

Олександр КЛЕКОВКІН,
кандидат мистецтвознавства

ЛЕСЬ КУРБАС: СИСТЕМА І МЕТОД

Полемічні нотатки

*«Я й гадки не мав, що понад сорок років
розмовляю прозою»* ЖУРДЕН

5 жовтня 1933 року, виступаючи на засіданні Колегії НКО УРСР, Іван Мар'яненко казав: «до Курбаса у нас були талановиті актори, режисери, наші корифеї, але грамоти мистецької, театральної на Україні не було; грамота з'явилася разом з особою й роботою Курбаса». Проте, як справедливо писав про роботу «Березоля» ще у 1932 році, передостанньому році роботи Курбаса, Михайло Верхацький, «...історик революційного театру України буде в утрудненому становищі, тому і молодь уже тепер починає вірити «чуткам про систему». За півстоліття пророцтво режисера збулося, і дедалі більшого поширення набула думка, що в українському театрі у свій час фігурувало поняття «система Курбаса», її вивчали, викладали в школах (М. Верхацький, Б. Тягно, М. Крушельницький, Г. Ігнатович), за нею працювали в українських театрах його учні; але сьогодні нам здається, що погляди Курбаса не настільки послідовні й чіткі, щоб вкласти в завершену «систему».

Як тут не згадати славного мислителя Д. Грудину і написану ним 1934 року статтю «Проти «курбасівщини» на театрі», в якій, зокрема, йшлося й про учня Курбаса Г. Ігнатовича: «цей, дозвольте сказати, професор, насадив дуже цікаву «систему»... калічення пролетарської театральної молоді... «за Курбасом»... У висліді таких «форм і методів» навчання з Харківського музично-театрального інституту в 1932/33 навчальному році «відсіялося» 275 учнів з загальної кількості 350-370 осіб. Між тими «відсіяними» студентами було 125 робітників!» Як тут не згадати Курбасове: «Заперечуєте мою систему... А яку ви обстоюєте?»

Проте, й для заперечення системи Курбаса існують підстави. За умов, коли поняття «режисерської системи» не має чіткого визначення, коли відсутні загальні основи типології театрів і сценічних жанрів, а сама теоретична спадщина Курбаса потрапила до нас в «урізаному» вигляді, навряд чи з існуючим інструментарієм може бути вирішена проблема реконструкції «системи Курбаса». Тим більше, що, як справедливо пишуть автори Театральної Енциклопедії, саме поняття система (Станіславського) це лише вельми «умовна назва сценічної теорії, методу і артистичної техніки».

Відтак і критерій для розмежування «систем» і «несистем» має вельми умовний характер. Проте, критерій цей можна встановити: користуючись конспектами, настановами та інструментарієм самого Курбаса, виконати домашнє завдання, яким сам режисер завершив одну з лекцій у «Березолі»: «зробити схему послідовності причин і впливів, які породжують мистецтво у його розгалуженні» (у контексті лекції – розгалуженні родів, видів, жанрів, форм, систем – О.К.) Саме в цьому розгалуженні розкриється неповторність і відмінність від інших систем залишеного Курбасом «know how».

I.

Протягом двох тисячоліть існування театру нагальної потреби в теоретичній диференціації його жанрів не виникало аж до шістнадцятого століття, доки в устанавленому просторі й часі, у рамках державних свят,

розгорталися «головні державні видовища», які захоплювали державою, і водночас, – остракізмом, відлученням від церкви і спаленням на вогнищах – жорстко каралися порушення і спроби жанрових нововведень. Адже жанр завжди був вісником свята, отже, й відповідної міфології.

Починаючи з кінця XVI століття історичні поетики класифікували драматичні жанри, виходячи з логіки розмежування жанрів «високих» (оспіваючих державні цінності – тріумфи, апофеози, жанри церковного театру, «головні державні видовища», принагідні видовища) і низьких (усі інші). У переважній більшості такий поділ спирався лише на одну, найголовнішу, з погляду конкретної доби, ознаку. «...Це були синтетичні епохи, в яких світовідчуження було одним для всього суспільства», казав Лесь Курбас, саме тому «принцип і план грецького, шекспірівського, мольєрівського, іспанського театрів були одні й ті ж. Поділ з'являється тільки в пізніші, еkleктичні епохи, як наша». Потреба в пошуку жанрових різновидів постає лише тоді, коли саме суспільство, стаючи дедалі більш неоднорідним, втрачає міць доцентрових сил і починає усвідомлювати можливість в урізноманітненні розваг, до числа яких належав і театр.

Перші нелітературоцентристські спроби систематизації сценічних жанрів з'явилися лише наприкінці XIX століття у зв'язку з реальними потребами нової професії – режисури, котрій відтепер належало вирішувати проблему «ансамблю», тобто, злагодженості, гармонійності (системності) вистави у найширшому розумінні. До таких класифікацій можна віднести бінарний поділ на типи театрів: «переживання» і «удавання» (К. Станіславський); поширений, хоча й надто загальний, поділ на театр «умовний» і «натуралістичний» (життєподібний», «ілюзорний»); театр акцентованого «впливу» і «вияву» (Лесь Курбас); театр «священний», «грубий» і «неживий» (Пітер Брук) тощо. Визначення типу театру передбачало й наступний крок: визначення типу (жанру або форми) вистави.

Найперша проблема осмислення сценічного жанру постала перед режисерами, які акцентували увагу на постановочному боці вистави (синтаксис), але водночас здійснювали не лише практичну, а й педагогічну діяльність – Всеволодом Мейєрхольдом і Лесем Курбасом, а відповідно й очолюваними ними навчальними закладами – ДВІРМ і «Березолем».

II.

Для характеристики сценічного жанру Курбас вживав терміни: аспект, принцип і план.

Аспект (трагічний, комічний) – це, за Курбасом, один з трьох основних драматичних жанрів, насичений трагічним або комічним пафосом, або, може, й сам пафос.

План ведення спектаклю, за Курбасом, «є сумою принципів формальних і стилістичних законів (норм і можливостей) тих типів театральних видовищ і других видів людської діяльності, що беруться за зразок при створенні театрального видовища» і, по суті, є індивідуальним виявом жанру конкретної вистави. Жанру, в якому виявляються як ознаки трагічного або комічного

аспекту, так і принципові ознаки належності до того або іншого типу видовища. «Коли вже є принцип постановки, і якщо трапляється крім принципу, що є притягнений який-небудь план, тоді приступають до початкового приведення до порядку матеріалу вже на підставі принципу згідно плану, комбінується, переставляється, добавляється матеріал, маючи на увазі момент етнографічний, побут і т. д., все повинно получати своє місце. Корективи, які ідуть від історії, етнографії, побуту та приведення в порядок, тому що ранне бралось в хаосі. Є ціла маса речей побічних, які мусять мати своє місце на підставі попередніх... У Вахтангова, гротеск, – такий театральний план, де театр Станіславського мусив зіткнутися з моментом гри... Не можна в трагедійний план вставляти яке-небудь перетворення від чогось протилежного або зовсім чужого, трагедії, скажімо, від мелодрами чи від комедії, чи інших речей несурзаних, коли ми собі сказали, що воно буде іти в такому плані... Одність методу це є стиль, план, що хочете. До плану ми підходимо, як до чогось даного. Ми стилізуємо план, але він є метод. І коли в нас виростає новий метод то добре, то буде в такому плані поставлено».

У своїх виступах Курбас наводив приклади: «Був у театрі Франка, бачив виставу «Камінний господар». Постановка, яка, за газетними інформаціями, ставлена в плані монументальної трагедії, хоча вона з тим планом не має нічого спільного».

У присутності Курбаса, на одному з засідань Режистабу П. Кудрицький розмірковував: «Вистава «Пошились у дурні» трималася тим, що вона була в плані цирку. Цей план спаяв спектакль і це трималося купи». Виставу «Диктатура», за спогадами М. Верхацького, Курбас ставив «у плані музичного видовища», як оперу.

Виходячи з логіки міркувань Курбаса, план в його термінології може бути визначений як жанр або форма видовища (комедія дель арте, кабукі, ноо тощо); саме в цьому значенні Патріс Паві найчастіше вживає поняття форми театру.

Поряд з терміном «план» Курбас вживає й інший – «принцип».

«Принцип і план грецького, шекспірівського, мольєрівського, іспанського театрів були одні і ті ж. Поділ з'являється тільки в пізніші, еkleктичні, епохи, як наша». По суті, йдеться про те, що античний, елізаветинський, мольєрівський та іспанський театри мали жорстко обмежений у жанровому відношенні репертуар. Так само обмеженими у жанровому відношенні й у відношенні прийомів були італійська комедія масок, традиційні театри Сходу, український театр корифеїв.

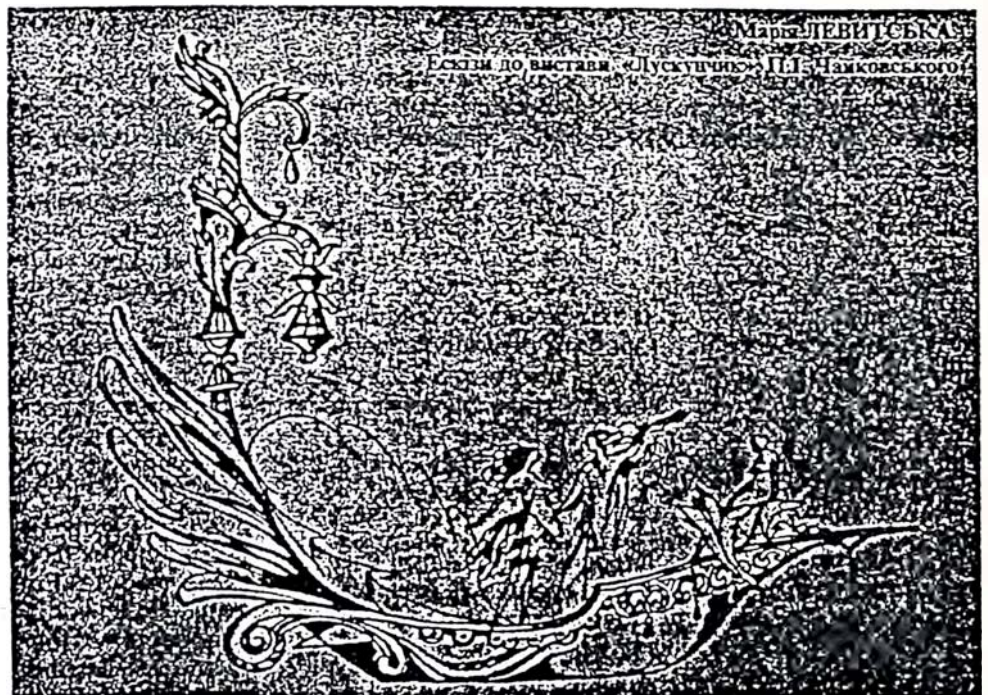
Виходячи з цього, Курбас казав також і про комбіновану виставу, всі елементи якої об'єднуються одночасно і планом, і принципом. «...В історії театру ми маємо дуже багато споріднених агітці за своєю конструкцією, принципом явищ. Вони, як взагалі все мистецтво впливу, мають такі основні прикмети (не ручуся за повність, воно в мене тільки накидано, але не вичерпано), в усякому разі, для театру впливу характерне: 1) що він як об'єкт впливу вибирає окремі сторони психіки глядача; 2) він вибирає і окремі засоби впливу на глядача, не робить, як театр класичний, що орудує всякими засо-

бами впливу і має об'єктом свого впливу всю психіку глядача, цілу людину; цей театр, навпаки, вибирає поодинокі засоби; 3) цей театр ставить собі поодинокі завдання».

Щодо принципу, пояснював далі Курбас, – «коли ви робите спектакль на засадах психологічного театру, то мізансцени будуть визначатися психологічним моментом... Перш за все, найважливіше і найважче вирішити в кожному спектаклі принципову справу. Перше – це основна умовність, коли можна її так назвати. Під цим я розумію: щоб міг діяти грецький театр, щоб міг діяти наш театр чи будь-який театр на світі, мусить бути потреба цього театру у глядача, і він мусить бути прийнятним (...) Грецький театр: ми не припускаємо, щоб він міг існувати без цієї самої основної умовності, яка властива була тільки давнім грекам. Перш за все, у глибокій переконаності в релігійних устоях того часу, які дозволяли пересічному глядачеві сприймати той пафос і маску, приймати їх не тільки за справжню монету, але й піддаватись їхньому переконанню... Прикладом театру вияву є Московський Художній Театр, де фігура актора грає часом спиною, видно лише пластику фігури, ходячу тінь. Принцип фотографування життя (а фотографія найдосконаліше виявляє всі деталі)... Театр вияву дотримується принципу «четвертої стіни», його спектаклі звернені насамперед до персонажів, тобто, глядачі йдуть не в театр».

В іншій лекції Курбас казав: «Робота Мейєрхольда «Земля дибом», у котрій цей пафос машини закладений, на мій погляд, у всьому принципі спектаклю». Або – «принцип постановки вертепу, – казав Курбас, – ляльковий театр. Актори мають заграти ляльок. Діяти, вірніше, рухатись, як ляльки. Міфічні персонажі, які діятимуть на горішній площадці, розмовляти мають, як ляльки, механічно». «...Принцип масового дійства на театрі», писав Й. Шевченко про постановку «Ліричних віршів», «Івана Гуса» і «Гайдамаків». Іншим разом Курбас застосував як приклад принцип барельєфу (зіткнення театру з певним сортом скульптури, де й голосоведення буде барельєфне, себто, не широкі, масивні забарвлення голосу, а декламаційне витягнення і сплюснення). В даному прикладі мізансцени барельєфні ідуть від барельєфної концепції (принципу цілої вистави).

З цих визначень окреслюється поняття принципу як способу викладу сценічної історії, тобто, режисерського прийому.



Поряд з терміном «план», «принцип», «жанр» і «аспект» Курбас і члени режистабу вживали, хоча й не дуже послідовно, поняття «форма»: «різні форми театральних вистав: п'єси, драма соціальна, побутова, гінболь, детектив, комедія, водевіль, лубок, агітплакат, агітсуди, політсуди, суди над товаришем, літсуди, жива театральна газета, пародії на різні форми буржуазних театральних видовищ, червоне кабаре, живе кіно, лекції з театальною ілюстрацією, частушки, цирк, театралізовані звіздини, театралізоване червоне весілля».

III.

Як зазначав Курбас, до певного часу аспект, принцип і план вистави склали непорушену ціле. Так, у хронотопі палацу (придворного театру) не могла з'явитися літургійна драма, мораліте або антична трагедія. Остання (як літературний жанр), увійшовши в палац, мусила підкоритися вимогам простору й часу, отже, й видозмінитися. Остаточний розрив усталених зв'язків між рівнями (аспект, план, принцип) відбувся лише у XIX столітті, коли театр актуалізував свій основний простір – простір оперної вистави. Але, навіть самообмежившись, театр не знехтував створеною за тисячоліття мережею жанрів, став активно включати, як окремі прийоми різних жанрів, так і самі видовищні жанри у свій репертуар (як, приміром, прийоми японського площадного театру тощо).

Увійшовши у звичну для сьогоднішнього сприйняття архітектуру оперної вистави, театр, з одного боку, переніс ознаки приміщення на свій репертуар, а з іншого – призвичаїв глядача до сприйняття у просторі сценічної коробки будь-якого видовищного жанру, кожен з яких продовжує нести на собі тавро хронотопу, в якому він народжений. Водночас, сам хронотоп, в якому народився той або інший жанр, залишився майже нездоланною ознакою певного типу видовища і саме як ненав'язливий, органічний елемент лежить в основі поділу видовищних жанрів. Причому зв'язок цей не є опосередкованим, – він має прямий, імперативний характер. Тому й типологія жанрів – це перш за все типологія хронотопів, в той час як усі жанрові різновиди сценічних творів є результатом взаємодії хронотопу і літературного жанру (літературний жанр комедії, проходячи крізь простір площі, вілли, бенкетної зали, університетського зібрання, палацу, салону, бульвару тощо набуває певних рис). Деякі з хронотопів вже дав-

но вживаються на театрі як уточнююча ознака жанру: придворний, ярмарковий, природний, камерний, інтимний, масовий, вуличний, салонний театри, котрі інколи визначаються і як відповідні театральні системи.

IV.

Терміни «театральна» і «режисерська система» подеколи вживаються як синоніми, як показники співвідношення загального (напрямок, стиль тощо) та індивідуального (режисерська, авторська система). Інколи «театральна система» виступає як заміник «режисерської системи», (як система організації вистави у дорежисерському театрі). Подеколи поняття «система» вживається по відношенню до таких явищ як театр певного класу, доби, нації, систем водіння ляльки, художнього напрямку і стилю, вистави як системи, педагогічної системи виховання актора у процесі його роботи над роллю, алгоритму фахової діяльності режисера.

На початку двадцятих років термін «система» з'явився і в практиці Леся Курбаса, котрий застосовував його у таких значеннях, як загальна впорядкованість естетичних принципів, методу тощо; як метод роботи режисера над виставою; як технологія акторської творчості; як спосіб виховання актора; як наукове знання про театр (грамоту), включаючи й термінологічний словник; а водночас і... як інструмент партії («Система театру побудована на вивченні законів театру в усіх його складових частинах – взаємини фактури і глядача, система, що в практичному застосуванні може бути щоразу нормована вимогами моменту в абсолютному погодженні з тактикою і програмою Компартії – така система є тією, що нам потрібна. Таку систему створює «Березіль»).

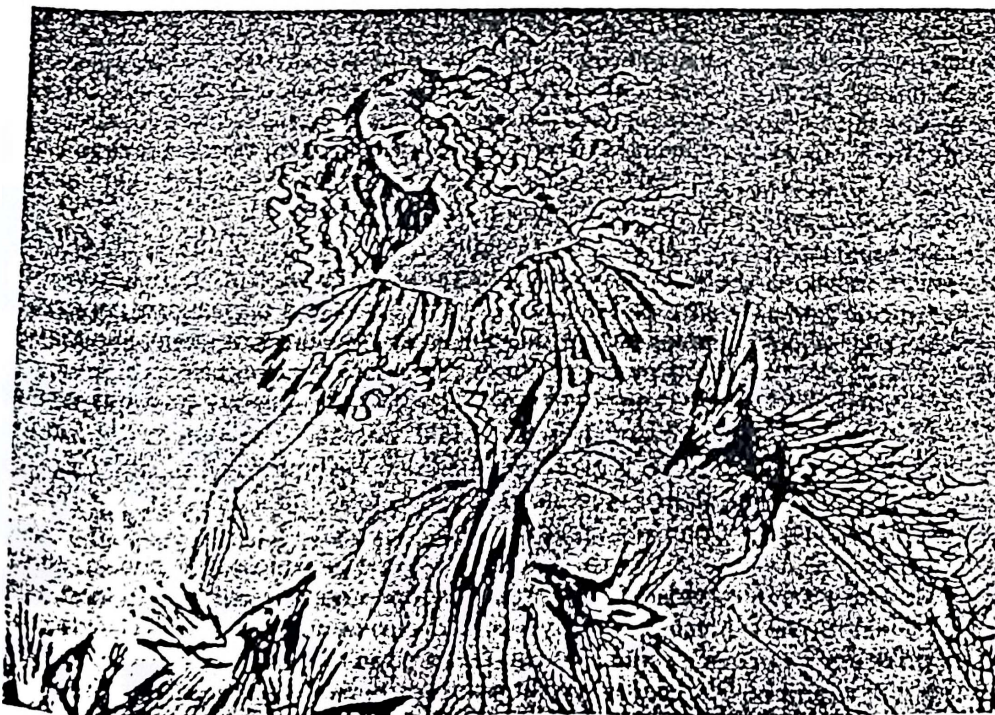
Водночас малокоректне вживання терміну «система» в театральній практиці пов'язується в одному випадку з ознакою, що визначає своєрідність системи (приміром, особливості акторської техніки, як у системі Станіславського), в інших – зі своєрідністю синтаксису (система епічного театру, що спирається на принцип коментаря), з причетністю до загальнохудожнього напрямку (системи натуралістичного, символістського театру), з особливостями методу роботи режисера (системи Мейєрхольда і Курбаса) тощо.

V.

В одній з лекцій Лесь Курбас конспективно виклав своє розуміння проблеми «режисер – міфологія»: «База. Тут ми маємо. Перше. Релігія (міфологія), громадський лад, політика, суспільна мораль, побут, злоба дня, історія. Друге. Драматург (режисер)-(інсценізатор)».

Уся система культових свят, як і похідних від них розваг та забав, виникає на ґрунті певної міфології, котра, подеколи перетворюючись на державну ідеологію, визначає не лише зміст, а й форму явищ мистецтва. Театр, таким чином, є нічим іншим, як втіленням (інсценізацією) певною суспільною групою – панівною або опозиційною (поколінням, конфесією, рухом, класом тощо) певної міфологічної події (сюжету) у формі ігрового видовища. З міфології постають відповідні культу «святих» героїв, святки, свята (не випадкова спільна етимологія слів «свято» й «святий») і цілі грона жанрів (одночасно в

МАЙСТЕРНЯ



кількох видах мистецтв), котрі, маючи спочатку відверто функціональний характер календарного свята й обряду, зрештою, десакралізуються і виокремлюються у самостійні явища мистецтва. При цьому в історичній ретроспективі завжди з більшою або меншою точністю можна визначити календарний день народження того або іншого жанру, оскільки усі найрізноманітніші типи видовищ, навіть відокремившись від культових свят, завжди несуть у собі певний набір сталих елементів і генетичний код тих міфів, з яких вони народилися. Усвідомлення цих механізмів дає відповідь на практичне питання: який мінімальний «збіг» об'єктивних обставин сприяє народженню нових театральних систем і сценічних жанрів.

Найголовнішими серед системотворчих чинників є міф (як драматичний, тобто, конфліктний і водночас «чудесний» сюжет про «диво»), свято (в структурі якого постає театральне видовище), форми громадського спілкування (що виникають навколо свята і прямо або опосередковано йому підпорядковані), система розваг і видовищ (похідних від свят і форм громадського спілкування) і, нарешті, утилітарне призначення жанру. Адже, як казав Курбас, «всі театри всіх жанрів: опера, драма, сатира, оперета це система культурно соціальних установ, через які пануючий клас настроює глядача в потрібному для себе напрямі, конкретно на своє світовідчуття і своє світорозуміння».

Таким чином, і режисерська система має визначитися як ієрархія: 1. Міф, що лежить в основі режисерської системи і диктує не лише ставлення до самого змісту міфу, а й певну буттєву роль людини; 2. Відповідне свято, в структуру якого включене театральне видовище, а також форми громадського спілкування (розваг і видовищ), що виникають навколо свята, прямо або опосередковано підпорядковані йому, а також і відносно сталі просторово-часові ознаки (хронотоп) їхнього побутування. 3. Похідний від форм громадського спілкування жанр театру (план), сукупність прийомів здійснення на його сцені видовищ (принцип), а також репертуар (аспект). Далі – ознаки нижчого порядку (конкретні виражальні засоби, співвідношення між ними тощо), на які впливають не лише об'єктивні умови ієрархії, а й малопередбачувані суб'єктивні (авторські) фактори.

Усі ці ознаки вкупі складають поняття режисерської (театральної) системи, тобто, системи сценічних жанрів і прийомів. Відповідно й «сюжетом» історії режисури стає не лише зміна театального синтаксису, але й еволюція, боротьба засобів інсценізації (створення видовища) міфологічної події у відповідності до вимог місця, часу, глядача і форм громадського спілкування. Водночас, своєрідність режисерської системи забезпечується не лише міфологічними засадами, синтаксисом, а й особливостями методу («ідеальний порядок праці режисера над п'єсою»). Зрозуміло, що поза-системної режисури не існує, навіть у випадку маніфестованого еkleктизму (як у постмодернізмі, де еkleктизм лежить у підґрунті мистецьких конструкцій).

VI.

Беручи до уваги практичні цілі сучасного театру, вивчення сценічних жанрів має орієнтуватися не стільки на зведення їхнього різнобарв'я до кількох основних барв (як, приміром, трагедія – драма – комедія), навпаки – на вивчення функціонального призначення, генези сценічних жанрів, а головне – неповторності і феномену кожного з них, аби розширити (а не звузити) жанрову палітру театру. Адже для завдань

прагматичної професії, якою, поза сумнівом, є режисура, має значення не стільки теоретичне визначення жанрових меж, скільки практичне володіння системою сценічних жанрів і прийомів, а також усвідомлення логіки становлення кожного з них. Адже найяскравіші здобутки театру ХХ століття пов'язані саме з пошуком у царині жанру, через що й завдання щодо вивчення режисерських систем, жанрів і форм полягає не в оцінці їх, з точки зору відповідності якимось настановам і вимогам, а в дослідженні їх як функціонально – системного явища.

Для українського театру, система сценічних жанрів якого, в силу історичних обставин, штучно обмежувалася, найбільше значення має саме цей аспект. Не штучне знов-таки щеплення західноєвропейського «театру абсурду», «панічного театру» і т.ін., але органічне вирощування сценічних жанрів і форм, функціонально відповідних як національній ментальності (міфологія), так і традиційним формам громадського спілкування. Так само вирішення цієї проблеми має значення і для історії національного театру – його періодизації і розкриття змісту явищ сценічного мистецтва, котрі без адекватного усвідомлення їхньої жанрової природи залишаються для нас закритими. Адже історія доводить, що у ХХ столітті як найвидатніші вистави і театральні дискусії навколо них, так і найвизначніші відкриття в історії національного театру пов'язані з проблемою жанрів і переосмисленням відомого явища саме у площині сценічного жанру. Так само і одну з найбільших трагедій українського театру – знищення Курбаса – спровокувала створена ним нова, вибухово небезпечна система сценічних жанрів «Березоля».

VII.

Наріжним каменем актуальної для «Березоля» міфології була «абсолютна ідея» (в Греції – Мойра, в середні віки – християнство, у наші часи для пролетаріату – класова боротьба). Досить агресивна міфологія класової боротьби початково визначила й репертуар – систему сценічних жанрів театру впливу.

Щодо драматургії, то, за словами Курбаса, «режисер може також обійтися без автора. Він може сам зробити цю штуку, або автора переробити» (єдиним автором, у роботі з яким Курбас відійшов від проголошеного принципу, був Микола Куліш).

Стосовно засобів, матеріалу і мови свого театру Курбас, полемічно загострюючи думку, казав, що «театр може бути не тільки людський театр, а може бути й звіриний. Там також певні енергії, що перебувають у конфлікті, а може бути такий театр, про який мріє Семенко, де показані геологічні потрясіння. Він навіть п'єсу без людей почав писати».

Що ж до технології, то в основі її лежав осмислений Курбасом як загальний закон творчості метод перетворення, зміст якого полягає в образному перетворенні життєвої події на видовище, створенні засобами театру «подієво-видовищної» метафори.

Ще 1925 року метод унаочнився і розгорнувся в Постановочному плані вистави, основний стрижень якого й сьогодні анонімно використовується й удосконалюється як у навчальному процесі, так і в театральній практиці.

Це те «know how», професіональний досвід, який може бути удосконалений і переданий. Це колесо, яке усі експлуатують, забуваючи при тому згадати прізвисько винахідника; це та сама система «прози», якою володів, не замислюючись, шляхетний пан Журден.