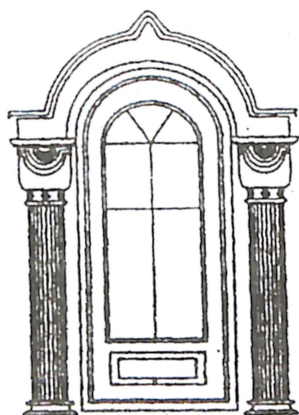


МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ



УКУЛЬТУРА УКРАЇНИ

ВИПУСК 5
Мистецтвознавство

Збірка наукових праць



Харків ХДАК 1999

А.І.Кулішенко

ЗАСОБИ МОВНОЇ ВИРАЗНОСТІ У ВИСТАВІ Л.С.КУРБАСА "ЦАР ЕДІП" (1916-1918 рр.)

Лесь (Олександр Степанович) Курбас (1887-1937) перший заклав основи української театральної школи нового часу. Його реформаторська діяльність почалася за часів серйозної кризи в українському театрі. В перше десятиріччя ХХ ст. шановне покоління активних творців і драматургів театру корифеїв відходило від керівництва театральним процесом, а деякі з цих велетнів української сцени пішли з життя (М.Старицький [1904], І.Карпенко-Карий [1907], М.Кропивницький [1910]).

Проте життя йшло далі та висувало численні болючі проблеми театру східної України – відірваність від сучасності, провінційна обмеженість, профанація художніх традицій реалістичного театру минулого, відсталість від європейського рівня не тільки в галузі драматургії, а й режисури, акторської майстерності, сценографії тощо, які потребували негайного вирішення. Час вимагав, щоб на українську сцену прийшов режисер-новатор, який би вплинув на весь ідейно-художній та образно-пластичний лад театрального мистецтва України.

Епоха висунула такого реформатора. Ним став Лесь Курбас, який мав принципово відмінний погляд на природу театру і здатний був оновити його основи.

У травні 1916 р. він зустрівся з групою київської театральної молоді: І.Левченко, С.Мануйлович, П.Самійленко, А.Смерека, О.Ватуля, М.Терещенко, О.Добровольська, С.Бондарчук, Й.Шевченко, В.Васильєв, В.Василько. Незабаром до цієї групи приєдналися Г.Юра та його брат О.Юрський, С.Семдор, В.Калин. Доречно зауважити, що переважна більшість згаданих молодиків уже мала закінчену загальну середню або незакінчену вищу освіту. Як і Курбас, ця молодь, перебуваючи в полоні театру, шукала, нових шляхів у мистецтві, оскільки її не задовольняла ні сучасна театральна школа, ні мистецтво театру Миколи Садовського. Всі вони беззастережно повірили Л.Курбасу, одностайно визнали його своїм керівником, з ентузіазмом взялися "до практичного втілення спільної з Курбасом мрії... — розгортання планомірної і глибокої студійної роботи" (2, 116).

Курбас мріяв про нового актора — висококультурного, освіченого, технічно досконалого, здатного до універсальної наддинамічності, імпровізаційної діяльності.

Розпочався інтенсивний вишкіл студійців. Коли перерахуєш сторінки спогадів учнів Курбаса, то розумієш, що оволодіння майстерністю слова,

руху, жесту, ритму провадилося одночасно, паралельно. Молодотеатрівці багато часу віддавали тренуванню тіла — оволодівали фізичною культурою, фехтуванням, хореографією, балетом, а згодом, у Березолі, навіть цирком. До речі, навчання у студії провадилося за рахунок власних резервів, тобто своїх досвідчених акторів: Л.Курбас викладав мімодраму (сценічні етюди), В.Васильєв — сценічну мову, М.Терещенко читав лекції з питань мистецтва...

Учень Курбаса — Степан Бондарчук — засвідчує, що тогочасні умови існування щойно створеного колективу були занадто проблематичними. Курбас як режисер лише починав свою діяльність і про його режисерську систему в перших виставах говорити не доводиться. Однак він добре знав, що потрібно сучасному акторові: гнучке тіло, точний жест як виразник внутрішніх процесів, поставлений голос, інтелектуальність. Тому вся робота Курбаса була спрямована на оволодіння студійцями усіма засобами виразності акторської майстерності в комплексі. І це було новаторством в українській театральній педагогіці того часу.

Новаторською була і його теза про інтелектуальність актора. Хома Водяний, товариш Курбаса по гімназії і Віденському університету, згадує, що якимось у розмові про сучасний театр Лесь зауважив: "Дуже зле буває тим, хто не скінчивши гімназії чи семінарії (педучилища), іде до театру; через те і мистецький рівень наших театрів низький" (1, 88)

Тому, коли організували молоду студію у Києві, Курбас орієнтував своїх вихованців, передусім, на високий професіоналізм. Як свідчить мемуарна література, він завжди наголошував, що лицедію протягом усього життя необхідно тренувати мову і тіло, весь свій психофізичний апарат, оскільки без цього в театрі не може бути поступу вперед. Проте Курбас розумів, що лише вузького професіоналізму для задуманої справи недостатньо. Реформатор театру дивився далі і вглиб проблеми. Він вважав, що актору необхідно вчитися. Це була не така вже й проста думка як здається сьогодні. "Студіювати" з італійської і грецької мови означає "ретельно вчитися". Треба було наполегливо оволодівати знаннями, постійно опановувати скарби культури і мистецтва всіх народів світу. Таке було друге невідкладне завдання.

Освічена людина свого часу, режисер-педагог Курбас одразу став направляти енергію студійців на навчання. Він щедро ділився своїми знаннями. "Від нього ми почули багато незнаного про театри Галичини, — згадує С.Бондарчук, — про овіяну всесвітньою славою Соломію Крушельницьку, Модеста Менцинського, про багатства культурних надбань інших народів. Лесь розповідав нам про життя і творчість Калідаси, Рабіндраната Тагора, Мікалоюса Чюрльоніса та інших видатних митців світу. І ми ставали дедалі багатшими, більше здатними до творчої праці (2, 118).

Той рік — кінець весни 1916-осінь 1917 — був найщасливішим у житті Курбаса і його учнів. Ще ніщо не захмарювало їх буття і творчості: ні соціальні катаклізми, ні особисті взаємонепорозуміння. Спільна праця надихала їх на навчання, розширення інтелектуального горизонту. "Використовуючи вільний час і нагоду,— продовжує С.Бондарчук,— ми всі гуртом одвідуєм музеї, виставки, околиці Києва, подорожуємо до Канева, на шевченківську гору. Скрізь навчаємось любити і слухати природу та мову рідної землі. Знайомимось з історичними пам'ятниками культури. Спеціально йдемо в музеї роздивлятися твори Еллади, етруські вазы, аналізуємо композиції постав статуй тощо. І скрізь з нами наш Лесь Курбас (2, 118).

Щоб досягти зазначеної мети — виховати інтелектуального актора — Курбас націлював молодь ще на одне важливе завдання: поряд із теоретичними знаннями, крім загальних знань з культури і мистецтва, необхідно було ціленаправлено опановувати різні жанри, стилі, творчі манери як драматургії, так і акторського виконання.

Отже, Курбас і його однодумці планували спільну студійну роботу на тривалий час. Якщо мета буде здійснена, вважали вони, то в результаті натхненної праці мають з'явитися високохудожні вистави, які й доведуть наочно, яким вони, молодотеатрівці, бачать мистецтво.

З самого початку існування студії відбулось те, про що Поліна Самійленко напише через півстоліття: "Курбас кинув нас у глибину грецької культури" (3, 43).

Для роботи зі студійцями Курбас зупиняє свій вибір на перлині світової драматургії — трагедії Софокла "Цар Едіп". Цей твір відіграв особливу роль у здійсненні задуманої Курбасом програми виховання нового актора і створення якісно нового театру. Спільна робота почалась з читання тексту п'єси. Залишилася згадка С.Бондарчука про зміст першого заняття Курбаса зі студійцями, важливий спомин у контексті нашої теми.

"Лесь багато говорив про мову драматичного твору взагалі, про культуру мови, про особливості сценічної мови, зокрема віршованої, про її ритміку та мелодику, про зміст слова, його дієвість та інтонаційне забарвлення, про характер гекзаметра та спосіб його читання, про те, що читка під метроном виховає у нас ритмічність звуку. Кожне своє твердження він ілюстрував різними прикладами, використовуючи і піаніно, і метроном.

Після такого досить широкого теоретичного вступу кожен із студійців одержав надрукований текст хорів із "Царя Едіпа" у перекладі Івана Франка. Курбас увімкнув метроном, подав знак усім приготуватись, і за другим сигналом ми мали читати текст в унісон. Спочатку це нам не дуже вдалося, але невдовзі слова зазвучали ритмічно, злагоджено. Потім ми читали цей текст кожен зокрема, потім у різних тональностях. Незабаром ми настільки

звикли до тихенького цокання метронома, що зовсім не помічали його, але він тримав нас у своєму ритмі.

У перервах Лесь грав Скрябіна або знайомив нас з галицькими піснями. Збиралися ми шовечора. Час минав у цікавій напруженій студійній роботі" (2, 116-117).

Очевидно, що описуючи першу репетицію, Бондарчук, звичайно ж, максимально конденсує зміст її роботи. Для нас же цікавим є змістовна теоретична насиченість занять Курбаса й оригінальне проведення практичної частини з продуманим використанням технічних засобів.

З самого початку режисер-педагог приділяє багато часу вихованню мовної культури у молодих акторів. Він концентрує їх увагу, зокрема, на особливостях віршованої мови, яка характеризується своєрідністю інтонацій і особливим темпом, пов'язаним із більшою кількістю пауз, ніж це буває у прозі, у зв'язку з чим питома вага і змістове значення кожного слова в контексті вірша підсилюється. Курбас звертає увагу студійців на мелодику віршованої мови, націлює на музичне сприйняття її звучання. Серед різних засобів музичної організації вірша велику роль відіграє рима: співзвучність закінчень слів у віршованих рядках, яка охоплює останній наголошений голосний і наступні за ним звуки. Рима створює багатий звуковий повтор, який посилює музикальність віршованої мови.

Проте у віршованому тексті п'єси Софокла у перекладі І.Франка рима майже відсутня, що в основному відповідало першоджерелу. Як відомо, Софокл використав для написання "Царя Едіпа" гекзаметр (шестистопний дактиль) — віршований розмір у античній поезії, що не має рими.

Зважаючи на метричну схему гекзаметра, розуміючи складність роботи над цим оригінальним розміром та прагнучи зберегти музикальність віршованої мови, Курбас під час занять використовував метроном, що фіксував ритм драматургічного твору, який на відміну від рими завжди наявний у віршах. При втіленні віршованого тексту в живе слово він допомагав учням стабільно тримати віршований рядок, виділений паузою, тобто держати одиницю ритму.

Використання метронома під час репетицій "Царя Едіпа" та інших віршованих п'єс, над якими Курбас працював паралельно (наприклад, "Йола" Є. Жулавського та ін.) з метою вдосконалення техніки читання вірша студійцями, було його вдалою знахідкою. Пізніше, влітку 1918 р., метроном навіть "супроводжував" молодотеатрівців до Одеси, де вони зуміли поєднати відпочинок з напруженою працею та підготувати до відкриття нового сезону чотири вистави.

У роботі над "Царем Едіпом" було докладено чимало зусиль постановника щодо пошуків нових сценічних засобів виразності вистави. Причому він шукав таких засобів гри виконавців, які "відповідали б саме класичному грецькому театру" (4, 151). Майже три роки Курбас і його учні

накопичували знання: заглиблювались у культурний пласт античного мистецтва і літератури. "Довготривалий студійний період,— роздумує учениця Майстра Поліна Самійленко — був потрібен Курбасові, мабуть, для того, щоб дати можливість акторській молоді ввійти в цілком інший, незнайомий і невідомий мистецький світ,— адже шедеври античної драматургії ще ніколи не йшли на українській сцені. Ми повинні були з перших джерел пізнавати і відчувати античну трагедію, її зміст, рух, трагічну силу і патетичність. У бібліотеках знаходили матеріали з питань античної міфології, вивчали мислення тогочасної людини" (3, 42-43).

Праця не згинула марно: акторська фантазія була розбуджена, запропоновані обставини виправдані; актори грали не абстрактне відтворення пристрастей, а воскрешали стихійний потік життя часів Софокла. Повернемось знову до спогадів С.Бондарчука про ще один епізод роботи Курбаса з акторами.

Сцена благання народу.

"У центрі — перевернутий ящик — "жертвник", а ми всі разом, розставлені Лесем по мізансценах, урочисто промовляємо слова хору з "Царя Едіпа":

Посуха нищить у земному лоні
Все, що посієм, в зароді самім;
Худоба наша гине, навіть діти,
Невроджені у лоні матерів!

Це до царя Едіпа звернутий благальний зойк стривожених атенських громадян. На зміну йому котиться народний гнів — пересторога:

Гордощі родять тирана.
Гордощі, глупством надуті,
Пхають до діл неподобних,
До безхосенних³ же діл.
Та на найвищу високість
Вибравшись, падають раптом
В темну безодню стрімглав,
Де вже нема під ногами
Грунту твердого...

Лесь змінює, уточняє завдання, і ми, запалені та натхнені ним, працюємо із захватом.

³ Безхосенний — некорисний, непотрібний, марний, даремний (від хосен (род. хісна) обл. користь, -ті; вигода, -ди) [А.К. за Б.Грінченком.

Він поділив між учасниками хору слова і сказав кожному на його репліці, підходити до жертovníка у ритмі гекзаметра. Згодом дозволив хористам рух руками, зумовлений змістом фрази та ритмом. І рух у них виникав ніби мимовільно. Ну як, наприклад, було не піднести руки до неба на словах: "Прошу й тебе, далекострільний Фебе!" або не клякнути на словах: "навіть діти, невроджені у лоні матерів!". Він робив зауваження, виправляв, показував і домагався ритмічної, звукової (за лінією голосоведіння) та пластичної злагодженості, раз по раз звертаючи увагу на відповідність змісту слова його інтонаційному забарвленню.

Дещо пізніше Лесь почав працювати з виконавцями основних ролей, а учасників хору просив не приходити і самостійно працювати вдома, відшліфовуючи слово й рух (2, 117-118).

Спробуймо заглянути до творчої лабораторії Курбаса в момент його роботи з хором. Як свідчить Марко Терещенко, постановник точно дотримувався таких засобів гри виконавців, "які відповідали саме засобам театру Софокла (4, 152)

Хор у виставі "Цар Едіп" складався з чотирнадцяти осіб (вісім дівчат і шість хлопців). Усі були одягнені в однакові умовні костюми в стилі епохи — сніжно-білі короткі давньогрецькі туніки. Низ кожної туніки був оздоблений орнаментом, схожим на морську хвилю (художник — Анатоль Петрицький).

Хор за задумом постановника був представлений глядачеві в кількох іпостасях. По перше, він виступав як народ Едіпа-царя. Кожен із хористів, за вирішенням Курбаса, мав свою голосову партію. У роботі з хором-народом режисер наголошував на різниці характерів і уважно стежив за розвитком лінії поведінки кожного персонажа окремо. Проте залежно від розвитку сценічної дії у деяких сценах всі чотирнадцятеро хористів перетворювалися на моноліт, одне ціле і створювали образ народу. У знайомій нам сцені благання (див. с.8) народ мужньо намагався витримати всі прикросі доби: посуху, неврожай, злидні... При зустрічі зі своїм володарем — всерозуміючим і справедливим, на його думку, Едіпом — народ розповідав йому про свої біди. "Народ-хор, розсипаний півколом за жертovníком, скаржився своєму обранцеві, благав, вимагав відповідальності за горе мирян... Курбас довго працював з нами, організовуючи звук, пластику тіла. У мізансценах слова, подані в плані колективної декламації, виливались риданнями, стогоном, зойками, нюансами зітхань. Едіп (Лесь Курбас) м'яким, баритональним тембром голосу з своєю ширістю і теплою відповідав:

Нещасні діти! Не з новим благанням
Прийшли ви! Знаю добре ваше горе.

Він обіцяє відшукати корінь зла, через яке поневіряється його народ (3, 44-45).

По друге. У переломні психологічні моменти життя царя Едіпа хор ставав виразником його дум. Хор не лише чітко відтворював роздуми Едіпа, але й поглиблював і уточнював їх виявом своїх відчужень, вражень. У таких трагедійних місцях хор перевтілювався у муки совісті Едіпа. Володар дає обіцянку знайти причину лиха, через які страждає його народ.

"І тоді Креонт кидає в народ тяжкі слова, що ганьба краю живе посеред цього ж народу.

Але хто згавбив край Едіпа? Хто?

Після монологу Едіп йде у глибину сцени. А за ним — хор легкокрилих дівчат. Тепер це його думи, ще не займані досі гіркотою зла. Дівчата розсипались по сцені, наче в бентежному клекоті шукань перед неминуchoю грозою.

З цього гурту виривається дівочий голос, дзвінкий, відважний, повний надії:

О Зевса милозвучна мово,
Що з позолочених хором
Піфона в Фіви принеслася...

З благанням схиляється вже весь хор — чоловіки й жінки:

Скажи, що ти віщуєш нам?

Як п'яний дзвін міді, гудуть передчуттям лиха чоловічі голоси:

Холоне серце, дрож тривоги
Мене проймає... (3, 45).

І, нарешті, третя функція хору: "своєрідний колективний персонаж, що виявляє суспільні погляди на речі, простіше кажучи, етично-філософські думки самого Софокла" (2, 145).

Як бачимо, Курбас у вирішенні, трактовці образу хору не відступав від класичних зразків грецького театру. Навпаки, поставився до них обережно та з повагою, витримавши схему древнього жанру. Проте працюючи над "Царем Едіпом", Курбас сміливо зміщує акценти щодо ролі хору в загальній системі образів вистави. Хор, за його інтерпретацією, не розважливий статичний споглядач, що коментує події, а активний учасник сценічної дії, головний герой вистави й основна рушійна сила. Хор, хореви діяли на сцені безперервно, щомиті, стаючи одночасно свідками і учасниками подій трагедії.

Так само ретельно розроблявся постановником пластичний і ритмічно музичний малюнок вистави в цілому. Працюючи з акторами, Л.Курбас проявив себе як досвідчений хормейстер. Зважаючи на висоту голосів, він розподілив їх за відтінками, тембром так вправно, що використав усю широчінь розмовного і вокального діапазону. Засобами мовної виразності вистави стали музика поетичного слова і людського голосу, різні мовні темпоритми, розмовні, наспівні інтонації, речитатив, згуки. Ось як про це свідчили учасники вистави.

Г.П.Юра: "Слова хору звучали то спроквола, то уривчасто, то на високих, то на низьких інтонаціях, речитатив хору часто починав один актор, до нього приєднувався другий, третій, могутність звука наростала, закінчуючись хоровою декламацією" (2, 173).

П.М.Самійленко: "Розігрується гармонійна режисерська симфонія... Ніби скульптор з глини, Лесь протягом усієї вистави ліпив з людських тіл (а ми добавимо — і голосів — А.К.) гігантський рухливий монумент трагедії" (3, 48).

М.С.Терещенко: "Курбас стилізував гру актора. З педагогічного боку Курбас відіграв величезну на той час роль у вихованні актора Молодого театру: він вибивав з-під ніг стихійність, гру "нутром", що базувалась на безконтрольних з боку актора випадкових засобах, організовував процес акторської творчості. Це була школа — основа, яку першим на Україні заснував Молодий театр і яка згодом стала кодексом для кожного грамотного актора українського театру" (4, 152).

16 листопада 1918 р. у Молодому театрі відбулася прем'єра "Царя Едіпа" Софокла. Молодий режисер-експериментатор Курбас протиставив кривавому політичному хаосу незаперечні гуманістичні й естетичні цінності. "Близькість вистави до сучасності полягала для Курбаса в сумнівах і прозріннях, через які проходив Едіп, у взаємовідносинах сильної, вольової і мислячої особистості з навколишнім світом... Курбас шукав єдності особи і народу, яка б відповідала революційним настроям, і втілював її у співзвучності думок і почуттів Едіпа та хору — героя і народу... Нерозривний зв'язок між хором і духовно сильним, із сумнівами і пошуками істини Едіпом-Курбасом — те нове, що український театр привніс у сценічну історію трагедії Софокла" (5, 31).

Молодий театр і його режисер Л.Курбас засвідчили, яким могутнім виразним засобом може і повинен бути при постановці античної трагедії Хор.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Курбас Лесь. Спогади сучасників.— К.: Мистецтво, 1969.— 359с.
2. Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи. Статті, спогади, матеріали.— К.: Мистецтво, СТДУ, 1991.— 318 с.
3. Самійленко П.М. Незабутні дні горінь.— К.: Мистецтво, 1970.— 84с.

4. Терещенко Марко. *Крізь лет часу*.— К.: Мистецтво, 1974.— 166с.
5. Чечель Наталія. *Українське театральне відродження*.— К.— 1993.— 144с.