

Анатолий Баканурский,

Анна Билык

СОФОКЛ В СЦЕНИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЛЕСЯ КУРБАСА

Объектом нашего внимания является первая в истории украинского театра постановка трагедии Софокла на сцене «Молодого театра». Актуальность рассмотрения именно этого спектакля состоит в том, что именно с него начинается отсчет новой парадигмы национального сценического искусства, его ориентация на европейские театральные ценности.

31 мая 1918 года, завершив свой первый сезон пьесой В. Винниченко «Черная Пантера и Белый Медведь», коллектив «Молодого театра» отправился на дебютные в своей биографии гастроли. Местом их была выбрана Одесса. Гастрольный график был чрезвычайно напряженным: кроме ежевечерних спектаклей, включивших ряд премьер, еще не игравшихся в Киеве, организационной работы (в Одессе был избран художественный совет театра), Лесем Курбасом велись еще и репетиции трех пьес – «В пуще» Леси Украинки, «Горе лжецу» австрийского драматурга Франца Грильпарцера (премьеры этих спектаклей состоялись во время одесских гастролей) и «Царя Эдипа» Софокла. Ряд спектаклей репетировали и другие молодотеатровцы.

Почти двадцатью годами ранее, осенью 1889 года, в Одессе гастролеровал Жан Муне-Сюлли – выдающийся французский трагик, в репертуаре которого роль софокловского Эдипа значилась с 1891 года. С нею он впервые выступил на оркестре театра в Оранже, а затем перенес на сцену «Комеди Франсез». Курбас в студенческий период наверняка видел Муне-Сюлли в этой роли во время гастролей последнего в Вене весной 1908 года. К слову, Одесса была единственным городом (а гастроли актера были еще в Киеве, Харькове, Москве и Петербурге), в котором французский актер включил в свой гастрольный репертуар эту роль. К слову, в 1918 году московский антрепренер и режиссер Иван Шмидт – муж и партнер известной актрисы Елены Полевицкой, переехавший вместе с нею в Одессу в труппу М. Ливского, задумал постановку «Антигоны» Софокла а la Рейнхардт на знаменитой городской лестнице с хором в 300 человек. Начавшиеся репетиции были прерваны очередной сменой власти.

Именно в период гастролей «Молодого театра» в Одессе Лесь Курбас приступил к репетициям «Эдипа», замысел которого выносил, по свидетельству ряда его коллег по театру, с 1916 года. Уже тогда у него был машинописный экземпляр трагедии в переводе Ивана Франко, испещренный режиссерскими пометками. К числу сценических

«предпосылок», кроме наверняка произведшего сильное впечатление на Курбаса своим мастерством Муне-Сюлли, безусловно, следует причислить и Макса Рейнхардта, поставившего в мюнхенском выставочном зале Терезиенхоф, рассчитанном на 3500 человек, в 1910 году «Царя Эдипа» в обработке Гофмансталя, сначала с Паулем Вегенером, а затем знаменитым Александром Моисси в главной роли. Курбас вполне мог присутствовать на рейнхардтовском спектакле, поскольку в конце 1910 году стал «свободным художником», будучи исключенным из Львовского университета, а до прихода в Гуцульский театр Гната Хоткевича оставалось еще около полутора лет (по ряду других свидетельств, Курбас начал сотрудничать с этим коллективом несколько ранее – в мае 1911 года). Впрочем, знакомство с немецким «Эдипом» могло произойти и позднее – в апреле 1914 года, когда Курбас – актер товарищества «Руська бесіда» – совершает турне по маршруту Варшава – Прага – Берлин – Мюнхен для знакомства с театрально-художественной жизнью европейских столиц.

Одна из важнейших задач, поставленных Курбасом перед самим собою и своими сценическими единомышленниками по «Молодому театру», являлась задача поиска стиля. «...Стилем все обусловлено, он – условие для жеста, слова, тона, ритма. Что понимание и ощущение стиля дает актеру точку опоры, в освоении всех средств художественного самовыражения. И чем древнее история искусства, тем сложнее стиль, тем он труднее для понимания. И поэтому начали работу с древнегреческого «Царя Эдипа» [5, с. 334]. Курбас не собирался воспроизводить аутентичную греческую трагедию с ее идеей роковой предопределенности, которая для современного зрителя, по его словам, – «наивна». Здесь он следовал за Рейнхардтом, определявшим свои задачи перед началом работы над Софоклом следующим образом: «Я вовсе не собираюсь копировать внешний вид античного театра. Мне хочется вдохнуть новую жизнь в трагедию..., исходя из духа нашей эпохи, приноровить ее к требованиям и условиям нового времени. Мне в голову не приходит реконструировать древнюю сцену, непременным условием которой являются открытое небо и маска... Моя цель – добиться взаимодействия сцены и зрителя, присущего античному театру (Цит. по: [1, с. 119]). Затея таким образом обрести собственное театральное лицо была довольно рискованной, ведь «Эдип» на украинских подмостках не имел сценической истории, да и в русском театре постановки этой трагедии были редкостью.

Из хронологически примыкающих к курбасовскому спектаклю можно отметить постановку «Эдипа» в 1914 году И. Лапицким, режиссером, приглашенным братьями Адельгейм, в которой Роберт Адельгейм играл Эдипа, а Рафаил – Тирезия, а также софокловскую трагедию, сыгранную в 1918 году в открытом Ю. Юрьевым (он же и

сыграл главную роль) петроградском «Театре Трагедии». По примеру Рейнхардта, оба указанных спектакля разыгрывались на цирковой арене.

Софокловское произведение было в центре репетиционной деятельности «Молодого театра» во время одесских гастролей, ведь трагедией предполагалось открыть второй сезон деятельности коллектива. Запланированные сроки были соблюдены, и 16 ноября 1918 года на Прорезной улице в Киеве (там размещался стационар коллектива, возглавляемого Курбасом) премьера «Царя Эдипа» была показана киевской публике (изначально на афишах значилось название «Эдип-царь»). Как и немецкий режиссер, Курбас большое внимание уделил массовым сценам, притом, что его спектакль не игрался на большой сцене, а был гораздо «камернее» и малочисленнее по числу участников, чем грандиозная по размаху и количеству занятых исполнителей массовка Рейнхардта, превратившая цирковую арену в фиванскую площадь. По иронии судьбы во время мюнхенской премьеры «Эдипа» на проходившей рядом с помещением Терезиенхоффа Международной выставке воздухоплавания происходил запуск цеппелина. Когда огромный аппарат поднялся ввысь, и зрители, и актеры, прервав представление, высыпали из Выставочного зала на площадь. Так античное массовое действие трансформировалось в другое коллективное зрелище – современное.

Однако этим общность задач немецкого и украинского режиссеров ограничивалась, хотя и то, что объединяло их в первоначальном замысле работы над софокловской трагедией, решалось по-разному. Так, у Рейнхардта количество хористов и участников массовых сцен было настолько велико – оно превышало 500 человек, – что их пришлось разбить на несколько групп. К. Станиславский – мастер массовых сцен в спектаклях МХТ, видевший в Берлине «Эдипа», был неприятно поражен «галдением народа» и неуместной, с его точки зрения, бутафорской «роскошью» постановки. Подобным образом оценили «Эдипа» в интерпретации Рейнхардта во время петербургских гастролей последнего и некоторые русские театральные критики.

Мизансцены Курбаса были более компактными, его количественный состав хора соответствовал канонам античной трагедии – 14 человек, разбитых в спектакле на женские и мужские пары. При этом режиссер пытался, в отличие от немецкого спектакля, преодолеть эффект многоголосия, иллюзию усиливавшегося и уходящего звука, требуя от исполнителей, чтобы «слова хора звучали как единое монолитное целое», а выглядели многолюдные сцены «как единый коллектив массового действия» [6, с. 47]. Особое внимание Курбаса к массовым сценам к тому же было обусловлено небезразличием режиссера к тем социальным изменениям, которые зрели в Украине. Так, во время одесских гастролей он писал: «Мы не могли спокойно заниматься деталями наполовину

готового уже «Царя Эдипа», когда на улицах гремело «Ще не вмерла...» [4]. Недаром одна из киевских рецензий на премьеру спектакля называлась «Современное в античном». Ее автор, театральный критик Б. Ковдра, отметил, что «Царь Эдип» Курбаса – это трагедия массы» [6, с. 272].

Все же было бы неверным полагать, что Курбас руководствовался в своей интерпретации «Эдипа» исключительно политическими мотивами. Поиски новой театральной эстетики – вот что руководило им, «и ни одной из властей, которые тогда так быстро менялись, не удалось заангажировать молодотеатровцев для реализации чисто партийных задач» [3, с. 70]. Приведенный выше пассаж из одесской прессы – не более чем сиюминутная реакция увлекающегося художника тем, что происходит за стенами репетиционного зала. Это был второй план творческих поисков. Доминировали же мотивы художественные: театр самоидентифицировался, искал вектор, выводящий украинское сценическое искусство на европейский уровень, боролся с надоевшим бытовизмом и «шароварностью». Все это было заложено в «Уставе» «Молодого театра», зарегистрированном 21 мая 1918 года: «Товарищество на вере «Молодой театр» в Киеве ставит своей целью творить и проводить в жизнь такие формы театрального искусства, в которых полностью могла бы проявиться творческая индивидуальность современного молодого поколения украинского актерства, не «украинофильской», а европейской, в национальной форме, культуры, что, всецело порвав с банальными традициями украинского театра, построит свои новые ценности как в искусстве театра вообще, так и в искусстве актера особенно, не являясь одновременно провинциализмом чужих культур [6, с. 258]. Иными словами, Курбас подбирал, вернее, конструировал театр, соразмерный его собственному художественному дарованию. Это и было началом реформы национального театрального искусства. И «Царь Эдип» стал знаковым явлением в процессе ее реализации.

Концептуальным отличием античной постановки Курбаса от Рейнхардта стала интерпретация роли хора. В немецком спектакле он был отстранен от персонажей трагедии, пребывал над действием, являя некий аналог рока. В киевском спектакле, при почти полном отсутствии музыкального фона (периодически звучала лишь фисгармония), хор – не враждебная героям сила, но коллективный персонаж, прочно связанный с мыслями и поступками самого Эдипа. Хор – главное действующее лицо, вплетенное в ткань спектакля, станет характерной чертой ряда постановок Леся Курбаса, в частности, шевченковских «Гайдамаков», «Газа» Георга Кайзера, «Джимми Хиггинса» Эптона Синклера, «Пролога» Л. Курбаса и С. Бондарчука. При этом, хор «Царя Эдипа» – не некая однообразная масса, у каждого из его участников свои индивидуальные отличительные черты, своеобразных пластических рисунок. Один из участников

спектакля – он был действующим лицом хора в «Царе Эдипе» – С. Бондарчук (позднее актер станет руководителем одесского филиала «Березиля») – вспоминал: «Пластика хора основывалась на содержании, заложенном в словесном материале. В зависимости от того, как с каждым новым явлением возникала новая тема, появлялась новая пластическая выразительность. В унисон произносились лишь некоторые реплики, когда необходимо было усилить одну общую идею. А в принципе каждый участник Хора имел свое индивидуальное задание» [6, с. 146]. Для придания ритмичности стихам трагедии, репетиции проходили под метроном, под звуки которого участники спектакля работали над декламацией. Пластический рисунок был позаимствован с античной керамики, фресок и скульптур.

«Эдип» в «Молодом театре» не был вынесен за пределы традиционного трехмерного сценического пространства, в отличие от большинства «крупногабаритных» постановок начала XX столетия, сыгранных на больших нетеатральных площадках. Это обусловило аскетическую лаконичность оформления спектакля Анатолием Петрицким (в дальнейшем он поставит с Курбасом более десятка спектаклей). Сцена была практически пуста: лишь белая колоннада, увенчанная массивным архитравом, и ступени на фоне серой драпировки, да лестница, ведущая к жертвеннику, на границе «четвертой стены» и зрительного зала. Фотографических подробностей не было, декорация передавала не столько исторический образ античности, сколько ассоциацию с эпохой. Цветовая гамма «размыкала» пространство спектакля, искусственно увеличивая масштабы сцены. Вместе с тем, ничто не переключало внимание зрительного зала, в центре которого по замыслу Курбаса должны остаться только актеры. Аналогичным образом оформлен «Царь Эдип» в недавней премьере варшавского театра «Атенеум». Пустая сцена, задрапированный черным, задник, словом, ничего того, что могло бы отвлечь внимание от исполнителей. К слову, хор в польском спектакле лишь звуково обозначен, но на сцене вообще не появляется.

Позднее в докладе «Пути и задачи «Березиля», прочитанном в киевском Клубе рабочих корреспондентов в конце 1925 года, Курбас скажет о своем понимании оформления спектакля: «Они (декорации – *авт.*) не украшают, то есть не декорируют, не являются иллюзорной картинкой обстановки. Они – трамплин для актера. Декорации и станки возведены с целью помочь актеру, обслужить его, создать ему такие условия, при которых ему удобнее всего было бы реализовать свою сценическую задачу» (Цит. по: [1, с. 387]). На практике все это было апробировано семью годами ранее – в сценическом оформлении трагедии Софокла.

Центральную роль в трагедии сыграл сам Лесь Курбас. Если постановочное решение «Эдипа» вызвало единодушные восторженные

отклики современников, то его исполнение Курбасам-актером сопровождалось самыми разноречивыми оценками: упоминавшийся уже С. Бондарчук считал, что в курбасовском исполнении реализовалось «мировоззрение целой эпохи» [6, с. 146], а Гнат Юра – а с этим актером основателя «Молодого театра» связывали неоднозначные отношения – считал, что «Эдип – Л. Курбас не смог подняться до трагедийного пафоса» [8, с. 45]. Причину этого Юра усмотрел в условном характере постановки, особом внимании постановщика к массовым сценам, что, по мнению исполнителя роли Старого пастуха, отодвинуло на второй план отдельные актерские работы. Быть может, полемизируя со своим учителем, Гнат Юра в начале самостоятельной режиссерской деятельности также обратится к «Царю Эдипу» Софокла.

Еще один участник хора в «Эдипе» – Василь Василько (Миляев), напротив, отмечал, что постановка Курбаса «была условной лишь настолько, насколько условен сам театр Софокла. Не больше» [6, с. 221]. А исполнителя роли Эдипа Василько оценил самым превосходным образом, отметив единство внешнего, пластического и внутреннего, психологического рисунка роли. «Александр Степанович, – вспоминал В. Василько, – проявил себя в этой роли незаурядным трагедийным актером» [6, с. 222]. В этом с ним солидарна и другая молодотеатровка – Полина Няtko, отмечавшая глубокий трагизм Эдипа-Курбаса.

Актриса театра Полина Самойленко, которой постановщик намеревался поручить роль Иокасты (в спектакле ее сыграла Вера Щепанская), одинаково высоко оценила его режиссерскую и актерскую работу, выделив особое внимание Курбаса к пластическому рисунку роли, умение вжиться в эпоху, разработку отдельных деталей образа.

Постановку «Эдипа» киевский критик Евг. Кузьмин сравнил с началом «новой эры в истории украинского театра». Другой украинский театралный рецензент отмечал, что в своем спектакле «Курбас прямо поднялся до философского понимания искусства» [6, с. 271]. Следует отметить, что еще одним из побудительных мотивов обращения режиссера к трагедии Софокла стало изучение Курбасом теософии в Вене, стимулировавшие его интерес к личности, находящейся в «пограничной» ситуации.

Не уйдя Курбас окончательно в режиссуру, он наверняка бы стал крупным актером. На этом настаивает хорошо знавший его литературовед, переводчик и историк театра Александр Дейч: «Он был актером очень высокого класса, такого масштаба, как Моисси, как Джованни Грассо, как молодой Орленев. Легко возбудимый, с трагическими глазами, резкий, разработанная пластика. Звериная цепкость в теле, жест заверченный, голос, богатый модуляциями (он к тому же хорошо пел), умел слушать партнера, отлично держал паузу и любил разделять ее технически...»

[5, с. 177].

Все это проявилось в исполнении Лесем Курбасом роли фиванского правителя, осмелившегося противостоять роковому предопределению. В начале спектакля это до мозга костей царь; по мере нагнетания трагизма спектакля, по мере прозрения его несчастного персонажа, экспрессия исполнителя все более сменяется статикой, персонаж Курбаса будто становится ниже ростом. Ослепление Эдипа Курбас играл как прозрение, как катарсис, ведь слепота в Античной Греции ассоциировалась с мудростью. В этом проявилось не только его актерское дарование, но и предельная погруженность в материал, в тот культурный контекст, с которым Курбасу предстояло работать как постановщику и исполнителю. Об этом свидетельствует статья режиссера, написанная в 1919 году и опубликованная в киевском «Литературно-критическом альманахе». Она была оформлена как письмо вымышленному адресату: «Первоисточник искусства это совсем не впечатление чисто живописное, чисто музыкальное или поэтическое. А греческая трагедия. Это то, где есть синтез одного и другого, и третьего» [7, с. 24].

«Постановка «Царя Эдипа», – писал В. Василько, – не только программный спектакль Молодого театра, которым он заявил свое право на творчество и жизнь в искусстве. Это был первый шаг в изучении классических систем мирового театра» [2, с. 166]. Пристрастие Курбаса-режиссера к европейской театральной эстетике подтверждается не только тем, что восхождение к ней он начал с софокловской трагедии, но и другим обстоятельством, связанным с «доневольной» режиссурой. Его последней работой стала постановка, в центре которой – трагедия другого царственного персонажа. Это «Король Лир» в Государственном еврейском театре с блестящим Соломоном Михоэлсом в главной роли. Но это уже другая история, история последней, трагически оборванной, репетиции великого режиссера...

1. Бояджиева Л. В. Макс Рейнхардт.– Л., 1987.
2. Василько В. З книги життя // Вітчизна.– 1963.– № 12.
3. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього.– К., 1998.
4. Курбас Л. Генеза–завдання–шляхи // Вільне життя.– 1918.– № 98.
5. Курбас Л. Молодой театр // Лесь Курбас. Статьи и воспоминания о Курбасе. Литературное наследие.– М., 1987.
6. Курбас Л. Про трагедію Софокла «Цар Едіп» // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи.– К., 1991.
7. Курбас Л. Театральний лист // Український театр.– 1989.– № 1.
8. Юра Гнат. Мое життя.– К., 1987.