

Реферат на тему: "Лесь Курбас і театр ХХ століття"

Лесь Курбас

Реферат на тему:

"Лесь Курбас і театр ХХ століття"

План

1. Вступ
2. Розкриття теми
3. Висновок
4. Список використаної літератури

Неупереджений погляд на історію світового театру, становлення його форм, жанрів, театральних систем показує, що кожна доба у видовищному мистецтві починалася з появи нової міфології, культу, відповідного свята, навколо якого виростали форми громадського спілкування й розваги, і нарешті поставав театр. Причому початково — у таких формах, де театральне видовище ще не виділилося з форми громадського спілкування. Це було таїнство, присвячене якомусь богові, містичній сутності або обожненій особі — містерія. Так само називався і видовищний жанр, з якого у майбутньому проростали театральні системи.

Не був винятком із цієї традиції і театр, очолюваний Лесем Курбасом, який, на думку Н.Корнієнко, "будував театр, котрий зв'язав би наше минуле через пам'ять про містерію і наше завтра". Містерійну природу курбасового театру усвідомлювали не лише дослідники, а й сучасники, на думку яких у містерійному ключі, у жанрах дотичних до містерії (враховуючи похідні від містерії тріумфально-апофеозні видовища), Курбас та його учні в керованому ним театрі вирішували такі вистави: "Чорна Пантера і Білий Ведмідь", "Великий льох", "Йоля", "Цар Едіп", "Різдва́ний вертеп", "Гайдамаки", "Свобода", "Жовтень", "Новий Месія", "Джimmy Гіггінс", "Жакерія", "Напередодні", "Народний Малахій", "Диктатура", "Машиноборці", "Маклена Граса". Усвідомлення містерійної основи курбасового театру дозволяє точніше окреслити особливості його системи. Проте чи й справді ці вистави були "достеменними містеріями"? І так, і ні. Все залежить од відповіді на елементарне, здавалося б, запитання: що таке містерія?

Будь-яка з відомих дефініцій "містерії", за влучним висловом Н.Корнієнко, "мерехтить", інколи здається навіть, що під термін "містерія" можна підставити будь-який інший. Але на те були свої причини. Адже в історії видовищ не було жодної містерії, яка б не мала іншого імені, прізвиська або псевдоніма (приміром, в Англії за доби середньовіччя терміни "міраклі" і "містерія" вживалися як синоніми; "mysteres mimes" і "mystere" називалися не тільки містерії релігійного змісту, а й живі картини світського і навіть комічного характеру, а у другій половині XVI століття слово mystere стало вживатися не лише для позначення театального жанру, а й як синонім до слів

"драма", "вистава", "видовище" і навіть "драматична подія", а потім і просто "подія" у побутовому сенсі). Не кажучи про те, що вже на початковій стадії існування були відомі такі основні різновиди містерії, як мала (камерна, замкнена, громадська відправа, з якої, як правило, ще не вивільнився театральний елемент) і велика (масова синкретична театральна форма масового бюджетного видовища загальнодержавного значення). Нарешті, починаючи з XVII століття, термін поширюється на величезне коло явищ, що й стає остаточною свідченням відсутності жанрового "еталону". Але суб'єктивне, на перший погляд, привласнення терміну завжди свідчить про знаходження або принаймні намацання фундаментальної ознаки жанру — як правило, нової, ще незвичної для загалу території сакрального; тому й застосування терміну "містерія", "містерійність" до якогось явища є ознакою спроби окреслити територію сакрального міфу. Він, цей міф, по-різному інтерпретується представниками різних шкіл і теорій — зокрема, у другій половині XX століття, коли словосполучення "сакральний міф" стало вживатися у значенні сакралізованого і догматичного вияву соціальних звичаїв і цінностей, як заздалегідь заданий сценарій інтерпретації дійсності, що не спирається на досвід; як "святе письмо", прагматична функція якого — регулювання та підтримка порядку; адже міф — це, за словами Р.Барта, інструмент політичної демагогії, котрий надає певній ідеології більш органічного вигляду.

У XIX столітті в Україні водночас із спробами створення національного міфу і святого писма пробудився й інтерес до містерії — і не лише у відродженні інтересу до вертепу, а й у дотичній до театального жанру містерії "Великий льох" Т.Шевченка (1845), яку Є.Маланюк називав "символом саме культури нашої землі", "Іродова морока" — "святочное представление" Пантелеймона Куліша (1879), "Спокуса" — містерія Панаса Мирного (1901). Чільне місце серед вистав українського містерійного репертуару посідав і розпочатий 1911 року п'єсою "Гуцульський рік" цикл вистав "Гуцульського театру" Гната Хоткевича (цикл складався із чотирьох етнографічних картин, змістом яких були різдвяні і великодні звичаї, гуцульський похоронний обряд і гуцульське весілля). Всупереч зовнішній етнографічності, цей театр, безперечно, носив містерійний характер. Як не дивно, найчіткіше культи й міфи цього театру були визначені саме відступником від нього — Лесем Курбасом, який писав: "Українофільське козако— і побутолюбство далеко не вичерпує наших душевних інтересів. У формах мистецтва традиції старого українського театру зовсім не підходять до нашого репертуарного змісту. Тому хочемо творити нові цінності" — цінності нової містерії, ознаки якої чітко окреслюються у виставах очолюваного ним театру. Деякі з цих ознак можуть бути перенесені і на театральне мистецтво в цілому.

IV. Популярний вислів "Хто платить, той і замовляє музику" є правдивим лише для доволі обмеженого кола мистецьких явищ, на які поширюється дія законів ринку. Проте, як це переконливо показує містерія, формуючи образ влади, держава та її еліта застосовують й інші важелі впливу, котрі не лише уточнюють, а подеколи й переінакшують дію наведеного закону на, здавалося б, парадоксальне твердження: "Замовляють музику одні, платять — інші". Сам факт існування містерії в її масовому

варіанті є втіленням дії цього механізму. Невипадково Віктор Обюртен у перекладеній Лесем Курбасом книзі "Мистецтво вмирає" з розпачем писав: "мистецтво соціальної будуччини — це буде мистецтво на смак членів міської ради". Практично замовник і споживач виступають в одній особі лише у тих випадках, коли елітарний замовник замовляє музику особисто для себе (академії, вчена комедія, закритий придворний театр, масонські містерії, гуртки символістів тощо). Це, за Канетті, т. зв. "масові кристали" — об'єднання, які за своєю природою можуть охоплювати лише обмежене число членів і мусять за допомогою суворих правил регулювати свій склад". Такі масові кристали (братства, студії тощо) відіграли істотну роль в історії містерії, проте містерії, народжені цими об'єднаннями — своєрідні "магічні кристали", — не завжди ставали масовими (містерії масонів, символістів тощо). Такими "масовими кристалами" були створені Лесем Курбасом "Молодий театр" і Мистецьке Об'єднання "Березіль".

Роз'єднання замовника і споживача відбувається у випадку, коли політична або економічна еліта намагається нав'язати масовому споживачеві ті видовища, які, з її точки зору, "виховуватимуть" споживача у необхідному еліті напрямку (найяскравіше це виявляється у XX столітті, яке стало століттям панування держави, становлення масового мистецтва і "добровільно-примусових" форм його споживання). Причому, чим більше еліта і маса роз'єднані (у тому числі й просторово), тим більше шансів для вияву цієї суперечності. В умовах, коли еліта і маса — бодай тимчасово — об'єднуються (приміром, в умовах загальнонародного лиха), постають і спільні для них мистецькі форми. У зв'язку з чим і постає проблема виконавця замовлення — тобто постаті режисера, який щоразу відроджується на черговій містерійній хвилі. Саме цю роль — відчуженого виконавця замовлення — належало виконати створеному Лесем Курбасом Мистецькому Об'єднанню "Березіль".

Одна з особливостей великої бюджетної містерії пов'язана з суперечністю між її метою та засобами. Адже мета містерії — сакральна, в той час як засоби, на які вона спирається, — банальні. Це суперечить забобонному сприйняттю містерії, як і театрального мистецтва минулого в цілому, — у річищі перебільшення значення художньої вартості містерійних творів. Проте вчитаймося уважніше в доступні тексти бюджетних містерій, відкиньмо інерцію оголошення класикою ледве не усього минулого мистецтва, зробімо естетичну оцінку, — і ми переконаємося, що у переважній більшості випадків перед нами звичайнісінький кітч: кітч урядового концерту.

Відкиньмо так само ілюзію про роль "естетичного" у сприйнятті античної трагедії — державний захід мусив орієнтуватися на доступні сприйняттю маси засоби, тим більше, що "естетичне" ще взагалі не було усвідомлене. Функціонально кітч бюджетної містерії виправданий і навіть є передумовою можливості маніпулювання звичними символами і охоплення "сакральним заходом" найширших верств населення. Вже набагато пізніше як сама містерія, так і її засоби, будуть сакралізовані і сприйматимуться як вершинні досягнення мистецтва безвідносно до знакового середовища і умов, що їх породили. Адже уся система естетичних категорій, включаючи "прекрасне", є похідною від "сакрального". Спочатку "прекрасним" стає "сакральне", потім забуте "сакральне"

виявляє себе у нормах "прекрасного", котре, стаючи "досконалим", "класичним", у свою чергу, диктує естетичні норми і смаки наступних поколінь. Велика бюджетна містерія — це, користуючись формулою Бодріяра, масове "виробництво важких знаків" — сакральних "неавторських", "імперсональних", "вічних" символів доби. Саме таким масовим "виробництвом важких знаків" була генеральна лінія радянського театру доби Курбаса.

VII. На відміну від бюджетної містерії, мала, "благодійна" містерія — навпаки, не лише дозволяє, а й передбачає індивідуалізоване, неповторне, авторське. Якщо велика містерія заперечує авторське бачення, тлумачення, інтерпретацію тощо, то мала — навпаки, саме на нього й спирається. Різниця між цими двома сакральними різновидами — великою й малою містерією — та сама, що й між оплаченим паствою жрецьким замовлянням і неповторним словом пророка. Жрецьке замовляння спирається на минуле, слово пророка, доки він не здобув визнання, — це опозиція, якщо вона навіть і не агресивна, до існуючого сакруму. Діставши дозвіл на існування і освячення, слово пророка перетворюється на масовий жанр. Це протистояння двох форматів містерії — пророчої малої і великої бюджетної — яскраво ілюструє творчість Леся Курбаса і Гната Юри. Ставлячись до режисури, як до авторської професії, Курбас "перетворював" сакральні символи доби, отже, давав власне бачення їх. Іншими мотивами творчості керувався Гнат Юра, який переважно "відтворював" знайдене іншими. Але у 1925 році й Курбас відчув подальшу неможливість в існуючих соціальних обставинах авторської режисури і змушений був оголосити перехід від "театру впливу" до форм "театру вияву". Втім, митцеві пасіонарного типу, до якого, безперечно, належав Курбас, такий перехід легше було оголосити, ніж здійснити.

Мова містерії — це "гієрологія" — "особлива, сакральна мова", котра характеризується певними стильовими особливостями. Якими саме? Передусім — це сакральна відстороненість, відсутність автора, безособовий спосіб викладу або виклад сакральної істини вустах авторитетних діячів — героїв, ветеранів тощо (інколи з цією ж метою залучаються й діти — навіть діти розуміють!); використання сакрального обрамлення — текст навіяний якимись таємничими вищими силами; перелік незначних, з погляду логіки побудови сюжету та інтриги, подробиць для підтвердження сакральної "довжини" — як правило, у формі родоводу, переліку подвигів, титулатури тощо; повторюваність так само незначних, а подеколи й алогічних, з точки зору побудови сюжету та інтриги, постійних мотивів, що мусять вказувати на якусь давню — сакральну — традицію ("повторення, — пише К.Леві-Строс, — несе спеціальну функцію, а саме — виявляє структуру міфа"); хронікальна манера викладу; Імперативний характер викладу, оскільки, за Р.Бартом, завдання міфа полягає в тому, щоб надати історично зумовленим інтенціям статус природних, підняти історичні факти до рангу вічних; відтак міф перетворює казус, випадок — на правило, обов'язкове для всіх. Такими "гієрологічними" були у Курбаса прийоми хору, ведучих, "десяти слів поета" тощо.

Вивчаючи історію української літератури та її стилів, Дмитро Чижевський ввів

поняття "монументального" (період Київської держави) і "орнаментального" стилів. Обидва ці поняття мають безпосередній стосунок до містерійної форми, адже великій, масовій державній містерії завжди притаманні риси монументальності. Адже монументальності — "цій простій або іноді навіть безпорадній композиції відповідає і простота синтаксична", в той час як ознаками "орнаментального" стилю є самоцільність, здрібнення тематики творів, нагромадження прикрас тощо. "Підстава для цього, — на думку Д.Чижевського, — не лише "здрібнення" самої політики, самих подій, а також перевага орнаменту над ідеєю та змістом твору". Монументальний стиль був до вподоби усім часам, отож ним і хизувалися. Так, Гнат Юра писав про стиль очолюваного ним театру: "Преса та критика того часу визначали стиль театру ім.І.Франка як стиль "монументального реалізму". Нас цікавить у даному випадку не просто епітет, доданий до слова "реалізм", цілком у дусі тодішніх мистецьких визначень, а те, що критика вірно бачила наше прагнення бути театром зрозумілим, правдивим, реалістичним"; "далі у тезах я обґрунтовано визначив творчий напрямок Театру імені І.Франка як монументальний пролетарський реалізм, який театр і запроваджує зараз у життя".

Так само тяжів до монументалізму і Курбас: 1927 року в журналі "Нове мистецтво", № 18 Курбас писав: "Експресивний реалізм — формула, що цього року ще більше здобула собі права на громадянство в роботі "Березолю", опертий не на індивідуальний, а соціальний досвід, опертий на активне, а не пасивне світосприймання і ставлення до життя... Відмінюючись у гротеск чи в урочисту монументальність, — цей принцип залишається і для нашого часу єдиним, що може встояти проти стабілізаторських і реконструктивних тенденцій нашого мистецтва". Це широке розуміння реалізму, на думку Й.Гірняка, згодом дало Курбасові змогу визначити творчу методу "Березоля" — "експресивний реалізм" і "монументальний реалізм". Монументальності підпорядковані були вистави очолюваного Курбасом театру: вже названі на початку "Гайдамаки", "Джیمмі Гіггінс", "Жовтневий огляд", "Диктатура"... У контексті містерійного пошуку відсутність монументальної дії мала сприйматися як хиба і навіть політична помилка. Тому про невідповідність героїчному часові своєї п'єси "97" писав Микола Куліш у листі до Івана Дніпровського від 9 липня 1924 року: "В п'єсі немає визначної, монументальної дії. Це рядок малюнків в сіреньких рамцях сільського життя, злиденного, вбогого, та й ще поруйнованого голодом і революцією. Немає тут пафосу, немає блискучих бойових лозунгів". Відтак немає й містерії.

Чи був шлях творення монументального містерійного театру специфічним лише для України і для Курбаса? Ні, адже не лише Курбас з Юрою марили монументальним театром. Вчитаймося в присвячені цьому типові театру рядки і у низку порівнянь, що характеризують цей театр: "Монументальний театр, — писав Жан Жене, — стиль якого ще тільки належить знайти — має бути таким само величним, як Палац Правосуддя, як пам'ятник мертвим, собор, парламент, військова школа, урядова резиденція, таємні лабіринти чорного ринку або ринку наркотиків, обсерваторія. І функція його полягає в тому, щоб одночасно бути усім цим, але на свій особливий лад: розташовуючись на

цвинтарі або поряд з піччю крематорію біля димаря, похилого і фалічного". Саме таким і намагався бути містерійний театр Курбаса: "одночасно бути усім цим, але на свій особливий лад".

Курбасівський знаменитий театр "Березіль" (1922-1933) став розвідником у світі нової театральної мови, нової семіотики. Художній шлях Курбаса — це шлях від антропософії Рудольфа Штайнера до космізму філософа Григорія Сковороди, від експериментального політичного театру до театру філософського (і це в країні тоталітаризму і етичної стерилізації). Леся Курбас синтезує містерію з театром новітніх інтелектуальних технологій і чуттєво-психологічних осяянь. Його кращі вистави: "Макбет" Шекспіра, "Гайдамаки" за Шевченком, "Газ" Кайзера, "Джінні Гіггінс" за Сінклером; вистави за п'єсами видатного українського драматурга Миколи Куліша та ін., — футуро-тексти Культури, які ніби "передбачили" пошуки Єжи Гротовського, Пітера Брука, Інгмара Бергмана, зайвий раз наголосивши на єдиних фундаментальних законах художньої самоорганізації.

Гуманістична етика його театру, його альтернативні духовні смисли, акценти на національних культурних пріоритетах і відкритість естетикам Заходу і Сходу стали звинуваченням митцю. В 1933 році Курбаса заарештували і відправили в один з концтаборів радянського ГУЛАГу — на Соловки. 1937 року його, разом з 1100 інших українських інтелігентів і інтелектуалів, "на честь ювілею Великої Жовтневої революції" було розстріляно.

Леся Курбас — фігура світового контексту, він — один з лідерів українського Розстріляного Відродження.

Список використаної літератури

Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса: Пробл. формування творч. особистості.— Л.: Ін-т. народознав. НАН України, 1995.— 150 с.: ілюстр. [ст 85.33(4УКР) В 67]

Курбас Леся (Олександр-Зенон) Степанович // Укр. культура.— 2000.— № 4.— С. 26. [ст]

Про життєвий і творчий шлях українського режисера, театального діяча, актора, народного артиста республіки з 1925 р.

[Леся Курбас] // Укр. театр.— 1997.— № 1.— 32 с.: фотоілюстр. [ст]

Випуск номера присвячено 110 річниці від дня народження Леся Курбаса та 75-річчю з дня створення ним театру "Березіль".

Леся Курбас: Система і метод // Укр. театр.— 1998.— № 1.— С. 27-30; №2.— С.19-22; №3.— С.29-31.[ст]

Процес формування Л.Курбасом нової художньої системи.

Танюк Л. Ірина Стешенко про Леся Курбаса // Наука і культура: Україна: Щорічник.— К.: Т-во "Знання", 1966.— Вип. 21.— С. 390-397. [ст 72 М 34]

Спогади онуки Михайла Старицького про її спільну працю з Л.Курбасом, значення його творчого доробку для сьогодення.

Танюк Л. Талан і талант Леся Курбаса // Наука і сусп.-во.— 1989.— № 5.— С.16-20.

[ст]

Чечель Н. Українське театральне відродження: Захід. класика на укр. сцені.— К.: Наук. думка, 1993.— 143 с.: фотоілюстр. [ст 85.33(4УКР) Ч-57]