

УДК 792.01:7.049.2"192/193"

Цитування:

Бойко Т. А., Татаренко М. Г. Гротеск у режисурі Є. Вахтангова, О. Грановського, Леся Курбаса, Вс. Мейєрхольда. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. №2. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С.268-274.

Boiko T., Tatarenko M. (2020). Grotesque in the direction of E. Vakhtangov, A. Granovsky, Les Kurbas, Vs. Meyerhold. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 2, 268-274 [in Ukrainian].

Бойко Тетяна Антонівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури
та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6941-8868>
tetiana.boyko@gmail.com

Татаренко Марина Геннадіївна,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри режисури
та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6838-3560>
marina-lada-2012@ukr.net

ГРОТЕСК У РЕЖИСУРІ Є. ВАХТАНГОВА, О. ГРАНОВСЬКОГО, ЛЕСЯ КУРБАСА, ВС. МЕЙЄРХОЛЬДА

Мета дослідження – висвітлення формотворчих принципів гротеску в практиці режисерів-новаторів Є. Вахтангова, О. Грановського, Леся Курбаса, Вс. Мейєрхольда. **Методологія дослідження** спирається на аналітичний, історико-порівняльний та зіставно-типологічний методи. Саме ці методи стали в нагоді при осмисленні специфіки сценічного гротеску, аналізі суспільно-політичних процесів першої третини ХХ століття та для визначення ключових тенденцій режисерського й акторського мистецтва 1920-1930-х рр. **Наукова новизна** визначається тим, що гротеск є базовим інструментом образної театральної мови, а його основоположні принципи контрастності та боротьби протилежностей дозволяють знаходити в сценічному творі нові метафоричні смисли суголосні запитам часу. У підсумку авторки статті зазначають, що гротескова стилістика у 1920-1930-ті рр., притаманна творчості провідних режисерів СРСР та Європи, зумовлювала певну тенденційність пошуку актуального гротескного “ключа”, приміром, крізь призму творчості художників Н. Альтманом та Г. Гроссом, впливала на формування виконавської манери багатьох акторів. **Висновки.** У творчому доробку режисерів Є. Вахтангова, О. Грановського, Леся Курбаса, Вс. Мейєрхольда гротескова стилістика підкреслювала авторське бачення як пореволюційної дійсності, так і загальної картини світу. Крім того, саме гротеск як принцип побудови сценічної образності був індикатором їх естетико-художніх та формотворчих пошуків. За допомогою сценічного гротеску було можливо довести до абсурду актуальні суспільні проблеми, тобто або розрядити атмосферу навколо того чи іншого явища, або навпаки – загострити до межі. У такий спосіб театр був спроможний діагностувати “хвороби” суспільства та виконувати прогностичні функції.

Ключові слова: сценічний гротеск; режисура; метафора; актор; театр.

Бойко Татьяна Антоновна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры режиссуры и мастерства актера Киевского национального университета культуры и искусств; Татаренко Марина Геннадиевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры режиссуры и мастерства актера Киевского национального университета культуры и искусств

Гротеск в режисуре Е. Вахтангова, А. Грановского, Леся Курбаса, Вс. Мейерхольда

Цель исследования – освещение формообразующих принципов гротеска в практике режиссеров-новаторов Е. Вахтангова, А. Грановского, Леся Курбаса, Вс. Мейерхольда. **Методология исследования** опирается на аналитический, историко-сравнительный и сопоставимо-типологический методы. Именно эти методы пригодились при осмыслении специфики сценического гротеска, анализе общественно-политических процессов первой трети ХХ века, определении ключевых тенденций режиссерского и актерского искусства 1920-1930-х гг. **Научная новизна** определяется тем, что гротеск является базовым инструментом образного театрального языка, а его основополагающие принципы контрастности и борьбы противоположностей позволяют находить в сценическом произведении новые метафорические смыслы созвучны запросам времени. В итоге авторки статьи отмечают, что гротескная стилістика 1920-1930-х гг., присущая творчеству ведущих режиссеров СССР и Европы, предопределяла тенденциозность поиска актуального гротескного “ключа”, например, через призму творчества художников Н. Альтмана и Г. Гросса, влияла на формирование исполнительской манеры многих актеров. **Выводы.** В творчестве режиссеров Е. Вахтангова, А. Грановского, Леся Курбаса, Вс. Мейерхольда гротескная стилістика подчеркивала авторское видение как послереволюционной действительности, так и общей картины мира. Кроме того, именно гротеск как принцип

построения сценической образности был индикатором их эстетико-художественных и формообразующих поисков. С помощью сценического гротеска было возможно актуальные общественные проблемы довести до абсурда, то есть либо разрядить атмосферу вокруг того или иного явления, или наоборот – обострить до предела. Таким образом, театр был способен диагностировать “болезни” общества и выполнять прогностические функции.

Ключевые слова: сценический гротеск; режиссура; метафора; актер; театр.

Boiko Tetiana, Ph.D. in History of Art, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Art; Tatarenko Maryna, Ph.D. in Pedagogical Sciences, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Art

Grotesque in the direction of E. Vakhtangov, A. Granovsky, Les Kurbas, Vs. Meyerhold

The purpose of the article is to highlight the formative principles of the grotesque in the practice of innovative directors E. Vakhtangov, A. Granovsky, Les Kurbas, Vs. Meyerhold. **The methodology** of the study is based on analytical, historical, comparative, and comparative typological methods. These methods were useful in understanding the specifics of stage grotesque, the analysis of socio-political processes of the first third of the twentieth century, and to identify the key trends in the directing and acting of the 1920-1930s. **The scientific novelty** is determined by the fact that the grotesque is the basic tool of figurative theatrical language, and its fundamental principles of contrast and struggle of opposites allow us to find new metaphorical meanings in the stage work in accordance with the demands of time. As a result, the authors of the article note that the grotesque stylistics in the 1920s-1930s, which is inherent in the work of the leading directors of the USSR and Europe, caused a certain tendency to search for the actual grotesque “key”, such as the example with artists N. Altman and G. Gross, influenced the formation of many actors' performing style. **Conclusions.** In the creative work of directors E. Vakhtangov, A. Granovsky, Les Kurbas, Vs. Meyerhold's grotesque stylistics emphasized the author's vision of both the post-revolutionary reality and the overall picture of the world. In addition, the grotesque as a principle of constructing stage imagery was an indicator of their aesthetic, artistic, and formative pursuits. With the help of stage grotesque it was possible to bring actual social problems to the point of absurdity, that is, to either dilute the atmosphere around this or that phenomenon or vice versa – to exacerbate it to the limit. In this way, the theater was able to diagnose the “diseases” of society and perform prognostic functions.

Key words: stage grotesque; directing; metaphor; actor; theater.

Актуальність теми дослідження. Художньо-естетичні зрушення театрального ландшафту 1920-1930-х рр. мали значний вплив на формування мистецького клімату впродовж ХХ століття. Театральну культуру того часу репрезентувала генерація митців, напрацювання яких й досі становлять інтелектуальну насагу для сучасних дослідників, вимагають прискіпливого наукового переосмислення. Концепти режисури Є. Вахтангова, О. Грановського, Леся Курбаса, Вс. Мейерхольда та виконавські здобутки їх акторів-апологетів: М. Бабанової, Й. Гірняка, І. Льїнського, С. Міхоелса, М. Чехова й ін., донині простежуються у вигляді окремих мистецьких цитат та рефлексій у постановочних рішеннях сучасних режисерів. Приміром, принципи гротеску, які займали одні з провідних стилістичних позицій у режисурі цих митців, повсякчас культивувалися наступними поколіннями й мають певні модифікації на сучасному етапі. Відтак нині знання процесів утвердження сценічного гротеску стають базовими для фахової роботи режисера та актора. Отже, метою цієї статті є висвітлення формотворчих принципів гротеску в практиці режисерів-новаторів Є. Вахтангова, О. Грановського, Леся Курбаса, Вс. Мейерхольда.

Аналіз досліджень і публікацій. У процесі формотворчих експериментів провідні режисери першої третини ХХ століття доволі часто використовували принципи гротеску для формування стилістики багатьох вистав та створення сценічних образів. Гротеск як вид

художньої образності (фр. – grotesque, від італ. grotta – грот, печера) комічно або трагічно узагальнює та загострює життєві стосунки засобом зіставлення реального й фантастичного, правдоподібності й карикатури. Гротеск сприймається як свідоме викривлення усталених форм. Вірний принципіві поєднання протилежностей, гротеск існував у різні історичні періоди культури, увиразнювався у багатьох стильових течіях, зазнавав певних модифікацій, по-новому інтерпретувався. У залежності від зміни естетичних парадигм, пов'язаних із загальним розвитком історії людства, гротеск проявлявся у багатьох сегментах художньої культури: літературі, образотворчому мистецтві, видовищних формах. Приміром, яскраві зразки літературного гротеску простежуються у творах Вольтера, М. Гоголя, Е.Т.А. Гофмана, В. Гюго, Ф. Рабле, Д. Свіфта, драматургії Г. Бюхнера, Ф. Ведекінда, К. Гоцці, Г. Кайзера, Л. Піранделло, О. Сухово-Кобиліна, М. Салтикова-Щедріна та ін., зримі на полотнах І. Босха, П. Брейгеля, Ф. Гойї.

Орієнтовно з ХVIII століття, коли гротеск набув статусу естетичної категорії, почалося його наукове осмислення фахівцями, а саме філософами й літературознавцями. Нині окремі питання з естетики гротеску висвітлені у працях багатьох літературознавців М. Бахтіна, Б. Ейхенбаума, Ю. Манна, Д. Ніколаєва, В. Кайзера, М. Куртіса, Е. Госцилла, А. Хайдзика та ін. Проте у театрознавстві тлумачення гротеску не апелює до наукової традиції, оскільки

розроблено лише його узагальнені характеристики. Приміром, Патріс Паві специфіку сценічного гротеску розглядає так: “У театрі (драматургія та сценічний показ) гротеск зберігає властиву йому функцію деформації разом з гострим відчуттям конкретності та реалістичної детальності. Природа гротескної деформації, починаючи від звичайного потягу людини до комічного ефекту (наприклад, у комедії дель арте) і закінчуючи політичною і філософською сатирою (Вольтер, Свіфт), надзвичайно розмаїта. Власне гротеску як такого немає, існують певні естетико-ідеологічні гротески (сатиричний, притчевий, комічний, романтичний, нігілістський та ін.). Гротеск асоціюється з трагікомедією. З огляду на те, що гротеск і трагікомедія є змішаними жанрами, вони постійно баланують між сміхотворністю й трагізмом, до того ж кожен із цих жанрів передбачає існування протилежного, оскільки інакше можна було б раз і назавжди зупинитися на досягнутому. У сучасному світі, що, як відомо, постійно деформується (тобто не має ідейності та гармонії), гротеск, вдаючись до мімічного відображення хаосу, аж ніяк не сприяє гармонійному відтворенню образу суспільства. Суть гротеску полягає в усвідомленні питання про можливе руйнування будь-якої людської цінності шляхом використання абсолютного комізму й уподібнення її до сліпого абсурду.” [6, 91-92].

Отже, для розуміння специфіки сценічного гротеску авторки цієї статті спираються на міркування П. Паві та беруть до уваги праці дослідників: Б. Алперса, Л. Борисової, Г. Бояджиєва, О. Дживелегова, В. Дмитрієвського, М. Ігнатєвої, А. Толшина, О. Хайченко, Ш. Шахадат, які розглядають естетико-художні особливості гротеску на різних історичних етапах.

Виклад основного матеріалу. У першій третині ХХ століття гротеск увірвався до царини театру зовсім не випадково. Радикальні суспільно-політичні зміни, якими позначений цей період, потребували їх контрастного відтворення у мистецтві. У цьому сенсі гротеск, що увиразнював зіткнення змісту і форми, встановлював нову логіку взаємодії реального й сценічного існування, якнайкраще підходив для вияву глибинної сутності актуальних явищ. На різних етапах творчості принципи гротеску використовували провідні театральні діячі Є. Вахтангов, О. Грановський, Лесь Курбас, Вс. Мейерхольд, Е. Піскатор, К. Станіславський, М. Чехов та ін. Їх захоплення саме сценічним гротеском вказувало на те, що натуралістичний, побутовий театр, відчутно здавав свої позиції

перед цілою армією театрів видовищних форм. Ця ситуація живилася й тим, що професія режисера стала домінантною серед інших мистецьких професій. Часто режисери свідомо використовували елементи епатажу, нестандартні локації й нетривіальні сюжети заради створення індивідуального стилю та некаліграфічного, авторського сценічного почерку. Відтак із розмаїття відвертих й неочікуваних мистецьких висловлювань і поставав режисерський театр першої третини ХХ століття. Головна увага цього режисерського театру фокусувалася на постаті актора й експериментах у галузі акторської техніки. За таких умов, гротеск ставав найкращим індикатором різноманітних шукань у царині акторства: естетичних, художніх, технологічних тощо. Для багатьох провідних акторів того часу (Й. Гірняка, І. Ільїнського, С. Міхоелса, М. Чехова та ін.) гротеск був головним засобом художньої виразності. Прикметно, що у 1920-ті рр., переважно по відношенню до мистецтва актора, використовувалося поняття ексцентрика, як близьке, майже ідентичне гротеску. Разом з тим, гротеск і ексцентрика – далеко не однорідні явища: у першому випадку мова йде про творчий принцип, у другому – про систему художніх прийомів. Гротеск може реалізуватися через ексцентричні прийоми, проте не вичерпується ними як принцип побудови художнього цілого. Ця теза наочно проілюстрована у творчості найвидатнішого кіноексцентрика того часу – Чарльза Чапліна. Варто лише передивитися його фільми-шедеври: “Малюк” (1921), “Цирк” (1928), “Нові часи” (1936) та ін. Уся сценічна поведінка чаплінського волоцюги була побудована на калейдоскопічній зміні ексцентричних прийомів, які без глибинних занурень у психологію героя та мімічно-пластичних малюнків так і залишилися б трюками задля гегів. Чаплін же працював в стилістиці гротеску майже завжди, вмюючи тонко поєднувати в різних ролях як пластичний, так і психологічний гротеск.

Основоположні принципи гротескового поєднання спостерігаємо й у режисурі та акторській практиці Євгена Вахтангова. “Гротеск Вахтангова відтворював гостро суб’єктивне, індивідуальне світовідчуття. Принцип загостреної контрастності став для пореволюційної творчості Вахтангова універсальним. Гротеск обов’язково вимагав певної реальності, щоб у процесі перетворення залишитися з нею пов’язаним” [4, 16]. Зокрема, ще у виставі “Цвіркун на запічку” за Ч. Діккенсом (1914, Студія МХТ, постановка Б.М. Сушкевича), фігура лиховісного фабриканта Текльтона,

зіграного Є. Вахтанговим у гостро характерному ключі, з підкресленою механістичністю рухів і застиглою маскою обличчя різко контрастувала з благодушним дікенсівським затишком. Цей образ увійшов до історії сценічного мистецтва як репрезентативний зразок театрального гротеску, а сама вистава – як протест проти Першої світової війни.

Майже вся творчість Є. Вахтангова була пов'язана зі сценічним гротеском. Вистави “Ерік XIV” (1921), “Чудо святого Антонія” (1921), “Гадібук” (1922), “Принцеса Турандот” (1922) увиразнювали естетику вахтанговського “фантастичного реалізму”, який синтезував і гіперболу, і гротеск, і прийоми балагану. У спектаклях Є. Вахтангова поєднувалися різноманітні жанрові ракурси, що відтворювалися у підкресленій різностильності засобів художньої виразності. Відмовившись від поетики інтимно-психологічного театру, Є. Вахтангов зберігав засади мистецтва переживання й органічності акторського існування. Приміром, у колізіях, стражданнях і муках героїв “Гадібук” (1922), поставленого режисером у театрі “Габіма”, відбився весь трагізм тогочасної епохи. Одним із джерел трагічного гротеску цієї вистави були “дивні” картини художника Натана Альтмана. На альтманівському картоні персонажі зі світу давньої легенди поставали у незвичних ракурсах: покаліченими, нещасними людьми, з різкими жестами, конвульсивними рухами. Спотвореність, химерність, алогізм творів Н. Альтмана також стали поживою для створення гротескної стилістики і в постановці Олексія Грановського “Уріель Акоста” (1922) з Соломоном Міхоелсом у головній ролі. Нервовість, внутрішній ексцентризм гри С. Міхоелса сучасники порівнювали з животрепетною надчутливістю Еріка XIV–Чехова у вахтанговській постановці 1921 року. Тут варто підкреслити, що саме чеховський акторський гротеск відрізнявся крайньою експресивністю. Персонажі, створені актором, остаточно втрачали риси реальних людей, перетворювалися на фантастичних імпульсивних істот, існували в ірреальному світі. У цьому контексті варто зазначити, що апогеєм гротескної образності у режисурі О. Грановського була вистава “Ніч на старому ринку” (1925), поставлена в Державному єврейському театрі. Як ми знаємо, і М. Чехов, і паралельно О. Грановський із трупною театру виїхали у 1928-му році на гастролі до Європи і не повернулися, стали митцями-втікачами, які фантастичним чином відчували наростаючий сталінський терор. Гротескові картини їх творчого й приватного

життя, що відбивали химерний пафос пореволюційної дійсності 1920-х рр., розчинилися у швидкому калейдоскопі європейських мистецьких та політичних катаклізм.

У контексті теми варто наголосити, що гротеск режисерсько-акторських колаборацій Вахтангова-Чехова й Грановського-Міхоелса, попри гіперболізацію, яка досягалася за допомогою гриму й маскуванню зовнішніх рис актора та певної декоративності сценічного оформлення, перш за все, апелював до внутрішнього світу людини. Натомість зовсім інакшим був гротеск мейерхольдівських акторів. Як відомо творчість Вс. Мейерхольда відбивала модель режисерського авторитаризму, в якій актор, безперечно, вагомий своєю індивідуальністю, все ж був лише одним із засобів створення гротескного світу. Адже у 1920-ті рр. Вс. Мейерхольд активно застосовував у виставах прийоми цирку, кабаре, кіно. Гротескна стилістика його постановок здебільшого створювалася завдяки монтажному поєднанню елементів багатьох театральних естетик, що перехрещувалися в часі і просторі, перебували на різних історичних паралелях, унаочнювалися в різноманітних акторських трюках. Радше це була саме ексцентрика, що межувала з гротесковою боротьбою протилежностей. Проте ексцентричність акторів Театру імені Мейерхольда не вичерпувалася лише вмінням виконувати мюзикхольні номери та їх філігранною акробатичною пластикою в окремих мізансценах. Хоча саме акробатичні трюки та клоунада були важливими елементами розробленої режисером біомеханіки, згідно з якою підготовка актора зводилася до фізичного розвитку, спортивного тренування, вміння володіти власним тілом. Рухи актора мали бути доцільними, точними, чіткими. Актор не міг допускати непродуктивних, випадкових, побутових рухів. Тому, філігранне володіння акробатикою, буфонадою, жонглюванням дозволяло акторам ТІМу ігнорувати психологічні моменти акторської гри. Вони перетворювалися на пластилінових істот, здатних одночасно бути мімами, клоунами, ексцентриками. Адже на початку 1920-х років прихильники „лівого театру” вважали ексцентрику провідним методом театру, що мусить замінити психологічну систему гри. Відповідно актори М. Бабанова, Е. Гарін, І. Льїнський й інші обов'язково повинні були володіти навичками циркових артистів, бо у виставах Вс. Мейерхольда “внутрішній рух, розвиток образів замінювалися зовнішньою динамікою, стрімкістю фізичних вправ, актори літали по майданчиках і драбинах, ковзались по

нахилених дошках конструкцій, грали дверима, що обертаються. Вони повинні були миттєво переходити від фарсу до трагедії, від лірики до клоунади.” [7, 31]. Мейєрхольд виховував акторів, які за допомогою ексцентричних прийомів досягали пластичного гротеску в багатьох постановках. Приміром, Мейєрхольд використовуючи принципи пластичного гротеску, “будував режисерський малюнок ролі Аркашки Счастлівцева в своїй епатажній виставі 1924 року “Ліс” – з феєрверком пантомімічних ігрових епізодів і ексцентричних імпрровізацій, блискуче розіграних молодим І. Ільїнським. Але, звичайно, і Мейєрхольд, і Ільїнський робили це з іншою метою й з іншим задумом, залишаючись в межах суто пластичного гротеску без усіякого психологічного ускладнення образу, як це належало робити у виставах відверто агітаційного напрямку” [1, 475].

Отже, в залежності від художньо-естетичної архітектоніки вистав того часу, акторський гротеск зазнавав модифікацій і міг бути як психологічним, так і пластичним. Психологічний гротеск формувався у парадоксальному, фантазмагоричному просторі постановок, приміром Вахтангова й Грановського, і виражався в алогізмі психологічних станів, надмірній емоційності персонажа, демонізації людських рис. Разом із тим, гротескова стилістика органічно побутувала не лише у доробку акторів-апологетів “лівого театру”, а й на кону МХАТу, де у “1920-1930-х рр. засобами мистецтва психологічного гротеску було створено цілу галерею образів великої соціально-художньої сили: москвінські Хлинов і Ноздрьов, схожі на дивакуватих міфічних істот з людськими головами та козиними копитами; масштабні за гротескним трагізмом образи бідного Еріка і Муромського у Михайла Чехова; такі реальні в своїй зовнішній неправдо-подібності хмельовські Каренін і князь К. у “Дядечковому сні” Достоєвського; мольєрів-ський комедійний Оргон Топоркова в “Тартюфі”, який так несподівано нагадував трагічний образ Дон Кіхота, висміяний за духовний максималізм і віру в людину” [1, 479].

Натомість для пластичного гротеску ефект внутрішньої імпульсивності, загостреного переживання вторинний, головне для актора – за допомогою пластичних (міміка, жести, хода) конфігурацій накреслити зовнішній малюнок ролі, який став би складовою загального гротеску вистави. Ці принципи й стали основоположними для режисури Вс. Мейєрхольда.

На теренах України стилістику сценічного гротеску в багатьох виставах відтворив Лесь

Курбас, який у лекції “Як формулювати принцип сучасного театру!” (1924) визначав особливості акторського гротеску на прикладі практики своїх видатних колег-сучасників: К. Станіславського, Є. Вахтангова, Вс. Мейєрхольда та акторської праці М. Чехова. “Та стадія системи Станіславського, яка зафіксована у Вахтангова, гротеск – такий театральний план, де театр Станіславського мусив зіткнутися з моментом гри. – пояснював Лесь Курбас.

Гротеск – на несподіваних контрастах чисто театральних, а не психологічних. “Принцеса Турандот” – там справа на стику можливості монтажу емоцій, як таких. У Мейєрхольда – коли була рефлексологія замість психології, теж був монтаж емоцій (“Великодушний роносець”).

Теоретично в сучасній творчості переживання ніякого не може бути. Все монтується в чисто інтелектуальних категоріях. Практично це неправда. Де тільки є питання форми і питання конструкції – чим більш талановито ці питання розв’язані, тим у більшій мірі вони є продукт того переживання просторового, музичного чи психологічного, в залежності від того, в якій площині творець звик уявляти. Нема мистецтва без мети, за винятком декадансу, де також, звичайно, була мета.

Сучасний актор не отожднює себе з роллю, а об’єктивізує (“Осінні скрипки”) – М. Чехов зливався з дійовою особою. Нецікаво, чи актор переживає, чи ні, коли творить, важливо, що він дає” [5, 50]. З міркувань Лєся Курбаса випливає, що актор мусить створювати сценічний образ, перш за все, за допомогою інтелектуальної роботи, а не суто фізичних можливостей. Він повинен використовувати свою уяву, ерудицію, аналізувати характер, історію життя персонажа і вибудовувати образ, цікавий саме контрастністю, небуденністю, емоційним багатоголоссям. Курбасова дефініція актора-“розумного арлекіна” базувалася якраз на цьому функціоналі. Актор повинен був уміти все: бути клоуном, акробатом, мімом, ексцентриком, ліриком, психологом тощо. Такі вимоги були цілковито в дусі того часу. Бажання працювати з акторами-універсалами декларували провідні режисери: Г. Крег, М. Рейнгардт, К. Станіславський та ін. Утім, навіть ці об’єктивні реалії не вберегли Курбаса від багатьох порівнянь його творчих здобутків з практикою Мейєрхольда, особливо тих моментів, що стосуються акторського трюкацтва, просторово-образних рішень й сценічного гротеску. Натомість ні в кого не виникало сумнів, що сувора вимога до ґрунтовної освіченості актора йшла від індивідуальності самого Курбаса, який був поліглотом, філософом, митцем-ерудитом. Без

цих якостей досягнути сутність гротескової боротьби протилежностей доволі важко. Відомо, що учні Курбаса, режисери й актори, завжди ретельно вивчали матеріали дотичні до тематики постановки.

Серед березільських акторів, послідовно йдучи за курбасівськими настановами, прийоми гротеску майстерно втілювали Г. Бабіївна, Б. Балабан, Й. Гірняк, М. Крушельницький, С. Шагайда та ін. Приміром, акторська харизма Йосипа Гірняка тяжіла до органічного відтворення амбівалентних характерів багатьох персонажів. У переважній більшості актор працював на перетині трагічного й комічного, тонко фіксував моменти переходу з одного психологічного стану до іншого. “Своєрідність Гірняка в гострому, іноді підкресленому, багатобарвному малюнку ролі. Це актор гротеску, який вміє сполучити в одне ціле драматизм і комедійність. Іноді цей драматизм або комедійність набувають фантастичного характеру. Риси реального тонко сполучаються з нереальним, переходять в марення, кошмар! Таким є його Зброжек (“Маклена Граса”) – сцена самогубства, Мина Мазайло – мрії перед дзеркалом про зміну прізвища” [2, 626].

Уперше у виконавській практиці актора елементи сатиричного гротеску були використані при створенні образу-маски Миколи II (“Напередодні”, 1925). Проте остаточно утвердилися у виставі “Золоте черево” (1926), де акторові довелося створити образ слуги Мюскара, в якому гармонійно поєдналися психологічні переживання з балаганною гротесковою виразністю. У постановці Б. Тягня “Король бавиться” (1927) трагедійний образ блазня Трібуле був відтворений Й. Гірняком засобами трагігротеску, які зумовили потужну психологічну експресію героя.

Варто підкреслити, що у виконавській практиці Й. Гірняка, на певному етапі, засоби гротеску стали панівними. Приміром, образи Мина Мазайла (“Мина Мазайло”, 1929) та Зброжека (“Маклена Граса”, 1933) будувалися винятково за принципами психологічного гротеску як синтетичної сполуки різноманітних прийомів: буфонади, карикатури, комізму, трагізму та ін. Гротеск в акторській грі дозволяв глибше й багатогранніше розкрити характери персонажів, відтворити алогізм їх вчинків.

Отже, гротеск для Леся Курбаса був засобом відтворення фантазмагоричної сценічної дійсності. Саме такої, яка постала у “Золотому череві” (1926), “Народному Малахії” (1928), “Мині Мазайлі” (1929). У цих дуже різних постановках на прикладі парадоксальних ситуацій режисер за

допомогою стилістики гротеску прагнув відтворити колізії сучасності. Приміром, образний світ Курбасового “Золотого черева” критик В. Хмурий визначав як “паноптикум карикатур у манері Жоржа Гросса, тільки куди гостріших за своєю витонченістю, набагато ширшого діапазону, ніж малюнки Гросса з їхньою німецькою типологією” [8, 14-15].

Акцент В. Хмурого на елементах гротескової стилістики у “Золотому череві” не випадковий, бо у 1920-ті рр. викривальні карикатури Георга Гросса як джерело соціально-політичних картин світу стали поживою для багатьох режисерів при створенні гротескової стилістики на сцені. “Сила Гросса полягала у тому, що він зумів з неабиякою гостротою відтворити узагальнені зразки класового протистояння між буржуазією і пролетаріатом. Деталі його образів – звірськи висунута щелепа і дерев'яна потилиця буржуа – є не індивідуальною прикметою тієї чи іншої конкретної людини, а слугують зовнішнім відтворенням загальної сутності цього класу. Його люди – це персоніфіковані ідеї, вивільнені від індивідуального й випадкового” [3, 8].

Двома роками пізніше, у Німеччині, репрезентацією стилістики гротескового гротеску стала й вистава Е. Піскатора “Пригоди бравого солдата Швейка” (1928) з Максом Палленбергом у головній ролі, поставлена у жанрі епічної сатири. Щоб оживити на сцені оточення Швейка, Е. Піскатор зняв політично-сатиричний трюковий фільм за малюнками Г. Гросса. У цьому фільмі маріонетки, які уособлювали військових, духовенство і поліцейських, комічно відображали безперервний рух. Головна заслуга Г. Гросса полягала не тільки у точній обмальовці типів, а перш за все у тому, що він за допомогою злободенних карикатур виокремив образ Швейка та його оточення з історичного контексту і сполучив з реаліями сучасності. Таким чином, за допомогою трансляції кінострічки на екрані в глибині сцени, режисер розташував більшість дійових осіб-малюнків навколо головного героя, який весь час перебував у рухові: ході, їзді, бігу. Ці гротескові реалії межуючи з політичною сатирою стали візитівкою режисури Ервіна Піскатора.

Отже, аналіз сценічної практики видатних режисерів першої третини ХХ століття Є. Вахтангова, О. Грановського, Леся Курбаса, Вс. Мейєрхольда показав, що гротеск як принцип побудови сценічної образності був індикатором їх естетико-художніх та формотворчих пошуків. Наукова новизна цього дослідження вказує на те, що гротеск є базовим інструментом образної

театральної мови, а його основоположні принципи контрастності та боротьби протилежностей дозволяють знаходити в сценічному творі нові метафоричні смисли суголосні запитам часу. У підсумку авторки статті зазначають, що гротескова стилістика у 1920-1930-ті рр., притаманна творчості провідних режисерів СРСР та Європи, зумовлювала певну тенденційність пошуку актуального гротескного “ключа” (приміром крізь призму малюнків художників Н. Альтмана та Г. Гросса), впливала на формування виконавської манери багатьох акторів.

Висновки. Для провідних режисерів 1920-1930-х рр. Є. Вахтангова, О. Грановського, Леся Курбаса, Вс. Мейерхольда, Е. Пискатора, К. Станіславського, М. Чехова гротеск слугував лакмусовим папірцем для авторського бачення як пореволюційної дійсності, так і загальної картини світу. За допомогою сценічного гротеску було можливо актуальні суспільні проблеми довести до абсурду, тобто або розрядити атмосферу навколо того чи іншого явища, або навпаки – загострити до межі. У такий спосіб театр був спроможний діагнос-тувати “хвороби” суспільства та виконувати прогностичні функції. Накреслюючи перспективу розгортання цієї теми маємо намір проаналізувати фрагменти використання гротеску у виставах вітчизняних режисерів А. Білоуса, Д. Богомазова, С. Жиркова, Р. Мархольда. Висвітлення естетико-художніх інваріантів гротескної образності у сучасній театральній практиці може стати логічним продовженням порушених у цій статті питань.

Література

1. Алперс Б. В. Театральные очерки : в 2 т. Театральные премьеры и дискуссии. Москва : Искусство, 1977. Т. 2. 519 с.
2. Горенко В. Дорогами шукань : Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська // Наш театр : книга діячів українського театрального мистецтва, (1915-1975) : у 2 т. Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : ОМУС, 1975. Т. 1. С. 621–627.
3. Гросс Г. [Альбом]. Москва ; Ленинград : ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1931. 43 с.
4. Игнатьева М. Б. Гротеск и эксцентрика в русском советском актерском искусстве : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01. Москва, 1988. 24 с.
5. Курбас Л. Березиль : із твоєї спадщини / упоряд. М. Лабінського ; передмова Ю. Бобошка. Київ : Дніпро, 1988. 518 с.
6. Паві П. Словник театру / пер. з фр. М. Якуб'як. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. 639 с.
7. Хайченко Г. А. Игорь Ильинский. Москва : Изд-во АН СССР, 1962. 214 с.
8. Хмурый В. [В. Бутенко], Дивнич Ю. [Ю. Лавріненко], Блакитний Є. В масках епохи : Йосип Гірняк. Мюнхен : Україна, 1948. 107 с.

References

1. Alpers B. V. (1977). Theater essays: Vol. 2. Theater premieres and discussions. Moscow: Iskusstvo. [in Russian].
2. Horenko V. (1975). Search roads: Yosyp Hirniak and Olimpia Dobrovolska. Our theater: a book of figures of Ukrainian theatrical art, (1915-1975): Vol. 1. (pp. 621-627). New-York-Paris-Sydney-Toronto: OMUS. [in Ukrainian].
3. Gross G. (1931). Album. Moscow-Leningrad: OGIZ-IZOGIZ. [in Russian].
4. Ignateva M. B. (1988). Grottesque and eccentric in Russian Soviet acting. Extended abstract of the candidate's thesis. Moscow. [in Russian].
5. Kurbas L. (1988). Berezil: from the creative heritage. Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian].
6. Pavi P. (2006). Theater Dictionary (M. Iakubiak Trans). Lviv: LNU im. I. Franka. [in Ukrainian].
7. Khaychenko G. A. (1962). Igor Ilinskiy. Moscow: AN SSSR. [in Russian].
8. Khmuryi, V. [V. Butenko] & Dyvnych, Yu. [Yu. Lavrinenko] & Blakytyni Ye. (1948). In the masks of the era: Yosyp Hirniak. Miunkhen: Ukraina. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 04.03.2020
Прийнято до друку 05.04.2020