

Анна ВЕСЕЛОВСКАЯ

УКРАИНСКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ АВАНГАРД И КИНО

Авангардный украинский театр, как ни один другой на пространстве бывшего Советского Союза, связывал свою деятельность с кинематографом. В 1920-е годы в Украине соединение, взаимодействие и взаимовлияние этих двух видов искусства было исключительным. Более того, собственно украинский авангардный театр и стал мощным донором для украинского кино в момент его активного становления. В связи с этим можно вспомнить довольно солидный список имен тех, чью дальнейшую работу в кинематографе предопределил авангардный театр, и начнет этот список Александр Довженко, об отношениях которого с театром, и в частности с театром Леся Курбаса, первой написала Наталья Кузюкина¹. В то же время кинодеятельность самого Леся Курбаса является предметом отдельного рассмотрения. Успешно работала в театре и кино целая плеяда украинских актеров (А.Бучма, П.Масоха, П.Нятко, А.Сердюк и др.), а украинские театральные режиссеры осваивали новую профессию кинорежиссера.

Таким образом, наличие донорства украинского театра 1920-х гг. в пользу кинематографа не нуждается в доказательствах, и речь может идти лишь о его масштабах и причинах его возникновения. Почему вообще стали возможны столь значительные вливания на этом этапе, почему украинский авангардный театр смог дать такой мощный импульс молодому украинскому кино? Ведь еще в конце 1910-х годов украинский театр не был ни модернистским, ни авангардным и отличался от украинской живописи или литературы устоявшейся склонностью к традиции и отсутствием сколь бы то ни было серьезного новаторства.

Дело в том, что до того самого момента, когда украинский театр стал донором для украинского киноискусства, то есть до конца 1910-х—начала 1920-х годов, он, театр, необычайно динамично развивался. Утверждение новых смыслов происходило в непосредственной связи с поисками новых форм, отличных от традиционных павильонных театральнo-декорациoнных постановок. И в этих поисках украинский авангардный театр не в последнюю очередь опирался именно на практику мирового кинематографа, в частности немецкого и американского. Таким образом, обогащенный опытом мирового кино, вобрав его достижения и переосмыслив их, украинский авангардный театр смог осуществить свою донорскую функцию, в результате чего достаточно сильно обескровил себя к концу 1920-х годов (чего стоила—пусть даже частичная—утрата для театра таких актеров, как А.Бучма, С.Шагайда, режиссера Ф.Лопатинского).

¹ Статья впервые опубликована на украинском в сб.: Україна—Німеччина: кінематографічні зв'язки / Україна—Германія: кінематографічні зв'язки / Сост. Г.-Й.Шлегель, С.В.Тримбач. Киев: Глобус-Прес, 2009.

Донором №1 принято считать выдающегося украинского режиссера Леся Курбаса. И это не случайно, поскольку именно он первым из украинских театральных режиссеров стал продуктивно заниматься кино, а в его березильских спектаклях—особенно киевского периода—кинематограф использовался чрезвычайно активно. Много написано о кинематографичности его спектакля 1923 года «Джимми Хиггинс» по Эптону Синклеру и вообще о факторе кино в этой постановке. Практически все, что свидетельствует о кинематографичности «Джимми Хиггинса», театроведы и киноведы уже проанализировали. Прибегая к методам кино, режиссер воссоздавал жизнь Европы того времени. Документальные кадры показывали улицы Берлина и Петербурга; с помощью кино на сцене возникало море; кинематограф использовался для того, чтобы одновременно показать события, происходящие в разных местах. На сцене действовали живые актеры-рабочие, они узнавали о случившемся взрыве, а в это время зритель на экране видел этот взрыв. Применялись также кинематографические наплывы и соединение кинокадров с реальной фактурой. Так Джимми, узнавший о взрыве, сначала бежал на экране прямо на зрителя, а затем он же, но уже живой актер, продолжал бежать по сцене.

Однако представляется, что существует еще одна ипостась в использовании Лесем Курбасом опыта мирового кинематографа, оставшаяся незамеченной исследователями и касающаяся не столько вопросов формы, сколько содержания. Речь идет о стремлении режиссера сделать своего героя—неудачника Джимми, женившегося на бывшей проститутке Лизи,—похожим на широко известного персонажа Чарли Чаплина (это было особенно заметно, когда роль Джимми исполнял Иосиф Гирнык, который был и ниже, и худее Амвросия Бучмы). Фигурка Джимми маленькая и нескладная, пиджак и брюки явно велики ему, у него маленькие черные усики; к тому же оба исполнителя использовали эксцентрические приемы актерской игры. Чарли Чаплин был знаковой фигурой для Леся Курбаса, и «Чаплиниада», изданная в 1920 году с рисунками Фернана Леже, из личной библиотеки режиссера, которая хранится в фондах Государственного музея театрального, музыкального и киноискусства Украины,—тому свидетельство. Лесь Курбас, безусловно, понимал огромную роль кино для новаторского формотворчества в театре. Об этом он говорит в интервью газете «Большевик», в котором делится своими впечатлениями от московских спектаклей. Будучи уже известным режиссером, поставившим «Газ» и «Джимми Хиггинса», Курбас впервые побывал в Москве, и в этом интервью от 9 февраля 1924 года он отмечает, что самые сильные театральные впечатления связаны у него с театром Пролеткульта, в котором работал С. Эйзенштейн, со спектаклем по пьесе С.Третьякова «Слышишь, Москва?», который начинался весьма удачным, по мнению Курбаса, введением кинокадров с показом немецких городов, в частности, Дрездена².

В 1925 году Лесь Курбас работал на Одесской кинофабрике, и в это время в одной из корреспонденций, посвященных новому сезону в «Березиле», сообщалось, что «большое внимание режштаб уделит вопросам кино, в связи с чем на киносьемки направлена группа работников с режиссером Лопатинским. Кроме заданий чисто производственного характера, киногруппе вменяется в обязанность поддерживать теснейшую связь с лабораториями режштаба»³.

Среди театральных режиссеров—активных доноров украинского кино,—пришедших из авангардного театра, безусловно, следует выделить Фауста Лопатинского, вначале ученика и сподвижника Леся Курбаса, а потом Александра Довженко. Надо отметить, однако, что языком кинематографа Лопатинский овладел еще до 1925 года, то есть до момента своего фактического перехода в кино, где он осуществил семь постановок.

Так, жанр его первого киевского спектакля «Новые идут» по Е.Зозуле, поставленного в «Березиле» в 1923 году, был обозначен как «грандиозная трюковая фильма»⁴. А в одной из рецензий на его следующий березильский спектакль—«Машиноборцы» по Э.Толлеру (1924)—отмечалось, что принципом постановки является «киновертепный монтаж»⁵. Это словосочетание рецензент Степан Бондарчук употребил, имея в виду и характер сценического оформления художника В.Меллера, и принцип организации действия. На сцене, в глубине, по центру стояло гигантское «машинное колесо», внутри которого помещались конструктивные помосты вертепного типа со сменными плоскостями. Это колесо одновременно несло в себе символический смысл, а его вращением начинался каждый новый эпизод.

Кроме Леся Курбаса и Фауста Лопатинского, можно назвать и других театральных режиссеров и художников—создателей авангардного театра, активно использовавших опыт мирового кинематографа, а затем реализовавших себя в качестве практиков кинематографа отечественного. Так, в 1923 году на сцене киевского еврейского театра «Кунст-Винкл», который в первый период своей деятельности стремился отказаться от еврейской сценической традиции и стать на путь авангардистского искусства, известный кино- и театральный режиссер Аксель Лундин поставил пьесу немецкого драматурга-экспрессиониста Г.Кайзера «С утра до полуночи». Спектакль был задуман, как «нарастающий бег колеса», что соответствовало экспрессионистской эстетике пьесы Кайзера. Художник спектакля С.Зарицкий так вспоминает о своем сценографическом решении: «Мы ввели в эту постановку затемнение и наплывы. На сцене был экран и своеобразный обтюратор (по принципу кинокамеры). В нужный момент он прекращал действие и тут же начинал следующее. На сцене было характерное для кино мелькание, создававшееся вращением обтюлятора»⁶.

Но, пожалуй, наиболее плодотворно и органично использовал в своих театральных постановках принципы кинематографического мышления и непосредственно кинематографа российский режиссер Борис Глаголин, чрезвычайно активно работавший в украинском театре 1920-х годов. Известно, что Глаголин пробовал свои силы в кинематографе еще в дореволюционные годы и снимал экспериментальное кино в Одессе. И потому отнюдь не случайно, что кино так или иначе присутствует в большинстве его спектаклей 1920-х годов, коих было более десятка в разных театрах Украины.

Первой харьковской премьерой Бориса Глаголина был спектакль по пьесе Анатолия Луначарского «Поджигатели». Она состоялась на сцене Театра им. И.Франко вскоре после написания пьесы—в 1924 году. Сценографом был художник этого театра Матвей Драк, однако, судя по воспоминаниям участников постановки, оформление придумал сам Глаголин. Кинематограф Глаголин считал одним из мощнейших средств художественного выражения—он слов-

но бы утверждал правдивость событий, он был своего рода документальным свидетельством.

Перед премьерой Глаголин провел серьезную подготовительную работу: снял на кинолентку отдельные эпизоды и затем вмонтировал эти кинокадры в спектакль. Таким способом он показал пожар, а в некоторых эпизодах усилил гротесковость в характеристике отрицательных персонажей. Эффект шока произвела на зрителей сцена с автомобилем, мчавшимся на экране. В нем сидели главные действующие лица. Казалось, машина вот-вот вылетит в зал, но за минуту до катастрофы экран взмывал вверх, а на сцену влетал и резко тормозил, «словно бы сорвавшись с экрана», настоящий автомобиль.

7 ноября 1925 года спектаклем «Поджигатели» режиссера Глаголина открылся новый украинский театр в Одессе—Одесская госдрама,—который позднее был назван театром Революции, а сейчас носит имя режиссера Василя Василько. В одесском спектакле, так же как за год до этого в харьковском, на сцену опускался экран, а герои пьесы, снятые на пленку, мчались в автомобиле по улицам Одессы. Потом из-под экрана на сцену выезжал настоящий автомобиль, и на вращающемся круге, по которому он двигался, разыгрывалась «театральная погоня». В спектакле использовались также кадры настоящей кинохроники, которые словно бы открывали окно в большой мир: перед зрителем проносились виды Парижа, на экране появлялся тогдашний премьер-министр Франции Жорж Клемансо...

Особым образом был использован кинематограф как сценический прием еще в одном спектакле Б.Глаголина—«Хобо»—по роману Э.Синклера «Сэмюэль-Искатель». Этот спектакль был поставлен Б.Глаголиным совместно с художником А.Хвостенко-Хвостовым на сцене Первого государственного театра для детей в Харькове в декабре 1924 года и шел в сопровождении музыки композитора Б.Яновского. Инсценировку романа режиссер сделал сам, приложив немало усилий для его значительной переработки. Он не только несколько изменил характер главного героя Сэмюэля, но и ввел в пьесу новый персонаж, позаимствовав его из другого романа Синклера —«Джунгли».

Спектакль состоял из двадцати эпизодов, и вот что писал о нем литературовед и театровед, человек, имевший отношение к этому театру, А.Белецкий: «Пьеса от начала до конца динамична, почти с кинематографической динамикой. Отдельные эпизоды романа Синклера весьма удачно соединены друг с другом; действующие лица, важные для интриги, но появляющиеся в романе только с середины, в пьесе проводятся через все действие—с самого начала; в построении некоторых эпизодов автор отступает от Синклера, усиливая их внешний и внутренний драматизм»⁷. Так же, как позднее в спектакле «Моб», в сценическом решении этого спектакля Глаголин использовал принцип монтажа эпизодов и кинематографического действия, которое буквально разрывает сюжет.

Премьера спектакля «Моб» (другое сценическое название—«Христос в Уэстерн-Сити») по роману Э.Синклера «Меня зовут плотником» состоялась 20 февраля 1925 года в Театре им. И.Франко. Оформление А.Хвостенко-Хвостова. Из всех режиссерских работ Б.Глаголина в Украине этот спектакль и «Поджигатели» получили самый большой резонанс.

Созданная Б.Глаголиным сценическая композиция состояла из тридцати эпизодов; движущийся сектор конструкции вращением обозначал переме-

ну места действия: фрагмент церкви—алтарь с подсвечниками, затем комната миллиардера, и вот на том же мосту, только уже как на настоящем, стояла одинокая фигурка—героиня спектакля Мери Маги, а потом она «уносились вдаль». Это потрясло публику. Вращающийся мост, писал критик, словно бы «винтом входил в зрительный зал. Пространство сцены было побеждено и умножено: она (сцена) вся жила, вся действовала—опускалась, взлетала, выгибалась, выдвигалась, меняла окраску, подобно хамелеону, и, как жонглер, подкидывала, вытаскивала, разбрасывала человеческие тела»⁸.

«Моб» в Театре им. И.Франко начинался с показа на экране киноленты «Портрет Синклера», в которой артист И.Маяк шевелил губами, имитируя Э.Синклера и словно бы передавая своеобразное послание американского пролетариата украинскому. Потом из динамиков разносилось: «Сейчас придет Христос!», появлялась красивая девушка и начинала гримировать актера Костя Кошевского под Иисуса Христа, а со сцены на галерку через весь зал перелетала на тресе героиня Мери—актриса Валентина Варецкая. В следующих эпизодах Христос проходил все этапы своей евангельской жизни, но в современном городе: он улыбался кинодиве Мери Маги, делал маникюр у мадам Бланш, обедал в Принц-отеле.

В «Мобе» по принципу монтажа соединялись разные виды искусства: кино, современная музыка, танец, цирк. Последний, пожалуй, занимал самое значительное место в деле динамизации действия благодаря полетам на тресе через зрительный зал. В самом же зале возникали интермедии, не связанные непосредственно с содержанием спектакля: танцевали фокстрот, кто-то наигрывал на гармошке, джаз-банд играл фокусы композитора Тартаковского, а бокс и французская борьба обретали такую степень достоверности, что даже «кровь проливалась». В конечном итоге, динамика спектакля достигалась не только за счет его насыщения трюками, все действие выстраивалось на контрастных приемах, усиливаемых игрой света. Так, по мнению И.Уразова, здесь была сделана попытка «ввести в театр позаимствованные у кинематографа крупные первые планы, что достигалось выдвиганием вперед к зрительному залу актеров, находившихся на вращающихся станках»⁹.

С 1927 года Глаголин начал работать в украинском кино и снял один из первых украинских фильмов «Кира-Киралина». А в 1928-м он покинул Украину и навсегда эмигрировал в США.

Заметим под конец, что кино активно присутствовало в украинском театре до начала 1930-х и только после насильственного внедрения постулатов соцреалистического искусства связь театра и кино заметно ослабевает и становится формальной. Так, в спектакле «Мина Мазайло», поставленном в 1929 году Гнатом Юрой по пьесе М.Кулиша, еще появлялись кинокадры, показом киноленты заканчивалось первое действие. А в подавляющем большинстве спектаклей Леся Курбаса—до самого последнего—кинематограф присутствовал либо непосредственно, либо опосредованно. Через шесть лет после «Джимми Хиггинса» кино властно заявило о себе в одном из последних его шедевров—«Диктатуре» 1930 года. «Взять хотя бы момент приезда Дударя в село,—писал рецензент.—Автор только упоминает о нем, а в это время перед зрителем проходит немая сцена—проходит в таком напряжении, какого театр давно не видел. Для этого режиссер использовал кино, поставив возле экрана вагон и ил-

люстрируя разговоры пассажиров титрами»¹⁰. А в сценах в селе фигуры кулаков словно бы с помощью оптики увеличивались, вырастали, как на крупных планах в кино, и возвышались над своими хатками.

В 1930 году кино, пожалуй, впервые появилось в постановках оперных спектаклей в Украине. В частности, его приемы были использованы в двух сценических воплощениях экспрессионистской оперы Э.Кшенека «Джонни наигрывает» — в Одессе и в Киеве. Спектакль, поставленный в Киеве режиссером М.Дисковским, оформлял художник А.Хвостенко-Хвостов, который явно использовал принцип соединения «живого» театрального действия и кинопланов, что неоднократно осуществлялось в украинском авангардном театре: в «Джимми Хиггинсе» Леся Курбаса, в «Поджигателях» и «Мобе» Глаголина. «...Применение эффекта движущихся огоньков создавало впечатление, что Джонни мчит в автомобиле, убегая от полиции,—пишет об этом спектакле Ю.Станишевский,—а благодаря кинопроециям казалось, что он на полном ходу вылетает из него, цепляется за высокий фонарь и прыгает на проносящийся мимо поезд»¹¹. Практически таким же образом использовалось кино и в одесской постановке «Джонни наигрывает», режиссером которой был Я. Гречнев, а художником И.Назаров.

Как видим, кинематографический опыт в авангардном украинском театре использовался чрезвычайно плодотворно и во многих направлениях. Иногда кажется, что, стремясь разрушить традиционную театральную форму, отойти от принципа спектакля павильонного типа, сцены-коробки, авангардный театр пытался заменить театрально-постановочные приемы кинематографическими (прежде всего речь идет о монтаже). Вместо игровых, чисто театральных приемов режиссеры вводили кинематографические — так называемые наплывы, фиксации крупных планов, игру теней, подобную фантастической игре света и тьмы в экспрессионистском кинематографе, и т.п. Собственно, вобрав в себя приобретения мирового кинематографа, украинский театр 1920-х годов смог стать исключительным и плодотворным донором для молодого украинского кино.

1. Кузякина Н. Александр Довженко и Лесь Курбас // Украинский театр. 1989. № 6. С. 8–11.
2. Большевик. 1924. 9 февр.
3. Я.Б. К будущему сезону художественного объединения «Березиль» // Жизнь и революция. 1925. № 8. С. 76.
4. См.: Баррикады театра. 1923. № 1. С. 10.
5. Бондарчук С. Машиноборцы // Большевик. 1924. 9 янв.
6. Зарицкий С. Годы труда и встреч // Через кинообъектив времени. Киев, 1970. С. 305.
7. Белецкий А. Вопросы репертуара в театре для детей // Театр для детей. Опыт работы 1-го Гос. Театра для Детей в Харькове. Харьков, 1926. С. 49.
8. Станкевич Ал. Госдрама «Христос в Уэстерн-Сити» // Вечернее радио. 1925. 21 февр.
9. Уразов И. Христос в Уэстерн-Сити // Новое мистецтво. 1925. № 5. С. 9.
10. Симанцев Б. «Диктатура» в «Березиле» // Радянське мистецтво. 1930. № 14. С. 14.
11. Станишевский Ю. Национальный академический театр оперы и балета Украины им. Т.Г. Шевченко. Киев, 2002. С. 155.

Перевод с украинского **Елены Мовчан**