ЛЕСЬ КУРБАС

В'ячеслав Хім'як

ТВОРЧІ ЗАСАДИ ЛЕСЯ КУРБАСА У ДІЯЛЬНОСТІ ТРУПИ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО ТЕАТРУ ім. Т. Г. ШЕВЧЕНКА ОСТАННІХ ДЕСЯТИЛІТЬ (1975-2005)

Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

У статті простежено за втіленнями курбасівських принципів на батьківщині митця, у діяльності трупи Тернопільського академічного обласного театру ім. Т. Г. Шевченка останньої чверті XX – початку XXI ст.

Тернопілля – колиска Леся Курбаса. Саме тут він формувався як особистість та митець. Саме цей край прославився завдяки геніальному реформаторові театру.

На Тернопіллі народились його численні сподвижники та однодумці. Усі вони були поруч з Лесем Курбасом на різних етапах його титанічної діяльності. Серед них: Володимир Калин (1896-1923) – актор і режисер; Мар'ян Крушельницький (1897-1963) – актор, режисер, педагог; Теофіл Демчук (1896-1992) – актор, педагог; Йосип Гірняк (1895-1989) – актор, режисер, педагог; Януарій Бортник (1897-1938) – актор, режисер, театральний діяч; Ганна Бабіївна (1897-1979) – актриса; Ганна Юрчакова (1879-1965) – актриса; Софія Стадникова (1888-1959) – актриса і співачка; Степан Шагайда (1896-1938) – актор театру і кіно.

Тернопіль – місто, де в час гастролей Гуцульського театру і «Руської бесіди» пройшли вистави за участю актора Леся Курбаса. Врешті-решт саме тут у 1915 р. Лесь Курбас створив і очолив театр «Тернопільські театральні вечори».

Закономірно, що тернополяни на ментальному рівні ніколи не припиняли пишатися своїм видатним земляком – Лесем Курбасом. Його пошуки нових форм театрального мистецтва мабуть стали типово національними, оскільки згодом вони проявилися в різних режисерів, що працювали в театрах України. Однак це було швидше щасливим збігом обставин, аніж планомірною цілеспрямованою

роботою. Лише в останній чверті XX ст. віддали належне видатному реформаторові театру: його творчі засади і принципи в повнішому вигляді проявляються в новітній режисурі та постановках. Хоча залишається загадкою – наскільки усвідомлено це відбувається. Відповіді на ці запитання, сподіваємось, ще знайдуть українські науковці-театрознавці.

Мета нашої статті – прослідкувати за втіленнями курбасівських принципів на батьківщині митця, у діяльності трупи Тернопільського академічного обласного театру ім. Т. Г. Шевченка останньої чверті XX – початку XXI ст.

Шістдесяті роки минулого століття у Тернопільському, нині академічному драматичному театрі ім. Т.Г.Шевченка відбулися як епоха Ярослава Геляса (1963-1974). Кожен, хто бачив ролі та постановки Я. Геляса, не міг не відчути його особливого чару та пульсуючого режисерського нерву. Ці вистави були населені персонажами мікелянжелівського складу. Як головному режисеру йому неодноразово доводилося пояснювати «у верхах» особливі нюанси своїх «реалістичних» вистав. Йдеться про постановки «Дай серцю волю – заведе в неволю» М. Кропивницького (1965), «Дівчина з легенди» Л. Забашти (1972), «Мати» К. Чапека (1973) та ін. Разом з тим, Гелясу доводилося захищати і молодих колег-режисерів, яких він згуртував: Б. Головатюка за постановку «Вотанів меч» І. Кавалерідзе (1966), Р. Коломійця за «Жарти-жартами» О. Підсухи (1968), Р. Степаненко за виставу «Кум королю» М. Стельмаха (1970) та ін. Подібне «заступництво» за молодих режисерів відбувалося і в період, коли театр очолював П. Загребельний (1975-1987).

Природно, вистави були різними за тематикою, способом утілення, рівнем обдарування режисерів та акторів. Однак їх об'єднувало спільне прагнення по-новому сказати про наше героїчне минуле чи війну, бюрократію або ж суперечності сучасного світу. Як ми розуміємо, усе це було пошуками в річищі курбасівського ідеалу театру.

Вистава, яку варто виокремити у тогочасному репертуарі тернополян – «Кар'єра Артуро Уї» Б. Брехта (1975 р., режисер А. Бобровський, сценограф К. Сікорський, композитор Б. Янівський, художник зі світла Б. Лящинський). Її було високо оцінено авторитетним московським журі, а виконавця головної ролі визнано лауреатом Всесоюзного фестивалю драматургії НДР (1975). З огляду

на це дивує брак уваги до вистави зі сторони тогочасної української театральної критики.

Новим етапом у всіх сферах нашого життя стали роки «перебудови». У цей час головним режисером Тернопільського театру став молодий, енергійний і талановитий Петро Ластівка (1988 р.). З його приходом наближення до естетичних засад Леся Курбаса у Тернопільському музично-драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка стало більш цілеспрямованим. До репертуару увійшли п'єси, що не сковували режисерську фантазію, а навпаки, давали їй можливість виходити за межі драматургічного матеріалу.

Першою такою виставою стала «Вікторина» за Ф. Метлінгом (1988 р., сценографія А. Олександровича, художник з костюмів О. Богатирьова, композитор І. Перчук, балетмейстер А. Гончарик). У цій виставі режисер П. Ластівка задекларував свою творчу концепцію і чітко окреслив рух у напрямку пошуків нових виразових форм та засобів.

Далі був «Сон» О. Беляцького та З. Сагалова (1989 р., сценографія С. Лукашенко, музичне оформлення Є. Корницького, пластика А. Гончарика). Порушена тут проблема – геній і суспільство. На основі життя і творчості Т. Г. Шевченка було здійснено спробу дослідження особливостей його поетичного генія.

Чергова вистава – «Народний Малахій» М. Куліша (1989 р., постановка П. Ластівки, художник С. Лукашенко, музичне оформлення Є. Корницького). До постановки на Тернопільській сцені вона йшла тільки у «Березолі».

Наступною виставою став «Гамлет» В. Шекспіра (1990 р., сценографія А. Олександровича, художник з костюмів О. Богатирьова).

Ще однією новою виставою був «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської (1991 р., сценографія О. Богатирьової, музика Ю. Крохіна). Тернопільська постановка п'єси стала першою у післяжовтневій історії, через 80 років після її прем'єри у Київському театрі М. Садовського. Національно-патріотична тема, озвучена у виставі, – єднання всіх українських земель.

Завершує цей ряд «новоформатних» вистав «Іван Сірко» («Про що тирса шелестіла») С. Черкасенка (1992 р., сценографія О. Богатирьової, музичне оформлення Ю. Крохіна, пластика та танці – А. Гончарик). Тут прозвучала тема пошуку смислу життя в час, коли країну роздирають внутрішні суперечності та зовнішні вороги. Дві

останні вистави утворюють своєрідну дилогію, як данина пошани і присвята «Тернопільським театральним вечорам» та їх засновникам – Лесеві Курбасу і Миколі Бенцалю.

Вже один вибір п'єс до постановки, їхня тематика та ідеї спонукають думати, що Тернопільський театр взяв курбасівський курс творчих пошуків та дерзань.

Перелічені вистави було представлено на різних фестивалях: 1989-1990 рр. у Львові на «Золотому леві» побували «Вікторина» та «Гамлет» (отримали диплом III ступеня); на «Прем'єрах сезону» у Києві – «Гетьман Дорошенко» 1992 р.; того ж року на Запорізькому фестивалі «Козацькому роду нема переводу» йшли «Гетьман Дорошенко» та «Іван Сірко» (виконавці заголовних ролей обох вистав були відзначені цінними подарунками).

Першою виставою, що викликала неоднозначні думки та відгуки, була «Вікторина» за Ф. Метлінгом. Про причини цього писав критик А. Владін: «Вікторина», здається, з розряду тих, про які не можна однозначно стверджувати «так» або «ні». У всякому разі вдумливий глядач цього не зробить бодай з тієї причини, що побачене на сцені аж ніяк не вписується в традиції театрального репертуару останніх років. А тому нам, навченим і привченим цим театром, важко одразу збагнути, що ж відбувається по той бік рампи. У «Вікторині» же розвитку сюжету, у нашому звичному розумінні, розвитку дії немає. Натомість – розвиток думки, вивчення характеру, пізнання себе» [5, 15].

Більше того, А. Владін особливо вдало окреслив внутрішню сутність цієї п'єси, надавши їй властивостей своєрідного катарсису суспільства: «Узагалі-то вистава нервує, у деяких моментах виникає навіть відчуття бридотності. Але чи це не тому, що у головному герої – типовому представнику нації, тваринячий підхарактер якого уміло шар за шаром препарується, – кожен з нас бачив і частинку себе? Це страшно, коли ти голий перед людьми, коли люди знають, який ти насправді, які в тебе справжні мотиви життя. Справжні, повторюю, а не ті, які хотів би видати задля респектабельності. Не боятись цього розкриття – значить зробити себе чистішим. «Вікторина» нашого театру цьому сприяє» [5, 15].

Діаметрально протилежне загальне естетичне враження від цієї вистави в А. Спиридонової: «Тернопільська «Вікторина» Метлінга – це справжній подарунок театралам. Свято. Наче потрапили в найпрестижніший сучасний театр: оформлення, костюми, пластика

буквально приголомшили – стільки фантазії, елегантності, смаку. І нове відкриття акторів» [17, 5].

Полярність думок критиків має вказувати на те, що в оцінці «Вікторини» ще рано ставити крапку. Навпаки, вистава може зацікавити допитливого дослідника театру і спонукати до глибоких серйозних студій над постановками Тернопільського театру цього періоду. Принагідно зауважимо, виставу «Вікторину» розпочинав Білий Клоун, як символ позиції театру: він так нагадував Арлекіно Леся Курбаса...

Прикро констатувати, однак Шекспіру в XX ст. на українській сцені не надто щастило. Звичайно, не можна стверджувати, що його п'єси не ставили. Були досить таки яскраві постановки. Але вистави спалахували і згасали... Трагедія «Гамлет» – не виняток. У 30-ті рр. Лесь Курбас мріяв про постановку «Гамлета» з Й. Гірняком у заголовній ролі. Можна припустити, що така постановка могла б стати точкою відліку нового художнього літочислення, однак – не судилось... І тільки у 90-ті роки XX ст. відновлюється зацікавленість Шекспіром. Навесні 1990 р. у Тернопільському музично-драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка відбулася прем'єра трагедії «Гамлет».

В оцінці цієї вистави українська критика була більш одностайною. Г. Градоблянська аналізувала формотворчі компоненти вистави, відзначаючи їх новаторське вирішення: «Склалося враження, що на наших очах відбулося народження нового театру: інша манера спілкування між персонажами, майже немає звичних любовних мізансцен. Режисеру вдалося так вирішити епізоди, що актори практично позбавлені ситуацій, які б дозволяли їм користуватися штампами своїх попередніх ролей. Сценічне оформлення спочатку може видатися дещо статичним, але чим далі йде розвиток дії, тим більше видозмінюється сценічний майданчик – він ніби несе особливий ритм, подібний до того невидимого біоритму космосу, всесвіту. (...) У спектаклі є багато сцен, де режисеру вдалося воєдино зібрати верх і низ, землю і космос, людину і антилюдину. І це одне з головних достоїнств вистави» [7, 5].

Думка В. Гайдабури – естетико-філософського спрямування та охоплює смислове наповнення твору. Дозволимо собі доволі розгорнуту цитату, оскільки її автор, вважаємо, дуже влучно підмітив закладені у виставі потенційні виразові можливості, що могли бути розвинутими у подальших пошуках сучасного українського театру:

«Важко говорити про «Гамлет» режисера П. Ластівки, як важко гармонію перевіряти алгеброю. Союз усіх перелічених імен (творці вистави. – *В. Х.*) гармонійний тут насамперед у мистецтві колективного фантазування і мистецтві високої естетики. Так, тернопільський «Гамлет» – вистава-фантазія, певна футурологічна гра на тему шекспірівської п'єси. І оскільки вона напрочуд цілісна, не слід, мабуть, дошукуватись, кому першому – режисеру чи сценографу – прийшла в голову ця шалена і щаслива думка – події датського королівства перемістити з Землі на невідому планету... Автори тернопільського «Гамлета» фантазують. Земля загинула, а людям дала притулок одна з планет. Надзвичайно чуйний П. Ластівка до струмів сценографії: виставу він мізансценує за «медитативним» принципом: симетричність побудови, воронкоподібне втягнення людської уваги до центру композиції. Режисер... викликає на підсвідомому рівні відчуття безмежності божественного простору космічної єдності, необхідності людині пам'ятати про своє призначення добро-творця. Мені здається, цей спектакль одним з перших повно виражає величезний інтерес людей до екології душі у зіткненні з проблемами космології, земного апокаліпсису і позаземного життя у Всесвіті, уфології, екстрасенсорики, парапсихології. Перелік цих захоплень можна продовжити, нанизуючи їх за одним принципом – потяг до непізнаного як можливості розв'язати болісні проблеми на Землі» [6, 13-16].

З приходом на посаду художнього керівника театру Михайла Якубовича Форгеля (1992-2006) пошуки естетичних засад Курбаса надалі розвивалися і посилювалися. Було здійснено цілий ряд постановок різних режисерів. Однією з найяскравіших вистав цього періоду була «Маклена Граса» М. Куліша (2001 р., режисура Ф. Стригуна, сценографія К. Сікорського, музичне оформлення М. Блаженка). Як відомо, п'єса була написана у 1933 р. У ній драматург загострив доволі поширений життєвий сюжет і вклав пістолет у руки тринадцятирічної дівчинки. Вона у відчаї шукає гроші, щоб заплатити за комірчину, яку винаймають з безробітним батьком і маленькою сестричкою, аби їх не викинули на вулицю. І ця дитина-кілер таки натискає на курок. У 1933 р. «Маклену Грасу» поставив Лесь Курбас на сцені театру «Березіль» (сценографія В. Меллера).

Про гранично осучаснене прочитання п'єси Ф. Стригуном Г. Садовська писала: «Режисер, який не любить залагоджувати кути, а

навпаки, загострює їх, визначивши жанр вистави як трагедійне, через гіперболізацію, іронію, надає сценічному дійству особливої гостроти. Він розвиває роль бродячого музиканта, вводить монологи, яких нема у п'єсі, підкреслюючи тим самим усю глибину прірви, у якій опинилась наша культура. Вдало використовує режисер і зонги – міський фольклор у виконанні вуличних акторів-жебраків. Разом з тягучою фонограмою руху поїзда і гротесково-сценічним оформленням вони надають задуму режисера цілісності, довершеності. Тут все так органічно дібрано, припасовано, що забери якийсь один елемент – і втрата буде відчутною. (...) «Маклена Граса» заповнила досі не зайняту нішу гострого політичного спектаклю, який окреслює найболючіші проблеми нашого сучасного життя, дарма, що події п'єси відбуваються на початку 20-х років минулого століття. Виявляється, ми це уже переживали, перестраждали, і ось знову усе повернулось, як по колу чи по спіралі: бідність, зиск, поглумлена культура, обкрадене дитинство, безвихідь, безперспективність... І театр, одним з покликань якого є відгукуватись на проблеми нашого життя, суспільну дійсність, в усіх її проявах, подає своє художнє осмислення того, що відбувається з усіма нами нині» [15, 3].

Гостро-викривальне, злободенне звучання вистави відзначала і В. Собуцька: «У сюжетній канві «Маклени Граси» акценти, як і було обіцяно, зміщено, а текст поповнений окремими монологами сьогоденного звучання, часом гротесковими, але в них звучав і сором наш і біль. Озвучений не на побутовому рівні, а зі сцени, трагіфарсів сценарій нашого життя змушує глибше задуматись і оцінити безталанність сценаристів, під дудку яких нам хоч-не-хоч, а доводиться ледь переставляти ноги. На кону люди, скупчені на одному подвір'ї, і події, що розгортаються навколо них. Їх мікросвіт – відображення соціуму, його проблем, що наростають і скочуються катком не передбачуваних наслідків, людських драм. Трагізм звучання підсилюється музичним супроводом – ретромелодіями призабутих львівських шлягерів у виконанні строкатого балаганщика з вуличних музикантів, співаків та блазнів. Кажуть, що людство, яке здатне висміяти свої пороки, здатне їх і подолати... Події п'єси, хоча й 70-літньої давнини, проектуються на нинішній день» [16, 7].

На фестивалі «Мельпомена Таврії» у Херсоні влітку 2002 р. вистава «Маклена Граса» була визнана кращою виставою. А 2006 р. на тому ж фестивалі за кращу режисуру була відзначена інша вистава

тернополян – «Патетична соната» М. Куліша у постановці О. Мосійчука.

У своїх працях Лесь Курбас стверджував: «Всяке мистецтво ділиться на три речі: з одного боку – на ідеологію, з котрої воно родиться, і на фактуру, сам мистецький твір, і публіку, котра дивиться на мистецький твір» [13, 135]. Режисер-постановник О. Мосійчук, обираючи до постановки п'єсу М. Куліша «Патетична соната» (сценографія та костюми В.Якубовського, композитор І.Небесний), також не міг не думати про реципієнтів вистави, підкреслюючи «заангажованість» вистави сучасними життєвими процесами.

Натхнений переглядом, письменник О. Вільчинський писав: «Кожна передвиборна компанія – це також свого роду театральна постановка, де все відбувається за законами, близькими до театральних. Тут є головні герої і виконавці, суфлери й освітлювачі, і ті, хто стоїть за кулісами. Й усі ми це добре знаємо. Отож наш академічний театр чи не вперше і, сподіваюся, не в останнє, зробив спробу доступними засобами сказати своє слово на тому «ярмарку сусти», який ми щодня спостерігаємо на наших вулицях, майданах і з екранів телевізорів також. Шевченківці обрали для цього «Патетичну сонату» Куліша. Вибір п'єси режисер-постановник напередодні прем'єри пояснив тим, що зображений Кулішем спалах пристрастей у 1918 році в Києві все ще нагадує те, що ми маємо сьогодні. І з цим важко не погодитись» [4, 20].

Як відомо, Микола Куліш був творцем модерної драми українського революційного відродження. Його «Патетична соната», що з'явилася 1930 р., незабаром була заборонена, ставши великою втратою для режисера Курбаса, його «Березоля» і всього українського театру. Лише О. Таїров, відомий режисер Московського камерного театру, поставив «Патетичну сонату» в Москві, де її показували з аншлагами від 19 грудня 1931 до 24 березня 1932 рр. Ця вистава здобула М. Кулішеві від фахової критики славу найбільшого в СРСР драматурга. За 10 років драматургічної праці М. Куліш написав 14 п'єс, всі вони були з часом заборонені. Нині вважається втраченим близько половини творчого доробку М.Куліша. Щоб у той непростий час показувати театральні шедеври, сповнені духом і протестом молодого відродження, Куліш та його театральний учитель і побратим Курбас, без перебільшення, пішли на вірну смерть.

Повертаючись до тернопільської вистави «Патетична соната», потрібно зазначити, що режисер-постановник О. Мосійчук намагався

в міру можливостей наблизитися до першого варіанту п'єси М. Куліша. У виставі маємо нетрадиційний погляд на революційні події та дійсність, втілену в яскраву метафору-символ. Гранична чіткість дії підпорядкована темпоритму. Але це не була режисерська самоціль О. Мосійчука. Велику увагу він приділяв глибинним взаєминам дійових осіб між собою та часом (дійсністю). Така естетична концепція режисера давала можливість створити узагальнений образ епохи. П'єса М. Куліша складається з великої кількості розрізнених епізодів. Режисер із сценографом віднайшли вдале рішення, створивши з мозаїчних, на перший погляд, компонентів п'єси цільне сценічне полотно.

...Сцену перерізає залізнична колія, по якій нескоро промчить десь надовго зупинений потяг... А над майданом здіймається до сірого неба громаддя каркасу будинку, де мешкають основні герої. На першому поверсі у закутку – вчитель Ступай-Ступаненко з дочкою Мариною. На другому – генерал Пероцький з синами та прислугою. На третьому – Зінька. Під самим дахом, найближче до неба – поет Ілько. Із темряви, з глибини, з історії з'являються персонажі. Для режисера це принципово. Зауважимо, що і в «Маклені Грасі» Ф. Стригуна і в «Патетичній сонаті» О. Мосійчука світло і темінь виконують особливе смислове навантаження. Будуть мінятися прапори, будуть сперечатися до повної втрати голосів, будуть нищити один одного. Топтати і розтоптувати найвищі людські устремління та чисту любов. І ніхто нічого змінити не зміг. А у фіналі божевільний музикант, зірвавши з себе ознаки часу, залишається чистим святим Клоуном, якому суджено розповісти про трагедію, яка була з нами, і яка чекає його...

Сиплеться передвиборна друкована агітаційна продукція, змішана з мильними бульбашками. На колії мертвий поет Ілько, а Марина випускає на волю Ількових голубів і помирає. Каток революції розтоптав найсвятіше – кохання. На вічному циферблаті історії висвічуються усі групи персонажів, звучить сміх голого Клоуна. Такий потужний емоційний патетичний режисерський акорд – завершення вистави.

Підсумовуючи вищезазначене, можна констатувати, що у Тернопільському академічному обласному театрі ім. Т. Г. Шевченка впродовж трьох десятиліть (1975-2005) здійснювалися творчі пошуки, які більшою чи меншою мірою перегукувалися з естетичними засадами Леся Курбаса. Вони найперше проявлялися у доборі репертуару, що передбачав розкриття ідейно-художнього

змісту через створення режисерами яскравих сценічних форм. Гармонійне поєднання режисерського задуму, сценографії, музичного і світлового оформлення та втілення сценічних образів ще чекає майбутнього вивчення.

Ця стаття аж ніяк не претендує на вичерпність у висвітленні цієї теми. Вона швидше є спробою окреслення актуальної проблемної сфери, оскільки досліджень подібного характеру ще не існує в українському театрознавстві.

Література

1. Багрій Б., Янкель Р. Нагороди «Вікторині» // Вільне життя. – 1989. – 29 жовт.
2. Вацик А. Сезон у Тернополі відкрили Стригуном // Тернопільська газета. – 2001. – 24-30 жовт.
3. Веселка С. Пристрасті театрального Ельсинору // Культура і життя. – 1991. – 3 серп.
4. Вільчинський О. «Патетична соната» на тлі нинішніх виборів // Ria-плюс. – 2006. – 15 берез.
5. Владін А. А ти не такий? // Ровесник. – 1988. – 24-30 жовт.
6. Гайд В. І загоїмо рани віків… // Західна Україна. – 1991. – 10-16 листоп.
7. Гайдабура В. «Бути чи не бути» у відблисках всесвіту // Український театр. – 1991. – № 5.
8. Градоблянська Г. Шукайте Гамлета в собі // Ровесник. – 1991. – № 15. – 7-13 квіт.
9. Дишкант В. Чим краще – тим гірше // Ровесник. – 1988. – 17-23 жовтня.
10. Дігай Т. Наш сучасник – Гамлет // Вільне життя. – 1991. – 22 лют.
11. Дігай Т. Поетичний образ історії // Вільне життя. – 1992. – 1 квіт.
12. Ластівка П. Слово до глядача // Вільне життя. – 1990. – 3 лют.
13. Ластівка П., Дишкант В. Найважче із мистецтв – мистецтво жити // Вільне життя. – 1989. – 29 жовт.
14. Лесь Курбас. Березіль: Із творчої спадщини. – К.: Дніпро, 1988. – 518 с.
15. Романенко Л. «Маклена Граса» розпочинає новий сезон // Нова Тернопільська газета. – 2001. – 24 жовт.
16. Садовська Г. На кону як у житті, тільки страшніше // Вільне життя. – 2002. – 19 лют.
17. Собуцька В. Під патронатом совісті // Свобода. – 2001. – 27 жовт.
18. Спиридонова А. Чому в Буратіно довгий ніс // Культура і життя. – 1991. – 21 груд.
19. Театральна Тернопільщина: Бібліографічний покажчик. – Тернопіль, 2001.

236104

ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕХНІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ПУЛЮЯ НАУКОВО-ТЕХНІЧНА БІБЛІОТЕКА