

	3	З “Листа до митців” Івана Павла II
	4	Слово від редакції
<i>Вакарчук І.</i>	5	Театральне братство у стінах Львівського університету
ІСТОРІЯ		
<i>Пилипчук Р.</i>	7	Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-і роки ХІХст.)
<i>Чарнецький С.</i>	12	Василь Юрчак
<i>Крупач М.</i>	14	“Кругом спостерігаю гру...”
<i>Максименко С.</i>	20	Справа його життя
<i>Овсійчук В.</i>	36	Євген Лисик
<i>Антків Б.</i>	45	Краса вірності (“Прапороносці”)
КРИТИКА		
<i>Єрмакова Н.</i>	47	Вітчизняна молода режисура: перетин тисячоліть
<i>Шевченко Т.</i>	52	Несподіванки й одкровення минулого сезону
<i>Кияновська Л.</i>	55	“Мойсей” Мирослава Скорика – тексти, контексти, підтексти
<i>Мазур Н.</i>	60	“Колесо” на Узвозі
ПРАКТИКА		
<i>Стригун Ф.</i>	63	Творчість чи виживання?

ПЕДАГОГІКА

Заболотна В. 65 Етика професії

ПЕРШІ СТУДІЇ

Лаврентій Р. 67 Український Народний Театр
ім. І. Тобілевича.
До творчого портрета

СВІТ

Австрія 74

Італія 76

Франція 77

КНИГАРНЯ

Філіпченко Н. 78 Записки для театролюбів

Роздольська І. 81 “...Вогонь в одязі слова”

Стародінова Є. 85 Театрові віддане життя

ІНФОРМАЦІЯ

Коломиєць О. 87 225 років австрійського театру у Львові

Паламарчук О. 89 Сьома “Musica Galiciana” у Ряшеві

Засновник: Львівський національний університет імені Івана Франка. Видається з 2001 року

Шеф-редактор Козак Б.
Відповідальний редактор
Гарбузюк М.
Літературний редактор
Бічуя Н.
Мовний редактор Терлак З.
Дизайн та верстка Шкльода І.

Редакційна колегія

Безгін І. (Київ), Богдашевський Ю. (Київ),
Волицька І. (Львів), Грайзенеггер В. (Відень),
Заболотна В. (Київ), Єрмакова Н. (Київ),
Кияновська Л. (Львів), Корнієнко Н. (Київ),
Липківська Г. (Київ), Максименко С. (Львів),
Міляєва Л. (Київ), Овсійчук В. (Львів),
Пилипчук Р. (Київ), Ратайчакова Д. (Познань),
Салига Т. (Львів), Тихобаєва Г. (Львів),
Якимович Б. (Львів).

Адреса редакції:

79000 м. Львів, вул. Університетська, 1, Львівський національний університет імені Івана Франка, к. 251, редакція журналу
“Просценіум”. Телефон: (0322) 96 - 41 - 97. E-mail: kaftiatr@franko.lviv.ua



Іван Павло II
З “Листа до митців” *

Бог покликав до існування людину, передаючи їй завдання бути творцем-митцем. У “мистецькому творенні”, більш, як у чому іншому, людина відкриває свій “образ Божий” і здійснює це завдання, насамперед формуючи дивну “матерію” власної людськості, і при тому теж здійснюючи творче панування Всесвітом, що її оточує. Божественний Митець з ніжною схильністю передає іскру своєї трансцендентної мудрости людині-художникові, закликаючи її поділитися з Ним своєю творчою силою.

Тому митець-художник, що більше свідомий свого “дару”, то більше спонуканий дивитися на себе і на все сотворене очима, здатними споглядати та дякувати, підносячи до Бога гімн прослави. Тільки так він може до глибини сприйняти самого себе, власне покликання і власне післанництво.

Цим Листом звертаюся до вас, митці цілого світу, щоб підтвердити вам мою пошану і вкласти свою частку до налагодження плідної співпраці між мистецтвом і Церквою. Це є моїм запрошенням до віднайдення глибини духовного і релігійного виміру, який у кожному часі характеризував мистецтво в його найбагатродніших формах вислову. Саме в цій перспективі я звертаюся до вас, митці слова писаного й усного, театру і музики, пластичного мистецтва та сучасних технологій зв’язку.

Кожна людська істота, в певному значенні, є не відома сама собі. Ісус Христос не тільки проголошує Бога, а й “повністю розкриває людину для людини” (*Gaudium et spes* / Радість і надія). У Христі Бог примирив собі світ. Усі віруючі покликані давати це свідчення. Але насамперед вам, чоловіки й жінки, що присвятили своє життя мистецтву, відведена честь промовляти через багатство вашої геніальности, що в Христі світ є спасений! Відкуплена людина, відкуплене людське тіло, відкуплене все сотворіння, про яке св. Павло написав, що “з нетерпінням очікує об’явлення синів Божих” (Рим.8:19). Воно очікує об’явлення синів Божих також через мистецтво. Це є вашим завданням. Через зв’язок із творами мистецтва людство всіх часів – навіть сьогодні – очікує бути просвіченим на власному шляху й у власному призначенні.

Нехай ваше мистецтво спричиниться до виявлення справжньої краси, яка, як майже відблиск Духа Божого, нехай переобразить матерію, відкриваючи душі до розуміння вічного.

З найкращими побажаннями миру і добра!

Ватикан, 4 квітня 1999 р., Пасха Воскресіння

Переклад з італійської Захара Михасюти

* Текст подається за виданням, яке спільно здійснили Львівська академія мистецтв та Український Католицький Університет (Рим), Львів, 1999.

Слово від редакції

Львівський національний університет імени Івана Франка започатковує театрознавчий журнал “Просценіум”. Його видає кафедра театрознавства та акторської майстерності філологічного факультету, створена з ініціативи ректора, доктора фізико-математичних наук, професора Івана Вакарчука.

Рік народження журналу для нас є знаковим: початок третього тисячоліття, 340 - річчя Львівського університету, 225 - річчя першого професійного театру у Львові, 10 - річчя державної незалежності України, перший візит в Україну папи Римського Івана Павла II.

Просценіум (від *proscenium* латинською) – найближча до глядачів частина сцени, розташована перед завісою.

Просценіум – унікальна частина сценічного простору, що пережила театральні революції й реформи: ровесник античного театру, невід’ємна складова ренесансної, просвітницької, модерністської і постмодерної сцени.

Просценіум – геніально винайдений театром задовго до кінематографа “крупний план” Актора, своєрідне побільшуюче скло, трибуна, з якої Митець розмовляє із глядачем віч-на-віч...

Наука про театр також завжди прагнула мати власний просценіум: територію, максимально наближену до читача. Нею були і є сторінки спеціальних друкованих видань. Упродовж ХХ століття у Львові на цій території діяли журнали “Театральне мистецтво” (1922–1924), “Театр” (листопад 1935), “Театральний Львів” (1946–1987), “Театральна бесіда” (виходить з 1997). Різні за призначенням, тривалістю життя й періодичністю, ці видання підтримували, розвивали, а “Театральна бесіда” розвиває і сьогодні театрознавчу традицію міста.

Університетський “Просценіум” успадковує і прагне продовжити їхню ідею служіння національному театру. Орієнтуючись насамперед на професійне авторське і читацьке коло – істориків і теоретиків театру, театральних критиків, мистецтвознавців, культурологів, акторів, режисерів, студентів – редакція запрошує до співпраці фахівців України та з-за кордону: іменитих, молодих, початківців, а також усіх, хто цікавиться сценічним мистецтвом. Покладаємо великі надії на співробітництво з Національною спілкою театральних діячів України та всіма її регіональними відділеннями, з навчальними закладами, музеями, архівами. Вдячні за інформаційну підтримку Центрам країн Європи, які співпрацюють з університетом.

Сподіваємося, що поява нового театрознавчого видання на просценіумі нового століття, в стінах давнього центру європейської академічної науки стане потужним стимулом до об’єднання національної української театрознавчої думки, сприятиме її інтеграції у світовий театральний контекст.





ТЕАТРАЛЬНЕ БРАТСТВО У СТІНАХ ЛЬВІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Третій рік у Львівському національному університеті імені Івана Франка працює кафедра театрознавства та акторської майстерності. Влітку 2001 р. побачив світ перший науковий "Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство", який видала кафедра. Своєрідним етапом її видавничої та наукової діяльності є поява першого числа театрознавчого журналу "Просценіум". Ця подія стала темою зустрічі з ректором університету, професором Іваном Вакарчуком.

Кор.: Іване Олександровичу, в час, коли часто бракує цілком матеріального хліба, дивно й захоплююче бути свідком і учасником розбудови зовсім нової справи. Маю на увазі створення кафедри театрознавства та акторської майстерності, вихід у світ першого випуску "Вісника Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство", започаткування театрознавчого журналу "Просценіум", плани організації театрального факультету... Чого прагне досягнути, що хоче змінити Львівський національний університет цими "театральними реформами" – в "особистому" науково-навчальному житті, житті міста, можливо, країни?

Іван Вакарчук: Ми об'єднуємо в університеті та довкола нього всіх, хто може мислити, творити, генерувати нові ідеї та їх реалізовувати. Це – наша мета, що відповідає місії Університету як такого. Завдяки новоствореній театральній кафедрі університет помітно змінив своє творче обличчя, він, як потужний центр Науки та Освіти, стає також справжнім осередком культурного й мистецького життя Львова. У нашому університеті також вже кілька років працює, здається, єдина в Україні, кафедра візантології. П'ятий набір студентів провела цього року кафедра сходознавства... Що ж до України... Для мене надзвичайно важливою є проблема перетину на її теренах двох культур: візантійської та західноєвропейської... Насправді, ми дослівно "розкраяні" цими культурами. Візьмім політику й економіку, нашу історію й побутову культуру, мову, архітектуру, сакральне мистецтво... Сучасний митець чи вчений часто творить, не усвідомлюючи до кінця, що цей перетин культур живий і проходить крізь нього... Це і не добре, і не погано. Просто так є... Так історично склалось. І таке парадоксальне переплетіння генерує щось зовсім нове, що не розчленовується на складові, а є цілісним. Саме тому ми повинні глибше себе пізнавати, досліджувати, відкривати – в усіх галузях людської діяльності. Це не тільки цікаво, це надзвичайно важливо – з огляду на майбутні рішення спільноти, наслідки яких треба передбачати та прогнозувати. Довго замкнені у своїй локальній системі координат, ми, на жаль, не дуже поціновуємо власні скарби, власну неповторність. Але з часом це зредукується до якихось точних та певних критеріїв світу щодо нас. Адже ми зараз "вбираємо" надбання людства. Так само з часом нас і наші цінності приймуть у світі.

Кор.: Існує ще один вимір проблеми “двох культур”. Цьому питанню був присвячений Ваш виступ на Львівсько-Варшавському семінарі “Філософія науки”, засідання якого цього року відбулись у вересні в Варшаві. Розкажіть, будь ласка, про цей напрям Вашої наукової діяльності.

І.В.: Кожен із нас зауважує в якийсь певний момент, що він – інший. Кожний вчений задумується над тим, що його творчість, інтелектуальна діяльність є іншою, ніж чиясь. Як фізик-теоретик я бачу, що займаюся чимсь, що зовсім відрізняється від того, чим займаються, скажімо, письменники чи актори. Це всім відомий факт, інтуїтивно давно всіма усвідомлений, але дуже добре це підкреслив Чарлз Сноу, знаний англійський письменник і фізик. Ще в 50-х роках минулого століття в нього вийшло кілька статей, що згодом були видані однією книжкою під назвою “Дві культури”. Він увів термін “дві культури”, розуміючи під цим культуру людей, які – як вони самі про себе кажуть – займаються творчістю, діяльність яких пов’язана з образним мисленням, і культуру, яку представляють люди, що творять точну науку: математику, фізику, хімію (і мені якось образливо, що це – не творчість). Насправді, у способі творення, самій інтелектуальній діяльності, у творенні гіпотез, винаходів як на театральній сцені, так і у фізиці чи в поезії – певна різниця є. Але значно більшим є нерозуміння між першими і другими. Нерозуміння не в банальному значенні, а в світосприйнятті та світовідчужанні. Немає взаємної проникливості, радше... взаємопроникнення. Сформувалось поняття про дві культури, є “фізики” і є “лірики”, як казали колись, – проблема, на жаль, залишилась. Вона, мабуть, залишиться назавжди, бо людина має здатність реалізовувати себе в різних проявах. Колись із цього приводу мені довелося сказати, що всіх людей можна поділити на тих, хто знає математику, і тих, хто знає щось інше. Це, мабуть, більш різке формулювання того, що закладене у проблемі “двох культур”.

Але – я продовжу – існує тема “двох культур” в окремій особі. Відома трагедія тих людей, які мають багато талантів, а не можуть себе повністю реалізувати. І якщо навіть реалізують, то все ж не мають щастя від глибини цієї реалізації. Мабуть, у кожного з нас перед очима є такі приклади. Ці люди завжди перебувають одночасно ніби у “двох позиціях”, у двох культурах. Зрозуміло, це окрема дискусія... У моїй доповіді на семінарі у Варшаві “Кіт Шредингера і проблема двох культур” я запропонував певну математичну “квантово-механічну” модель інтелектуально-творчої чи логічно-інтуїтивної діяльності.

Мені здається, що кожен із нас несе в собі – більшою чи меншою мірою – цю маленьку трагедію “двох культур”, своє проектування на одну з них. Ось чому рішення про відкриття театального відділення у Львівському національному університеті прийняте свідомо, не з моди, не тому, що десь так роблять інші. Воно прийняте в роздумах про те, як збагатити представників однієї і другої культур тут, в університеті, в атмосфері, де переплетені різні обертони, фарби, відтінки, щоб до природничих, гуманітарних, точних наук долучилась практика і теорія

театральної творчості. Йдеться не про примітивне об’єднання чи примусовий синтез, а про те, щоб кожен нурт, кожна течія, живучи окремо, збагачувались від взаємних спостережень творчої та інтелектуальної діяльності. На підставі таких роздумів виникла думка про необхідність заснування театального відділення, театального напрямку в нашому університеті, що, зрештою, є нормою в багатьох університетах світу. А оскільки будь-яка діяльність потребує щоденної праці і спілкування, дискусій, семінарів, обговорень, то обов’язково повинно бути і те, що все це об’єднає. В нашому випадку йдеться про журнал, який є наслідком і водночас подальшим стимулом до праці й спілкування. На його сторінках можна викристалізувати свої думки, викласти їх на папері точно, доказово, толерантно. Якщо цього немає, то ми самі себе обкрадаємо відсутністю спілкування. Адже журнал – чи науковий, чи мистецький – викликає глибокі переживання від статті автора, якого ти, наприклад, ніколи не бачив “живцем”. Я добре знаю з наукових журналів людей, які працюють у близьких мені напрямках науки, хоч ніколи не бачив їх особисто. Тож театральний журнал є необхідним, аби братство акторів, театрознавців, театральних діячів, усіх, хто любить театр, хто цікавиться ним, об’єднувалось.

Кор.: Яким Ви бачите новий театральний журнал?

І.В.: Це, думаю, повинно бути обличчя театру і всього мистецько-театрального, що за тим є. Але, без сумніву, буде обов’язково помітно, що це університетське видання, – хочемо ми того чи не хочемо. Бо частина авторів, які будуть працювати, писати для журналу, люди, які будуть вести і ведуть цей журнал, обертаються в університетській атмосфері. І водночас я б не хотів, щоб він був такий... знаєте...академічний.

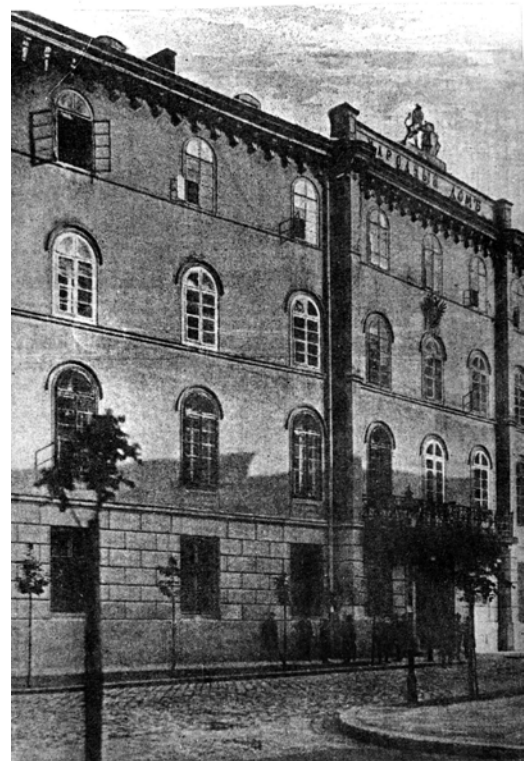
Кор.: ???

І.В.: Поясню, що розумію під цим. Так, це має бути журнал серйозний. Але – із своїми формами. Це видання не може бути “Журналом фізичних досліджень”, яким я захоплююся, він – дуже строгий, лаконічний, науковий. І водночас, журнал не повинен “опускатися” до буденного рівня свідомості. Навряд чи його буде легко читати, скажімо, у транспорті. Такий журнал покликаний “підносити” читача до рівня тих проблем і тем, про які говорить. Це одна з засадничих умов його існування. При цьому не повинно бути заборони проблемного. Університет – це завжди діалог, проблема, дискусія...

Кор.: Крайні альтернативні точки цього пошуку: вузька аудиторія професіоналів або широке коло читачів популярного видання. Ми пробуємо знайти “золотий перетин”... Що Ви побажаєте журналу і його читачам?

І.В.: Справді, традиційно прийнято щось бажати... Читачам – щоб вони відкрили для себе ще одне цікаве видання. Журналу – щоб знайшов своє коло читачів, яке б збагачувало і його. Будь-який журнал – явище, яке об’єднує навколо себе і зобов’язує всіх, хто є в цьому ареалі, в цьому творчому середовищі, наснажувати себе взаємним спілкуванням і в цьому віднаходити те незбагненне й нове, що дарує інтелектуальну і творчу насолоду.

Розмовляла Майя Гарбузюк



Народний дім у Львові. Світлина XIX ст.

Ростислав ПИЛИПЧУК

СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ПРОФЕСІОНАЛЬНОГО ТЕАТРУ В ГАЛИЧИНІ (60-і роки XIX ст.)

Франко мав слушність, коли сказав, що “про постійний, правильний театр руський у Галичині почалась розмова аж тоді, коли з припливом свіжих хвиль українофільства з-за кордону і з рівночасним наданням конституції пульс життя народного у русинів живіше і швидше забився” [1]. Ще в іншому місці він же, Франко, заявив: “Тільки з приходом конституційної свободи в Австрії знову ожило в українців бажання мати свій народний театр” [2].

Ці “свіжі хвилі українофільства” припливають до Галичини на початку 60-х років XIX ст. Якщо в кінці 40-х – упродовж 50-х років XIX ст. у Галичині змагалися одна з одною дві протилежні тенденції – народовська і москвофільська переважно у сфері одного покоління, яке розпочало свою діяльність ще десь у 30-40-х роках, то 60-і роки XIX ст. приносять нові тенденції, пов’язані з поширенням у Галичині й на Буковині творів Шевченка, відомого тут досі лише з імені. Як писав згодом видатний дослідник історії суспільної думки тих часів Остап Терлецький, “Шевченко показав ту дорогу, якою можна дійти до народної свободи” [3]. Визвольні ідеї з Наддніпрянської України тим легше засвоює галицька й буковинська молода інтелігенція, що в Австрії визріли порівняно легші умови для суспільно-культурної діяльності. 26 лютого 1861 р. в Австрії проголошено конституцію, яка формально передбачала національну свободу для різних народів, що заселяли імперію, але фактично між цими народами розпалювали національну ворожнечу, через що легше було здійсню-

вати політику за принципом “розділяй і пануй”. Розпалювали ворожнечу і в середовищі окремих народів. Українці – прихильники “язичія” в мовних питаннях – у питаннях політики оформлюються в так званій москвофільській табір з орієнтацією на російський царизм. Молоде ж покоління інтелігенції прагнуло збудувати фронт протидії “старим” тенденціям, заманіфестувавши почуття єдності з усім українським народом, вважаючи галицькі землі частиною всієї України, а народну мову, мову Шевченка – своєю мовою.

Таким чином, у Галичині й на Буковині розпочинався новий період суспільного життя, який органічно, хоч і з власними відмінностями, увійшов у той загально-український визвольний рух, що має назву в нашій історіографії “шістдесяті роки XIX ст.”

Продовжуючи сказане на початку, подамо ще одне міркування: “Найвимовнішою ознакою українського пробудження в Галичині являється наново видвинена думка зорганізувати постійну українську сцену – думка, що зародилася ще на склоні сорокових років під враженням аматорських вистав, які відбувалися в Коломиї, у Львові та в Перемишлі, та якої здійсненню перешкодив десятилітній застій культурно – літературного життя в п’ятдесятих роках”, – писав історик українського театру С. Чарнецький [4].

Провідником цієї думки став відомий тоді громадський діяч, член Крайового Відділу Юліян Лавровський (1821-1873), той самий, що в 1848 р. запропонував Головній Руській Раді вмістити у своїй відозві

тезу про єдність Галичини з усією Україною. Як багато інших його колишніх однодумців, він виношував плани щодо розгортання українського громадського руху в Галичині і, як тільки для цього настали умови, – виступив зі своїми ідеями публічно. За свідченням тогочасного анонімного публіциста, Ю. Лавровський “відавна носився з гадкою – оснувати руський театр у Львові” [5]. На сторінках новоутвореної газети “Слово” Лавровський друкує в серпні 1861 р. велику статтю – “Проект до заведення руського театру во Львові”. В тій статті йшлося не лише про організацію театру, а й про художньо-естетичні засади і суспільно-політичне призначення майбутнього професійного театру на галицьких землях.

Ю.Лавровський розвинув положення відомого галицького громадського діяча Л. Трещаківського, висунути дванадцять років тому з приводу необхідности організації Народного дому у Львові. “Если хотим, щоб наш язык поступав на полі постепенного розвою, повиннісьмо всяким способом старатися о тое, щоб чимраз більше входив в публічне употребленіє, а в тім взгляді думаєм, що найлучшу поміч могло би нам подати: запроваджене руського театру во Львові!” [6] – відзначав Ю. Лавровський і далі говорив, що ця ідея знайде не тільки своїх щирих прихильників, але й багато запеклих супротивників, які з ненависти до руського, тобто українського, народу чинитимуть всілякі перешкоди. Йшлося, певна річ, про польську шляхту. Тому, мовляв, доведеться наполегливо боротись, щоб довести усім необхідність створення у Львові українського театру.

Ю.Лавровський передбачав усі можливі заперечення з ворожого табору, і тому, щоб застерегти галицьку громадськість від негативного впливу цих, із формального погляду, здавалося б, аргументованих заперечень, задалегідь спростовував їх.

Першим можливим закидом Ю. Лавровський вважав брак драматургії в Галичині, невисокий рівень художньої літератури взагалі, а також загальноприйняту думку про те, що театр, який не виходить природним, внутрішнім шляхом із власної літератури, не матиме перспектив на самостійний розвиток, а буде чужорідною, пересадженою на твердий і необроблений ґрунт рослиною, що занидіє і зів’яне. “На тое відповідаєм, – пише Ю. Лавровський:– правда, що драмат єсть найвисшим об’явом поезії і що аж тогди досягає досконалости, коли уже мине період епічної і ліричної поезії. Але і тое правда, що початки драматичної поезії завжди

являються перед укінченням того періода. Ми, русини, не стоїм на високій степені, але певно уже досить поступилисьмо рівно в епічній, як ліричній літературі.

Шевченко, Могила (А. Метлинський – Р.П.), Могильницький, Шашкевич, Устиянович, Дідицький, Гушалевиц – суть поети, котрими сміло можемо ся повсюду величати; а наша поезія, живуча в піснях народа, стоїть так високо, що можемо ся нею величати перед кождим образованим народом Європи. Чому ж не малибисьмо плекати і драматичну поезію? Таже і гречеський драмат, котрому, прецінь, ніхто не заперечить натурального розвою, не за єден раз проізви своєго Софокла, але початки своєї поезії епічна процвітала, а лірична ледве починала ся розвивати” [7].

Не можна не помітити тут нечіткості погляду автора на стан тодішньої української літератури, що виявилось у віднесенні до одного ряду з Шевченком таких бездарних і плутаних, за словами

І.Франка, в політичних доктринах поетів, як Б.Дідицький та І.Гушалевиц. Одначе є в цьому твердженні й позитивний бік: Лавровський не відокремлював галицької літератури від наддніпрянської, як це робив дехто за того часу, а вказував на їхню єдність. Цю свою думку він ще розвине згодом. Що ж до теоретичного боку наведених вище слів, то їх автор, звичайно, мав рацію.

Відповідаючи на закиди тих, хто не вважав українську мову за самостійну, а лише за діалект польської, Ю. Лавровський заявив, що не збирається вступати в суперечку з приводу цього питання, бо вважає його давно розв’язаним на користь української мови.

Існування ж українського театру в Східній Галичині, на думку Лавровського, необхідне з огляду на те, що всю цю територію заселяють українці, які потребують наукової, естетичної і моральної освіти, засобом поширення якої є театр.

Далі Ю. Лавровський нагадував читачам, що польський театр у Львові виник завдяки матеріальній підтримці шляхти і творчому зусиллю видатного театрального діяча Яна Непомуцена Камінського. І все ж згодом цей театр не міг протриматись власними коштами, а тому сейм призначив йому державну допомогу. Що ж до німецького театру у Львові, то видатки його завжди перевищували прибуток. Цей театр весь час тримався на фондах графа Станіслава Скарбка.

Ю. Лавровський визначав високі завдання, що стоять перед українським театром, який ще треба було створити: “Театр, яко інститут етичний, не повинен бути



Юліян Лавровський

справою приватною, повинен бути справою цілого народу. Наука, поезія і штука суть собі самим остаточною цілю, суть уособительницями всей правди і всего красною; для того нарід сам і правительство повинні ся старати о тоє, щоб они істинно сталися собі самим цілю, а тим способом сповнили свою задачу, і були сотрудниками в образованю гуманітарнім народа, а не служили зисколюбію передпринимателів або охоті і розривці вельмож або якої касті товариства”, – писав Лавровський з наївною вірою в зичливу конституцію “доброго монарха”. Та згодом він сам, як і всі його співвітчизники, матиме змогу переконатися, як насправді австрійський уряд “допомагатиме” українському театрові.

За словами Лавровського, не було ніякої потреби чекати, поки з’явиться приватний підприємець українського театру, бо серед галицької інтелігенції не було жодної людини, від якої можна було б сподіватись вмілого керівництва театром. Та й хто міг знати, чи людина ця не переслідувала б насамперед власних користололюбних інтересів.

Ю. Лавровський добре знав, що на перешкоді до заснування українського театру у Львові стане монополія німецького театру, якою він користувався з ласки австрійських цісарів ще з давніх часів.

Що то була за монополія?

Відомо, що австрійська влада надумала запровадити у Львові постійний німецький театр одразу після загарбання Галичини, що цісар призначив ще в 1777 р. майбутньому постійному німецькому театрові по 2 тис. флоренів щорічної грошової допомоги й пообіцяв дати аванс в 12 тис. флоренів на будівництво приміщення для театру. Ця концесія мала тривати десять років. Одначе умови контракту з тим, хто б їх прийняв, були такі важкі, що ніхто з антрепренерів не згоджувався той контракт підписати. Австрійського цісаря непокоїло затягування будівництва театрального приміщення. Влітку 1783 р. він оголосив привілей на передачу Галицькій управі одного з львівських майданів з умовою, що цей майдан буде передано якійсь компанії для збудування мурованого театру. Ця компанія звільнялася на двадцять років від податків і будь-яких інших данин. Одначе і цього контракту ніхто не наважився підписати протягом наступних п’яти років.

Низка німецьких і особливо польських труп виступає в цей час у Львові в приватних приміщеннях.

Десь близько 1789 р. у Львові з’явився Франц Генріх Булла, чех із походження, що мав уже певний досвід керівництва театрами в Інсбруку, Празі, Братиславі, Будапешті. Саме в Будапешті його помітив під час однієї із своїх подорожей сам цісар Йосиф II і запропонував переїхати до Львова на посаду директора німецького театру. Але й Булла не мав відваги підписати контракт із Галицькою управою на будівництво театру: обіцяних грошей, мабуть, не

вистачило б на таке будівництво. Як практична людина, Булла домовився з урядом, що пристосує для театру якийсь інший будинок. Йому одразу ж запропонували приміщення закритого в 1787 р. францисканського костюлу св. Христа. Булла за власні й позичені гроші перебудував цю споруду під театр, добудувавши зал для бал-маскарадів. Уже 1795 р. Булла був власником театрального будинку. Буллу звільнили від податків, надали йому урядову субвенцію і, що найважливіше, – привілей, за яким право на театральні вистави у Львові мав тільки він, Булла. Ніхто інший без його дозволу не міг показати жодної вистави. А якщо дозвіл і давали, то частина прибутку з кожної вистави йшла до каси власника привілею.

Коли ж у січні 1795 р. до Львова прибув видатний польський театральний діяч Войцех Богуславський із наміром відкрити тут польський театр, то Булла дозволив йому лише 40 вистав, третина прибутку з яких мала відійти до каси німецького театру.

Оскільки місцева публіка ринула на польські вистави, зовсім переставши відвідувати німецькі, то Булла побачив у цьому загрозу для себе. Після закінчення угоди про 40 вистав він не захотів її відновити, цим самим позбавивши Богуславського права взагалі виступати у Львові. Однак і після цього публіка не пішла до німецького театру. Тоді Булла дозволив Богуславському давати польські вистави раз на тиждень щопонеділка. Бачачи колосальний успіх польського театру на тлі занепаду театру німецького, коли навіть німецькі актори почали кидати сцену й виїжджати, спритний Булла змусив Богуславського очолити дирекцію обох театрів – польського і німецького. Це означало, що Богуславський мусив протягом двох років утримувати театральний будинок, платити Буллі за користування його ж декораціями, гардеробом, оркестром тощо, сплачувати й величезний податок державі, особливо з польських вистав, що був у кілька разів більший, ніж із німецьких, і, нарешті, покривати колишні борги Булли, який тепер займався тільки адміністрацією та режисурою німецької трупи, залишаючись власником привілею. Все покриття коштів здійснювалось би за рахунок прибутку з вистав польської трупи. Якби Богуславський не згодився на ці умови, то змушений був би одразу ж покинути Львів, а це означало б, що справа польського театру у Львові програна. Беручи на себе покладений Буллою тягар, Богуславський застеріг собі в угоді право через два роки звільнитися від не вигідної угоди.

Тим часом Булла, поки не закінчився дворічний контракт із Богуславським, домігся у Відні урядового розпорядження, щоб управа міста Львова відкупила в нього театральний будинок і привілей на театр. Таким чином, місто змушене було взяти на себе цей обов’язок, про що свідчив декрет канцелярії від 6 липня 1798 р.

За одержані гроші Булла хотів розрахуватися з боргами, однак і надалі залишатися керівником німецького театру, користуючись державною субвенцією для нього.

У 1809 р. завдяки наполегливим заходам іншого видатного польського театрального діяча – Яна Непомуцена Камінського та самого Булли, для якого польський театр був засобом наживи, польському театрові знову було дано право існувати поруч із німецьким. Але, як то було з Богуславським, організаційно й фінансово залежав Камінський тільки від Булли. Мусив платити останньому за використання будинку, хоча цей будинок уже не належав Буллі, а міській управі, за світло й опалення, за використання декорацій зі складу німецького театру і за оркестр. Окрім того, доводилося сплачувати австрійцям дві третини з чистого прибутку за привілей. Булла до того ж дуже рідко давав дозвіл на польські вистави. Аж 1817 р. сталися певні полегшення: дозволено польській трупі виступати двічі на тиждень; за умовою з Буллою Камінський мав уже сплачувати лише третину прибутку. З часом домовились вони про оптову ціну: 4 тис. золотих ринських на рік. Врешті умови для змін на краще настали ...зі смертю Булли (1819 р.), коли керівництво німецьким театром обіймає Франц Краттер.

У цей час польська шляхта, що підтримувала свою сцену матеріально, звертається з численними петиціями до уряду про фінансову допомогу театрові, але цісар Франц I засвідчив у 1821 р. лише те, що він не має нічого проти урівноправнення польської сцени у Львові з німецькою, не згадавши про найголовніше – про гроші. Мабуть, не без таємної вказівки цісаря сейм щороку відмовлявся платити субвенцію польському театрові. Так тривало аж до 1824 р., коли закінчився термін привілею, переданого Буллою міській управі. З Камінським магістрат підписав нову умову на утримання будинку й керівництво театром протягом десяти років, але про фінансову допомогу й далі не було мови. І лише восени 1825 р. сейм затвердив ухвалу Крайового Виділу виплачувати щорічно 2 тис. золотих ринських особисто Камінському на три роки, а згодом продовжив термін до п'ятьох років. Проте це була не така вже й значна сума, щоб вона могла стати відчутною.

З усіх подальших заходів Камінського звільнитися з-під опіки німецького театру сейм, за погодженням з урядом, ухвалив дозволити польському театрові виступати три рази на тиждень замість двох, як було досі. Однак новий підприємець німецького театру Йосиф Міллер не виконував і надалі цієї ухвали. А навесні 1830 р. цісар Франц I зайнявся змістом нового контракту між львівським магістратом і німецьким театром. По його волі, німецький театр уже не мав права надалі тримати польський театр під своєю зверхністю; дозволялося давати польські вистави одного тижня двічі, а

другого – тричі; польський театр і надалі мусив платити частину прибутку власникові німецького театру. Пригноблений цим, Камінський відмовляється від керівництва театром і утворює “Приватне товариство підприємців польського театру у Львові” на чолі з театральним комітетом.

30 березня 1832 р. Камінський підписав угоду з театральним комітетом, за якою він брав на себе всі клопоти щодо виконання обов'язків перед німецьким театром і взагалі всю адміністративну роботу, тобто всі ті обов'язки, які мав до 1830 р. Так тривало аж до весни 1842 р., тобто до останнього року діяльності Камінського на становищі антрепренера польського театру у Львові [9].

Ще десь близько 1833 р. в польського графа Станіслава Скарбка виникла ідея спорудити у Львові новий театральний будинок. У зв'язку з цим Скарбек почав переговори з міською управою і звернувся до австрійського уряду у Відні за дозволом. Він добре розумів, що передусім мусить забезпечити діяльність німецького театру, інакше дозволу не здобуде. Уряд відповів, що як тільки львівська міська управа дозволить будувати театр і передасть йому, Скарбкові, привілей, відкуплений колись у Булли, то цей привілей одразу ж буде замінено на інший, виданий безпосередньо Скарбкові на п'ятдесят років з моменту відкриття театру, з умовою, що Скарбек протягом цього часу утримуватиме й німецьку трупу.

Міська управа охоче передала привілей Скарбкові, бо цим самим змогла позбутися тягаря, що висів на ній стільки літ, і навіть подарувала графові безкоштовно площу під будову нового театру. Окрім того, вона передала до розпорядження Скарбка міську цегельню і надала йому інші пільги.

Скарбек власним коштом послав за кордон для ознайомлення з найкращими спорудами європейських театрів (Париж, Мілан, Берлін та ін.) найкращого у Львові архітектора Й. Зальцмана, якому було доручено заплановане будівництво. Воно тривало вісім років і закінчилося 1842 р. (*Тепер у цьому приміщенні працює Львівський державний академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької – Р.П.*)

Після закінчення будівництва приміщення театру набрав чинності виданий ще 10 липня 1835 р. цісарем Фердинандом I привілей для С. Скарбка. За цим привілеєм фундатор театру або, на випадок його смерті, спадкоємець мав, як уже відзначалося, утримувати протягом п'ятдесятих років австрійський театр з умовою, що найменше чотири рази на тиждень даватимуться вистави німецькою мовою. За це фундатор діставав право одержувати десять процентів прибутку від усіх інших видовищ, концертів і т.п. в місті. Ніхто не мав права відкривати у Львові будь-який інший театр протягом п'ятдесятих років. Привілей також визначав сталі ціни входу на виставу. Ніхто не міг їх підвищити, хіба що за спеціальним дозволом уряду. Для військових передбачався вступ за пів ціни. Власник

привілею був зобов'язаний давати щорічно по дві німецькі вистави на користь міської бідноти. Дозволено було також в останні три дні тижня, що не були зайняті німецькими виставами, давати їх іншими мовами, як от: польською, французькою або італійською [10].

Отже, польська сцена переходила до нового будинку на залежних і не вигідних із морального й матеріального боку умовах. З усього видно, що цей привілей мав передусім політичний характер, бо відбивав германізаторські наміри Австрійської монархії. Оскільки українське питання в Галичині тоді ще не стояло, то цей "привілей" був спрямований проти польського театру, з деякими, звичайно, поступками.

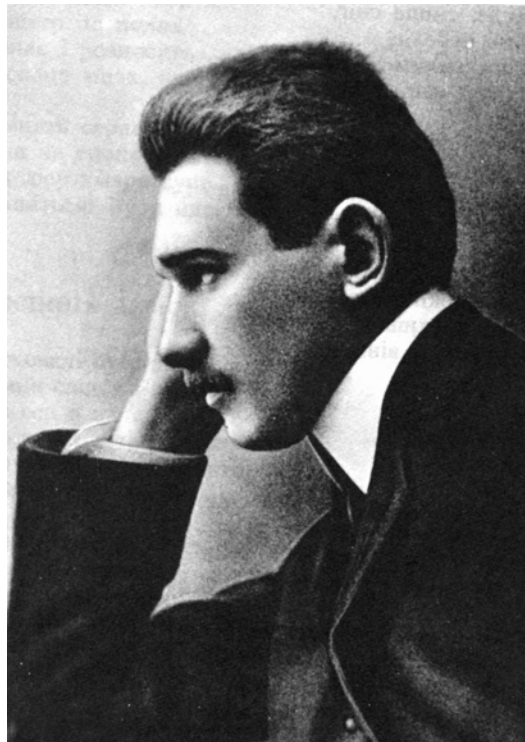
Після смерти графа С. Скарбка в 1848 р. куратором його театральної фундації став призначений ним же за життя дальший родич князь Кароль Яблоновський, але незабаром вся адміністрація перейшла до рук уряду. Спочатку уряд доручив керівництво театром Юліушу Пфайферу від імени скарбківської адміністрації, далі директором театру на власну руку став Томаш Хелховський. З 1858 р. протягом шістьох років, власне, до кінця березня 1864 р. (до речі, до дня відкриття українського театру) на чолі польського театру стояли ветерани львівської сцени з часів Камінського – видатні актори, але погані адміністратори Ян Непомуцен Новаковський і Віталіс Смоховський. Після них, з березня 1864 р. до березня 1872 р., на чолі польського театру у Львові стояв досвідчений актор і режисер Адам Мілашевський, який у 50-х роках працював у житомирському театрі під дирекцією видатного польського письменника Ю. І. Крашевського.

Що ж до німецького театру, то його керівництво або перебувало в руках скарбківської фундації, або театр віддавали в оренду різним підприємцям. Незважаючи на значні державні субвенції, підприємці один за одним банкрутували і зникали перед закінченням терміну угоди, а один з них навіть застрелився. Після смерті С. Скарбка з'ясувалося, що він докладав значні суми на утримання німецького театру, бо сам театр не міг себе утримувати. Кошти на це йшли з Дороговизького інституту для сиріт і вбогих, фундатором якого був також Скарбек. Однак через витрачання коштів на німецький театр цей заклад не міг відкритися протягом 27 років після смерті фундатора.

Польські шляхетські кола неодноразово добивалися скасування привілею для німецького театру, але намарно. Та до цього питання ми ще повернемося дещо пізніше.

Так виглядає історія з театральним привілеєм для німецького театру у Львові. Її, безперечно, знав Ю. Лавровський і не міг нехтувати цим у своїх планах щодо відкриття українського театру.

1. Франко І. Зб. тв. У 50 т. – К., 1980. – Т. 26. – С. 36.
2. Там само. – К., 1981. – Т. 29. – С. 96.
3. Терлецький О. Галицько-руське письменство 1845–1865 рр. На тлі тогочасних суспільно-політичних змагань галицько-руської інтелігенції. – Л., 1903. – С. 103.
4. Чарнецький С. Над коліскою українського театру в Галичині / Шляхи, Л., 1917. – Зш. 11-12. – С. 673.
5. Молода Русь в роках 1860–1866. – Л., 1892 – 17. II (2.III). – Ч. 40. Цю працю, що вперше в українському перекладі була надрукована в 26-41 числах "Діла" за 1892 р., написано в 1866 р. польською мовою для газети "Przyjacel ludu" як продовження надрукованої там 1867 р. (9. II – 22. III) праці "Русь закордонна". Можна припускати в зв'язку з цим, що автором статті був хтось із польських емігрантів зі Східної України.
6. Слово. – 1861. – 26. VII (7.VIII). – Ч. 51.
7. Там само.
8. Там само. – 1861. – 29. VII (10.VIII). – Ч. 52.
9. Усі дані, що стосуються історії привілею для німецького театру, взято з монографії: Lasocka B. Teatr lwowski w latach 1800 – 1842. – PIW, Warszawa, 1967. Про це ж ідеться в капітальній двотомній праці польського ученого Єжи Гома: Got J. Das österreichische Theater in Lemberg im 18 und 19 Jahrhundert: Aus dem Theaterleben der Vielvolkermonarchie. – Wien, 1997/ Band 1. – S. 341 – 356.
10. Przywilej nadany s.p. Stanisławowi Hr[abiemu] Skarbkowi na teatr. Zbiór dokumentów odnoszących się do Teatru s.p. Stanisława Hr[abiego] Skarbkowa we Lwowie. – Lwów, 1869. – С. 20. У зв'язку з цим слід спростувати твердження анонімного автора статті "Про театри у Львові" (1865), нібито Скарбкові дозволено було збудувати театр з умовою, "щоб тільки частина представлень (два рази в тиждень) в йому слов'янською була, а щоб в інші дні штуки німецькі представлялись" ("Мета", 1865, 19.XII № 18, ст. 544). Цю саму версію повторив, без сумніву, на підставі щойно процитованого твердження й один із перших істориків галицького театру Петро Полянський у своїй "Історії народного театру" ("Новий галичанин", Перемишль, 1889, 1 (13), I, ч. 3, ст. 43). Крім неточності у визначенні кількості німецьких і ненімецьких вистав, у цій версії йдеться не про самі польські вистави поруч із німецькими, а й про слов'янські. Отже, привілей нібито давав підстави українцям претендувати на вистави українською мовою в театрі Скарбка, чого насправді не було.



Степан ЧАРНЕЦЬКИЙ

ВАСИЛЬ ЮРЧАК

Цього року минає 125 років від дня народження славного актора галицької сцени Василя Юрчака та 120 – від дня народження видатного галицького театрального діяча, історика театру Степана Чарнецького.

Пропонована стаття вперше побачила світ у 3-4 числі журналу “Шляхи” 1916 р., а згодом із незначними змінами увійшла до відомої праці “Нарис історії українського театру в Галичині” (Львів, 1934. – С. 190-195).

Публікуючи її сьогодні, ми вишановуємо пам'ять двох визначних митців, чий імена стали уособленням історії українського галицького театру кінця XIX- початку XX ст. (Стаття подається за частково збереженим рукописом видання 1934 р.).

Коли воєнна буря, перекотившись через Східну Галичину, спинилася під стінами гордого Бескида, в малому подільському містечку склонив голову на вічний сон один із великих, може найбільших артистів, які ходили на дошках української сцени в Галичині за весь час її 70-літнього існування.

З театральних оповісток щезло раз навсе ім'я Василя Юрчака. Хто з нас не знав Юрчака? Кому з нас не стоїть і досі перед очима та мала постать: появиться на сцені й засміється, – сміється весь театр, а заридає, – відгомонам її плачу тремтять і сцена і люди. Народився в містечку Скала над Збручем 1876 р. Скінчив народну школу й починав кар'єру на кількох полях, та ніде не висидів довго. Ця зміна “фахів” залишила йому не одне на ціле життя: знав увесь дяківський репертуар, грав на скрипці – та найбільше любив природу і квіти (найдовше був на практиці в огородника). З дивною простотою і щирістю розказував про першу свою стрічу з театром, про першу виставу, на яку дивився хлоп'ячими очима й яка зродила в ньому рішучу постанову кинутися в той зачарований світ, відділений полотняною стіною від дійсного життя. Молодим іще хлопцем вніс прохання до “Бесіди”, щоб його прийняли в члени дружини українського театру. Було це в 1897 р., коли український театр переживав важкі часи, коли у двох роках директори змінювалися, як у калейдоскопі, й під залізною рукою

тодішнього театрального референта проф. Володимира Шухевича переходили зміни, що у своїх наслідках потягнули й зміну у способі виплати краєвої субвенції: Краєвий Виділ почав відтоді виплачувати субвенцію “здолини”... В такий круговорот подій попав до театру молодий Юрчак.

Свою сценічну кар’єру почав Юрчак за рецептою, за якою починали її в нас майже всі. Виступав у “збірних сценах”, у хорах (як І тенор), грав невеличкі ролі. Вже в першому році з конечної потреби співав Андрія в “Запорожці за Дунаєм”. Та його вдача й талант гнулися в інший бік. З категорії “підпарубочих” та “любовників” перейшов Юрчак доволі скоро на поважніший репертуар.

Це був передусім народний актор, який уже в перших роках у дрібних епізодах звернув на себе увагу як знаменитий представник сільських типів. Але ж знаменитий він був і в відтворюванні міщанського світу: створив пару незрівняних типів із того кола. Те саме треба сказати про ролі в історичних творах. Сірко в інтерпретації Юрчака був ідеальна вимріяна постать, що ніколи, в ніякому моменті ні на волос не перетягнула струни, не посковзнулася, не здетонувала в бік карикатури ні жестом, ні мімікою, ні дикцією. Покійний Павліковський порівнював його зі славним Романом* і висловлювався про Юрчака як про винятковий сценічний глибокий талант. Так само Садовський мав велике признание для Юрчакового таланту, при розділі ролей усе його вирізнявав... З багатого репертуару його комічних ролей доволі буде нагадати його жидівські типи в Гордінових драмах (“За синім морем”, “Міреле Ефрос”, “Сатана”).

Та, на мій погляд, Юрчак був серйозний, глибокий народний драматичний талант. В його голосі було так багато драматичного виразу й сили, що саме тут вдирався він на верхи творчості, тут проявлявся його талант у всій його силі та глибині. Був це тип актора з божою іскрою у грудях. Не мав за собою ні підготовних студій, ні загальної широкої, ні театральної освіти, мав тільки – великий талант. Мав у собі щось наче яснаву, якусь надземну інтуїцію, що дозволяла йому розв’язувати найтяжчі, найбільш запутані психічні проблеми. І Юрчак був єдиний в останніх роках, що в царстві неуктва, шаблону, поганенького наслідування старих традиційних



Василь Юрчак

ляльок залишився артистом у повному значенні цього слова, що творив типи, жив на сцені життям утворених ним самим постатей.

Поза тісно драматичними наголосами було у грі Юрчака щось, що ставило його вище від Романа, – це його ширий, тихий ліризм. Юрчак умів устами, обличчям, очима, рухами – снувати фрагменти якихось ліричних мелодій чи цілих поем. Умів тихим тремким голосом говорити про безхатне сирітство Янка в “Хаті за селом”, про безсонні дні Телегіна в “Дядьку Вані” Чехова, чи Перчихіна в “Міщанах” Горького. Для своєї творчості не шукав і не потребував великого матеріалу; бувало частенько у маленьких епізодичних ролях творив типи, гідні долота перворядного різьбаря (“Вій”, “На дні”). Талант Юрчака постійно розвивався, поглиблювався, як і

постійно розвивалась і його ... грудна недуга, що її початок сильно дався відчути й пізнати вже 1899 р., коли він просив (безуспішно) в віділу “Бесіди” відпустки для порятунку здоров’я.

В р.р. 1913-14 Юрчак нидів на очах, спадав на силах. Директор Сірецький дав йому відпустку й підмогу на виїзд до Закопаного. Театр був тоді у Дрогобичі, як Юрчак розпрощався з ним, щоб уже більше на сцену не вернутися. Хоч сьак-так підкріпив свої сили, після кількох місяців вернувся з гір – але ж для сцени вже більше сил не мав. А проте їздив із родиною з театром, а коли надійшла нестримна хвиля російського заливу 1914 р., й театр розлетівся, як сіре стадо птахів, Юрчак перенісся на постійний побут до свояків у Теревовлі й там незабаром покінчив життя.

З Юрчаком зійшов у могилу великий драматичний талант, пам’ять про нього триватиме довго, а на сторінках історії театру стане й його ім’я поруч тих вибраних, що своє життя принесли в жертву українському театральному мистецтву.

* Йдеться про відомого польського актора Владислава Романа (1868 - 1905), див. Raszewski Z. Krotka historia teatru polskiego. – W., 1977. – С. 161.)

Микола КРУПАЧ

“КРУГОМ СПОСТЕРІГАЮ ГРУ...”

За звичним уже, хрестоматійним визначенням творчого діапазону Є.Маланюка як насамперед поета-історіософа та палкого публіциста, часто забуваємо й про інші грані його непересічного таланту, які, на жаль, у важких умовах еміграції не знайшли повнокровного розвитку. Так, наприклад, не судилось розвинутися Маланюковому таланту драматурга та театрального критика, хоча спроби в цих творчих напрямках він робив.

Якщо прослідкувати витoki зацікавлення Є.Маланюка театром, то потрібно відзначити, що зростав він у сім’ї, де не лише високо цінували красу художнього слова, а й робили досить успішні спроби донести її до оточення.

Так, наприклад, мати Євгена, Гликерія – дочка чорногорця Якова Стоянова, часто читала “Кобзар” Т.Шевченка для прислуги й родини. А коли доходило до “Катерини”, то всі плакали. Ці материні декламації вросли в пам’ять майбутнього поета вже з 4-5 років [1]. “Кобзар” був також останньою книгою, яку вона читала напередодні смерті [2].

Батько ж поета, Филимон Маланюк, попри праці в царині “вчительства й просвітительства” [3], серйозно цікавився й українським театром: у містечку Архангороді, де він жив, з певного часу щоліта організовував театральні дійства, у яких брав на себе обов’язки режисера [4].

“У досить розлогім нашім селі, властиво містечку (понад 10 тис. мешканців), – пригадував згодом в есеї “Львів і Галичина” Є.Маланюк, – було багато студіюючої молоді – середньошкілників і студентів. Тому літні вакації оберталися на справжній театральний сезон, коли щомісяця, а то й що пару тижнів ішли вистави, як мені тепер видається, на досить високім, не аматорським лише, рівні. В кожнім разі, то не була “ковбаса і чарка”, лише – переважно – Карпенко-Карий, “Назар Стодоля”, інсценізація “Тараса Бульби”, рідше – Кропивницький. Пригадую, напр., що в останнім акті “Мартина Борулі” у селянських глядачів, як то кажуть, витискалися сльози, коли Боруля палив у печі свої геральдичні папери. Борулю грав завідувач ремісничої школи (одно з “дітей” мого батька[...]). Прізвище мав він дивне: “Лягушенка” (слово російського пня!) і був актором, напевно, немалої міри, бо таких Боруль я вже більш не бачив. Він трактував Борулю, сказати б, у “шекспірівським” стилію. Це була справжня трагедія, а не “малоросійська”, мовляв, “кумедія”.

Серед акторів-аматорів був такий собі Юзя з також рідкісним прізвищем “Школа”, тоді матурант. Цей Юзя

був не менш від Лягушенка вродженим актором, але актором-коміком. Селянська аудиторія лягала з реготу, коли він у тім же “Борулі” пригадував був прізвище: “Чи на лоша, чи на теля скидається... постривайте... ксьо... ксьо... Ксьокачевський” [5].

У цих матеріалах до біографії Є.Маланюка, які занотував Є.-Ю. Пеленський і які вдалося розшукати в Центральному державному історичному архіві у Львові, ми натрапили на цікавий факт: семирічний Євген також брав участь у батькових театральних постановках [6]. Отже, можемо навіть говорити про певний “сценічний досвід” майбутнього поета.

Зацікавлення Ф.Маланюка, а разом з ним і його земляків театром не були випадковими, адже Архангород належав до Єлисаветградського повіту, а Єлисаветград, як знаємо, на той час уже став батьківщиною знаменитого театру корифеїв.

“Це тут, – згадував місто своєї та Маланюкової юності Олександр Семененко, – Ніщинський, учитель Духовного училища, вперше поставив свої “Вечорниці”, і тоді в хорі співало багато юнкерів Єлисаветградського юнкерського училища, серед них і син Варфоломія Шевченка [...]. Тут секретар повітової поліції Іван Тобілевич виріс на драматурга Карпенка-Карого. Тут вирости Кропивницький, Саксаганський, Садовський. Тут скінчив гімназію Винниченко...” [7].

З дев’яти років життя Євгена було також тісно пов’язане з Єлисаветградом, де він навчався в земському реальному училищі. І хоч, як стверджує О.Семененко, Є.Маланюк уже не брав участі в українських аматорських виставах і не носив вишиваної сорочки [8], дух українства, який панував у місті, передусім завдяки його знаменитим театральним традиціям, безперечно, сприяв утвердженню національного самоусвідомлення майбутнього поета.

Опинившись, як активний учасник національно-визвольних змагань, 1918 р. у Києві, Є.Маланюк цікавився “Молодим театром” Леся Курбаса. Під впливом вистав знаменитого режисера, очевидно, й формувалося модерне ставлення поета до перспектив українського театру.

Та перші спроби в царині театральної критики Є.Маланюк здійснив, перебуваючи в таборах інтернованих вояків армії УНР на території Польщі. Активна співпраця з таборовими виданнями (“Нова зоря”, “Український сурмач”, “Веселка” та ін.) шліфувала не тільки його талант поета та публіциста, а й літературного та театрального критика і навіть – мистецтвознавця.

Зараз важко з точністю стверджувати час появи першої театральної рецензії Є.Маланюка, оскільки в таборових виданнях він підписував свої публікації не тільки власним іменем та прізвищем (чи варіантами їх скорочення), а й псевдонімами, зокрема, “Військовий” та “Херсонєць”. Більш вживаним був перший псевдонім. Його, очевидно, Є.Маланюк використовував і для творення криптоніму “В.” Стиль, тематична спорідненість публікацій, підписаних цим криптонімом, дають підстави припускати, що автор їх – Є.Маланюк.

Зокрема, криптонімом “В.” підписана досить стримана й об’єктивна рецензія на публікацію окремим виданням п’єси-хроніки з часів національно-визвольної боротьби 1917-1919 рр. “Сини народу” О.Піль-ча (Олександра Пількевича), видрукуваної у видавництві “Національна свідомість в Армії” 1921 р. Рецензія була поміщена в №14 журналу “Нова зоря”, що вийшов наприкінці літа 1921 р. і був першим числом часопису, виданого вже не в таборі Ланцут, а в Стрілкові.

Саме з переїздом редакції “Нової зорі” до табору в Стрілкові Є. Маланюк почав активно співпрацювати з часописом і навіть згодом став заступником головного редактора. А криптонім “В.”, очевидно, був вибраний тому, що автором п’єси “Сини народу” якраз і був головний редактор журналу – генерал О. Пількевич.

Через рік (серпень 1922 р.) у ч.27 газети “Український сурмач”, що двічі на тиждень виходила в таборах Щипйорно – Каліш, у рубриці “Театр і мистецтво” з’явилася досить розлога рецензія на п’єсу В.Винниченка “Молода кров”, підписана “Евген М.” У ній автор критично оцінив працю В.Винниченка-драматурга в цілому й піддав сумніву спробу таборового драматичного товариства втілити його конкретний “невдячно-трудний” [9] для постановки задум (п’єсу “Молода кров”).

Очевидно, така критична позиція Є.Маланюка повинна була викликати невдоволення “задротянських” шанувальників театрального мистецтва, адже В.Винниченко був найпопулярнішим автором на таборових сценах. Правда, 29 листопада 1922 р. в тій же газеті “Український сурмач” з’явилася коротка рецензія на п’єсу В.Винниченка “Брехня”, яку поставило таборове Драматичне товариство ім. М.Садовського. У ній Є.Маланюк дещо “пом’якшив” своє ставлення до драматурга та його творчої спадщини, визнавши водночас “спектакль” “яко найбільше досягнення акторів трупи ім.Садовського на протязі останнього півроку” [10]. Та вже в наступному номері газети з’явилася рецензія на п’єсу В.Винниченка “Панна Мара”, підписана криптонімом “В.”, де твір названий “однією з найслабших комедій” [11] автора, аналогічно була оцінена і його постановка у Драматичному товаристві ім. М.Садовського.

Є.Маланюк ще неодноразово критикуватиме доробок В.Винниченка-драматурга, як і його творчість та політичну діяльність у цілому, але це тема окремої розлогої, можливо, де в чому дискусійної розвідки. Тогочасні ж думки Є.Маланюка про новий український театр та його репертуар висвітлені, зокрема, в рецензії на п’єсу з часів

національно-визвольної боротьби “На хвилях”, яку написав актор Каліської трупи Павловський і поставив на таборовій сцені режисер М.Горунович. У ній також досить лаконічно вказані й причини несприйняття поетом винниченківської драматургії. Отож, зачитуємо фрагмент цієї рецензії:

“Чудна річ! П’єса без гопака, без оселедців, без биття себе в груди і взагалі без жадних псевдоклясичних прикмет традиційно псевдоукраїнської драми, прикмет, що свідчать про “патріотизм” так автора, як і персонажей. А, втім, – трудно собі уявити п’єсу **більш патріотичну**, **більш національно-виховуючу** і **більш українську**.

Отож виходить, що не гола тенденція, розбавлена горілкою, не аляповато-зліплені маріонетки українофільських, а в істоті своїй – малоросійських, – гопакад, не оселедці, жупани і “чи кохаєш ти мене, чи не кохаєш”, а **художність**, **художня** правда, художньо перетворена **дійсність**, пережита і артистично втілена письменником-українцем в гармонічно артистичній формі, – ось що промовляє до серця, викликає сльози, примушує тремтіти душею, відчувати глибоко велич української визвольної ідеї, велич і красу тих подій, свідками і учасниками яких ми ще так недавно були.

І з радістю, і з гордістю можемо ствердити, що “На хвилях” є – **першою сучасною художньою п’єсою національного репертуару**.

Звичайно, є в ній технічні помилки, є погрішности в архітектониці, в довготі діалогів і монологів, – адже це писав не фахівець, не досвідчений письменник – писав, власне кажучи, – ділетант, актор, але – **Українець**, але – людина естетично розвинена, людина з почуттям художньої міри.

І тому в п’єсі немає жадного банального слова, жадного “винниченківського” виразу, жадного сліду московсько-нігілістичних “глибин”, – вроді “полових проблем” або “на все наплювать”. Цілу п’єсу пронизує світлий гарячий промінь любові до України, патріотизму в ліпшім, себто **європейським** значінню цього слова.

Постановка цієї п’єси має свої труднощі: не треба забувати, що вона вимагає нового театру українського, **нового українського актора** і, скажемо одверто, **нового глядача**” [12].

Звичайно, у цих словах Є. Маланюка є й частка молодечого максималізму, але водночас вони яскраво демонструють шире вболівання поета за високий художньо-естетичний рівень сучасного йому українського театру, а також підкреслюють перспективність і глобальність його мислення щодо розвитку вітчизняної культури в цілому.

З початком 1923 р. Є.Маланюк із Михайлом Селегієм беруть провід над літературно-мистецьким часописом “Веселка”, що виходив у Каліському таборі. Вже традиційно з театральними рецензіями та оглядами в цьому журналі виступав Антоній Коршнівський, автор декількох драм, надрукованих у таборових виданнях під псевдонімом Олекса Карманюк. Отож, переобтяжений редакторською працею, Є.Маланюк поволі відходить від рецензування нових п’єс та таборових постановок.

Та все ж у першій половині 1940-х Є.Маланюк знову зробив спробу поєднати свою творчість із театром. Цього разу – як автор лібрето до опери “Ярослав Осмомисл”.

За словами самого Є.Маланюка, десь приблизно 1943 р. в окупованій німцями Варшаві він познайомився з молодим талановитим музикантом Йосипом Хоминським, який виношував задум створити оперу (на той час уже була написана увертюра) про галицького князя. Оскільки повість Осипа Назарука “Князь Ярослав Осмомисл” як основа для лібрето музиканта не вдовольняла, Є.Маланюк порадив йому звернутися для реалізації задуму до Оксани Лятуринської. Однак надісланий нею начерк плану опери, як висловився Є.Маланюк, був “побіжним”, тому після довгих вагань, детально опрацювавши історичні джерела, він сам узявся до цієї праці. Заохоченням для освоєння нового жанру, як стверджує Є.Маланюк, була передусім одержимість молодого композитора, яка передалася й поетові.

Постановку опери мав намір здійснити у Львівському оперному театрі Володимир Блавацький. Очевидно, він і приспішував її написання. Досить швидко Є.Маланюк завершив роботу над першим актом лібрето й обдумував наступний. А Хоминський уже навіть зреалізував намір всупереч бажанню дружини (за походженням – шведки), покинути Варшаву й перебраться до Львова, де мав бути втілений його задум.

Та йшов тривожний 1944 р. Незабаром доля розвела різними шляхами поета й композитора. Записи та матеріали Є.Маланюка, що стосувалися роботи над лібрето, загинули в буремні роки війни [13]. На щастя, уцілів перший акт, за визначенням автора, “шкіцу до оперового лібрета”. Його забув під час евакуації в шухляді свого кабінету у Львові В.Блавацький. Через роки цей понищений машинопис знову потрапив до рук поета, і, “відреставрувавши”, він опублікував його у збірці “Серпень” [14], а в “Примітці” [15] оповів історію свого незавершеного задуму.

Та навіть цей фрагмент лібрето до опери “Ярослав Осмомисл” засвідчує непересічний талант Є.Маланюка-драматурга. І, звичайно, жаль, що через нові життєві перешкоди Є. Маланюкові так і не вдалося докінчити вже розпочату працю в царині драматургії.

* * *

Захоплення ж Є.Маланюка театром – справжньою драматургією, режисерськими новаціями і натхненною грою акторів – тривало все життя.

Особливо цінував Є.Маланюк гру акторок. У 1923-1924 рр., вже будучи досить відомим поетом, він створив прекрасний триптих, який так і назвав – “Театр”. Присвятив його сценічній майстерності трьох українських актрис, які своєю глибинно-філософською грою розкривали молодому поетові нові грані життєвих суперечностей, підкреслювали шарм, складність і незбагненність жіночої сутності.

На жаль, досі не довелось ніде зустріти відповідних коментарів щодо адресаток цих поетичних “послань-рецензій” Є.Маланюка. А, погодьмося, цікаво знати, хто в реальному житті став “німбом” натхнення для словесних матеріалізацій гіпнотично-заворожуючої акторської принадливості, та ще й для такого вибагливого глядача, яким був Є.Маланюк.

Перша частина триптиха, що згодом увійшов до збірки “Гербарій” (Гамбург, 1926), присвячена загадковій “Лінді” і написана 10 червня 1923 р., коли Є.Маланюк перебував ще в Каліському таборі.

Серед хронік таборових видань вдалося розшукати згадки про цю актрису, яка, очевидно, обрала собі сценічне ім’я – “Лінда”. Справжні її ім’я та прізвище ніде не згадані [16].

Панна Лінда була актрисою Драматичного товариства ім. М.Садовського, яке провадило досить інтенсивну творчу діяльність у Каліському таборі. Як дізнаємося зі статті А.Коршнівського “В.Винниченко на таборових сценах”, вона виконувала всі головні ролі у п’єсах цього драматурга. Автор огляду відзначає її ім’я першим з-поміж таборових акторів, які “особливо заслуговують на увагу” [17]. Отже, можемо робити висновок, що панна Лінда була примадонною таборових театральних сцен.

На якийсь час 1922 р. актриса покидала Каліський табір. У зв’язку з цим автор огляду про діяльність Драматичного товариства ім. М.Садовського з жалем повідомляє: “Хорує наше драматичне т-во. Виїхали п.Лінда і п.Дубових, і праця т-ва підупала. Немає жіночих сил” [18]. Та незабаром п.Лінда знову з’явилася на таборових сценах.

Є.Маланюк уважно слідкував за грою актриси. Так, у вже згадуваній рецензії на п’єсу В.Винниченка “Молода кров” він писав про нелегке акторське завдання, яке поставало перед нею в цій драмі: “Але з жалем мусимо ствердити, що взагалі дуже чутлива акторка – п.Лінда, цим разом, зовсім не вічула психології хитрої дівчини, і в деяких місцях грала зворушуєче-широ, себто – якраз не так, як треба було в п’єсі” [19].

Вчувається, що в цих, на перший погляд дещо критичних, заввагах, Є.Маланюк ніби намагався виправдати актрису, бо, очевидно, йому імпонувала її щирість та незнання “психології хитрої дівчини”. Врешті, як було вже зазначено, всю вину за не надто вдалу постановку він “поклав” на зміст п’єси, а в підтексті – на її автора.

Та ось уже зовсім протилежний відгук про гру актриси у виставі “Брехня” того ж В. Винниченка: “Несподівано правдиво відчула й тонко втілила в собі постать Наталії Павлівни – героїні п’єси – п.Лінда” [20].

Втім, із таборових театральних оглядачів критично ставився до драматургії В. Винниченка не тільки Є.Маланюк. Правда, також не всі, як поет, так захоплено сприймали і гру п. Лінди.

Ось, наприклад, фрагмент із рецензії на виставу Винниченкового “Закону”: “Ясно, що в наскрізь штучній ролі Інни В[асилівни] панна Лінда, що виконувала цю роль, не в силах була дати більше, ніж позу і манернічанє, на що вона, безперечно, здібна” [21]. В оцінці цього рецензента немає того вогню захоплення ні тасмницею жіночости, ні неперевершеністю акторської гри п.Лінди, яким вибухає поет.

Напевно, у Є.Маланюка були особливі почуття до цієї “фатумної” панни (“коханья чорний янгол”), бо лиш вони могли породити таку натхненну поетичну “рецензію”, присвячену – щонайменше по-товариськи – просто “Лінді”. Водночас поезія увічнює в нашій уяві як образ, так і блискучу гру тепер уже забутої – і не знаної нам таборової актриси, а також “матеріалізує” почуття до неї молодого роками, але зрілого творчо поета:

Ввійдете Ви – і все замре в партері,
І в келих тиші потечуть слова,
І я крізь обрис Чорної Пантери
Впізнаю Вас.

І чорним птахом постать затріпоче,
Заміготять лілеї зламних рук,
Та бачить буду тільки очі, очі
І пальців гру.

Під зойк скрипок, під тоскний гомін танго,
Під дзвін чарок і реготи гетер,
Ви сяйвом крил, коханья чорний янгол, –
Опечете.

І Ви покажете (укотре?), як роздерти
Ланцюг часу, хвилин змертвілий тяг,
Як перейти в палкі обійми смерти –
Із зимних пазурів життя.

Друга частина триптиха присвячена – “Н.Д.” Зміст поезії, зокрема, вислів: “Проходите естрадним кроком / Ви, найславніша з примадон”, – дає привід стверджувати, що адресована вона Наталії Миколаївні Дорошенко (дружині історика Дмитра Дорошенка) – громадсько-театральній діячці, знаменитій українській акторці, яку Дмитро Антонович охарактеризував як “актрису з драматичним темпераментом і незвичайно вдумливу, визначну інтелігентним і добросовісним обробленням кожної ролі, за яку б не взялася” [22].



*Наталія Дорошенко. Світлина з фондів відділу мистецтв Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України.
Друкується вперше.*

Нагадаємо, що Н. Дорошенко (1888-1970) закінчила Музично-драматичну школу Миколи Лисенка в Києві, а саме драматичний відділ, яким керувала Марія Старицька. Вона організувала робітничі театри в Києві та Катеринославі, а з 1917 р. брала активну участь у роботі Театральної ради. Значною мірою саме завдяки її старанням (здобула приміщення та кошти) 1918 р. був створений у Києві Державний драматичний театр, де вона успішно зреалізувала свій талант першорядної актриси.

З 1920 р. Н. Дорошенко перебувала на еміграції. Зокрема, у Празі та Варшаві вона створила українські драматичні студії. Водночас акторка з успіхом продовжувала своє сценічне життя – тепер уже як декламатор.

Під час навчання у Празі в Є.Маланюка склалися теплі, дружні стосунки з Н.Дорошенко. З листа

поета до Є.-Ю. Пеленського від 31.X. 1931 р. дізнаємося, як він високо цінував і водночас зі співчуттям ставився до незреалізованого сповна таланту актриси: “...Пані Дорошенкова – наша найбільша й найнещасливіша рецитаторка” [23]. У цьому ж листі Є.Маланюк оповідає про сприйняття, яке вкарбувалося в пам’яті після того, як актриса прочитала йому “на ухо” “серед рестораційного галасу” вірша І.Франка “Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер віє...”: “Враження було таке, що мороз ходив по тілі і волосся їжилося”[24].

Як і поезія, так і виконання настільки афектно подіяли на Є.Маланюка, що навіть через чверть століття (1956) після написання листа у примітці до статті “Франко незнаний” він знову згадав цей неповторний епізод:

“Цю поезію в травні 1926 р. почув я з уст Наталії Дорошенкової, майстра рецитації і людини виняткового відчуття поезії. Пам’ятаю, після панахиди по Петлюрі зібралося невелике товариство у винарні “Куманово” (Прага). Були то Дмитро Антонович, Василь Біднов і чоловік пані Наталії. Гаряче й темпераментно доводив щось Антонович, опонував йому Біднов, Дорошенко уважно слухав. А пані Наталя якимсь металевим шепотом в саме вухо мені читала цей Франків твір... І досі мені звучить той страшний шепіт: “– а серце в мене вижерла гадюка” [25].

Отож, видається, немає сумніву, що саме ці поетичні рядки присвячені славній і винятковій українській актрисі:

Дивлюсь: життя страшніш театра –
Кругом спостерігаю гру,
І хто – Псіхея? Клеопатра? –

Крізь мертвий грим не розберу.
І неба оксамит перлистий,
І голос вулиці дзвінкий,
Для Вас – як найняті статисти,
Як кольорові лаштунки.

Проходите естрадним кроком
Ви, найславніша з примадон.
І все здається: ненароком
Хитнеться дійсність, як картон.

Щодо третьої частини триптиха, то з певних причин Є.Маланюк при опублікуванні не назвав адресата своєї поезії, і тому навіть у сучасних виданнях його творів ця прогалина так і не “зліквідована”. А присвячений вірш також популярний у 1920-ті рр. актрисі Марії Морській. Про це, зокрема, вдалось дізнатися з рукопису поетового листа до Є.-Ю. Пеленського, написаного уже після смерті акторки.

На прохання тодішнього головного редактора львівського журналу “Дажбог” Є.Маланюк надіслав йому рукопис вірша з приміткою: “Це десь 1924-25 р.[.] вірші присвячені артистці Марії Морській (можна це відзначити) / підкреслення Є.Маланюка – М.К.” [26]. На жаль, через деякий час Є.-Ю. Пеленський перестав редагувати часопис “Дажбог”, і вірш так і не був опублікований повторно – цього разу публікація мала вже бути із зазначенням імені в посвяті.

М. Морська (1895-1932; справжнє прізвище – П’єткевич-Фессінг) родом походила з Волині. Як і Н. Дорошенко, вона деякий час (1919-1921 рр.) працювала в Державному драматичному театрі в Києві. Там тоді також працював режисером Олександр Загаров. Незабаром їх особиста й творча доля тісно переплелися: Марія стала дружиною О. Загарова. Далі було декілька років плідної творчої співпраці в Театрі “Української бесіди” у Львові, художнім керівником якого був О. Загаров, а М. Морська – виконувала провідні ролі в його постановках. Тут, зокрема, актриса зіграла й головну роль у п’єсі Г. Ібсена “Гедда Габлер” (разом із В. Блавацьким, тоді ще актором-початківцем), яка згодом так захопила Є. Маланюка:

Ви нервувалися і зябли,
І з білих плеч спливав Ваш шаль,
А біля рампи Гедда Габлер
В жорстоких фразах крила жаль.

Хотілось зацікавитись,
Тим, що не має вороття,
І було ясно: Ви — як птиця
В залізних пазурях життя.

І було ясно: всі ми граєм,
І сцена — там, і сцена — тут..
Всіх демон спокушає раєм
Незакоштованих отрут.

Знайомство Є. Маланюка з талановитою грою актриси, що стало поштовхом до написання вірша, відбулося

дещо пізніше, в Подєбрадах. Коли особисте життя М. Морської з О. Загаровим не склалося [27], вона незабаром переїхала до чехо-словацького міста Подєбради, де в цей час студіював в Українській господарській академії Є. Маланюк.

Виступи актриси в Подєбрадах, особливо серед української громади, були триумфальними. Ось, наприклад, як уже по кількох роках її перебування в місті публіка сприймала нові грані її непересячного таланту:

“14.III. з участю славної артистки Київських і Львівських театрів п.Морської була поставлена комедія Б.Шоу “Пігмаліон”, по фабулі – підстаркувата, але захоплююча з психологічного боку. Пані Морська була бездоганна, однаково в ролі “Лізки” й “Міс Дулітл” викликала овації малознайомою подєбрадянам сторінкою свого таланту – комізмом”[28].

Звичайно, різнобічний і глибинний талант актриси не міг не захопити й поета, який вмів цінувати справжнє мистецтво. І хоч, як зазначив В.Блавацький, М.Морська була “негарна з лиця, без особливого, принадного в звучанні голосу”, та ця “дуже інтелігентна жінка, тонка актриса, вміла дуже простими й безпосередніми засобами викликати великі сценічні ефекти”,



Марія Морська.Світлина з фондів відділу мистецтв Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаніка НАН України.
Друкується вперше. .

“простою і щирістю гри, культурою своєї поведінки на сцені приковувати до себе увагу глядача” [29]. Вона надихнула Маланюка на поетичні, витончені рядки...

Зауважимо, що вірш, присвячений М.Морській, був свого часу особливо популярний й невдовзі після написання був перекладений німецькою мовою та надрукований у виданні “Europäische Lyrik der Gegenwart 1900-1925” in Wachdichtungen von Josef Kalmer (Wien-Leipzig, 1927).

Потрібно також зазначити, що Є.Маланюк не тільки вмів цінувати справжній драматичний талант, а й намагався драматичною напругою насичувати власні поетичні твори. Та й перед публікою він не просто читав вірші, а “виконував” їх із великим артистизмом.

Як згадує Петро Одарченко, на авторському вечорі, що відбувся 1965 р. в церковній залі Української автокефальної церкви у Вашингтоні й “мав великий успіх”, Є.Маланюк просив супроводжувати свій вихід на сцену звуками сонати Бетовена (він часто використовував такий музичний вступ, який повинен був стати своєрідним “камертоном” творчої атмосфери як для нього, так і для присутніх), а далі “читав свої поезії з великим артистичним хистом, і тому слухачі так бурливо реагували на кожний виступ поета” [30].

Отож, Є. Маланюк “зблизька” знав принади й проблеми акторської праці, тому й умів цінувати цей нелегкий, але прекрасний труд.

Український сурмач, 1922. – Ч. 34. – С.5-6. (Виділення – Є. Маланюка; тут і далі при цитуваннях також максимально збережені особливості правопису та мови авторів).

13. Про це повідомляє Є. Маланюк (див. прим. 15). Правда, можливо, децю все-таки збереглося в архіві поета, який переховувала його дружина Богумила Савицька, адже після війни поет так нічого й не знав про долю власного архіву.

14. Маланюк Є. Серпень. – Нью-Йорк, 1964. – С. 59-68.

15. Там само. – С. 69-70.

16. На це могли бути вагомі причини – в таборах для інтернованих багато хто з творчої еліти ховався за псевдоніми, криптоніми тощо, особливо ті, хто в окупованій більшовиками Україні залишив рідних, – аби не нашкодити їм.

17. Веселка, 1923. – Ч. 7-8. – С. 60.

18. Не він. Драматичне товариство ім.М.Садовського // Український сурмач, 1922. – Ч. 14. – С. 8.

19. Український сурмач, 1922. – Ч. 27. – С.8.

20. Український сурмач, 1922. – Ч.40. – С.8.

21. Волохів Л. Закон – п'єса на 4 дії В.Винниченка // Український сурмач, 1923. – Ч. 54. – С. 7.

22. Антонович Д. Триста років українського театру. 1916 – 1919. – Прага, 1925.

23. Львівська наукова бібліотека НАН України ім.В.Стефаника (далі ЛНБ НАН України ім.В.Стефаника). Відділ рукописів. Архів Є.- Ю. Пеленського. Ф. 75. П. 2. Лист Є.Маланюка до Є. - Ю. Пеленського від 31. X 1931 р.

24. Там само.

25. Маланюк Є. Франко незнаний // Книга спостережень. Проза. Т.1. – Торонто, 1962. – С. 90.

26. ЛНБ НАН України ім.В.Стефаника. Відділ рукописів. Архів Є.- Ю.Пеленського. – Ф. 77. П. 2. Лист Є.Маланюка до Є.-Ю.-Пеленського від 19. III. 1934 р. (Підкреслення – Є.Маланюка; у листі рукою поета також переписаний цей вірш).

27. Як стверджує В.Блавацький, від'їзд М. Морської негативно позначився на творчій праці О.Загорова. “Очевидно, – зазначає він, – ця високоінтелігентна і культурна жінка мала неабиякий вплив на творчість свого чоловіка” (Блавацький В. Спогади // Ревуцький В. В орбіті світового театру. – Київ – Харків – Нью-Йорк, 1995. – С. 107.

28. Наша громада. 1926. – Ч. 3-4. – С.76.

29. Блавацький В. Спогади // Ревуцький В. В орбіті світового театру. – Київ – Харків – Нью-Йорк, 1995. – С. 107.

30. Одарченко П. Мої зустрічі з Є.Маланюком // Українська література. Збірник вибраних статей. – К., 1995. – С. 273.

1. Центральний державний історичний архів у Львові (далі ЦДІА у Львові). Ф.309. Оп.1.Спр.2160. Арк.106-107.

2. Про це оповідає, зокрема, Є.Маланюк у вірші “Липень”.

3. Маланюк Євген, Книга спостережень.Проза. – Торонто, 1966. – С.477.

4. Там само. Про це також див.: ЦДІА у Львові. Ф.309. Оп.1. Спр. 2160. Арк.107.

5. Маланюк Є. Львів і Галичина // Львів. Літ.-мист. збірник. – Філадельфія, 1954. – С. 109-110.

6. ЦДІА у Львові. Ф.309.Оп.1. Спр. 2160. Арк. 107.

7. Семененко О. Там, де була юність // Сучасність, 1968. – Ч.8. – С.36.

8. Там само.

9. Євген М. Молода кров, п'єса В.Винниченка на 4 дії // Український сурмач, 1922. – Ч.27. –С.8.

10. Євг. М. “Брехня” Винниченка (трупа ім.Садовського) // Український сурмач, 1922. – Ч.40. – С.8.

11. В. Панна Мара //Український сурмач, 1922. – Ч.41. – С.6.

12. Євг. М. “На Хвилях”. Нова п'єса Павловського. (Калишська трупа під режисурою п.Горуновича) //



Йосип Стадник. Світлина з фондів відділу мистецтв ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України

Світлана МАКСИМЕНКО

СПРАВА ЙОГО ЖИТТЯ

Йосип Дмитрович Стадник (1876-1954) – відомий український театральний діяч першої половини ХХ ст. З його іменем пов'язана ціла епоха в історії українського театру. Розпочавши творчу діяльність 1894 р. актором у Руському народному театрі товариства “Руська Бесіда” у Львові, Й. Стадник з легкої руки та за рекомендацією Миколи Садовського стає директором цього колективу (1906-1913).

Умілий організатор театральної справи, актор, режисер, перекладач (автор близько 100 перекладів) і педагог, - він у різні роки очолює численні українські театри в Галичині.

Сьогодні, на початку ХХІ ст., коли термін “авторський театр” є універсальною моделлю в Європі, необхідно віддати належне Йосипу Стадникові, який ще на початку ХХ ст. будував репертуарну політику театру так, що поряд з оперою ставили на сцені усі жанри традиційного драматичного театру та модерну західноєвропейську драму першої пол. ХХ ст. Його методика роботи з актором (провідні партії опер виконували драматичні актори) була спрямована на виховання синтетичного актора. Ця система дістас свій подальший розвиток у творчості Леся Курбаса, Амвросія Бучми, Мар'яна Крушельницького, Ярослава Геляса.

З прізвищем Стадник пов'язана ціла акторська династія талановитих митців – дружини Софії Стадникової, дітей – Стефи Стадниківни, Яреми Стадника, Софії Заболоцької (у дівоцтві – Стадник).

Феномен творчості Йосипа Стадника досліджували його сучасники – С. Чарнецький, Гр. Лужницький, В. Ревуцький.

Трагічна доля митця, який у 1947 р. був незаконно заарештований та безпідставно засуджений органами МДБ УРСР, спричинилася до довгих років замовчування його імені в радянському театрознавстві.

Із молодшої повоєнної генерації театрознавців однією з перших до творчості Й. Стадника звернулася львівська дослідниця Леонтина Мельничук-Лучко (“Тернистим шляхом”, Львів, 1961). Відомий український історик театру Ростислав Пилипчук присвятив постаті митця розділи “Театр на західноукраїнських землях” у першому томі колективної праці “Український драматичний театр” (Київ, 1967), статті в УРЕ (1963, 1984), “Театральній енциклопедії” (Москва, 1965) та інших виданнях; низку статей надрукував у періодичній пресі Петро Медведик.

Валерій Гайдабура у книжці “Театр, захований в архівах” (Київ, 1998) торкнувся донедавна мало відомої теми – діяльності українського театру в період німецької окупації та в останні роки роботи Йосипа Стадника. А музикознавець Оксана Паламарчук присвятила окремий розділ книги “Львівська опера” (співавтор Василь Пилип'юк, Львів, 2000) постановкам з музичного репертуару Стадника.

Запропонована тут публікація – перша спроба ознайомити читача з матеріалами кримінальної справи № П – 19658 архіву УСБУ у Львівській області. Вона зберігається там із грифом КДБ “Зберігати вічно” і тим же КДБ була для огляду заборонена.

Ця справа, що займає 217 аркушів рукопису і машинопису (часто на обох боках аркуша), – своєрідне узагальнення трагічної долі багатьох представників української інтелігенції в Галичині 30-40 рр., які змушені були пережити “сталінську адаптацію”. Їх вина, як і Стадникова, полягала в тому, що вони - надто українці, надто інтелігенти, надто патріоти. Мовою радянської влади це формулювалось як “зрадник батьківщини”, “антирадянська діяльність”.

Саме ці звинувачення були висунуті проти Стадника. Їх неможливо було довести. Слідство тривало майже два роки. На час арешту “підсудному” минуло 71 рік...

З об'ємної справи подаю лише фрагментарно найпринциповіші документи.

Не випадково вважаю за недоцільне їх редагування та переклад: документація велась на "понятном, общедоступном". Хай не здивує читача неточність дат (зокрема, дати народження Стадника – там вказано не 1876, а 1877 р.), прізвищ, географічних назв, орфографії та пунктуації. Слідчі не були "местние", до їх функцій належало карати "націоналістів", а не встановлювати істину. Із зрозумілих причин їхніх прізвищ не подано.

А почалось усе так.

23 червня 1947 р. в місті Сталіно в 11-у табірному відділенні був допитаний військовополонений офіцер колишньої німецької армії Герберт Кнорр. На допиті він, зокрема, сказав, що під час німецької окупації Львова, де він служив начальником німецької служби СД в 1941-1944 рр., його заступник Вернер Фокт завербував тасмним агентом Йосипа Стадника. Війна закінчилася, Фокт розчинився в часі, Кнорр потрапив у полон і своїми свідченнями витворив низку нових жертв...

Твердження Кнорра (як побачимо далі зі справи) – абсолютно безпідставне. Очевидно, Кнорру було запропоновано "засвідчити" цей "факт". І саме це твердження стало зав'язкою нашої трагедії. Якби в цій історії, як *deus ex machina*, з'явився сам Фокт і був до кінця чесним (як людина) і сумлінним (як працівник СД, який прикривався знайомством із родиною Стадників явно не в інтересах служби), то, можливо, розв'язка була б іншою.

Але - у нашій невигаданій історії діють конкретні особи, знані митці, відомі і не дуже. Тож нехай вони говорять.*

Протокол допроса

гор.Львов 7 августа 1947 г.

Я, ст. о. Уполномоченный 3 отделения 2 отдела УМГБ Львовской области ст. лейтенант Н., допросил

Стадника Иосифа Дмитриевича, 1877 года рождения, уроженца с.Валява, Перемышльського повіта Львовського воеводства, українця, беспартийного, со средним образованием, работающего режиссером Львовского театра музкомедии, проживающего в гор.Львове по ул.Сталина д.24, кв.11

Гражданин Стадник предупрежден, что об ответственности за дачу неправдивых показаний по ст.89 УК УССР он предупрежден

підпис Й.Стадника

Вопрос: Назовите состав вашей семьи?

Ответ: жена Стадник София Андреевна, 1888 года рождения, домохозяйка, проживает в г. Львове по ул. Сталина д. 24 кв.11 а

сын Стадник Михаил Иосифович, 1903 года рождения, работает инженером Львовского газового завода, проживает по вышеуказанному адресу

дочь Стадник по мужу Геляс Стефания Иосифовна, артистка театра имени Горького (*сьогодні Перший український театр для дітей та юнацтва – С. М.*), проживает там же

дочь Стадник Софья Иосифовна, 1923 года рождения, работает в театре оперы и балета певицей, проживает по вышеуказанному адресу.

Вопрос: Расскажите свою краткую автобиографию, начиная с момента самостоятельной трудовой деятельности.

Ответ: В 1894 году в гор.Львове я поступил в единственно существовавший театр "Украинской беседы" актером, в котором я впоследствии стал работать режиссером и затем художественным руководителем и директором.

В 1914 году я был мобилизован в австрийскую армию, где в качестве рядового находился в действующей армии и в 1915 году я был пленен русскими войсками. В 1918 году из г.Тамбова, где я проживал как военнопленный австрийской армии, возвратился в гор.Львов. Уточняю, что из гор.Тамбова я сначала приехал в гор.Киев и работал в Киевском театре, руководителем которого был Садовский, и

* Тут і далі подані фрагменти із кримінальної справи Стадника № П-19658 з архіву УСБУ у Львівській області.

только в 1920 году я возвратился в гор.Львов [1]. По приезде в гор.Львов, я снова поступил в Галицкий театр актером. Впоследствии в этом же театре я работал режиссером, а затем и его художественным руководителем.

В этом театре протекала вся моя сценическая деятельность вплоть до установления Советской власти на территории Западной Украины.

кінець с.15 – внизу підпис Й.Стадника

с.16

Вопрос: Какое служебное положение вы занимали в период 1939-41 годов и принимали ли какое участие в политической жизни страны?

Ответ: С момента установления Советского общественного строя на территории Западной Украины и до начала войны Советского Союза с Германией я работал во вновь организованном во Львове драматическом театре имени Леси Украинки первоначально режиссером и одновременно заместителем директора театра, а в последний год - художественным руководителем этого театра.

В 1941 году общественностью Радеховского района я был выдвинут кандидатом в депутаты Верховного Совета УССР. При баллотировании моей кандидатуры по Радеховскому избирательному округу я был избран депутатом.

Вопрос: При каких обстоятельствах вы остались проживать на оккупированной немцами территории?

Ответ: Я объясняю это следующими причинами:

во-первых, до последнего дня мне никто не объявил о необходимости эвакуации вглубь территории Советского Союза;

во-вторых, за депутатами Верховного Совета Студинским, Франко, Вандой Василевской были высланы специальные машины, для меня же транспортных средств партийные и Советские организации не выделили;

кінець 16 с. - підпис Й. Стадника

зворот 16 с.

в-третьих, вся моя семья в это время находилась не во Львове, а в Карпатских горах, на киносъемке нового Советского фильма. Этими причинами я объясняю невозможность своего выезда вглубь Советского тыла [2].

Вопрос: Проживая на оккупированной немцами территории в г.Львове, где и кем вы работали?

Ответ: На третий или четвертый день после оккупации немцами гор.Львова я отправился в театр им.Леси Украинки, где в последнее время работал в качестве художественного руководителя. В театре я встретил артистов Блавацкого [3], Петренко [4] и Сороку [5], которые мне заявили, что артисты меня как художественного руководителя не признают потому, что вся общественность гор.Львова и в особенности украинская молодежь, выступает против меня за то, что я себя скомпрометировал при Советской власти своею депутатской принадлежностью, что, якобы, я, будучи депутатом Верховного Совета, не отражал воли и интересов Украинского народа, не брал под свою защиту арестованных органами Советской власти украинцев и т.д. В этот же день происходили сборы актеров, на которых был избран директор театра Петренко, заместители директора Блавацкий

зворот 16 с. - підпис Й. Стадника

с. 17

и Сорока. На этих сборах актеров мне пришлось выступить в ответ на те обвинения, которые делали мне актеры. В своей речи я заявил, что в депутаты я был избран самими же актерами, но отнюдь не по своей воле, что будучи депутатом Верховного Совета, я не обладал такими большими правами и полномочиями, чтобы иметь возможность освобождать из тюрем арестованных украинских представителей. *(Рукою Стадника дописано: Це були збори акторів, ніяких представників громадянства не було. Це не було бажання реабілітації, лише спростування фактів).*

Таким образом, перед артистами и украинскими националистами мне пришлось реабилитировать себя и показать как человека, далеко стоящего от политики.

Сразу же после этих сборов меня назначили актером и режиссером Львовского оперного театра. В этом театре я проработал примерно около 8 месяцев, т.е. до июня месяца 1942 года, а затем из театра был уволен.

Вопрос: По какой причине вы были уволены из театра, кто вас увольнял, откуда исходило указание об увольнении вас из театра?

Ответ: Однажды в июне месяце 1942 года при входе в театр портьер мне вручил письмо, исходящее от “Штадт Гауптмана” гор.Львова, в письме кратко и сухо было сделано мне предупреждение о том, что я увольняюсь по приказу Штадтгауптмана из театра

кінець 17 с. - підпис Й. Стадника

зворот с. 17

якобы по сокращению штатов.

Вопрос: Продолжайте ваши показания.

Ответ: После моего увольнения из театра ряд артистов посетили Штадтгауптмана с ходатайством о возвращении меня на работу в театр. Через несколько времени меня вызвал к себе Блавацкий и заявил, что могу обратно придти в театр работать актером. Однако, снова возвратиться в театр я отказался, и, таким образом, я остался без работы. Примерно по истечении 3-х месяцев после моего увольнения из оперного театра директор Института народного творчества, размещавшегося по ул. Францишканской, Супрун [6] предложил мне работу в своем институте в отделе профессионального искусства в качестве консультанта этого отдела. Я изъявил желание. В Институте народного творчества в отделе профессионального искусства в качестве консультанта я проработал примерно месяцев пять, а затем по собственному желанию уволился. В мои функции как консультанта входили: определение способностей актера, его амплуа на сцене, определение размера заработка актера. Впоследствии [...]

кінець звороту 17 с. - підпис Й. Стадника

с. 18

я совместно с Сапрун работать не согласился и из института уволился, как я уже показал, по собственному желанию. Я остался без работы. Тогда Сапрун мне заявил, что в провинциальных городах Западной Украины организовываются театры и я имею возможность получить вакантную должность директора одного из периферийных театров. Не имея возможности устроиться на работу во Львовский театр, я дал свое согласие выехать в гор. Дрогобыч на должность директора городского театра (*Доповнення – рукою Стадника дописано: В Дрогобыче я был директором местного театра, не городского*).

Директором театра в гор. Дрогобыче я работал вплоть до освобождения города частями Советской Армии.

Вопрос: Какой контингент зрителей обслуживал ваш театр в гор. Дрогобыч?

Ответ: Театр в г. Дрогобыч являлся общедоступным.

Вопрос: Как бывший депутат Верховного Совета УССР во время вашего пребывания на оккупированной немцами территории вы подвергались каким-либо репрессиям со стороны немецких карательных органов?

Ответ: Примерно в сентябре 1941 года меня вызвал к себе в кабинет заместитель директора оперного театра

кінець с. 18 - підпис Й. Стадника

зворот с. 18

Блавацкий и заявил, что ко мне зайдет агент гестапо Д. и будет со мною беседовать. Блавацкий при этом сообщил мне, что в Гестапо на меня имеется донос о моей прошлой депутатской деятельности.

И действительно в этот же день в режиссерскую комнату зашел Д., отрекомендовавшийся как сотрудник одной из газет. Д. интересовался общими вопросами моей жизни и работы, совершенно не затрагивая прежних сторон моей жизни.

Вторично, по истечении некоторого времени, Блавацкий опять мне заявил, что на меня еще есть доносы в Гестапо, что эти доносы, якобы, делает артист оперного театра некий К.

Но каким-либо репрессиям со стороны немецких карательных органов за весь период проживания на оккупированной немцами территории как в гор. Львове, а также и Дрогобыче я не подвергался.

Вопрос: Вызывались ли вы на допросы в Гестапо или другие какие-либо немецкие органы?

Ответ: Примерно в июне месяце 1942 года директор оперного театра Блавацкий передал мне, что с полиции "Sicherheits polizay" (Зихерхайте полицай) звонили о моей явке в полицию. Я явился в это полицейское немецкое учреждение,

кінець звороту с. 18 - підпис Й. Стадника

с. 19

размещавшееся вверх по улице Кадетской. Принимал меня начальник полиции, немецкий офицер, по фамилии его сейчас не помню. Единственной фразой его было: "Я хотел посмотреть на вас, действительно ли вы такой старый, как про вас говорят". Больше начальник полиции со мной ни о чем не разговаривал.

Вопрос: В каких взаимоотношениях вы находились с директором Львовского оперного театра Блавацким?

Ответ: Блавацкий первое время являлся заместителем директора оперного театра, а затем - директором. Я же работал режиссером этого театра. Блавацкий был честолюбив, эгоистичен, стремился доказать перед другими работниками театра свое личное превосходство, кроме своего личного авторитета не признавал ничьих других мнений. На этой почве между мною и Блавацким возникал целый ряд расхождений в творческой деятельности театра.

Вопрос: Чем же в таком случае объяснить, что Блавацкий посвящал вас в работу Гестапо и заявлял вам о Д. и К., как об агентах Гестапо?

Ответ: Вне вопросов театральной деятельности мы с Блавацким находились в нормальных взаимоотношениях,

кінець 19 с. - підпис Й. Стадника
зворот 19 с.

и я вторично подтверждаю, что о Д. и К. Блавацкий мне лично говорил как об агентах Гестапо.

Вопрос: Кого вы знали из официальных сотрудников Гестапо?

Ответ: Из официальных сотрудников Гестапо мне известны:

Шенк – офицер Гестапо, часто его видел в оперном театре во время спектаклей.

Кнорр – сотрудник Гестапо, заходил в оперный театр на спектакли. Кроме того, я также знал одного сотрудника с “Зихергайте полицай” по фамилии Фокт, последний часто приходил до Блавацкого, из чего я заключаю, что Фокту было поручено обслуживать оперный театр. Фокт ухаживал за моей дочерью Стефанией[...]

Допрос прерван

Показания записаны с моих слов правильно. Мною прочитаны лично, в чем и расписываюсь.

підпис Й. Стадника

Допросил: Ст. о/ Уполном. 2/2 отд УМГБ Л/О

Ст. лейтенант Н. підпис

Дополнения: (написані рукою Стадника - С.М.)

1.В Дрогобыче я был директором местного театра, а не городского.

2.До Штадтгауптмана во Львове ходила депутация Львовских граждан интервенновать на щот моего увольнения з оперного театра в лице Дкр Барвинского [7], проф. Сімовича [8] и др.

3.Как Депутат репресіям со стороны немцев я не был подвергнут как и все другие оставшиеся депутаты: Др. Возняк, Др.Панчишин та другие.

4.Доносы на Гестапо йшли по лінії моей прошлой и Депутатской діяльності.

5.про Д. и К. как работников Гестапо говорили вообще актори[...]

6.С Шенком и с Кнором я не говорил никогда и в их учреждении я не був, и никакой связи с ними не имел.

1. Тут Стадник не зовсім точно вказує на дату свого повернення з полону. У спогадах В.Василька згадується, що наприкінці 1916 р. Стадник уже працював в театрі М.Садовського, а в кінці січня 1919 – Садовський з групою акторів виїхав спочатку до Вінниці, а потім до Кам'янець-Подільського (див: Василько В.. Театру віддане життя. – К., 1984. – С.330, 109, 140). “[...] Від травня 1919 р. маємо тільки 2 українські театри, а то: “Новий львівський театр” в Тернополі під управою вибраного управителя А.Бучми; Український театр (З.О.У.Н.Р.) під дирекцією Йосипа Стадника” (Демчук Т. Галицькі театри на Великій Україні в 1919-1920 рр./ Театральне мистецтво – Л., 1922 – В. 6. – С. 3-5). “Пізніше, у 1922 р., Орденською радою 3-ї залізної дивізії було порушено справу про нагородження орденом Залізного Стрільця директора і режисера, актора Йосипа Стадника” (див: Проскуряков В., Ямаш Ю. Львівські театри. – Л., 1997. –С. 70-71).

2. Й. Стадник, очевидно, не хотів залишати Львова ні на початку війни, ні в її кінці. У травні 1941 р. під час зустрічі із Василем Васильком у Львові Стадник пропонував йому: “Ми вас так заховаємо, що жоден німець не знайде. Пересидите лиху годину, а потім будемо працювати разом” (див. Василько В. Театру віддане життя.– Київ., – С. 332). “Про евакуацію театру вже заздалегідь була мова, але ніхто того не зробив організовано, бо Шерегієві німці у червні 1944 р., як “чужинцеві” (мав паспорт із протекторату), наказали виїхати до Чехії. Старий віком Стадник сказав мені, що нікуди далі не поїде, та він і не надавався до такого діла” (Цегельський Юрій. Підкарпатський театр у Дрогобичі (1941-1944) /Наш театр. Книга Діячів Українського Театрального Мистецтва. Т.І. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1975. – С. 764-766).

3. Володимир Блавацький (справжнє прізвище Трач)(1900 –1953) – актор, режисер, організатор театральної справи. У 1944 емігрував за кордон. Помер у Філадельфії (США).

4. Андрій Аврамович Петренко (1881 – 1957), був членом дипломатичної місії УНР при уряді незалежної Грузинської республіки в Тифлісі. “Виїхавши перед другим приходом большевиків (тобто в 1944 р.– С.М) до Відня, попав там у лабету НКВД і був вивезений звідти на далеке заслання, з якого повернувся незадовго перед смертю до Львова, фізично цілковито знищений.”

(див: Дорошенко В. Андрій Петренко // Наш театр. Книга Діячів Українського Театрального Мистецтва Т.ІІ. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1992. – С. 137).

5 Петро Степанович Сорока (1891 – 1948) – актор, співак, працював в українських та польських трупах Галичини (див. Митці України - К., 1992 - С.546). Помер у Львові. “Ходять чутки, що після другого приходу советів у Галичину П.Сорока, який залишився, працював ще деякий час у театрі та пізніше його кудись заслали, мабуть, за його постановку “Соловки”, й слід за ним загув.” (див: Стерняк І. Петро Сорока / Наш театр...– Т.1 – С. 703-704.)

6. Помилка у прізвищі, насправді – Северин Сапрун (1897 - 1950), священник, церковний діяч, емігрував у 1944 р. Помер у Парижі.

7. Тут ідеться про Василя Барвінського (1888 – 1963) – композитора, піаніста, музикознавця, який у 1946 році вже був засуджений радянською владою на 10 років позбавлення волі, а значить, свідчення Стадника вже не могло йому зашкодити.

8. Йдеться про Василя Сімовича (1880-1944) – видатного мовознавця, філолога, культурного діяча, члена НТШ, професора Львівського університету (1939-1941), редактора “Українського Видавництва” (1941-1944) (див. Енциклопедія українознавства.- Т.8.- Л., 2000. - С. 2840-2841).

ПРОТОКОЛ судебного засідання

1948 года, февраля “24” дня, Военный Трибунал пограничных войск МВД Львовского округа гор.Львова, на закрытом судебном заседании в составе:

Председательствующего: капитана юстиции З.
старшины С. и
членов: старшины Б.
При секретаре: Капитане Г.
с участием защиты адвоката Бузина и переводчика Г.

в “17” час “00”мин. председательствующий открыл судебное заседание и объявил, что будет слушаться дело по обвинению Стадник Иосифа Дмитриевича, в преступлении, предусмотренном ст. 54 - 1"а" УК УССР [9].

Секретарь доложил: Подсудимый Стадник в судебное заседание доставлен под конвоем.

Вызываемые по делу свидетели: Кнорр, Горницкая и Петренко в судебное заседание доставлены под конвоем.

Председательствующий удостоверился в самоличности подсудимого, который о себе показал:

Я, Стадник Иосиф Дмитриевич, 1877 г. рождения, уроженец с.Валява, Перемышлянского повята /Польша/ (ідеться про Перемишльський повіт - С.М.), проживал до ареста в г.Львові, из рабочих, служащий/артист/, образование среднее, разведен [10], жена с дочерью проживает во Львові, б/партийный, с 1941 г. по окончании своих полномочий в 1946 г. был депутатом Верховного Совета УССР, несудим.

Под стражей по данному делу с 8 августа 1947 г. С копией обвинительного заключения ознакомлен 20 февраля 1948 г.

Председательствующий объявляет, что по делу будет участвовать переводчик Г. и предупреждает его об ответственности за дачу ложных переводов в суде по ст.89 УК УССР.

зворот с. 139

Председательствующий удостоверяется в наличии свидетелей, разъясняет им их обязанности в суде и предупреждает их об ответственности за дачу ложных показаний в суде по ст. 89 УК УССР и дал распоряжение об удалении их из зала судебного заседания.

Председательствующий объявляет состав суда, разъясняет подсудимому его право на отвод составу суда, разъясняет ему его права в суде и спрашивает его, имеет ли он какие-либо ходатайства перед судом в начале судебного следствия.

Подсудимый Стадник отвечает:

Отвода составу суда не имею, свои права в суде понял, ходатайств не имею.

Адвокат - отвода составу суда и ходатайств не заявил.

Судебное следствие.

Председательствующий оглашает обвинительное заключение, разъясняет подсудимому сущность предъявленного ему обвинения и спрашивает у него, признает ли он себя виновным, а также желает ли он давать суду показания.

Подсудимый Стадник отвечает (*тут і далі підкреслено у справі – С.М.*):

Сущность предъявленного мне обвинения понята, в предъявленном мне обвинении виновным себя не признаю. Показания суду давать желаю.

Председательствующий спрашивает мнение адвоката о порядке исследования дела.

Мнение адвоката:

Я предлагаю исследование дела начать с допроса свидетелей, а затем допросить подсудимого.
с. 140

ВТ (*Військовий Трибунал – С.М.*), совещаясь на месте, определил:

Исследование дела начать с допроса свидетелей, а затем допросить подсудимого.

Допрос свидетелей.

Свидетель Кнорр Герберт Эрнст, 1908 г. рождения, из торговцев, по национальности немец, подданный Германии, член Н.С.Д.А.П. с 1929 года, последнее время служил начальником отделения СД, военное звание капитан, пленен частями Советской Армии 10 мая 1945 г. Подсудимого Стадник знает с 1942 г. Отношения с ним нормальные.

По существу дела свидетель Кнорр показал:

С 1941 года и по день оставления Львова немецкими войсками я работал в качестве начальника отделения СД, которое ведало надзором за всеми культурными и учебными заведениями на территории Западной Украины.

В середине 1942 г. в помещении оперного театра мне был представлен подсудимый Стадник, с которым я провел беседу на разные темы.

кінець с.140

зворот с.140

Это был первый и последний случай, что я встречался с подсудимым (?! - С.М.) Стадник. Кто мне представил в то время Стадник, я сейчас уже не помню.

На вопросы адвоката Бузина свидетель Кнорр отвечает:

После того случая я с подсудимым Стадник виделся очень много раз, но разговаривать вообще не разговаривал. Не исключена возможность, что мне в 1942 г. Стадник представил мой подчиненный Фокт.

Давая показания на предварительном следствии, я говорил, что Стадник около 50 лет, но сейчас он выглядит очень старым. Я его не видел около 4-х лет, а поэтому он, видимо, имел какие-то переживания - очень сильно изменился.

Я не могу подтвердить своих показаний в той части, что якобы он - Стадник писал свою автобиографию и передал ее мне.

Я утверждаю, что Стадник мне биографии, написанной своей рукой, никогда не давал и я у него ее не просил.

кінець звороту с. 140

с. 141

Лично я и мой подчиненный Фокт собрали разный материал, касающийся биографии подсудимого Стадник, на основании которого составили его биографию и затем вложили в дело, которое мы завели на Стадник.

Кроме этого, в сборе биографических данных на Стадник мне помогал мой переводчик Д.

Я собирал материал для того, что на основе его биографии я мог составить характеристику Стадника, т.к. я хотел его завербовать в свои агенты и крайне нуждался в этом. После этого я дал своему подчиненному Фокт задание установить связь с подсудимым Стадник и завербовать его в агенты.

Семью Стадник я хорошо знаю, она состоит из четырех человек: жена Стадник, один сын коммунист - по специальности артист, второй сын инженер [...] и дочь Стефания работает артисткой в оперном театре .

Личность Стадника меня интересовала потому, что он имел огромное влияние

кінець ст.141

зворот ст.141

среди всех артистов Западной Украины, а также с 1940 г был избран депутатом Верховного Совета УССР.

С самого начала немецкой оккупации Стадник не выступал против немецких властей, а наоборот симпатизировал немцам.

Это можно подтвердить тем, что он, Стадник, неоднократно присутствовал на банкетах, устраиваемых немецкими властями в оперном театре и в театре им. Заньковецкой (*мова про приміщення театру, в якому з 1944 р. працює театр ім. М.Заньковецької – С.М.*).

Но с кем точно он встречался, я сказать не могу, т. к. прошло уже более пяти лет и я все забыл.

Что лично Стадник как агент сделал для немцев, я сказать не могу, мне известно лишь то, что он давал сведения на артистов Дрогобычского театра и присылал репертуар театра для отчета перед отделом немецкой пропаганды.

Подсудимый Стадник был завербован в агенты моим подчиненным Фоктом, а после работал на связи у Паулишкиса в г. Дрогобыч. Они и могут подтвердить о том, что Стадник был агентом немецких органов СД.

кінець звороту с. 141

с. 142

Фокт мне заявлял, что он завербовал подсудимого Стадник в агенты СД на квартире у подсудимого.

Лично Фокт получал сведения у Стадник устно, а затем доносил мне в письменном виде.

Основное содержание этих сведений состояло в том, что в них давалась краткая характеристика каждого артиста и их настроение по отношению к немцам.

Как начальника отделения СД меня эти сведения очень интересовали, хотя Гестапо и другие немецкие карательные органы могли этим не интересоваться.

Я лично не имел возможности завербовать Стадника в агенты, т.к. у меня не было для этого времени и я поручил это дело Фокту.

На вопросы суда свидетель Кнорр отвечает:

Когда мы вербовали кого-либо в агенты, то на него составляли биографию и две карточки, одна из которых оставалась у нас на месте, а вторая посылалась в высшие органы разведслужбы немецкой армии.

кінець с. 142

зворот с. 142

Кроме того, составлялся один формуляр, в который заносилось все то, что агент проделал за определенный период времени.

Личное дело на Стадника как агента СД составлял лично я.

По правилу личное дело на агента заводилось.

Я еще раз повторяю суду, что вербовал в агенты Стадника не я, а мой подчиненный Фокт. Расписка от Стадника не отбиралась, т. к. это был общий порядок, что все граждане не немецкого подданства расписок не давали в том, что они дают свое согласие сотрудничать с органами СД.

Задания Стаднику давал Фокт, а в Дрогобыче Паулишкис, т.к. я получал из Дрогобыча сведения, составленные Паулишкис на основании материалов, данных ему Стадник.

В этих сведениях Паулишкис освещал состояние культурной жизни в Дрогобыче.

Когда Стадник уезжал на работу в г.Дрогобыч, то лично я поинформировал

кінець звороту с. 142

с. 143

Паулишкис, что к нему для связи послан агент Стадник.

Стадник был послан в Дрогобыч потому, что он в оперном театре во Львове не имел должности, но его переезд в Дрогобыч был согласован с отделом пропаганды.

Лично я как с агентом Стадник не разговаривал.

13 января 1942 г. был на вечере в оперном театре, но не помню, чтобы Стадник выступал с какой-либо речью.

На вопросы адвоката Бузина свидетель Кнорр отвечает:

Я утверждаю, что Стадник был на связи у Паулишкис, т.к. последний составлял все сведения на основании докладов Стадника.

Дача этих сведений в круг обязанностей директора театра не входила, а он их давал как секретный осведомитель.

На вопрос суда свидетель Кнорр отвечает:

При направлении Стадник в г.Дрогобыч его личное дело оставалось у меня, т.к. они вообще никуда не отправлялись, а оставались в отделе кадров. Я был во Львове до июля 1944 г., т.е. до дня оставления Львова немецкой армией.

*кінець с. 143
зворот с. 143*

Допрос свидетельницы Горницкой Елены Николаевны [11]:

Горницкая Елена Николаевна, 1909 г рождения, в период немецкой оккупации проживала в г.Львове, работала артисткой в оперном театре, образование среднее, до ареста работала в театре музкомедии. Подсудимого Стадник знает очень хорошо. Отношения с ним хорошие.

По существу дела показала:

Я лично не помню, чтобы подсудимый Стадник в период немецкой оккупации выступал где-либо с речью и восхвалял немцев и следовательно, я об этом не говорила.

Следователь в свою очередь задал мне вопрос, “а что бы говорил Стадник, если бы он выступал на митинге в присутствии немцев?”

Я следователю ответила, что ясно: он бы говорил против Советской власти и восхвалял немцев. Исходя из этого, следователь и записал, что я ему якобы говорила о том, что

*кінець звороту с. 143
с. 144*

Стадник выступал на митингах и восхвалял немцев.

Я видела, что подсудимый Стадник работая в оперном театре, встречался там в присутствии всех с капитаном Кнорр и Фоктом.

На вопросы адвоката Бузина свидетель Горницкая отвечает:

О том, что подсудимый Стадник якобы отрекался от своего депутатского звания и выбросил свой депутатский значок, мне ничего неизвестно, но этот разговор я слышала от Блаватского. Но поясню суду, что Блаватский и Стадник жили между собой очень плохо.

Примерно на третий день после вступления немцев во Львов в 1941г. Стадник в фойе оперного театра выступал с речью, но о чем он говорил, я сейчас не помню.

На вопросы суда свидетель Горницкая отвечает:

В период работы Стадника в театре была поставлена по указке немецких властей антисоветская пьеса: “Прокурор

*кінець с. 144
зворот с. 144*

Дальский”. Но Стадник в ее постановке участия не принимал и роли не имел.

Руководил этой постановкой режиссер Блаватский.

О том, что Стадник сотрудничал с немцами, мне ничего неизвестно.

На вопросы подсудимого Стадник свидетель Горницкая отвечает:

Я помню, что Стадник дважды выступал при немцах: один раз 13 января 1942 г. и второй раз – на собрании актеров. Но что говорил он в своих выступлениях, я не помню.

Свидетель Петренко Андрей Аврамович,

1884 г. рождения, уроженец с.Чупруновка, Полтавского р-на, Полтавской области, образование незаконченное высшее. Подсудимого Стадник знает, отношения с ним нормальные.

По существу дела показал:

2 или 3-го июля 1941 г. по инициативе Блаватского было созвано общее собрание коллектива оперного театра.

На собрании было около 80 человек артистов. Здесь я был избран директором оперного

*кінець звороту с. 144
с. 145*

театра, Блаватский и Сорока заместителями.

Я помню, что перед собранием кто-то из артистов сказал Стаднику, что он не может быть избран в

руководство театра, т.к. он при Советской власти был депутатом Верховного Совета УССР.

В результате этого заявления Стадник очень обиделся и выступил здесь на собрании, заявляя всем, что его обвиняют совершенно неправильно, т.к. депутатом его избрали мы сами, хотя он этого и не хотел потому, что он артист и стоит далеко от политики.

Кроме этого, он заявил, что уже 50 лет на сцене и не может ее бросить и просил всех не отталкивать его от себя, т.е. от коллектива. В это время он, Стадник, был сменным режиссером оперного театра.

13 января 1942 г. в театре им. Заньковецкой был устроен вечер по поручению немецкого шефа пропаганды Рейша, на котором присутствовали около 15 человек представителей немецких властей. Кроме этого, присутствовал представитель Украинского центрального комитета Паньківський [12] и 100 человек артистов. Выступали с приветственными речами

кінець с. 145

зворот с. 145

я, а затем шеф немецкой пропаганды Райш и один немецкий полковник.

Подсудимый Стадник не говорил на этом вечере ни слова и был никем не замечен, что он находится там.

Мне известно, что подсудимый Стадник выступал всего единственный раз на профсоюзном собрании артистов оперного театра. Но он ни словом не обмолвился против Советской власти. Кроме этого, я был вместе со Стадник еще на трех профсоюзных собраниях, но Стадник ни на одном из них не выступал, а наоборот подвергался разным нападкам со стороны других артистов, но он не отвечал на эти выпады.

В 1942 г. я был с работы снят, а на мое место был поставлен директор немец. Через три дня после того, как был уволен я, был уволен с работы Стадник и двадцать артистов. После этого я со Стадник не встречался.

На вопросы адвоката Бузина свидетель Петренко отвечает:

В качестве директора Львовского оперного театра я работал с 2 июля 1941 г. по 30 июня 1942 г.,
с. 146

а подсудимый Стадник был в это время в качестве сменного режиссера. Стадник был уволен с работы в оперном театре 1 июня 1942 г.

На митинге в фойе оперного театра с антисоветской речью Стадник никогда не выступал.

При выступлении на митинге в 1941 г., а также и в 1942г. не было случая, как это некоторые неправдиво говорили, что Стадник якобы сорвал и затоптал ногами свой депутатский значек [13].

Антисоветская постановка “Прокурор Дальский” была поставлена театром в то время, когда я был директором театра.

Стадник в этой постановке участия совсем не принимал, т.к. я это твердо знаю.

Ставил эту постановку режисер Блаватский, на что он и получал разрешение у шефа пропаганды Райша.

13 января 1942 г. и в последующее время мне точно известно о том, что он, Стадник, нигде на митингах не выступал и не восхвалял немцев.

На вопросы суда подсудимый отвечает:

Вопросов к свидетелю не имею.

кінець с. 146

зворот с. 146

Допрос подсудимого

Подсудимый Стадник по существу дела показал:

Показания свидетеля Кнорр я полностью отрицаю, т.к. я ему вообще никаких донесений не давал и агентом не был.

После моего прихода на работу в Дрогобычский театр я все свои полномочия, что касалось с немцами, возложил на своего заместителя, т.к. он прекрасно говорил по-немецки [14].

Только через три месяца после моего приезда в Дрогобыч ко мне пришел немецкий офицер Паулишкис и потребовал от меня список на сотрудников театра и репертуар театра.

Примерно через неделю все эти списки и репертуар были направлены Паулишкису.

Второй раз ко мне Паулишкис приходил в театр еще один раз и сообщил, чтобы театр был хорошо подготовлен, т.к. на днях приедет немецкая труппа.

кінець звороту с. 146

с. 147

Агентом гестапо я не был и меня никто на это дело не вербовал.

Утверждение Кнорра, что я был агентом СД ,неверное, т. к. его, по всей вероятности, неверно информировал Фокт.

На вопросы адвоката Бузина подсудимый Стадник отвечает:

Когда я в 1942 г. приехал в Дрогобыч, то Паулишкис был уже в Дрогобыче и работал в СД вплоть до изгнания немцев из территории Западной Украины.

После того, как я был уволен из оперного театра во Львове, я был без работы в течение трех месяцев. Но я все же не хотел уходить со сцены и просил у Блаватского работы, но он предложил работать актером.

От предложения Блаватского я вначале отказался, но после дал свое согласие.

Спустя неделю я вновь отказался работать актером и выехал по собственной инициативе работать в Дрогобыч, где Художественный совет при горуправе назначил меня директором Дрогобычского театра [15].

кінець с. 147

зворот с. 147

Работая в театре г. Дрогобыч, я по службе давал списки артистов театра и репертуар шефу С.Д. Паулишкису.

2 или 3-го июля в 1941 г. я действительно выступал в оперном театре на собрании с речью, но я никого и не к чему не призывал, а просто дал ответ на провокационное заявление артиста Сороки, т.к. он заявил мне, что я был депутатом Верховного Совета УССР, а поэтому и не могу быть допущен в руководство театра .

В своем выступлении я заявил: что я был вне политики, в депутаты Верховного Совета не просился, а меня избрали, арестованных, будучи депутатом, я освободить не мог, т.к. тюрьмами я не заведовал, и что портрет, который был сделан с меня за 20 тысяч рублей, делал не я по своей воле, а для меня его сделало правительство УССР и одновременно заявил, что мне поста не надо в Руководстве, а я буду простым актером.

кінець звороту с. 147

с. 148

Немецкого офицера Фокта я знаю, но он в моей квартире никогда не был. В квартире дочери он, может, и бывал, но у меня никогда.

На вопрос суда свидетель Горницкая отвечает:

Подсудимый Стадник уже около 15 лет проживает отдельно от своей жены и дочери, т.к. он с ней разведен [10, 13]

На вопросы суда подсудимый Стадник отвечает:

Против Советской власти я никогда не выступал, а наоборот везде старался помочь советским людям. Даже когда поступило распоряжение немецких властей эвакуировать театр из Дрогобыча в Германию, то я всемерно тормозил эвакуацию и в конце концов сорвал ее и театр остался цел.

Фокт и другие немецкие офицеры ко мне никогда не ходили.

Кроме списков артистов и репертуара я немецким властям ничего никогда не давал. Агентом я не был никогда.

зворот с. 148

Подсудимый судебное следствие не дополнил.

Адвокат – судебное следствие не дополнил.

Председательствующий объявляет судебное следствие законченным и предоставляет слово адвокату Бузину для защиты подсудимого Стадника.

Выступление адвоката.

Я считаю, что предъявленное подсудимому Стадник по ст.54-І-”а” УК УССР не нашло своего подтверждения в ходе судебного следствия.

В его действиях могли бы быть признаки, подпадающие под ст. 54-3 УК УССР, но они не доказаны.

Прошу суд при вынесении приговора подсудимому Стадник учесть его преклонный возраст, его трудовую деятельность и вынести ему справедливый приговор, оправдательный приговор.

Председательствующий предоставил последнее слово подсудимому Стадник.

В последнем слове подсудимый Стадник

с. 149

просит суд не лишать его свободы.

В 19 ч. суд удалился на совещание для вынесения приговора.

В 19 ч. 30 м. Председательствующий оглашает приговор и разъясняет осужденному порядок кассационного обжалования приговора.

До вступления приговора в законную силу меру пресечения оставить прежней, т.е. содержание под стражей.

В 19 ч. 40 м. судебное заседание объявлено закрытым.

Председательствующий: – підпис

Секретарь: – підпис

Секретно

ПРИГОВОР

Именем Союза Советских Социалистических Республик

1948 года, февраля “24” дня, Военный Трибунал пограничных войск МВД Львовского округа в гор.Львове, в закрытом судебном заседании в составе:

9.Стаття звучить так: “За зраду батьківщини, тобто за дії, вчинені громадянами Союзу РСР на шкоду воєнній моці Союзу РСР, його державній незалежності або недоторканості його території, як от: шпигунство, видача воєнної або державної таємниці, перехід на сторону ворога, втеча або переліт за кордон.” Покарання – розстріл з конфіскацією всього майна, а при пом’якшуючих обставинах – позбавлення волі терміном на десять років. (Кримінальний кодекс Української РСР. – Київ, 1958 р. – С. 19).

10. Офіційно Стадник не був розлучений, жив “на віру” з Олександром Шелюх (за національністю – поляк), яка працювала касиром в одному з кінотеатрів, а 1944 р. виїхала в Польщу (протокол допиту кримінальної справи П – 19658, С. 24-25, 96).

11. Спочатку Олена Горницька (1909-?) давала свідчення проти Стадника (стор. 65-66, 67 кримінальної справи № П – 19658), а потім змінила свої покази. Очевидно, перші свідчення у неї ревню “вбивали”. В кінці 90-х померла у Львові.

12. Кость Паньківський (1807-1973) – адвокат, видатний політичний діяч, генеральний секретар Української Національної Ради у Львові (1941), заступник голови Українського Центрального Комітету (1942-1945) (Енциклопедія українознавства. Т.5. - Л., 1996. - С. 1939).

13. Насправді, коли Стадник повернувся з Дрогобича, де проживав під час свого директорства, до Львова, то не застав у помешканні ані Олександри Шелюх, ані свого значка депутата Верховної Ради УРСР (протокол допиту кримінальної справи № П - 19658, С. 24-25, 96).

14. Йдеться про Юрія Августина Шерегія (1907-1990) - актора, режисера, драматурга, організатора театральної справи, директора, заступника директора Підкарпатського театру в Дрогобичі (1941-1944). Емігрував у 1944 р. до Чехії, помер у Братиславі.

15. “Стадник у Дрогобичі жив дуже скромно, з театру майже не виходив. Театральна комісія пропонувала йому різні помешкання, відповідні до його становища, але він ніякого мешкання не хотів. Перші кілька днів спав у вітальні в Шерегіїв, а відтак перенісся спати на канапу [...]. Ми вважали його мешкання в одній із кімнат дирекції за дивацтво, бо на це не було ніякої потреби, але дир. Стадник так хотів, так йому подобалось, і на це не було ради”. (Цегельський Ю. Підкарпатський театр у Дрогобичі (1941-1944) / Наш театр... Т. I... – С. 762).

Председательствующего: Капитана юст. З.
Членов: Старшина С.
 Старшина Б.
При секретаре Капитане Г.
Без участия обвинения
с участием адвоката Бузина и переводчика Г.

Рассмотрел дело по обвинению Стадник Иосифа Дмитриевича, 1877 года рождения, уроженца села Валява Перемышлянского повита /Польша/, постоянно проживавшего до ареста в гор.Львове, украинца, гражданина СССР, из семьи служащего, служащего, образование среднее, б/ партийного, женатого, ранее, со слов несудимого, в преступлении предусмотренном ст.54-I-A УК УССР

УСТАНОВИЛ.

Подсудимый Стадник в период оккупации немецко-фашистскими захватчиками гор.Львова работал режиссером Львовского театра оперы и балета. Неоднократно на собраниях артистов, на которых присутствовали немецкие офицеры карательных органов “СД” и “Гестапо”, Стадник выступал с речами, в которых восхвалял фашистскую Германию и клеветал на Советскую власть. Так в первых числах июня м-ца 1941 года, выступая на собрании с приветственной речью по адресу немецких оккупационных властей, отрекался от своей депутатской принадлежности и бросил под ноги свой значок депутата Верховного Совета УССР. Как режиссер театра

зворот с. 150

Стадник проводил постановку различных пьес и опер антисоветского, националистического содержания. На основании изложенного Военный Трибунал признал доказанной виновность подсудимого Стадник в совершении преступления, предусмотренного ст. 54-10 ч.II УК УССР, а не ст. 54-I-a УК, как ему было предъявлено обвинение.

Руководствуясь ст. 296 и 297 УП

ПРИГОВОРИЛ:

Стадник Иосифа Дмитриевича по ст. 54-I- А УК за недоказанностью предъявленного ему обвинения по суду оправдать, а на основании ст. 54-10 ч.II УК УССР с санкцией ст. 54-2 УК УССР [16] лишить свободы с содержанием в ИТЛ сроком на десять /10/ лет, с последующим поражением в политических правах по п. п. “а,б,в,г” ст. 29 УК на пять лет, без конфискации имущества за отсутствием такового у осужденного. Срок отбытия наказания исчислять с зачетом предварительного заключения с 8 августа 1947 года.

Приговор может быть обжалован в кассационном порядке, в Военный Трибунал В/ МВД Украинского Округа через Военный Трибунал, вынесший данный приговор в течение пяти дней с момента вручения осужденному копии приговора.

Подписи: Председательствующий: *підпис*

Члены: *підписи*

Цього ж дня, 24-го лютого о 23 годині Стадник одержав випуску з “Приговора”, а 1-го березня до Військового Трибуналу Військ МВС Українського Округу у м.Києві надійшла касаційна скарга Стадника, написана його адвокатом Бузи́ним. Стадник і його правозахисник вірили у правоту і почали шукати правду “нагорі”. У скарзі, зокрема, було написано:

“Судебное следствие, как это видно из протокола судебного заседания, вовсе не собрало доказательств для осуждения меня по какой бы то ни было статье УК. Предварительным следствием, как это видно из материалов дела, допрошено большое количество свидетелей.

показания по поводу, якобы, имевшему место выступлений с моей стороны на собраниях или митингах артистов с антисоветскими высказываниями, то все они говорят, что от кого-то слышали, причем от кого именно, не называют, сами не видали и не слышали.

Так, например, свидетель Дьяконов В. на л.д.59 дает такие показания: “Стадник выступал на митинге в гор.Львове, где произносил ярые антисоветские речи, публично растоптал свой Депутатский значок”.

А на л.д. 62-63,64 тот же свидетель Дьяконов В. при допросе у другого следователя изменил свои показания и пояснил, что о выступлении слышал от некоего Боярского Дм.Плат., который умер, и от др. лиц, причем от кого, не помнит, сам же тогда во Львове не был...

[...] Наряду с этим целый ряд других свидетелей охарактеризовали меня с положительной стороны.

Так, свидетель Станковский Л.Б./л.д. 72 об.73/, Кудло/л.д.76 об/ Шуль /л.д. 81/ и другие пояснили, что я относился к артистам хорошо, особенно к тем, которые прибыли из Восточных областей УССР.

Эвакуировать театр, несмотря на распоряжение немецких властей, не собирался, в чем меня некоторые немецкие пособники упрекали, заявляя, что я жду прихода красных и своего депутатства.

Причем эти свидетели показали, что при приближении линии фронта стали появляться надписи, неизвестно кем написанные: “Да здравствует Депутат Верховного Совета УССР Иосиф Стадник”.

Все это говорит за то, что я не сотрудничал с немецкими оккупантами и не восхвалял их.

Единственный свидетель – Горницкая Елена Николаевна /находится под стражей/, хотя и показала на предварительном следствии, что, якобы, я выступал с антисоветской речью на митинге или собрании, восхваляя при этом немецкую армию, но и она постепенно изменила свои показания...

[...] В постановке пьесы антисоветского содержания я участия не принимал и никакой роли не исполнял, т.к. был тогда в отъезде в гор.Станиславе. 1 июня 1942 года я был уволен с работы во Львовском театре оперы и балета,

После того, как меня сняли с работы по представлению Блавацкого /бежал с немцами/, который тогда был директором театра, я через некоторое время решил уехать на работу в другой город и уехал на работу директором Дрогобычского театра, должность эту я подыскал сам.

За бытность моей работы в должности директора Дрогобычского театра, я с немцами не сотрудничал, а выполнял исключительно свои профессиональные функции, о чем подтверждает целый ряд свидетелей.

Как видно из изложенного, В/Т правильно оправдав меня по ст. 54-10-а УК необоснованно осудил меня по ст. 54-10 УК УССР, т.к. приговор вынесен в противоречии с материалами, добытыми в судебном заседании.

Этим В/Т нарушил также ст. 296, 297 УПК УССР.

Я старик, мне 71 год, вся моя трудовая деятельность неразрывно связана с театром, где я работал, неся в массы украинскую культуру. Такое суровое осуждение и при такой старости вряд ли переживет человек, осужденный за совершенное им преступление, а тем более я не смогу отбыть это наказание, т.к. необоснованное осуждение меня безусловно отразится на мне и в моральном отношении.

Поэтому я все же надеюсь, что Советский суд не оставит мою жалобу без внимания и вынесет справедливое решение в отношении меня.

На основании изложенного

ПРОШУ

Приговор Военного Трибунала войск МВД Львовского округа отменить и в порядке статьи 346-347 УПК дело в отношении меня прекратить.”

Ця касаційна скарга (подана із скороченнями, яка в особовій справі займає сторінки 152-155), логічно мала б стати одночасно кульмінацією і розв’язкою згідно з нормальними законами цивілізованого світу. Але в нашій історії, вона стала, на жаль, початком другого пекельного кола допитів, протоколів, пошуків неіснуючих звинувачень і свідків, яких не було.

До речі, у Києві, здається, Військовий Трибунал Військ Міністерства Внутрішніх Справ Українського Округу, який розглядав скаргу Стадника, був об’єктивнішим і лояльнішим, аніж “правозахисники” на місцях.

Так, у їхньому документі - відповіді (сторінки кримінальної справи 162-163) зазначається:

[...] предварительное и судебное следствие по делу проведено недостаточно полно – руководствуясь ст. 346 п.2 ч.348 п.3 УПК УССР приговор отменить и дело вернуть в тот же трибунал для вторичного рассмотрения со стадии предварительного следствия”.

І хоча нові свідчення колишніх співробітників, знайомих Йосипа Дмитровича Стадника (протоколи допитів на с. 172-190) не виявили ніяких “злочинів” незаконно ув’язненого, справу з ним необхідно було завершувати.

Тому 23 червня 1948 р. начальник слідчого відділу УМДБ по Львівській області затверджує Постанову про нове звинувачення Стадника (с. 171) “Ранее предъявленное СТАДНИКУ Иосифу Дмитриевичу обвинение по ст. 54-10 ч.II УК УССР отменить.

Стадника Иосифа Дмитриевича привлечь в качестве обвиняемого по ст.54-1”А” УК УССР, о чем объявить обвиняемому под расписку в настоящем постановлении.

Копию постановления направить прокурору.

Ст.Следователь Следотдела УМГБ ЛЮ
капитан С.

Согласен: Нач. Отд-ния Следотдела УМГБ ЛЮ
капитан У.

Настоящее постановление мне объявлено
23 июня 1948 г.

підпис Й. Стадника

От так, за що боролись... Справа явно заходила в глухий кут.. 24 червня 1948 р. (с. 196) обвинувальний висновок, де вказано, що “вещдоказательств по делу нет”, сформулював: “дело № П-19658 по обвинению Стадник Иосифа Дмитриевича направить Военному прокурору погранвойск МВД Львовского округа для заключения и направления дела на рассмотрение Особого Совещания при МГБ СССР с ходатайством об избрании меры наказания Стаднику 10/десять/ лет ИТЛ (Исправительно-трудовой лагерь - С.М.) без конфискации имущества за отсутствием такового у обвиняемого.” Вже 15 жовтня 1948 року Помічник Військового Прокурора Військ МВС СРСР підполковник юстиції В. надсилає до Львова Постанову, де, зокрема, написано (стор.201-202) “...Никакой связи с немецкими карательными органами не имел, антисоветских высказываний с его стороны не было и показания свидетелей в этой части он отрицает. Основанием к аресту Стадник послужили показания быв. начальника отделения Львовского “СД” немца - Кнорр Герберта, который показал, что Стадник был завербован в качестве секретного сотрудника Львовского “СД” по освещению политического настроения среди артистов театра оперы и балета.

В 1942-43 г.г по предложению “СД” Стадник был переведен в Дрогобычский театр и там был на связи у Паулишкиса. Сведения от Стадник были информационного характера.

Все эти показания Кнорр подтвердил в судебном заседании ВТ 24. II.48 г.

В судебном заседании ВТ Горницкая Елена свои показания изменила[...]

[...]Другие допрошенные свидетели факты измены Родине и антисоветскую агитацию со стороны обвиняемого Стадник не подтвердили.

Военный трибунал 24.II.48 г. обвиняемого Стадник приговорил по ст. 54-10 ч.II УК УССР к 10 годам ИТЛ, а обв. по ст. 54-1 “а” УК за недостаточность предъявленного обвинения прекратил/л.д.150/. Определением Военного Трибунала войск МВД Украинского округа от 13.IV.48 г. по жалобе осужденного приговор по делу Стадник отменен, дело возвращено на доследование для допроса новых свидетелей, могущих подтвердить предъявленное обвинение /л.д. 162-163/

При проведении доследования новых материалов по делу Стадник добыто не было, однако следственные органы настоящее дело направляют для рассмотрения в Особое Совещание при МГБ СССР, считая, что рассмотреть дело в суде не представляется возможным, так как свидетель Кнорр вызван в суд быть не может.

Учитывая особенности этого дела и руководствуясь ст. 221 УПК РСФСР

ПОСТАНОВИЛ:

Военный прокурор ВП Войск МВД СССР
Капитан Юстиции Л.”

Той, хто найбільше любив Україну і ніякого майна, окрім жертовної любові до національного театру, “не нажив”, з приходом “червоних” став “зрадником Батьківщини”, за що й був засуджений на 10 років позбавлення волі.

– То я ще маю жити десять літ? – сказав Стадник, почувши вирок суду.

Десять років для 71-річного чоловіка, зламаного морально, дійсно було терміном фантастичним.

Протоколом 35 “Особого Совецання при Министре Государственной Безопасности Союза ССР от 18 июня 1949 г.”(с. кримінальної справи 203) було вирішено:

“Стадник Иосифа Дмитриевича за принадлежность к агентуре немецкой контрразведки заключить в исправительно-трудовой лагерь, сроком на десять лет, считая срок с 8 августа 1947 года”.

У скеруванні (с. 204 кримінальної справи) вказано точну адресу “Согласно персонального наряда ГУЛАГА МВД СССР 9/СО 34441 Дубравный лагерь”.

Додому Стадник повернувся у серпні 1954, після смерті “батька народів”. Був хворим, морально розчавленим. Коли в родинному домі, де ним всі опікувалися, вчасно не сідали до столу, жартував: “А там порядок був, у вас – нема...”.

“Пам’ятаю останню ніч – я сиділа коло нього, ми згадували нашу молодість, працю в театрі, і він немов ожив, – згадувала дружина Йосипа Дмитровича Софія Стадникова, – а вранці я прилягла, і мене замінила Зонця. В котрийсь час вбігла і закричала: “Мамо, тато помер”.

Коли актори винесли тіло – сонце яскраво засвітило, стало тепло і ясно, сама природа виряджала великого артиста на вічний спокій” [17].

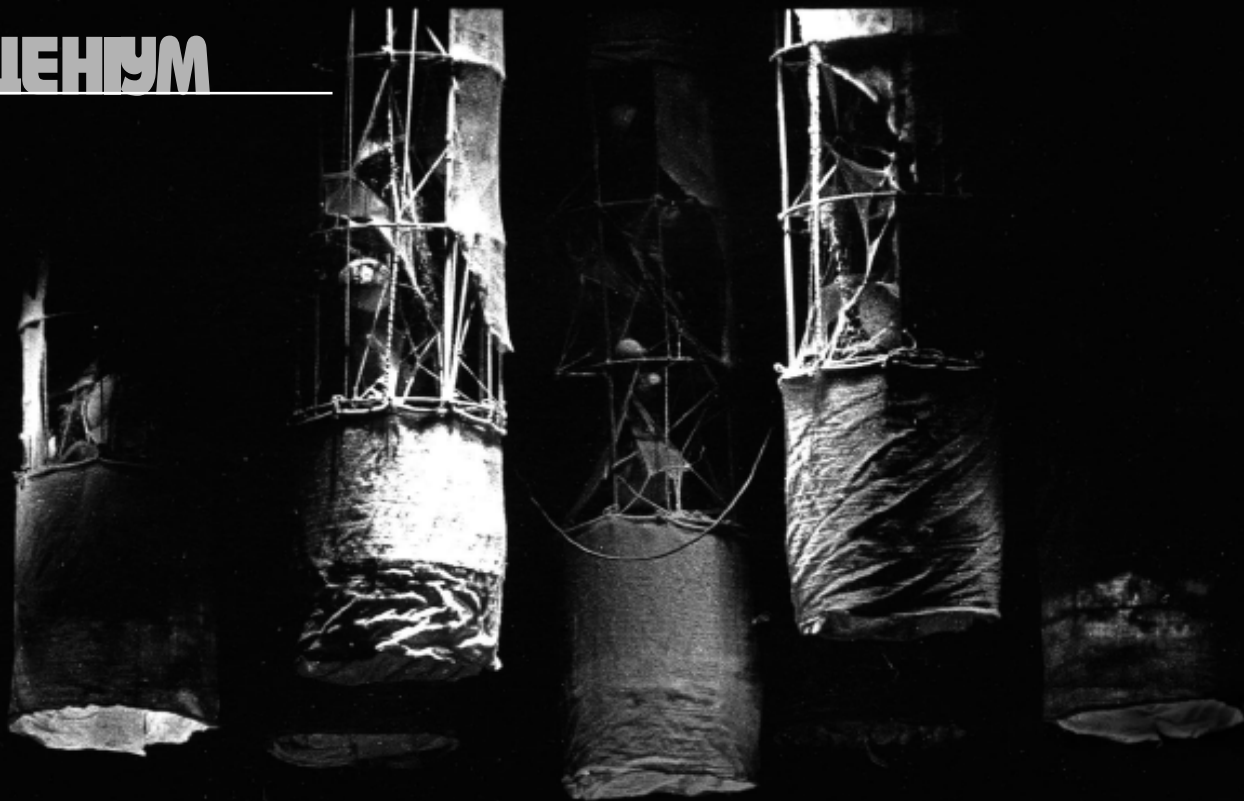
Це було 8 грудня 1954 року.

Стараннями доньки Софії, сина Михайла лише у 1990 році великого патріота національного мистецтва, актора, режисера, організатора театральної справи було реабілітовано – посмертно.

*Висловлюю подяку працівникові архіву УСБУ у Львівській області
Добріднєву В.О. за сприяння у підготовці матеріалу.*

16. Стаття 54 –10 ч. II КК УРСР формулюється так: “За пропаганду або агітацію, яка полягає в заклик до повалення, підризу або послаблення радянської влади чи до вчинення окремих контрреволюційних злочинів, а також за розповсюдження чи виготовлення або зберігання літератури того самого змісту”. Диспозиція 54 –2 КК УРСР містить: “За збройне повстання або вторгнення з контрреволюційною метою на Радянську територію озброєних банд, захоплення влади в центрі або на місцях з тією самою метою і, зокрема, щоб силоміць відірвати від Союзу РСР і окремої Союзної республіки будь-яку частину її території або розірвати укладені Союзом РСР з іноземними державами договори”. Міра покарання – розстріл або оголошення ворогом народу і позбавлення громадянства республіки та СРСР і вигнання з території СРСР назавжди з допущенням при пом’якшуючих обставинах зниження до позбавлення волі на термін не менше трьох років з конфіскацією майна (Кримінальний кодекс Української РСР. – К., 1958. - С. 22-23, 20). Оскільки майна у Стадника не було, то суд йому “вділив” аж десять літ.

17. Коваль Я. Софія та Йосип // Україна. Наука і культура. – К., 1984. – Вип. 23. – С. 410-411 35



ЄВГЕН



Сцена з балету "Медя" Р. Габічвадзе. Львів, 1982. .



Володимир ОВСІЙЧУК

ЛИСИК

Можна з повним правом заявити, що в театрі другої половини ХХ ст. творив геніальний художник, великий гуманіст - мислитель і патріот. Нехай це не сприймається як набір визначень, прилаштованих про всяк випадок, – перед генієм Є. Лисика критерії міліють, його звичний людський образ на відстані і з висоти вічності набирає глобальніших вимірів і оцінок.

Передовсім його знали як театрального художника, хоча він багато творив станкових робіт і прагнув хоч би раз скористатися зі свого тяжіння до монументалізму й розписати храм або споруду, придатну для цього. Сучасники знали про це бажання митця, шукали об'єкти, але з пошуків і намагань нічого не вийшло, бо, мабуть, не докладали належних зусиль, а словесні гарячі запевнення залишалися марною балаканиною, особливо популярною в недавньому минулому в колах львівської творчої і нетворчої інтелігенції. Одного разу запропонували Є.Лисикові розмалювати собор у Скоп'є, відбудований після землетрусу, проте радянський уряд не дозволив йому працювати в Югославії – та ще на такому об'єкті. І ми позбавлені мати віху в мистецтві, яку хіба тільки раз у століття залишає хтось із геніальних творців. Непоправна й невинуватана втрата... Пам'ятаю, тоді ніхто дуже не квапився, мовляв, є ще час. Але часу вже не було, хвороба точила Є.Лисика, і він знав це, проте не думалось, що фінал настане так поспішно і так жорстоко.

Львів був заповнений Євгеном Лисиком, з нетерпінням очікували нових вистав у театрі опери, запитували, що скаже Лисик цього разу, як буде прочитана та чи інша музика?.. І ніколи він не розчаровував, навпаки, викликав дискусії, суперечки, роздуми, – але нікого не залишав байдужим, навіть тих, хто не розумів митця, не сприймав його

грандіозних фресок і тужив за ілюстративно-розважальним оформленням вистав. Часто доводилось сперечатись у самому театрі, бо не розуміло його оформлень чимало артистів. Тоді виникали досить гострі конфлікти – все тут упиралось у протистояння: або традиційні витончені й безтурботні декорації, до яких здавна звикли і які ні в кого не викликали заперечень, або не ілюстрування – і на це мав творче право художник – а вдумливе розкриття змісту музики і суті дії як обличчя епохи, асоціативно поєднане з сучасністю.

Щоб художник посів місце поруч з автором і режисером як рівноправний творець спектаклю, чи навіть більше – як у випадку з Є.Лисиком, вийшов за традиційні межі й став головною дійовою особою у створенні вистави, такого у Львові здавна не траплялось, та й не тільки у Львові. Для Лисика роль художника у спектаклі була принциповою: максимальний вияв матеріалу й глобальне його розкриття. Подібне навантаження витримає не кожний, – не вистачить творчого запасу та й просто звичайних людських сил. Лисик себе не беріг, для нього це було б неприпустимо. Він горів творчістю і видавав десятки, сотні варіантів, більше, ніж від нього вимагали, перетворюючи свою працю на титанічну – завдання не для процвітаючих ділків від мистецтва. Одержимість Лисика і покликані ним до життя образи народжували порівняння з титанами минулих епох. Недаремно він так любив Мікеланджело і його розписи Сікстинської капели в Римі. Можна сказати, що це гідний діалог геніїв віддалених епох, геніїв, поріднених могутністю творчого духу, образною трагічністю й силою спротиву (прихованого й відкритого).

Євген Микитович Лисик із Львівщини. Він народився в селі Шкнирів, що на Бродівщині, в селянській родині. Найтяжче горе – смерть матері він спізнав на першому році життя. Його виховували дід і батько, і, можливо, дід, який надмірно любив Євгена, мав особливий вплив на нього, передав йому своє розуміння землі, навчив контакту з природою у всі пори року, своєї любові до живого світу, осінив духовною наповненістю і вірою. Євген перейняв у глибоку любов до рідної землі і ріс із вірою в серці.

Ще хлопчиком почав Євген малювати, ліпити з глини звірят, насамперед коників, бо любов до коней він перейняв також від діда і згодом буде на них одержимо гасати. Його манитиме все навколо: широчінь поля, таємничість лісу та будь-які перешкоди, додання яких дарувало велику радість. Ріс непосидючим і вразливим, його експансивність і захопливу бентежність розцінювали часом як бешкетництво, однак це виховувало незалежність і силу волі. Батько, купуючи олівці і папір, як міг підтримував захоплення сина, а той малював усе, що потрапляло в поле зору. Восени манив мотив голих дерев та їх віддзеркалення у воді на тлі важкого свинцевого неба. На все життя збереглась і пронизала творчість художника потреба у просторі. Глибинне відчуття безмежжя й величі світу ще зовсім дитиною він відчує в Одкровенні від Іоанна, бо вже тоді читав і знав Новий Завіт, а думку звідти запам'ятає на все життя: “Знаю твоє горе і вбогість, – але ти багатий... Не бійся нічого, що маєш витерпіти. От кидатиме декотрих

із вас диявол у темниці, щоб випробувати вас, і матимете горе десять днів. Будь вірним до смерті, і дам тобі вінець життя”.

Захоплення малюванням привело Євгена Лисика у Львівське училище альфрейних робіт, де він провчився два роки. Там він здобув солідну ремісничу підготовку і, поряд з цим, завдяки добрим викладачам та програмі училища, знання з історії мистецтва, розуміння стилів і орнаментики різних епох і країн. Це був кінець сорокових років – досить скрутний час, нужда вдома і неможливість знайти заробіток у місті.

Матеріальна невлаштованість спонукала Євгена добровільно зголоситись до служби в армії (1950-1953 рр.).

Служив на Далекому Сході біля Благовещенська, і служилося, як згадував, нормально: був художником у частині, малював “наочну агітацію”, декорації для сцени, копії картин, портрети. Жив і працював у клубі частини, де й ночами міг читати художню літературу. Тоді познайомився з творами світової класики – Бальзак, Золя, Драйзер, Толстой, Тургенєв...

Після повернення до Львова працював на “Сільмаші” і за оголошенням потрапив у художній цех Оперного театру. Одночасно продовжував навчання на художньому відділенні Українського поліграфічного інституту, однак факультет невдовзі було розформовано, а студентів переведено до Інституту прикладного та декоративного мистецтва на відділ монументального малярства. Малюнки Лисика оцінювалися тут найвищим балом. Проте на четвертому курсі його пошуки образно-художньої виразності було розкритиковано як прояви формалізму, і Лисика відраховано з інституту. Він, усвідомлюючи важливість диплому в тодішніх умовах, намагався порятуватись, звертаючись до вузів Москви, “ГІПІСа” та Художнього інституту ім. В.Сурикова, де його радо взяли б. Однак ректор Львівського інституту змилосердився й погодився поновити студента після прогайнованого року. Закінчуючи навчання, Є.Лисик продовжував працювати в Оперному театрі, але тепер уже



художником-постановником. Його першою самостійною виставою був балет “Болеро” на музику М.Равеля, вирішений стримано в однотонових задниках з акцентами на кольорових костюмах, що творило виняткову за гармонійним поєднанням цілість. На сцені панувало вишукане елегантне видовище, яке з таким високим проявом краси, здавалось, з’явилося вперше. Дійсно, професійний рівень художнього вирішення відзначався творчою зрілістю, – спектакль мав великий успіх. Було зрозуміло – до театру прийшов яскравий талант. Однак це ще не був той Є.Лисик, який розкрився пізніше. Три перші творчі роки – випробовування сил, шукання власного шляху. Але уже з перших кроків сміливість рішень сценографа одночасно з захопленням викликала осторогу й навіть нарікання. В театрі здавна панувала ілюстративно-живописна тенденція, приємна для споглядання і віддалена від суті вистави. Вона влаштувала, здавалось, усіх. Лисик поступово порушив звичний спокій, і хоча продовжував живописну тенденцію, однак вона в його виконанні набирала глобального характеру, бо він шукав образу, закладеного в музиці і драматичній основі дійства. Музичний матеріал для нього був визначальним і

захоплював його настільки, що він прагнув створити сценічний художній образ у тому ж ключі, досягаючи при цьому грандіозно-монументального вираження. Ось тут на повну силу виявився в Лисикові художник-монументаліст, якого за героїчним характером вислову, за трагедійною величчю і сміливістю виконання ні в українському мистецтві, ні навіть у європейському на той час не було. Так з’явилося унікальне художнє явище – вперше лідером вистави став сценограф.

Після “Болеро” були оформлені опери “Заручини в монастирі” С.Прокоф’єва, “Демон” А.Рубінштейна, “Любовний напій” Г.Доніцетті. Справді етапним спектаклем став балет А.Хачатуряна “Спартак”

(1965 р.) – з нього “почався” Лисик. Тут переплелись давнє й сьогодення, світлі образи й гіркі роздуми над сучасною дійсністю – вони вирішили трагедійний образ вистави – образ імперії зла й ненависти з її могутньою машиною пригнічення свободи, тоталітарного знищення, рабської покори.



“Спартак” А. Хачатуряна, Львів, 1965. Ескізи костюмів (1, 3), Г.Ісупов - Спартак (2).

У балеті “Спартак” з’явилося не вживання в епоху, а співпереживання, реально дотичне відчуття кривавої бойни, що вирішувалось трьома кольорами: червоним, чорним і сірим, з переважанням кривавої основи. У першій концепції спектаклю підкреслювалась воля людини. Друга версія ускладнилась протиставленням нерівноцінних сил: людина та імперія абсолютного зла з грандіозною машиною гніту. Тут ті ж кольори, задник – образ імперії – металеве коло, безвихідно замкнене, передній план, схожий на загорожу, говорив про тортури. Інтермедійний просценіум – ряди скульптурних портретів, з яких постала епоха – Стародавній Рим.

Проте весь розвиток вистав асоціативно викликав образ сучасності – військово-табірних імперій із контрольованим розподілом суспільства на жорстоких виконавців злої волі та смиренних рабів.

підтримкою і збудником, променем мужності й віри. Це просвітлення було особливо потрібне для людей, коли проти великодержавної фальші і духовного зубожіння виступили дисиденти, інтелігентська еліта, люди мистецтва та науки.

Лише на тлі тодішньої дійсності сценографічно могли саме так вирішуватись спектаклі на музику великих композиторів: “Ромео і Джульєтта” та “Війна і мир” С.Прокоф’єва, “Борис Годунов” М.Мусоргського, “Золотий обруч” Б.Лятошинського, “Легенда про любов” А.Меликова, “Тангейзер” Р.Вагнера та ціла низка балетів і опер, що їх ставили театри згаданих вище міст, театри Югославії та Туреччини. Всього за майже тридцять творчих років Лисик створив оформлення до 73 вистав.

Траплялося, що за рік він ставив 5-6 вистав, часто не зменшуючи напруги і з повною відповідальністю



Ю. Карлін - Ясон у “Медеї” Р. Габічвадзе. Львів, 1982.

Аппієва дорога, фланкована розп’яттями, що простягаються густими шерегами за обрій закривавленою землею під безнадійно-чорним небом, є і образом імперії, і кульмінаційним завершенням спектаклю. Хачатурян був вражений сценічно-художнім вирішенням свого балету, він навіть згодився переробити, на пропозицію Лисика, деякі сцени.

Після “Спартак” відступу не могло бути. І хоча не кожний наступний твір виростав до грандіозної епопеї, та все ж Євген Лисик не допускав ні повторень, ні послаблень творчої думки. Але там, де з’являлася змога відтворити свої живописні видіння, він виконував монументальні розписи з грандіозним розмахом і героїко-трагедійним наповненням образів. І все перевірялось сучасністю, тим, про що всі знали, але ніхто не вимовляв уголос, – театр розумів художника, а глядач вдячно аплодував. Спектаклі Є. Лисика були для львів’ян, і не тільки для них (бо він працював і в інших містах – Мінську, Києві, Ленінграді, Москві), світлом правди й надії, духовною

прагнув у численних варіантах добути “діамант” найдосконалішого вирішення. Що більшою і глибшою була сцена, то більше пробуджувала в ньому ненаситну потребу в грандіозності, і завжди прикладом служив “Страшний суд” Мікеланджело в Сікстинській капелі: тут і велич дійства, і грандіозна людська драма, і безнадійно шалений спротив, – усі компоненти людської трагедії. І хоча не всі вистави позначались таким напруженим пафосом (були сповнені гумору і винятково кришталевої прозорості – “Любовний напій”, “Лускунчик”), проте в кожній, завдяки геніальній музиці розкривалося органічне проникнення в епоху, справжнє співпереживання, так як це відбулося з операми Мусоргського. Московщина в “Борисі Годунові” поставала перед глядачами не кремлівськими соборами і пишними шатами, а знедоленою засніженою пусткою з розкиданими притихлими селищами, цвинтарями із похиленими хрестами,

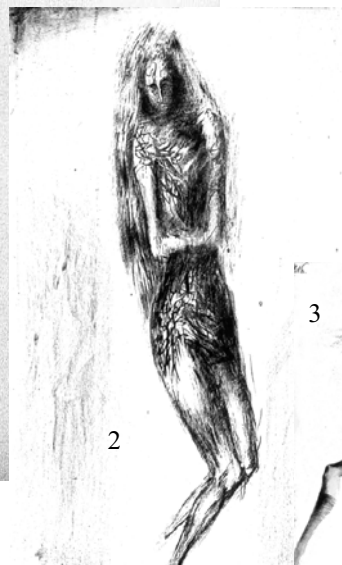


з жебраками, які скам'яніло застигали, мов придорожні віхи на безплідній землі, – образ голодного відчаю і страждань, що зродився з болю, відчутого в музиці Мусоргського. Стогін землі й людська безнадія звучали з неймовірною розпачливістю в плачі-квилінні Юродивого, – за цим плачем постала вся Росія, як у “Хованщині” руїна часу і людська зневіра в життя. І тут не лише музика великого композитора спонукувала художника до трагедійного акценту, а також глибинне розуміння тогочасності на підставі вивчення історії, літератури, наукових досліджень, – художник нічого не обминав, і лише все в комплексі творило образ епохи.

Глядач ішов до театру саме за духовною поживою, йшов побути з Є. Лисиком, і в діалозі митця й глядача було все – не було місця лише чистому естетичному коханню, бо зворушення було настільки сильним, що надовго залишалось у пам'яті та спонукувало до роздумів. Театр, що його творив Є. Лисик, торкався найтонших людських струн, викликаючи якщо не співпереживання (часто складність порозуміння полягала в нерівноцінності підготовки), то все ж причетність до чогось грандіозного і ставав очищенням в атмосфері загальної настороженої підступності.

Пам'ятаю, яке грандіозне враження справив балет С.Прокоф'єва “Ромео і Джульєтта”. Сьогодні вже не можу згадати всіх деталей дійства і образів, хіба що зухвалість жорстокого Тібальда і смерть мрійника Меркуціо, однак оформлення Є.Лисика, особливо перспективно-панорамні сцени, збереглися в пам'яті як ні з чим незрівнянне пережиття. То були хвилини глибокого катарсису, особливо сцена смерті юних коханців, їх відхід у біле небуття, у світлу вічність, – це було зроблено так велично і водночас несподівано.

Близьким до “Ромео і Джульєтти” за ідеєю найчистішого людського почуття, яке, стикаючись з жорстоким розрахунком і пихою, гине, залишаючись поетичною легендою і недосяжним ідеалом, був балет “Легенда про любов”, хоч вони і різні за фабулою. Оформлення до останнього зазнавало чималих змін, бо балет ставився кількаразово і навіть у Туреччині – на батьківщині автора лібретто, турецького поета Назима Хікмета. Уряд Туреччини надав Є.Лисикові можливість



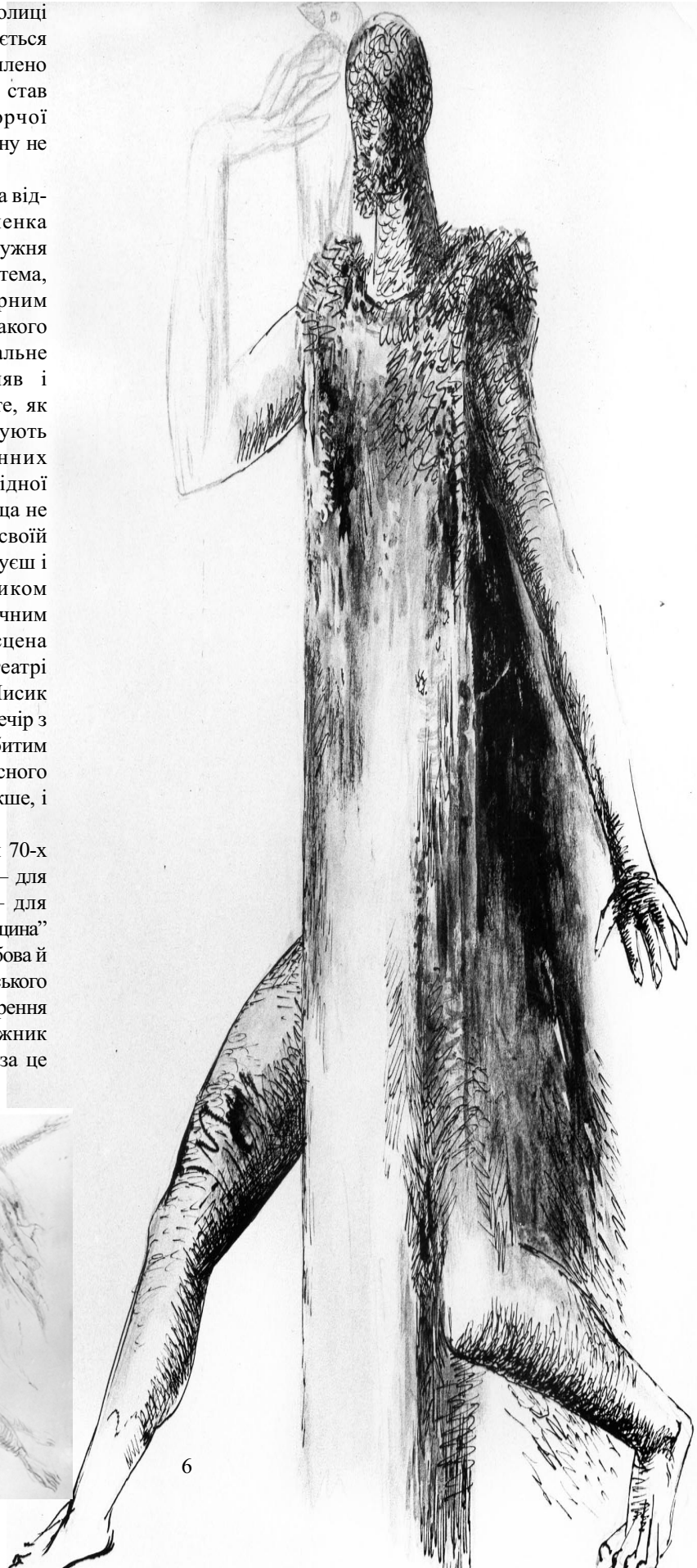
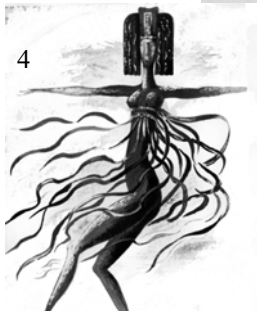
Ескізи костюмів до вистав:
 “Медєя” Р. Габічвадзе. Львів, 1982(1,5)
 “Весна священна” І.Стравінського.
 Мінськ, 1979-1980 (2)
 “Легенда про любов” А. Мелікова.
 Анкара (Туреччина), 1981 (3)

ознайомитись із країною, і він об'їздив її усю – від столиці до найвіддаленіших куточків: адже дія балету відбувається на цій землі. На прем'єрі в Стамбулі балет був захоплено сприйнятий, а образ Туреччини, який створив Лисик, став несподіваним відкриттям для турецької творчої інтелігенції. Не один міг сказати, що такою своєю країною не уявляв і не знав.

За оформлення опери “Золотий обруч” Є. Лисика відзначили тоді Державною премією ім. Т.Г.Шевченка (1971). У спектаклі прозвучав образ Батьківщини, її мужа краса. Особливого акцентування набула патріотична тема, підкреслена монументальними образами, мажорним кольоровим звучанням, красою одягу, оздобами. Такого величного образу Батьківщини українське театральне мистецтво ще не знало. Глядач глибоко сприйняв і зрозумів патріотичну ідею. Не раз думалося про те, як добре було б десь на стінах споруди, яку відвідують багато людей, зберегти у вигляді настінних монументальних розписів ці дивовижні образи рідної землі, що розкриваються епічною красою. Такі явища не часто трапляються в мистецтві, особливо ця єдина у своїй величчі творча з'ява Євгена Лисика. З жалем роздумуєш і над багатьма іншими оформленими художником виставами. Не знаю, чи знайдеться ще рівна за епічним розкриттям та трагедійно-героїчним звучанням сцена Бородинської битви, що просто приголомшувала в театрі на спектаклі-опері “Війна і мир” С.Прокоф'єва. Лисик навіть скеровував увагу на явища природи – літній вечір з погідним станом притихлої землі, могутні хмари з відбитим промінням сонця, а над усім зеленава безодня небесного шатра або ж час бурі – все це сприймалось якимось інакше, і мимоволі хотілось вигукнути: “Як у Лисика!”

Починаючи із “Золотого обруча”, все десятиліття 70-х заповнене грандіозними епопеями: “Борис Годунов” – для Київського театру опери, “Есмеральда” Ц.Пуні – для Челябінського театру, “Створення світу” А.Петрова, “Хованщина” М. Мусоргського, “Тіль Уленшпігель” Е. Глебова й “Тангейзер” Р.Вагнера – для Львівського театру, для Мінського театру – “Кармен-сюїта” Бізе-Щедрина, знову ж “Створення світу”, “Джордано Бруно” С.Кортеса, в яких художник найповніше втілює свої найсміливіші ідеї. Загалом за це десятиліття він у різних театрах оформив 24 вистави.

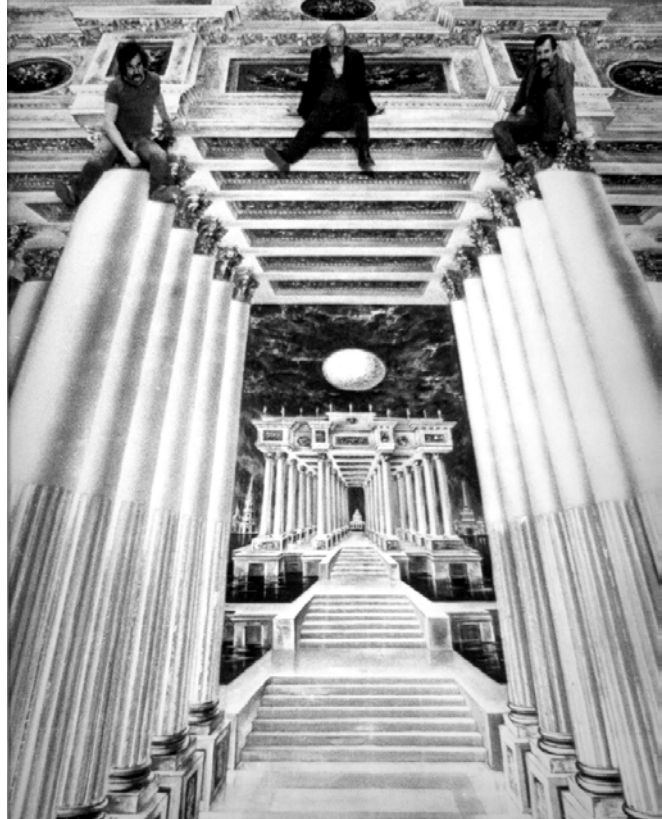
“Антоній і Клеопатра” Е. Лазарєва,
Львів, 1969 (4)
“Птахи” за Арістофаном,
Львів, 1987 (6)



У кожній із них головним було розкриття долі людини, що опинилася у складних умовах життя. Вся цивілізація для Лисика – це зіткнення крайніх суперечностей і їх постійна боротьба. Кожну епоху він сприймав через усвідомлення тих крайностей, надуманих чи набутих злочинних теорій, у яких під прикриттям фальшивих гасел “все на благо людини”, “все для щастя людини” або ж не менш цинічних з “іменем Христа” – відбувалися інквізиційні суди, фанатичні катування, спалення на вогнищах.

У балеті “Створення світу” відсутній “легкий французький гумор”, властивий малюнкам художника Жана Еффеля, за якими створював балетну музику композитор А. Петров. Лисик прагнув у тій, таки досить поверховій, музиці відкрити глибшу змістовність, що й вирішило характер спектаклю. Тут безтурботній дотепності і легкій розважальності знайшлося небагато місця. Лисик створив такі несподівані й величаві видіння простору з таким багатством образного мислення, які неможливо уявити не тільки пересічній людині, але й винятково творчій, схильній до фантастичних уявлень. Лисик хвилював грандіозними видами – земна куля, вся у квітах і птахів, побачена з Космосу. Вона призначена для людей, для їх щастя, – всі свої зусилля художник скеровував на створення красивої планети, одночасно крихкої, незахищеної. Так само неповторно звучала друга тема – вічна сила материнства. У Всесвіті панує Мати, її біль і тривога за народжене дитя, яке вона пригортає до свого обличчя, а очі наповнені сльозами відчаю. Цей образ особливо хвилюючий у всій епопеї. Вісім великих картин до цього балету нагадують величні фрески старих майстрів, що потрясають святістю і величністю як перевірені Часом високі людські істини. Ті, що бачили балет, помимо своєї волі слідкували за його нескладною, сказати б, примітивно-наївною фабулою, тому що істинним предметом хвилювання були космічні мистецькі видіння Є.Лисика – вони розширювали межі вистави, примушували думати, співставляти, обурюватися, надіятися, – тут усе нагадувало про долю всієї Землі, людства і кожного з присутніх у залі зокрема. Запам’ятовувався саме художник, Є.Лисик ставав головною дійовою особою у спектаклі.

Справжнім апокаліпсисом була картина пекла в балеті – загибель створеного, загибель всього, сваволя біснுவатих злих сил, які перемелюють землю смертю і вогнем, що вибухає із жерл гармат зряддям масових убивств, металевими роботами в касках та протигазах, – і все це нелюдське жахіття зривається, як каскад, у безодню, жахаючи жорстокими видіннями, які навіть не виникали в уяві ні Босха, ні Брейгеля, ні Рубенса. Але Є.Лисик бачив і знав масакри ХХ століття – фашизм і большевизм, розстріли й катування у Львові та багатьох містечках Галичини, Волині, знав про голодомори і катування, що шквалом проносились по Східній Україні, – хіба можна



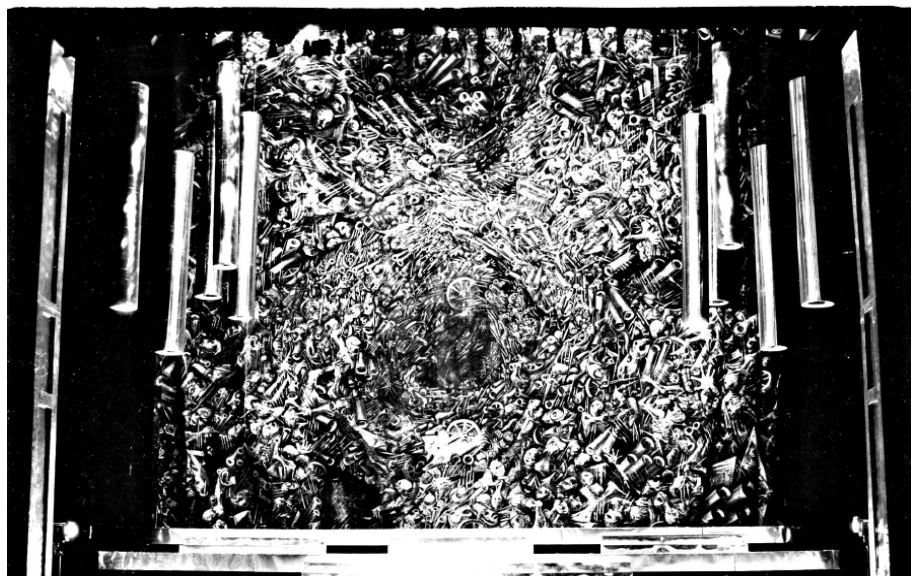
Момент роботи над виставою “Війна і мир ” С. Прокоф’єва. Львів, 1985. Зліва направо: Тадей Риндзак, Євген Лисик, Богдан Лужецький.

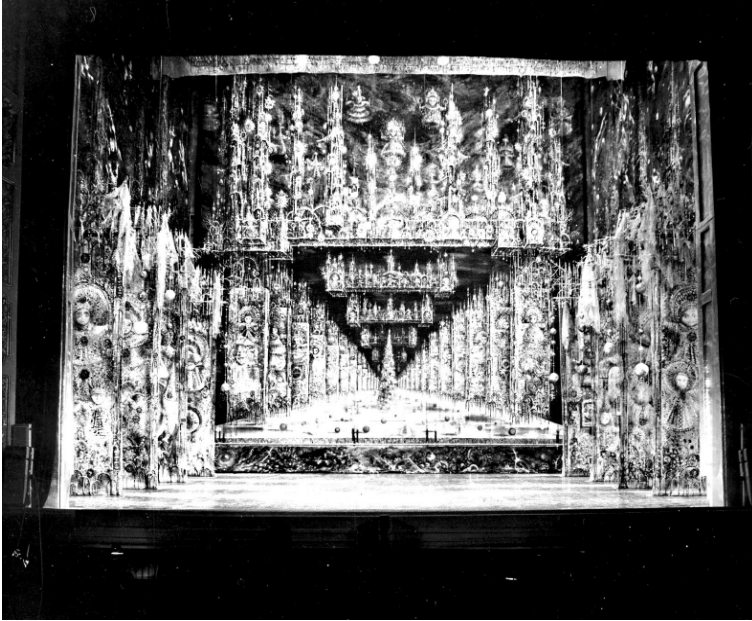
було про це мовчати? Ні! І він нагадував про це своїми дивовижної емоційної сили творами, приголомшував навіть завжди байдужих філістерів і убивчо звинувачував катів, які ходили за насолодою в театр.

Однак вистава завершувалася оптимістично, образом Жінки, що летіла над землею під блакиттю неба в гірляндах квітів та зрілого збіжжя – життя перемагало! Для Лисика основним девізом усього його творчого покликання й діяння було проголошення щастя, гармонії людини з природою. Балет “Створення світу” він використав, щоб висловити свої глибинні погляди на життя, суспільство, на людину, і висловив їх категорично, принципово. Ніхто на такі глибокі одкровення у ХХ ст. не зважувався.

Очевидно, що талант Євгена Лисика підносився над вузькістю балетного спектаклю і ще більше применшував

“Війна і мир ” С. Прокоф’єва. Львів, 1985, декорації.





“Лускунчик” П.Чайковського. Львів, 1986, декорації

пустотливу легкість сцен і посередність виконання, – з Лисиком нелегко було працювати. Однак видатних виконавців лисиківське оточення підносило і спонукало до виняткового творчого прозріння, яке в інших умовах могло б і не виникнути.

Після 70-го року кожна вистава Є. Лисика вирішувалася в епічному аспекті з запрограмованим об’ємним підтекстом, що виносило дію на безмежну просторинь, охоплюючи широченні пласти людської історії. Глобальність світових подій, наповнених трагедіями, у той же час стала звичним явищем щоденного життя. Не озивалися заціпенілі струни громадянської етичної свідомості... А перед художником поставали “вічні” питання. Розв’язання цих питань вимагало великого душевного горіння, глибокої релігійності. Однак, релігійність Є.Лисика була особливого типу, вельми далекою від жорстких догматів церкви. Вічні питання – життя і смерть, страждання і любов, добро і зло – він розглядав крізь просте і ясне учення Христа, забуте або легковажно зігнороване людьми, і відповідав на них своїми творами, вражаючи філософською глибиною змісту й яскравою виразністю образотворчої мови.

Є.Лисик працював одержимо, наче поспішав висловитись і довести невичерпність своєї творчої спроможності. З ним було нелегко дійти згоди посереднім постановникам. Проте один режисер якось сказав: “Та хто ж не хотів би створити спектакль із Лисиком?” Найбільше він працював у театрах Львова, Києва та Мінська. Особливо його захоплювала сцена Мінського театру, що відзначалась винятковими розмірами. Його грандіозні задуми тут найкраще втілились. Це були балети “Створення світу”, “Тіль Уленшпігель”, “Легенда про кохання”, “Кармен-сюїта” та опери “Джордано Бруно”, а у Львівському театрі – “Війна і мир”.

Не слід уявляти Є. Лисика художником самозакоханим, вдоволенним своєю геніальністю і упертою незгідливістю. Це була дуже щира і добра людина, скромна й доброзичлива у спілкуванні та побуті, маломовна й терпляча. Але якщо він стикався з базіками й неробами, чванливими бездарями і тупими ретроgrадами, то безжалісно їх розтоптував, не залишаючи ні крихти з їх блюзнірських починань. Вони його не любили й боялись, боялись його розуму, логіки його доказів, глибини пізнань і мети його безмежних інспірацій – тут він ставив їх у безвихідь, бо так, як Лисик, ніхто не міг бачити тодішній театр засобом піднесення великих ідей часу. Він бачив театр дійовим, і його сценографія була дивовижно дійовою, перед нею відступало все, що було слабосилим і маловажливим.

Для Лисика святиною була дружба, він залишався їй вірним за будь-яких обставин. Той, хто знав цю рису Лисика, сповна користувався щедротами його серця. Неодноразово саме він розкривав диригентові масштабну велич музичного твору, що інтелігентна людина з вдячністю сприймала. Талановитий білоруський хореограф В. Єлізар’єв глибоко усвідомлював як свою особисту – втрату такого художника, з яким він сягнув мистецьких вершин. Він шкодував про запізніле розуміння вартості Є.Лисика для театру. А бувало, і В. Єлізар’єву здавалось, що Є. Лисик надто приголомшує величчю живописного образу і тисне на всіх своїм авторитетом. Режисер тамував іноді недобре почуття в амбіційних глибинах ураженої душі. Проте все краще, що створив В. Єлізар’єв, було створене разом із Євгеном Лисиком.

Є.Лисика вабила не тільки сценографія, але й інші аспекти творчого вираження. Він чимало виконав станкових речей, в яких розкривав ще незреалізовані грані свого величезного таланту, і тут він давав волю своїм філософським роздумам і поглядів на життя. Часто в його творчості з’являвся образ старости, мудрої й доброї, внутрішньо просвітленої, – так виникав із глибокої пам’яті, як святий, образ рідного діда. У станкових творах він особливо любив заглиблюватися в народні оповіді й притчі. На жаль, ці твори рідко виставляли, їх не набували наші музеї.

Останні три роки життя на запрошення Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва (тепер – Львівська академія мистецтв) Є.Лисик працював викладачем на відділенні монументального малярства. Правда, він довго не зважувався дати згоду на ту працю, на що були свої причини. Одна з них – гіркі спогади студентських років, виключення з інституту... (Щоправда, перед тим, як його запросити на роботу, на всіх малюнках Є.Лисика в інституті двійки були виправлені на п’ятірки і малюнки оголошені вищим досягненням інституту – гірка іронія обставин і недолугости деяких керівників та їх приспінників). Була й друга причина – завантаженість у



“Медея” Р.Габічвадзе. Львів, 1982, макет.

театрі. Проте нагромаджений за тривалий час великий творчий матеріал та професійна зрілість просились до віддачі, і Є.Лисик узяв курс, де викладав малярство, малюнок та композицію. Такий обсяг роботи міг дозволити собі лише він. Його поява позитивно відбилась на внутрішній атмосфері інституту. Перегляди студентських робіт його курсу та його теоретично-методичні пояснення були зразками для багатьох викладачів. Посередності поступово відходили з роботи, а горе-теоретики замовкли. З’явилася якась надія на поліпшення всього навчального процесу. Рівень відділу монументального малярства був піднесений до зеніту, так високо після Є.Лисика він уже не підіймався. На жаль, усе знову повернулося на “круги своя” у ще гіршому варіанті.

Перед фіналом свого життя Є. Лисикові вдалося у складі творчої делегації побувати у США. Його там знали. Директор нью-йоркського театру “Метрополітен” запевняв, що коли б для вистави такого художника, як Є Лисик, потрібно було б розібрати стіну в театрі, це негайно зробили б. В Америці Є. Лисика захопила архітектура, особливо дизайн, технічна довершеність та досконалість робіт, висока культура будівництва, ансамблі вулиць, матеріал та якість виконання.

Хоча його мучив біль голови, але він не передбачав активного розвитку хвороби. Насувалась операція, результат якої важко було передбачити...

У відведені йому долею останні пів року життя він ще рвався до звичних занять, не усвідомлюючи своєї приреченості, сподіваючись могутньою волею подолати неміч, – говорив: ще ж треба так багато зробити! В розмовах із друзями та студентами (його не залишали на самоті) він постійно повертався до мистецьких проблем, до літератури й музики. Його ерудиція в цих ділянках вражала.

подібний до вулканічної лавини, не знав перепон, відпочинку. Йому все було підвладне: Космос, Земля і Людина з її діяннями. Мистецтво ХХ ст. не знає такого скорботного погляду Матері-богині, як в образі земної Матері в декорації до “Створення світу”. А цей образ творився надлюдським напруженням нервів на грані фізичних і творчих можливостей. Він майже кидався з пензлем на полотно, десятки разів переробляючи все у прагненні досягти пронизливого погляду для проникнення в тисячі сердець.

Є. Лисик усе робив для людей, закликаючи до гуманності, порозуміння, до життєвої гармонії! Однак щасливих людей не малював, виділяв велич людяності і духовного піднесення у трагедії. Малюючи, слухав музику, особливо, 9 симфонію Бетовена та улюблену “Карміну-Бурану” Орфа.

Я з ним працював в інституті, ще раніше деякий час він був моїм студентом, що й поєднало нас дружбою. Мені пощастило побачити всі львівські спектаклі, які він оформив, ми не раз зустрічалися, обмінювалися думками. Це була непересічна людина. Він усвідомлював свої титанічні творчі можливості, знав, як кажуть, собі ціну, але при цьому був вразливим, не терпів пустослів’я, пліткарства, ненавидів підлість, шанував обдарованість, порядність, знання.

Його творчість ще повністю не відома загаломі, молоде покоління не знає його сценографій. Про нього писали як про театрального художника не завжди із зрозумінням. Може, тому, що його діапазон не вкладався у звичні вузькі рамки, охоплюючи майже всі види мистецтва.

Лисик як творчий феномен належить до найбільших художніх явищ ХХ ст., а в українському мистецтві продовжує плеяду геніальних митців, знаходячи місце поряд з О.Архипенком, М.Бойчуком, А.Петрицьким. Він гідно стоїть поруч з великими майстрами світового мистецтва, яких ХХ століття дало людству чимало.

“Лоентрін” Р. Вагнера, ескіз декорації.
Постановка здійснена помертньо
у Санкт-Петербурзі 1999 р.



Богдан АНТКІВ

КРАСА ВІРНОСТІ

(“ПРАПОРНОСЦІ”)



20 серпня 2001 р. пішов із життя видатний режисер сучасності, педагог, театральний діяч Сергій Володимирович Данченко. Театри, якими він керував: Львівський ТЮГ (1967-1970), Львівський академічний театр ім.М.Заньковецької (1970-1978), Київський національний театр ім. Івана Франка (1978-2001) – досягали найвищого мистецького рівня. Їхні творчі успіхи зумовлювалися трьома неперевершеними рисами таланту С. Данченка. Перша – уміння відчувати пульс часу і формувати репертуар. Друга – професіоналізм, висока культура й почуття міри. У спогаді, який подаємо, лаконічно, просто і щиро розкрита третя неперевершена риса Сергія Данченка – здатність об’єднувати в творчій роботі навколо себе визначні мистецькі особистості. Він умів переконувати у правильності прийнятих рішень, надихати колег на їх розв’язання, умів довіряти і не зраджувати. Йому була властива краса вірності.

Вірності мистецтву.

Вірності покликанню.

Вірності друзям.

Пропонований спогад – останній прижиттєвий рукопис актора театру ім.М.Заньковецької Б.Антківа, якого теж уже немає між нами. Текст написано на замовлення редакції журналу “Театральна бесіда”, яка люб’язно надала його для першої публікації у “Просценіумі”. Світлини подав народний художник України Мирон Кипріян.

У березні 1975 року в театрі ім. М.Заньковецької вийшла прем’єра за твором Олеся Гончара “Прапороносці”: цікаво тепер простежити, як творилася інсценізація і сама вистава... Трошки передісторії... Десь років зо два перед тим мною оволоділо нестерпне бажання інсценізувати роман О. Гончара “Прапороносці”, хоч я не дуже уявляв собі, як це можна буде поставити: війна, дуже багато пер-сонажів, весь час у поході... Але від цієї роботи я вже не міг відмовитися. Тим більше, що театр завжди був у пошуках нового репертуару.

Зробивши перший варіант п’єси, я відіслав її авторові роману. Олесь Терентійович, прочитавши, повернув мені п’єсу і категорично відмовив дати дозвіл на постановку. Я послався на те, що це перший варіант, він буде дорацьований із режисером і колективом у постановці і т.д., але це нічого не змінило. Даремно Олексій Ріпка, який хотів поставити “Прапороносці”, написав Олесеві Терентійовичу великого листа, в якому виклав характер майбутньої вистави, її стиль та ін. і просив дати згоду на постановку, але Олесь Терентійович був неблаганний. Пройшло декілька років. У театрі забули про це.

Приїхавши на роботу в театр, Сергій Данченко одного дня оголосив, що буде ставити “Прапороносці” О. Гончара. Я розповів Сергієві Володимировичу, що в мене є інсценізація, але Олесь Терентійович у постановці відмовив. Данченко сказав: “Я спробую, але інсценізувати роман буду сам, у мене є власний задум”. Звичайно, мені було прикро, але, сподіваючись, що Гончар не дозволить – заспокоївся.

Театр взяв до постановки “Прапороносців”. Я не міг зрозуміти, як вдалося С.Данченкові переконати Олеся Терентійовича і домогтися дозволу на постановку. Я насмілюся запитати Сергія Володимировича, а він відповів: “Це мій секрет”. І почалася робота.

Першу сцену – прихід Черниша у полк Самієва – почали нормально, робота була цікава, а далі все зупинилося. Сергієві Володимировичу не було часу писати сценарій, думав працювати просто за романом, а це не вдавалося. Підійшов до нього й кажу: “Може, я щось міг би вам допомогти?” – “Ні, – каже, – ви не зможете потрапити в мій задум, у мій план постановки, і в нас нічого не вийде”. Через певний час, подумавши, Сергій Володимирович визначив одну сцену і сказав: “Попробуйте і через два - три дні зробіть мені оце, я подивлюся”. На другий день я приніс сценарій, він почитав і визначив ще одну сцену. Коли я приніс ще й це, Данченко усміхнувся і сказав: “Підходить, беріться за роботу.” Я був щасливий: мені довірили.

Далі почалася активна робота, репетиції йшли без затримки. Сергій Володимирович приходив на репетиції підготовлений. Працювати було дуже цікаво.

Стало питання про музику. Данченко домовився з молодим композитором Володимиром Івасюком і запросив його на репетицію. Володя сів за рояль, мрійно задивився перед себе і затягнув м’яким



Сцена з вистави "Прапорonoсці". У ролях (зліва направо): Черниш – А.Хостікоєв, Брянський – Б.Козак, Сагайда – Ф.Стригун.

ліричним голосом пісню про знамено:

Я завтра їду на Україну,
Яку покинув так давно...
Цілую, ставши на коліно,
Моє полкове знамено ...

Всім сподобалося. Пісня була складена настільки просто і природно, що вже приспів підспівували всі:

Усе, що разом пережито,
В походах вистраждано, – все,
Я знаю, інший гордовито
Прапорonoсець понесе!..

Володя погодився писати музику. Це була його перша музика для театру, але це була така музика, що, здавалося, жодна інша тут не могла б підійти, настільки Володя Івасюк відчув стиль і атмосферу вистави.

Головний художник театру Мирон Кипріянов створив цікавий художній образ вистави: узбіччя шляху. Це допомогло уявляти рух полку, що прямував згідно з указкою "Л", котра час від часу з'являлася як дороговказ у напрямі руху полку.

Сергій Володимирович Данченко поставив дуже цікаву виставу.

На прем'єру приїхав автор роману Олесь Гончар. Був дуже задоволений, йому вистава сподобалася, принаймні так говорив.

На прем'єру приїхало також керівництво Київського російського академічного театру ім. Лесі Українки.

В театрі було свято!

Через кілька днів Сергій Володимирович сказав мені, що треба негайно зробити переклад п'єси російською, бо театр імени Лесі Українки взяв її до постановки, а Олесь

Терентійович дав згоду. Мені тяжко було в це повірити, і я зателефонував до Києва, розшукав Олесь Терентійовича на дачі, він підтвердив, що дав дозвіл, але переклад робити не буде: "Є авторизований переклад роману, зробіть по ньому переклад п'єси, вам це буде нескладно".

Окрилений такою новиною, я засів за переклад. Десь за два тижні С.Данченко вже повіз у міністерство культури готову п'єсу. Повернувшись з Києва, сказав мені: "Переклад у міністерстві, але все відміняється, – О.Гончар театрові відмовив". Я знову не можу повірити, телефоную до Олесь Терентійовича." Правда, – відповідає, – я передумав і відмовив. Вони краще від вас не поставлять. А взагалі, навіщо це? Йдуть у вашому театрі "Прапорonoсці", і досить: нехай собі йдуть".

Так закінчилася наша співпраця з Олесем Гончаром.

Вистава йшла довго, мала успіх у глядачів, особливо у шкільної молоді.

Ще одна приємна річ: 6 січня 1976 р. виставу "Прапорonoсці" висунули до участі в конкурсі на здобуття Державної премії імени Т.Шевченка. Та, на жаль...

У виставі були цікаві творчі удачі. Це Шура Ясногорська – Лариса Кадирова; Юрій Брянський – Богдан Козак; Володимир Сагайда – Федір Стригун; Євген Черниш – Анатолій Хостікоєв. Міцним стрижнем у виставі був Віталій Розстальний, що виконував дві ролі, фактично з'єднавши їх в одну: Ведучого та майора Воронцова. Вносив у виставу багато гумору Віктор Коваленко в ролі Хоми Хаецького. Досить оригінальним був старий художник Ференц у виконанні Бориса Романицького. У виставі було чимало зворушливих сцен. Та чи не найкращою була сцена "Краса вірності", яку на високому творчому рівні виконували Юрій Брянський – Богдан Козак, Володя Сагайда – Федір Стригун та Євген Черниш – Анатолій Хостікоєв:

"Брянський: І найвища, по-моєму, краса – це краса вірності. І хай би довелось мені бути на фронті двадцять, тридцять років... Бути ще сім раз пораненим, посивіти, постаріти, а я все залишався б їй вірним.

Сагайда: Знову краса вірності. Ти віриш у казку, Юрію.

Брянський: Хай навіть так. Хай навіть казка, але та казка світлтиме мені все життя.

Черниш: Я певен, що якби матері побачили, якими стають їхні сини на війні, вони не впізнали б нас...

Брянський: Все, все ми віддаємо тобі, Батьківщино. Все! Навіть наші серця. І хто не звів цього щастя, – цієї... краси вірності, той не жив по-справжньому".

Ми навіть часом думали, чи не назвати нашу виставу "Краса вірності".

7 жовтня 1998 р., м.Львів.

Bogdan Antik



Наталя ЄРМАКОВА

*Сцена з вистави за творами Й.В. Гете "Фауст-фрагмент",
Фундація Faust-famili, реж. Д. Богомазов,
Мефістофель – С.Сгорова, Фауст – В. Лінецький.*

ВІТЧИЗНЯНА МОЛОДА РЕЖИСУРА: ПЕРЕТИН ДВОХ ТИСЯЧОЛІТЬ

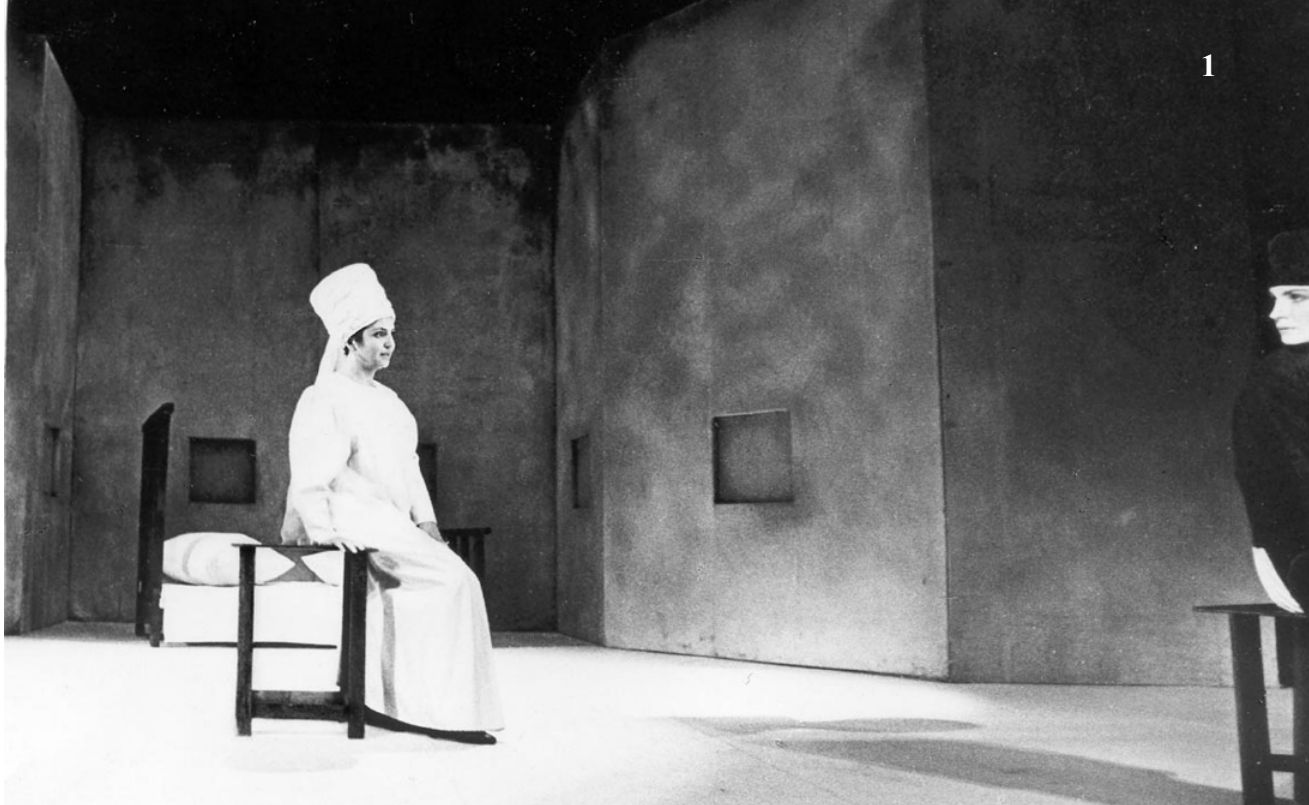
Межа двох тисячоліть виявилася епохою народження нової духовної історії Європи. Зміни відбулися не лише радикальні, а й надзвичайно динамічні. Руйнація і творення здійснювалися так швидко, що обидва ці процеси мало не знейтралізувалися навзаєм. Свідомість людей, формована в останні десятиліття, змінювалася у безпрецедентному ритмі.

Художня культура східноєвропейського світу попередніх літ переживає плідний і водночас драматичний період переосмислення набутоків, з нових (політичних, соціальних, духовних) позицій засвоює досвід всієї європейської цивілізації. Відбувається відбіркове "привласнення" раніше знехтуваного досвіду цілими національними культурами, які водночас "ревізують" власну художню спадщину, шукають новий простір духовної діяльності, свідомо чи інстинктивно визначають межі інтеграції, простір культурно-мистецького самовияву. І всією цією ситуацією диспропорційного руху, "крихким" естетичним та інтелектуальним балансом, всім цим живим, хоча й перенавантаженим проблемами, процесом водночас закладаються наріжні камені нової європейської культури III тисячоліття.

Набуття на початку 90-х років XX ст. незалежності, демократизація суспільства в Україні відбилися на долі художньої культури, відчутно вплинули на театральний процес, динамізували його. Але дуже швидко стало очевидним, що реформаторська діяльність, у тому числі у сфері культури, позбавлена стратегічної перспективи:

сама культура, театр не розглядаються як пріоритетна галузь, яку держава могла б підтримувати морально і фінансово. І головне – дедалі відчутнішим ставав брак конструктивних, здатних об'єднати суспільство ідей, а це не могло не позначитися на програмності й самого театру. Однак і за таких умов український театр не здеморалізувався, він виявив певний резерв художніх ідей, здатних компенсувати роки, десятиліття заборон, табу, штучного стримування розвою, унеможливлення конструктивного діалогу з європейською культурою. У колах динамічної когорти українських митців ідею інтеграції визначали як запоруку входження у світ європейської культури, знаходження власного місця у європейській цивілізації. Водночас здавалося очевидним (хоча на цій думці наголошували значно менше), що без національного культурного самоусвідомлення, серйозно пошкодженого політикою геноциду минулих століть, діалог із Європою не може бути повноцінним.

Власне, останні десятиліття ідеї інтеграції та національної культурної самоідентифікації є вирішальними у формуванні сучасного українського театру. Сьогодні довкола них концентруються найпродуктивніші творчі сили. Саме ставлення до кожної з цих ідей і визначає місце будь-якого творця в загальному театральному ландшафті України. Звичайно, розвиток українського сценічного мистецтва залежить не лише від цих ідей, та саме вони видаються нам принциповими з погляду визначальних мотивів творчості і навіть історичного шляху нашої культури у XX столітті.



*І.Мазур (ліворуч) та І.Мак у виставі “Чарівниця”
І. Карпенка-Карого, реж. Д. Богомазов, Київський
театр Драми і Комедії на Лівому березі (1)*

*Сцени з вистави “70 обертів або...трохи вина”
Л.Піранделло, реж. Д. Богомазов, Київський театр
Драми і Комедії на Лівому березі. Зліва направо:
Л.Сомов, О.Гетьманський, В.Лінецький (2)
та О. Гетьманський (3)*



4



*О. Самар (ліворуч) та І.Мак у виставі
“Чарівниця” І. Карпенка-Карого,
реж. Д. Богомазов, Київський театр Драми
і Комедії на Лівому березі (4)*

*Сцена з вистави “Смерть в соборі”
Т. Еліота, реж. А. Виднянський,
Берегівський театр ім. Д. Ійеша (5)*

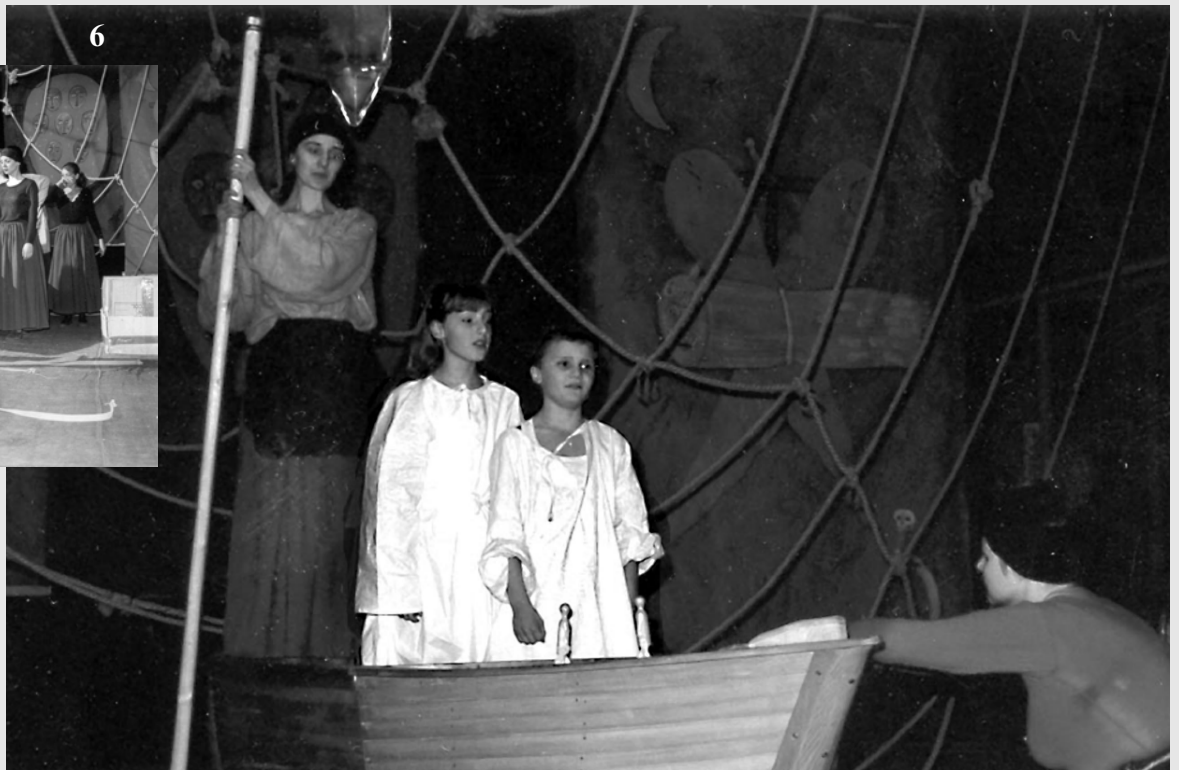


*Сцени з вистави “Дяди” А. Міцкевича, реж.
А. Виднянський, Берегівський театр ім. Д. Ійеша (6,7)*

7



6



В останні десятиліття і процес інтеграції, і процес національної культурної самоідентифікації утворюють простір, де відбуваються мистецькі пошуки творців театру III тисячоліття. Посилений динамізм інтеграційних зрушень спочатку спричинює перекося, ритмічні збої поступу в цілому. З часом, проте, відбувається корекція, ускладнюється характер руху і взаємного тяжіння обох процесів. Уже відчутними є зрушення від прямих опозицій до більш складної системи впливів і перетинів.

На сучасному етапі привертають увагу зміни в донедавна менш динамічному процесі самоідентифікації. Варто зазначити, що певні визначальні особливості в цьому напрямку формувалися досить давно і резонують у сучасному театральному процесі. Відбувається це в дещо іншому режимі, але на підставі раніше витворених засад. На жаль, доводиться вкотре констатувати: на сучасному вітчизняному кону зовсім відсутній сучасник. Це означає – глядачі не мають з ким себе “ідентифікувати”. Сучасний українець – категорія “театрально” зовсім невідома. Звичайно, ознаки сучасного життя у виставах трапляються, але ж не персоніфіковані в реальних героях. Це хіба що відбитки режисерських концепцій та візій. Пояснити це дуже легко: нових героїв на сцені немає тому, що на сцені немає сучасних українських п’єс.

Ще зовсім недавно вистави рясніли персонажами авторів, яких схвалили і канонізували мало не державні керівні інституції (а бувало й так!). Вони створили зразок української радянської п’єси, непорушний і непорушуваний упродовж десятиліть. Але епоха торжества визнаних класичними опусів “ідейно витриманого” О. Корнійчука, його численних учнів та адептів закінчилася. Її іронічним “фіналом” видається вистава В.Малахова “В степах України” в Київському театрі на Подолі (1998), в якій у сюрреалістичних прийомах зображено боротьбу “українського з радянським”. Об’єктом іронії чи навіть сарказму була не лише ідеологія п’єси О.Корнійчука, але й “радянський театр” як модель із його обов’язковими формами, міфологемами, прийомами, естетичними вартостями. Отже, театр В.Малахова спародіював і п’єсу класика соціалістичного реалізму, і видовище, породжене цим методом, і образ героя, поставленого, сказати б, догори ногами. Справжнім неупередженим “сучасником” у цьому випадку був Театр, який позбавлявся сам і позбавляв публіку облуди, що заважала дивитися на світ широко розплющеними очима.

Дещо пізніше А.Жолдак у Київському театрі ім.І.Франка здійснив постановку “Трьох сестер” А.Чехова. Її героїнями були майже сучасниці – інтелігентки-галичанки, з яких знушаються табірні офіцери-енкаведисти. Тут система алюзій, посилянь, натяків, ремінісценцій була значно складнішою. Режисер апелював до культурного досвіду, традицій сприйняття й відтворення нехай дещо призабутих, але реальних і добре відомих. Власне, це був діалог передусім із основними феноменами національної культури, її раритетами. І знову “роль” сучасника належала самому митцеві, який ревізує культурну традицію. Але в обох цих випадках твори і Чехова, і Корнійчука були

фактично лише основою для звернень до проблеми самоідентичності, адже попри все обидві вистави “залишали” героїв у минулому.

Сучасна людина потрапила на українську сцену нещодавно – у виставі А.Жолдака “Одруження”. Режисер, який здійснив спектакль на сцені Черкаського театру ім.Т.Шевченка, присвятив його хрестоматійно відомому фільму Е.Сколи “Бал”. Український митець імітував деякі формальні прийоми Е.Сколи, але своїми власними героями зробив добре впізнаваних сучасників-співвітчизників. І хоча вони подекуди виглядають дещо схематичними, швидше є фантомами режисерської уяви (це додатково підкреслено тим, що всі герої майже безсловесні), проте вони наскрізь просякнуті струменями сучасного життя, а їхня національна сутність є очевидною та явною.

Ще однією досить давньою і, на жаль, “живучою” прикметою вітчизняного процесу самоідентифікації, точніше – стійкою прикметою “ушкодженості” лишається виключно мізерна кількість трагедійних вистав. Покоління українських акторів могли (і ще сьогодні можуть) за всю свою кар’єру жодного разу не працювати із трагедійними образами. Генеза цього явища варта окремого дослідження, а нині доводиться лише констатувати, що проблема лишається гостро актуальною. Відповідно зменшується масштаб і калібр тем, ідей, знижується пафос відтворення дійсності. І сама вона (дійсність) на вітчизняному кону постає в надто звуженому діапазоні.

Серед інших найцікавіших спроб знайти нові обертони для виявлення національної культурної самосвідомості важливе місце продовжують посідати пошуки київських режисерів молодшого покоління – Д. Богомазова і Д. Лазорка. Вони намагаються енергійно інтерпретувати українську класичну спадщину, “вписуючи” її у незвичний естетичний контекст, і в такий спосіб “оновити” її зміст, щоби завдяки цьому з інших позицій зіставити рідну культуру з іншими, наголосити на природі власної національної самотності. Ці спроби були започатковані 1993 року, коли в Київському театрі на Лівому березі відбулися прем’єри “Чарівниці” І. Карпенка-Карого і “Олесі” М. Кропивницького. Мистецьким тлом обох вистав стала культура символізму. Психологічно-побутові аспекти і мотиви “поступалися” місцем аспектам і мотивам символістським; зміна художньої природи внесла несподівані акценти, загострила проблематику знаменитих драм через саму лише формальну несподіваність рішень. У цих спробах національне самозаглиблення набуває ширшого тла і складніших векторів відтворення. Вплив цих спроб позначився і на двох виставах М. Яремкова, здійснених у 2000 році. Його підхід полягав у послідовній ритуалізації класичних творів. Прагнучи виявити особливий масштаб і сенс подій, М. Яремків насичує спектакль за п’єсою М. Старицького “Ой, не ходи, Грицю” поганськими обрядами, співами, танцями, а інсценізацію роману І. Нечуя-Левицького “Кайдашева сім’я” в Київському Молодому театрі “піднімає на котурни”, викликаючи в пам’яті образи античної культури. Виникає ніби новий хронотоп, що не лише і не просто змінює ракурс есте-



Сцена з вистави “Мандри у відкритому серці” (“Чевенгур”)
реж. В. Александров, Северодонецький драматичний театр.

тичний, – він змінює можливості усвідомлення себе частиною набагато ширшого світу.

Процеси самоідентифікації у практиці театрів в Україні відбуваються і в неукраїнських театрах. Декілька років тому буквально відроджений із попелу кримсько-татарський театр в одній із перших вистав – “Макбеті” не тільки перенаситив твір Шекспіра орієнтальною пристрастю, навіть хтивістю й еротичною екстатичністю, а й особливо акцентував тему трагедії незреалізованого материнства, яка стає ніби символом прокляття, кінця, і тим несподівано вияскравив у шекспірівській трагедії знаковий для національної культури мотив. Здатність виявити себе через Шекспіра тут усвідомлюється як “вписаність” народу в загальну історію людства, а гнучкість художньої свідомості, яка тут виявляється, знаходить для себе найбільшчі обертони, ще яскравіше висвітлюється у такому грандіозному порівнянні. Схожою за природою мотивації є оригінальна і несподівана спроба В. Александрова тлумачити “Чевенгур” А. Платонова у виставі Северодонецького драматичного театру як містерію російського юродства. Естетична несподіваність такої системи осмислення пророчого твору А. Платонова дозволила гранично загострити, мабуть, одну із вирішальних особливостей національної природи в загальному плині історичної долі російського народу.

Але справжнім лідером пошуку в цьому руслі єднання національних театрів в Україні є Берегівський угорський театр ім. Д.Йєша. Колектив театру, що його започаткувала група акторів на чолі з режисером А. Віднянським (сьогодні – художній керівник Будапештського національного театру. – Ред.), розпочав свою роботу за умов нецензурованого входження в європейський культурний простір. Ознаменований численними спробами розширити коло авторів, тем, творів, цей процес швидко

зосередився довкола проблеми діалогу театру з автором, відсунувши убік раніше головний – діалог театру із соціумом (владою, устроєм і т. ін.). Але й ця тенденція не залишалася єдиною: чимдалі спостерігається зрушення і цього вектора. Зараз усе частіше молоді режисери апелюють не лише до автора, а й до певної традиції, стилю, прийому, певної естетичної моделі. А це вже скидається на розкутіший самобутній діалог із європейською культурою. Саме в цьому річищі векторні лінії, які визначають процеси інтеграції і самоідентифікації, починають перетинатися, і часто у досить несподіваних місцях. Так, у “Смерті в соборі” Т.Еліота А.Віднянський робить знаменитій філософській драмі щедре “шеплення” народною грою, колядкою, що стає моральним камертоном усіх сценічних подій. Угорська “низова” культура творить тут новий сценічний фундамент для твору Т.Еліота, її власна театральна традиція, набуваючи філософського звучання, насичує образи твору англійського поета емоційною, чуттєвою, психологічною “матерією” власного вітального духу. Схожим шляхом А.Віднянський іде до “перетворення” “Дзядів” А.Міцкевича. Він вдається до ще радикальніших прийомів. Увесь світ героїв цієї вистави радше угорський, аніж польський. Режисер розкриває стихію народного життя в обертонах угорської вокальної, танцювальної, обрядової культури. Таке “перетлумачення” змісту через систему вартостей власної культури – особливий випадок “синтезу” з іншою культурою.

Останніми роками цей театр звертається до мистецького напрямку, дуже важливого для спроб театрів в Україні інтегруватися в європейський художній процес. Йдеться про сюрреалізм. У самого А. Віднянського це вистави “Дорофея” і “Серафікус” (2000), у Д. Богомазова – “Сантус” за Е. Т. Гоффманном, В. Малахова – “Ведмідь” за А.Чеховим (2000). Як сюрреалістичну драму тлумачить Д. Лазорко “Чайку” А.Чехова. Сюрреалістичною “грою у ляльки” (!) став “Вишневий сад” А.Чехова (режисура М. Яремчука) в Київському театрі маріонеток (2000 р.).

Для цього покоління режисерів дуже характерним є звертання й до такого типу видовища як балаган. Він може бути містичним, як “Ідіот” за Достоевським у режисурі Д.Богомазова чи в його ж таки іронічному “Пані де Пурсоньякові” Ж.-Б. Мольєра (2001).

Усі ці вистави об’єднує ще й те, що вони – зразки стилізації. А такий симптом є винятково важливим для вітчизняної театральної культури. Майже сто років тому саме з цього – спроб стилізації тих типів і моделей театральної культури, яких український національний театр тоді ще не знав, розпочалася його реформа у “Молодому театрі”. Стилізація як формотворчість має особливу здатність адаптувати його до інших видів і типів театру. Вона не руйнує іманентних властивостей національної культури, а допомагає їй увійти в нові художні простори. Можливо, історично виправданий шлях допоможе і сьогодні театрові в Україні зробити новий плідний крок до нової Європи і, що значно важливіше, – до себе самого.

Тетяна ШЕВЧЕНКО

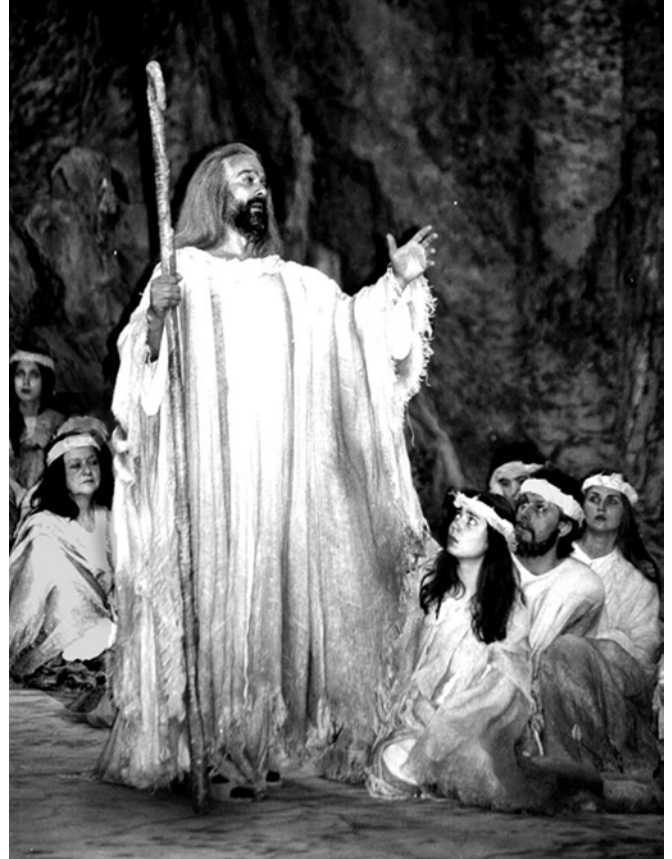
НЕСПОДІВАНКИ Й ОДКРОВЕННЯ МИНУЛОГО СЕЗОНУ

Вибрані спостереження

У минулому сезоні ніби якоїсь нечуваної дивовижі наче й не відбулося, але сценічні одкровення виникали там, де їх ніхто не чекав.

У ПОШУКАХ ПРОРОКІВ

Років десять тому на сценічних майданчиках гетьманів було рясно, вони збирали чимало спраглих відчутти духовне єднання з історичними постатями. З часом голосні промови сценічних (зрештою, і нинішніх несценічних) провідників національних ідей уже лунали в напівпорожніх залах. За звичкою їх ще сприймали з пошаною, проте все частіше знизували плечима – мовляв, втомилися слухати. Житейський театр розігрував інші сюжети. Логічним продовженням згаданої ситуації стали постановки двох вистав, на перший погляд, дуже різних, та все ж... Ідеться про першопрочитання опери М.Скорика “Мойсей” у Львівській опері та вистави “УБН” (“Український буржуазний націоналіст”) на заньківчанській сцені. І в першому, і в другому випадку мова про проблему духовної порожнечі,



Сцена з опери “Мойсей” М. Скорика, Львівський академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької, реж. З. Хиановський, художники Т. та М. Риндзакі, Мойсей – О. Громиш

прагнення і шляхи виходу з неї. Спільне у вистав і те, що вони викликали великий резонанс. Хоч обертони тих громадських відлунь були різними.

Щодо “Мойсея” (керівник проекту – Т.Едер), то глядачі ставилися до постановки по-різному. Одні раділи з самого факту появи нової опери, з того, що театр зумів мобілізувати творчі сили і знайшов джерела фінансування цього масштабного сценічного дійства. Хтось тішився з факту сценічної адаптації біблійної легенди, інші відзначали досягнення постановочної групи. Шанувальники таланту Мирослава Скорика, звичайно ж, вітали славного композитора. Але, ясна річ, не бракувало й таких, які знайшли причини дорікати маестро, найбільше – гріхами застарілої музичної мови. Мовляв, композитор не промовив до слухача мовою нового тисячоліття. Воістину, ще раз підтвердилася думка: не помічаємо пророків у своїм краю. Але хай би що там говорили, на сцені Львівської опери з’явився твір, який привернув до себе увагу. І що найважливіше, завдяки “Мойсеєві” і двом вердівським прем’ерам останнього сезону – “Набукко” й “Травіата” – театр ствердив, що подолав перевал після “пустельних” тенденцій останніх років.

Відлуння прем’єри заньківчанського спектаклю “УБН” за п’єсою Г.Тельнюк (теж першопрочитання) нагадувало затятий двобій противників. Годі пригадати, коли котрась із львівських театральних прем’єр викликала такий суспільний ажіотаж і суперечки – хіба що у радянські часи, коли пильні органи забороняли вистави,

Б.Козак, С.Глова, Ф.Стригун (зліва направо) у виставі “УБН” Г. Тельнюк, реж. Ф. Стригун, худ. В.Бортяков, Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької



а прогресивно мислячі громадяни йшли до театру як на мітинг. Кожна із прем'єрних вистав проходила при переповнених залах. Але водночас і в залі, і на сторінках преси лунали обурені докори на адресу театру, мовляв, спалнено світлий образ націоналіста.

Симптоматичною була прес-конференція після перших показів вистави. Розмова фактично перетворилась на якусь суміш обговорення роботи театру й лекції з теорії драми. Зібралися не лише журналісти, а й найактивніші глядачі. Автори вистави змушені були докладно пояснювати, що п'єса – не документальний протокол, а художній твір із узагальненими образами. Репліки і запитання із залу свідчили про те, що не всі позбулися навичок мислити категоріями прямолінійної радянської плакатної пропаганди, яка забороняє надавати критиці переможця. Театрові фактично докоряли за те, що він знову взяв на себе роль суспільної трибуни, закликає замислитися про реальний стан речей в Україні, вказує на болочі суспільні проблеми і попереджає про загрозу існування незалежності. Лунали навіть вимоги заборони вистави, себто закликали діяти за взірцем радянської цензури. Щоправда, дехто із прихильників вистави спеціально прийшов на прес-конференцію, аби морально підтримати творчу групу і публічно подякувати їй.

Не менший ажіотаж викликала вистава під час її показу в Києві. Київського глядача менше цікавила ймовірність образи конкретних представників дисидентського руху. Спектакль радше примусив замислитися над глибиною морального падіння суспільства, його верхів і низів.

Не такою масштабною і голосною, як дві попередні, але не менш цікавою стала прем'єра за В.Симоненком “Марко Проклятий” у Львівському театрі ім. Леся Курбаса. Якщо у двох попередніх випадках одним із важливих чинників постановок був їх масштаб, то у “Маркові Проклятому” (режисер-постановник – В.Кучинський, художник-постановник – О.Баклан) уся принадність у камерності, максимальному самозаглибленні, прагненні вслухатися у першоприроду прокляття народу. Народу, що прагне пророка і ніяк не може здобути його.

А ЩОБ КРАСИВО І ПРО КОХАННЯ...

Що ж то за театр, який не говоритиме зі сцени про кохання? Та про таке, щоб аж дух захоплювало! Та ще так,

аби все це виглядало красиво й чарівно і головне – небуденно. Останній львівський театральний сезон не оминув цієї вічної теми і дав нагоду вдовольнити не лише сентименти душі, а й досить високі естетичні вимоги.

Прем'єра вистави “Божевільні від кохання” за п'єсою американського драматурга С.Шепарда відбулася у Львівському духовному театрі “Воскресіння”. З першої миті публіку поглинає потужний заряд енергії ритмів рок-н-ролу, який супроводжує все дійство. Режисерові-постановнику Ярославові Федоришину вдалося створити виставу, у якій природно поєднуються атракційна видовищність, позначена добрим смаком, і психологічна глибина. Вас не принижують надмірним моралізаторством, не пригнічують моторошною філософічністю – про серйозні речі говорять у легкій і доступній формі.

Хорошого гатунку атракційність властива й заньківчанській виставі на Камерній сцені “Картка любови” (автор – Р. Горак, режисер-постановник – Г.Шумейко, сценографія О.Ноги, костюми І.Кодлубай). Привертає увагу сама інтрига, взята з історії реальної жінки Ольги Рошкевич, у заміжжі Озаркевич, – першого кохання Івана Франка. Актриса Ірина Шумейко і Мирослава Солук, студентка акторського відділення Львівського національного університету імені Івана Франка втілюють на сцені Ольгу в різних відтинках її життя: в поважному віці та юності. Динамізм цього дуету підсилений підкреслено театральними прийомами, зокрема змістовим обігруванням сценічних костюмів. Маніпуляції з деталями костюму перетворюються на автономне видовище. Може, в якісь моменти постановників зраджує почуття міри, але сам прийом вартий уваги. У загальному контексті він створює шляхетну атмосферу вишуканого естетизму, який, до речі, важко назвати провінційним. Шкода, правда, що Ірина Шумейко дещо надмірно педалює зображення емоцій – цим сьогодні, на жаль, нерідко грішать заньківчани.

“Курбасівці” подарували глядачеві у цьому сезоні своєрідну феєрію за діалогами Платона – виставу “Хвала Еросу”, здивувавши як самим вибором матеріалу, так і тим, якою мірою цей матеріал може бути актуальним. Вистава ніби закликає сучасних прагматиків пробудити у своїх душах красу любовних відчуттів. Бо ж навколо щось надто багато чути про механічну техніку сексу. Любитися – то вам не ...

В.Губанов (ліворуч) та П.Микетюк у виставі “Божевільні від кохання” С. Шепарда, реж. Я. Федоришин, Львівський театр “Воскресіння”

Сцена з вистави “Хвала еросу” за Платоном, реж. В. Кучинський, Львівський Молодіжний театр ім. Л. Курбаса



Вишуканість чарівного видовища властива й новому прочитанню вердівської “Травіати” у Львівській опері. Динамізм режисури Дж. Вішілія (Італія), ошатність сценографії Т. та М. Риндзаків, розкішні костюми О.Зінченко разом із безсмертною музикою і вдалим музичним виконанням (диригент-постановник М.Дутчак) стають своєрідною одою прекрасному почуттю.

Згадані спектаклі ніби творять перехрестя, точку відліку, в якій поєднуються демократичні та інтелектуально-естетичні засади. Ясна річ, що при бажанні можна знайти окремі недоліки в кожній із названих вистав. Але сам їх перелік, різноманітність драматургічного матеріалу свідчать про те, що театр розуміє спрагу глядача за спектаклями, які хвилюють і примушують замислитися.

ЗМОРДОВАНИЙ, ВИСНАЖЕНИЙ, АЛЕ ВСЕ ЩЕ “ЗОЛОТИЙ”, БО ВПЕРТИЙ

Традиційний міжнародний театральний фестиваль “Золотий Лев” знову, всупереч усьому, таки відбувся. На церемонії його закриття один із членів журі сказав дещо прикрі слова. Йшлося про те, що “Тран-прі” за кращу виставу нікому не присудили, бо не було гідної. На думку промовця, подібну нагороду слід було давати тільки такому сценічному творові, який би показав нові магістральні шляхи театру майбутнього. “Так сталося, мабуть, тому, – вважає цей член журі, – що зараз злам тисячоліть і нові напрями ще не визначилися”. Хто ж винен у відсутності на фестивалі суперподії – організатори “Золотого Лева” чи просто Час?

Якщо розглядати цю проблему дещо по-філософськи, то впадати у відчай не варто. Бо тільки з плином часу можна дізнатися, яка подія є справді унікальною. Мабуть, найважливішим було те, що організатори фестивалю, зокрема його лідер Ярослав Федоришин, не відмовилися від проведення самої акції через гострий дефіцит коштів. Хоча саме з цієї причини не було запрошено до Львова чимало авторитетних колективів. Та гості фестивалю і його глядачі навряд чи мали підстави скаржитися на відсутність цікавих мистецьких явищ.

Спираючись на відгуки тих, хто побував на фестивальных виставах, можна сміливо стверджувати, що сума позитивних емоцій була значною. Колективи показали дуже різноманітні за змістом, стилями й жанрами вистави. Були тут елітарно-філософські, як, приміром, остання постановка класика світового театального авангарду ХХ ст. Й. Шайни – спектакль “Розпаковування” Жешувського театру ім. В. Семашкової (Польща). Яскравою сторінкою фестивалю можна назвати і п’ять вуличних видовищ – приклад максимально демократичного мистецтва.

Гаслом минулорічного “Золотого Лева”, як і в попередні роки, було: “Класика – очима експерименту”. Вистав, які відповідали гаслу, не бракувало.

Фестиваль “Золотий Лев” – окрема позиція в житті театального Львова. І глядачам, і львівським професіоналам він компенсує брак інформації, дарує нові враження. Усе це дає поштовх до нових цікавих робіт львівських митців і виховує самого глядача.



*“Гусеня” Н. Гарнет, реж. В. Лісовий, худ. Л. Воробйов,
Тернопільський обласний театр актора і ляльки.*

ОЧІКУВАННЯ СВЯТА

Упродовж останнього театального сезону відзначили чимало поважних ювілеїв. Зокрема, на початку сезону театральна громада вшанувала пам’ять видатного сценографа Євгена Лисика з приводу 70-річного ювілею майстра. Може, не надто широко, але все ж академічно й солідно львів’яни відзначили 225-річчя професійного театру у Львові.

Не так багато, як хотілося б, але львів’яни беруть участь у цікавих міжнародних проектах. Таким можна вважати українсько-швейцарський балетний проект. Шанувальники Терпсихори побачили на сцені Львівського академічного театру ім. Соломії Крушельницької танцювальну сюїту на музику Г.Телемана, Б.Бріттена та І.Стравінського. У проекті брав участь фестивальный оркестр “Львів” під диригуванням швейцарського маестро Гунгарда Маттеса. Хореограф-постановник сюїти – соліст балету Львівської опери Сергій Наснко. У виставі брали участь артисти балету цього ж театру та учні хореографічної школи.

Минулого сезону відбувся третій фестиваль театрів ляльок “Золотий Телесик”. Програма була вельми насичена – щодня юні глядачі мали змогу подивитися аж по три вистави. До Львова з’їхалися майстри з усієї України – з Донецька, Хмельницька, Києва, Вінниці та інших міст. Всього на фестивалі виступили представники десяти театрів, а також студенти Харківського інституту мистецтв.

Як і в минулі роки, продовжували точитися дебати навколо питання – як виживати театрові. Театральна реальність продемонструвала різочо контрастні приклади. Рідні українські клерки допрацювалися до того, що через їх недбалість Львівський академічний театр ім.М.Заньковецької наразі вже пів року без зарплати. Зате їхні сусіди з Опері знайшли воістину виняткового духовного мецената – папу Івана Павла ІІ.

Наприкінці хочеться згадати вуличні вистави, яких останнім часом у Львові побільшало. Вони відбуваються переважно тоді, коли стемніє. Обов’язковим атрибутом є вогні та піротехнічні ефекти. Вони вихоплюють із пейзажу нічного міста багатолюдний натовп, зачарований театральним видовищем: люди прагнуть свята ...



Сцена з вистави "Мойсей" М. Скорика, реж. З. Хшановський, художники Т. та М. Риндзакі, Львівський академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької.

Любов КИЯНОВСЬКА

"МОЙСЕЙ" МИРОСЛАВА СКОРИКА – тексти, контексти і підтексти

Естетико-критичний есей

Пролог

Набагато комфортніше писати про нові аспекти, скажімо, бахівської творчості чи музичного життя першої половини ХХ ст., аніж про вчорашню прем'єру. Те, що видається цілком очевидним з дистанції витягнутої руки, набуває зовсім інших обрисів і відтінків на обрії, оповитому серпанком історичної еволюції та набутого духовного досвіду.

Якби укласти книгу найнеймовірніших, найбезглуздіших авторитетно-нищівних рецензій та відгуків сучасників на ті художні твори, які надійно увійшли в золотий фонд європейської культури, вона б, на жаль, охопила не одну тисячу сторінок. Там не бракувало б ні концертів Антоніо Вівальді, ні кантат Йоганна Себастьяна Баха, ні 9-ї симфонії Людвіга ван Бетовена, ні опер Жоржа Бізе та Джузеппе Верді. І не меншим за обсягом був би том, де як шедеври звеличуються давно забуті та цікаві хіба що для істориків опуси колишніх "безсмертних". Найтяжче, мабуть, стати справжнім пророком у царині художньої критики, тож,

як не прикро, нікому так часто не доводилось приміряти ковпак блазня історії, як поважним фаховим дослідникам і рецензентам.

Цей дещо задовгий абстрактний вступ має, однак, цілком конкретний і прямий зв'язок із головним об'єктом дослідження – оперою Мирослава Скорика "Мойсей", написаною на біблійний сюжет за однойменною поемою Івана Франка (лібрето Богдана Стельмаха). Прем'єра відбулась 23 червня 2001 року на сцені Львівського академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької під орудою самого автора. Одразу варто зазначити, що за рамками статті залишається весь пласт т.зв. "об'єктивної інформації" – історія написання, стимули і соціальний контекст її виникнення, зрештою, сама постановка; увага зосереджується виключно на музиці та її символах і значеннях. Така спрямованість статті викликана, між іншим, також тим, що насамперед саме музика Скорика – не акторське чи режисерське вирішення, не інші супутні обставини – викликала



Сцена з вистави “Мойсей” М. Скорика, Мойсей – О.Громши, Йохаведда – Н. Свобода

найгострішу дискусію. І спричинила найрізноманітніші відгуки публіки. Залишається лише зачекати років із п’ятдесят і подивитись, кому історія та правда – донька часу – вдягнуть свій строкатий із брязкальцями ковпак.

Прагне долучитись до загальної дискусії й автор цього есею та, не впадаючи ані в панегіричний, ані в прокурорський тон оцінки твору, спробує якомога об’єктивніше простежити за деякими *підтекстами* начебто очевидного *тексту* музики Скорика й скоординувати задум композитора з *контекстами* історії та сучасності.

Дія перша: Франко і Скорик

Сам біблійний сюжет із Старого Заповіту про пророка Мойсея, що сорок років водив свій народ пустелею в пошуках обітованої землі, незважаючи на свій зовсім “неоперний” характер, іноді таки знаходив відображення в музично-театральних жанрах. Серед відоміших заслугове згадки опера “Мойсей в Єгипті” Джоакіно Россіні (1818), одна з найпомпезніших та масштабних “великих” італійських опер передромантичної доби, та “Мойсей і Аарон” метра нововіденської школи Арнольда Шенберга (1930–32), твір цілковито експериментальний, заснований на принципах додекафонної системи, який, врешті, так і не дочекався повноцінного сценічного втілення. В українській музиці теж маємо звернення до теми Мойсея, причому саме на основі поеми Франка: Станіслав Людкевич розпочав 1935 р. однойменну симфонічну поему та згодом монолог Мойсея для тенора в супроводі симфонічного оркестру. Робота над поемою тривала близько 20 років – до 1956, коли відзначали сторіччя від дня народження поета. Обидва твори виконували у Львові, а симфонічна поема навіть була записана на платівку.

Тож Мирослав Скорик, сягаючи до цього біблійного сюжету та навіть до поеми Франка, мав уже певні прототипи втілення вічної теми, причому міг їх обирати в різних естетико-стильових, історичних, національних аспектах. Чи знав він їх? Поза всяким сумнівом. Адже як блискучий теоретик та автор численних поважних музикознавчих

праць, він не раз подавав у своїх книжках та статтях приклади зі спадщини композиторів нововіденської школи, зрештою не обминув і самого Шенберга [1]. Що ж до свого учителя Людкевича, то під його керівництвом Скорик захистив дипломну роботу, закінчуючи історико-теоретичний факультет Львівської консерваторії [2].

Чи скористався він цими прототипами? Практично ні. Бо ж ні стилістика великої опери Россіні, ні жорсткий конструктивізм Шенберга, як і будь-яке інше відоме прочитання біблійної фабули, не отримали свого помітного продовження в концепції опери Скорика. Навіть пізньоромантична експресія трактування Франкового слова, яку так тонко передав Людкевич, – така відповідна до внутрішнього світу Каменяря та того пізнього етапу творчості, на якому виникає унікальна поема, немов тяжка й болісна сповідь поета, його каяття й покута, його усвідомлення своєї месіанської ролі для того народу, який “замучений, розбитий, мов паралітик той на роздорозжж” [3], – не знайшла продовження в творі його учня. Це закономірно і, як видається, зумовлене не лише різницею творчих кредо, але й тим, що кожен із них, відповідно до свого часу й індивідуальності, віднайшов “свого Франка”.

Людкевич, котрий був добре знайомий із геніальним поетом і перебував під потужним чаром його дивовижної особистості, відштовхнувся насамперед від універсальї, закладених у поемі, від того, що стоїть понад простором і часом подій та є знаком вічності. Якщо спробувати шукати ключових слів поеми, що найбільше відповідають розумінню композитора та максимально віддзеркалюють особливості його індивідуальної інтерпретації Франкової поеми, то це може бути наступний рядок:

“Твоє царство не з сеї землі,
Не мирська твоя слава!” [4]

І хоча С. Людкевич вельми тонко розкриває окремі етапи розвитку сюжетної лінії поеми, він робить це із значною мірою узагальнення. Пізньоромантична стилістика з її зосередженістю на ідеї певного етичного універсуму, ідеалом досконалої “надлюдини” (за Ніцше), що рівночасно породжує відстороненість від буденного, швидкоминучого, набуває у Франка своєї трансформації, хай і з виразним альтруїстичним акцентом. Проте ця тенденція ще помітніша в музичному трактуванні; композитор уникає відтворення навіть тих нечисленних та доволі скупих “деталей реальности”, які можна було б вловити в поетичному тексті та передати в музиці.

Тож зовсім не випадково С. Людкевич, знаний протягом сімдесятирічного творчого шляху своєю послідовною національною позицією, а водночас наділений напрочуд тонким відчуттям жанрової символіки, саме в цій симфонічній поемі та в згаданому вокальному монолозі майже не апелює до українських інтонаційних джерел, як також не виявляє жодних, навіть відповідних до тексту жанрових формул, навпаки, залишається в колі європейських, притаманних Франковій добі, елементів музично-виразової системи [5].

Інакше трактує поему, що пережила в українському суспільстві столітню історію – і не просто пережила, а не

раз виявляла протягом цього неймовірно бурхливого періоду слухність своїх похмурих, майже апокаліптичних пророцтв, – наш сучасник М. Скорик, далекий від ідеалізації біблійного образу, перенесеного поетом не просто в площину національної історії, а глибше – в площину національного духу. Тим більше, що Франко теж був далеким від ідеалізації образу пророка, саме так, як про це він писав у вірші “Сідоглавому” [6] і як доволі-таки часто підтверджував цю думку в поемі.

Отже, неідеалізований Франків “Мойсей” в інтерпретації митця початку третього тисячоліття. Що він у ньому побачив і як відтворив у музиці? В яких позиціях композитор пішов за поетом, відчитав його alter ego, а в яких залишився собою, композитором постмодерної, постсоціалістичної, а навіть постнаціонально-романтичної доби, мінливим, своєрідним, непередбачуваним Мирославом Скориком? Окреслю декілька координат, по вісі яких розташовується концепція опери.

Передовсім композитор свідомо відмовився від рафіновано-інтелектуальної мови, яка сформувалась на основі естетичних принципів провідних художніх напрямів ХХ ст. та сутність якої полягає в безнастанному пошуку прогресу. Сам Скорик у своїх інтерв’ю з приводу опери (в тому числі даному й авторів статті) наголошує на тому, що він ставив собі за мету створити музику, не інспіровану жодними іншими стимулами, крім внутрішнього розуміння “мистецтва, яке породжене нашим часом”. До речі, це зовсім не означає, що композитор не здатний опанувати авангардових прийомів музичного письма – в написаній у 1993 р. симфонічній поемі “1933” [7] він переконливо довів, як природно й доцільно їх використовує. Але сюжету “Мойсея” він просто не бачив і не уявляв його в такій стилістиці.

“В цій опері я втілю власне розуміння “сучасності в музиці” – не в тому сенсі, в якому розуміють його деякі колеги, тобто у зверненні до рафіновано-авангардових прийомів виразу (вони вже перебриніли декілька десятиріч тому), а у відповідності до реального звукового світу, в якому ми живемо. Новоромантичне, сповнене прагнення до краси і чутливості, мистецтво щораз більше завойовує позиції, саме в ньому я бачаю сучасність і майбутнє – не лише для професіоналів-музикантів, а насамперед для тих, хто прагне любити музику” [8].

Проте, крім цього втілення власного художнього ідеалу сучасності, музика Скорика багато в чому породжена імпульсами Франкової поезії, і не лише цієї поеми, але й – ширше, сукупно – природою всієї його поетичної спадщини – можливо, митець підійшов до цього інтуїтивно. Якщо розглядати її на рівні образно-етичному, то ця сприйнятливості проявляється в багатолітності інтонаційних джерел, в здатності осмислити не лише “високі”, але й “низькі” рівні художньої свідомості, породжені своїм часом і тривалішою традицією. Схильність до травестійності, бурлескності трактування “найвищих” філософсько-етичних категорій та поняття закладена в українській культурі принаймні від останніх

трьохсот років. У Франка вона нерідко набуває граничної заостреності – як у тому ж вірші “Сідоглавому”: “Ти, брате, любиш Русь, Я ж не люблю, сарака, Ти, брате, патріот, А я собі собака”. Побутова мова, діалектизми, підкреслено занижені характеристики так само складають неповторність Франкової мови, як і пісенність його лірики чи рафінована лексика деяких філософських рефлексій.

Дещо подібне спостерігаємо в опері Скорика: перенісши колізії “Мойсея” в день сьогоднішній, автор вільно оперує тим колом музичних знаків, які утворюють реальне звукове середовище нашого світу, саме через нього він виходить на метафору сучасного шляху до землі обітваної. Не випадково також особливо рельєфно в ньому окреслено не так *мету*, як тернистий і крутий *шлях*, а також усе те, що на ньому зустрічається, тобто те, що асоціюється з нашим буттям: атавізми офіційного мистецтва – із спогадами про “радянські кантати” аж до маршово-механічного ритму в другій дії, напівкабаретова–напівфольклорна оргія із завершення першої дії (бо ж сьогоднішні оргії не носять відверто-інстинктивного характеру, вони маскуються під витонченість “вікноківського театру”), традиційна лірика в найширшій амплітуді, від ностальгії за Пуччіні до популярних пісенних зворотів. Проте цей строкатий калейдоскоп різнохарактерних інтонацій і мелодичних зворотів не розривається на окремі клаптики, а навпаки, творить органічну змістову цілість, на тлі якої тим яскравіше проступає інший змістовий пласт, пов’язаний з образом Мойсея.

Тут композитор теж не звертається до підкреслено інноваційної сфери музичного виразу, хоча, здавалось би, подібне вирішення мало б свою логіку: все те, що уособлює низьку й матеріалістично-чуттєву владу золотого тільця, могло б мати (з огляду на алюзії до духовних потреб сьогоднішніх його капланів) таке музичне втілення, а ідеальна сутність почувань і вчинків Мойсея – зовсім протилежне, вільне від побутово-жанрових формул, від будь-яких традицій та асоціацій до творчості минулого, досконало раціоналістичне, як знак перемоги “чистого розуму і духу”. Але чи так мислив його Франко? І чи таким, зрештою, є в нього біблійне призначення Пророка?

**Дія друга: “Мойсей” Скорика
та оперна традиція вчора і сьогодні**

Партія Мойсея, призначена для басового голосу, безумовно, ключова в опері, вона проходить наскрізно, притягаючи до себе неначе магніт всі сили, які протистоять одна одній у ствердженні протилежних істин. Це трактування органічно впливає з поеми Франка, але водночас воно – з огляду канонів оперної, та й будь-якої іншої театральної драматургії – повністю непридатне для побудови яскравого сценічного дійства. Адже така концепція передбачає насамперед статичність, замкнутість в умовно-рефлексивному колі, де глядач має настроїтись на те, щоби вслухатись (і прислухатись до себе самого), зосереджуватись і замислюватись, а не на звичну напругу спостереження за дією. Той, хто захотів би перекласти на оперне лібрето “Улісса” Джеймса Джойса чи “Гру в бісер”



“Мойсей” М. Скорика, Львівський академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької, Мойсей – О.Громиш

Германа Гессе, зіткнувся б із подібною проблемою.

Той же композитор, який захотів би вирішити партію Мойсея (за Франком!) в манері виключно драматично-речитативній, де б конструктивно-відсторонена вокальна лінія, згідно з багатьма здобутками музичної драми ХХ ст. (починаючи від “Воццека” Альбана Берга, до речі, учня Шенберга), мала немелодично-експресивний характер, програв би тричі: супроти Франка, супроти законів оперного жанру та супроти тих тенденцій, які народжуються в серйозній музиці останніх років. Скорик вирішив образ Пророка інакше, і – як це не парадоксально – в орієнтації на певні художні ідеали минулого виявив неабияку сміливість, протиставивши своє рішення переконанням більшості впливових поборників “естетичного абсолюту” в сучасному середовищі. Його Мойсей говорить здебільшого тією мовою, яка остаточно закріпилась в європейській опері та музичній драмі початку ХХ ст. Це не лише in memoiam Франка, неопосередкована вказівка на 1905 рік, коли була написана поема. Можна припустити, що у виборі типу вокальної мелодики – частково наближеного до веризму, до Пуччіні, до музичної драми, в якій вокальне начало органічно сплавається з декламаційно-експресивними акцентами – Скорик керувався своїми особливими міркуваннями.

Перше з них – наближеність до ритміки Франкового вірша, характерної зокрема для монологів Мойсея. З погляду музикальності строфи поеми мають вельми виразне експресивне акцентування і цілком природно лягають на мелодичний рельєф, прикладом чого може служити хоча б наступний рядок:

“Обгорнула мене самота,
Як те море безкрає,
І мій дух, мов вітрило, її
Подих в себе вбирає”[9].

Зрозуміло, що така мелодико-ритмічна організація

вірша, сповнена кульмінаційними підйомами до кінця фрази, вимагає особливого музичного “розшифрування”. І хоча попередньо наголошувалось, що Скорик не орієнтується на взірць Людкевича у трактуванні ідеї Франкового “Мойсея”, в одному він виявився вірним учнем свого вчителя, а саме: у врахуванні принципу, який сформулював Людкевич в одній із його програмних статей:

“Кожен музикант, хоч як не намагався б, не в силі присвоїти собі всієї сфери чуття і світогляду поета..., а тільки пропускає їх, немов через фільтр, через призму свого власного чуття, власного інтелекту... Свідомий того, кожен музикант при komponуванні музики до якої-небудь поезії повинен відчувати докори совісті в тім напрямі та старатись у формі і змісті принаймні якнайближче ввійти в зміст і поетичну сферу даної поезії і самого поета”[10]. Саме уважним ставленням композитора до ритміки поезії, до її внутрішньої пульсації можна пояснити і таку, а не іншу природу музичної інтонації – навряд чи подана рима природно уклалась би в жорстко дисонуючу звукову тканину, не спотворившись у своїй лірико-сповідальній сутності.

Інша причина, чому саме вищезгаданий стилістичний орієнтир може видаватись найпридатнішим для сучасного композитора, – підвалини формування “ідеалу”, тобто розкриття власне тієї ідеальної сутності помислів і дій Мойсея, які складають квінтесенцію як поеми, так і опери. Кожен з авторів мислить його, звісно, по-своєму, проте в одному вони перетинаються: в яскравій ліричній забарвленості постати головного героя, особистісно заангажованій мотивації його вчинків. Багаторазово постульована в останні роки кордоцентричність української ментальності знаходить свій вираз і в поета, і в композитора. В останнього еталоном філософської лірики виступає, як згадувалось, сфера інтонацій, притаманна для музичної драми початку ХХ ст., причому не всієї (наприклад, не “Пелеаса і Мелісанди” К. Дебюссі чи “Саломеї” Р. Штрауса), а з орієнтацією на її значно демократичніші варіанти. Нагадаю у зв’язку з цим декілька банальних істин. Протягом ХХ ст. мистецтво надто довго шукало можливостей і засобів виразу руйнування гармонії, природної краси, а тим більше – ліричної безпосередності у високому мистецтві, спрямованому до чистої інтелектуалізації, відтак усі ці застарілі цінності заштовхнули в сферу комерційного квазі-мистецтва і там розтиражували до рівня кітчових килимків з русалками. Тож, починаючи приблизно з 70-х років, настає відродження романтичних цінностей, сам Скорик у своїй творчості 80-х теж репрезентує цікаві прояви неоромантизму.

Але романтичність “Мойсея” – явище іншого порядку, аніж, наприклад, романтична сповідальність Віолончельного концерту[11]. Вона є певною мірою свідомо змодельована на символічне розкриття тієї колізії, яка лежить в основі всієї поведінки Мойсея, тобто на його подолання внутрішніх сумнівів і конфлікту з самим собою, типово романтичної колізії, що саме в пізній стадії цього стильового напрямку набуває здебільшого філософсько-

узагальненого забарвлення [12]. Тому, як і Людкевич, Скорик не підкреслює національної природи інтонації головного героя, навпаки, він наголошує на універсальності проповідуваних ним істин. З цього правила композитор робить лише один виняток: притчу про дерева в першій дії, що відверто апелює до семантики українських історичних пісень. Яскраво романтичною є і природа лейтмотивів, введених у драматургію за канонами опери ХІХ ст., – і серед них найбільша частка належить лейтмотивам [13] головного героя, різним станам його душі: так, можна окреслити лейтмотиви сумнівів Мойсея, його відчаю, його пророцтв. І лише один лейтмотив обрамлює всю оперу – лейтмотив кайданів, з якого розпочинається Пролог, він супроводжує всі перипетії розвитку і лише в останніх тактах опери “розривається”, безпосередньо ілюструючи завершення й досягнення мети, проголошене в поемі Франка.

Замість епілогу

Вирішуючи певні проблеми *підтекстів, контекстів та тексту* опери “Мойсей”, авторка цілком свідомо не торкалась деяких категорій, які начебто лежать на поверхні і являють собою немалу спокусу для дослідника. Наприклад, можливість розглянути твір як типове породження постмодерну. З позиції естетики постмодерну справді дуже багато моментів і драматургії, і музичної мови, й інтонаційних джерел, які обрав композитор, вдалось би легко і безболісно пояснити. Однак таке пояснення, напевно, приховало б низку сутнісних ознак образно-сміслової концепції опери і вивело б на перший план не позбавлене легковажності жонглювання різноплановими дефініціями сучасного мистецького процесу, окресленого як доба постмодерну, на кшталт того, що “постмодерн в мистецтві і філософії налаштований не проти модернізму на користь обов’язкової класики, а на подолання суперечності між модернізмом і класичністю. Він заявляє, що досяг нової творчої свободи поза цією суперечністю” [14] або “Постмодернізм відповідає модернізму тим, що визнає минуле: якщо його неможливо зруйнувати, адже тоді ми доходимо до повного мовчання, його треба переглянути – іронічно, без наївності... Іронія, метамовна гра, переказ у квадраті” [15]. Чи ж не досягнута свобода поза суперечністю модерну з класикою в опері? Чи ж не авторською іронією щодо облудних цінностей недавнього минулого можна було б пояснити вишукані алюзії до різностильового кола знаків або переходи до протилежних полюсів, або навіть фінал опери, який багато кому нагадав радянські “кантати про світле майбутнє” чи вихід “all star” під завісу. Цим би можна пояснити і неоднозначність фіналу, бо, як і в часи Франка, ніхто ще поки не побачив обітованої землі і не віднайшов її в Україні, отже, звідти ж і примарність, ілюзорність вирішення останньої сцени.

Проте зовсім не в постмодерних блуканнях і пошуках опори для свого “я” сенс цієї опери. Скорик просто намагався осмислити з позиції митця, свідомого універсального сенсу геніальної Франкової поеми, її рецепцію

наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. Те, що Франко проектував на своє середовище, композитор прагне перенести в наш час, якщо ж не всім сподобався наш колективний портрет, який змалював автор, то... Повернемося до початку: “Залишається лише зачекати років з п’ятдесят і подивитись, кому історія й донька часу – правда вдягнуть свій строкатий з брязкальцями ковпак”.

1. Зрештою, одна з його статей так і називалась: “Прокоф’єв і Шенберг”.

2. Скорик закінчив два факультети: композиторський та історико-теоретичний. Як композитор він починав навчання у С. П. Людкевича, проте потім перейшов у клас Адама Солтиса, у нього й написав дипломну роботу – кантату “Весна” за поезіями Івана Франка (вельми символічно!). Як теоретик, він завершив навчання в класі проф. Людкевича дипломною роботою на тему “Гармонія Сергія Прокоф’єва”.

3. Ця і всі наступні цитати з поеми Франка подано за виданням: Іван Франко. Тв. в 2-х т. – Том 1. Поезія. – К.: Дніпро, 1981. – С. 440.

4. Там само. – С. 455.

5. Про ці поеми див. докладніше: Кияновська Л. Симфонічні поеми Станіслава Людкевича в контексті пізньоромантичної західноєвропейської культури. // Наукові записки НТШ, Т.СХХХІ, Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С. 110 – 118; а також: Кияновська Л. Вплив австронімецької культури на формування стилю Станіслава Людкевича // Українсько-німецькі зв’язки минулого і сьогодення (за матеріалами міжнародного симпозиуму). – К., 1998. – С. 67 – 77.

6. Особливо в афоризмі останніх рядків:

“Ти, брате, любиш Русь, Як дім, воли, корови, -
Я ж не люблю її З надмірної любови”.

Іван Франко. Тв. в 2-х т. – Том 1. Поезія. – К.: Дніпро, 1981. – С. 128.

7. Написана до 60-річчя голодомору на Україні та вперше виконана на фестивалі до цієї дати, організованому 1993 р. у Львові за сприяння українських меценатів з США Іванни та Мар’яна Коців.

8. Див. Ліда Мельник, Любов Кияновська. Притча про “Мойсея” - журнал “ПіК”, 3 – 9 липня, 2001. – С. 52.

9. Іван Франко. Тв. в 2-х т. – Том 1. Поезія. – К.: Дніпро, 1981. – С. 467.

10. С.П.Людкевич. Про композиції до поезії Т.Г.Шевченка // Дослідження і статті. – К.: Музична Україна, 1976. – С. 127.

11. Див. про це докладніше: Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. – Львів: Сполом, 1998. Розділ третій: “Під знаком неоромантизму”.

12. Насамперед у творчості Ф.Ліста та Р.Вагнера.

13. Лейтмотив (від нім. *Leitmotiv*, провідний мотив) – характерний музичний зворот, найчастіше в опері, що є символом певного героя, його стану, подій чи речей та повторюється протягом опери з появою відповідного “об’єкта”.

14. Козловски П. Современность постмодерна // Вопросы философии, №10, 1995. – С.86.

15. Еко Умберто. Заметки на полях “Имени розы” // Иностранная литература, №10, С.101 – 102.

Ніна МАЗУР

“КОЛЕСО” НА УЗВОЗІ

Навесні 1988 р. у двоповерховому будиночку на Андріївському узвозі відчинив свої двері новий театр. Невідомо, хто вперше назвав цю маленьку старовинну вулицю “київським Монмартром”, але назва прижилась, – мабуть, тому, що частково справді відповідала дійсності: художники, скульптори, народні майстри перетворили узвіз на виставку просто неба, і навіть пройтися його бруківкою означало доторкнутися до таїни мистецтва. А що за Монмартр без кав’ярень та численних театрів і театриків? На справжньому Монмартрі ці два поняття часто-густо об’єднувалися, і тоді виникав “театр-у-кав’ярні”, – можна і з друзями за чашкою духмяної кави посидіти, і з акторами зблизька поспілкуватись, – від серця до серця...

Мабуть, людська природа однакова і в Парижі, і в Києві; отже, і наш “Монмартр” розжився на власне “кафе-театр”. Його творці – студійці на чолі з режисером Іриною Кліщевською (ми ще повернемося до цього імені) назвали своє дітище “Колесом”, – нехай котиться бруківкою Андріївського узвозу, рухається, живе...

Це був час, коли студії народжувалися бурхливо, спонтанно, – історико-політичні причини виникнення цього явища розглядалися вже не раз і є широко відомими. Розбурхана соціальна хвиля викидала на “студійний берег” усе – і справжні мистецькі коштовності, і підробки, і звичайну піну. Піна з часом зникала, підробки гинули за браком таланту і свіжих ідей, а діаманти починали, як їм належить, відбивати світло.

Діамантом, як виявилось, було юне “Колесо”.

Уже перші вистави: “Ку-ка-ре-ку!” за В.Москаленком, “Повір, тоді зрозумієш” за А.Зурабовим, “Триптих для двох” за С.Злотниковим – привабили до себе київську публіку. По-перше, дійству передували виступи бардів у кав’ярні, – це створювало особливу атмосферу інтимності. По-друге, репертуар, як бачимо, формувався за принципом “дуетів”: два актори на сцені (або ж одна актриса – у “Людському голосі” за Ж.Кокто), підкреслена камерність,

сповідальність. Цього вимагав час, цього чекав глядач, стомлений від гучної публічності буття. По-третє, маленький зал на другому поверсі – на 60-70 місць, знайомі обличчя акторів (“театр-сім’я”, вісім осіб), які творять світ театру просто-таки тут, поруч, на відстані, меншій двох метрів... Цікаво і спокусливо...

Аншлаги надихнули молодь “Колеса” на створення вистави безпосередньо на першому поверсі, у кав’ярні. Фантазія за поезією П. Беранже “Любити, палати і бути таким, як колись” розігрувалася при свічках, за келихом доброго вина...

Так званий “госпрозрахунок” не зміг знищити новий театр; він не просто виживав, а повноцінно існував у запропонованих складних економічних умовах.

Наприкінці 80-х – на початку 90-х років у репертуарі театру з’являються п’єси забороненої в ті часи Л.Петрушевської: “Чинзано” й “День народження Смирнової”, а також весела французька комедія “Генерали у спідницях” за Ж.Ануєм. Перші втілював на кону режисер Вахтанг Чхайдзе, який від народження “Колеса” плідно співпрацював із ним, а комедію поставила сама Ірина Кліщевська, режисерський досвід якої на цей час був уже чималий. “Генерали у спідницях” мали (і мають досі) чималий успіх. У цій виставі виразно виявились риси режисури керівника театру: творча винахідливість, уміння вдало використовувати малий сценічний простір, естетизм мізансценування, гуманістичне звучання загальної ідеї. Яскравим національним колоритом пройнята ще одна робота тих часів – “Українські вечорниці”. До традиційного дійства, що спирається на фольклорні мотиви, долучено гоголівські персонажі. Глядач має змогу погостювати в хаті у Солохи, посміятися з кумедного чорта і завзятого волоцюги-дяка, послухати гарних українських пісень...

1993 р. “Колесо” відзначило постановкою п’єси Панаса Саксаганського “Шантрапа”. Доля цієї класичної комедії досить своєрідна. Сам автор втілював її на кону 1914 р.,

О. Бірюков, В. Бойко, О. Хорошко (зліва направо) у виставі “Шантрапа” П. Саксаганського, реж. І. Кліщевська, Київський театр “Колесо”





І. Кліщевська та С. Колокольников у виставі "Азалія"
 І. Жаміака, реж. В. Суд'їн, Київський театр "Колесо"

доручивши головну роль Марії Заньковецькій. Відтоді "Шантрапа" – п'єса про залаштункове життя провінційного українського театру – більше не бачила світла рампи аж до... постановки її у "Колесі". Ірина Кліщевська зуміла побачити актуальність забутого твору і змусила глядачів упізнати в колізіях комедії сучасну пронизливу ноту – сором за приниження людської гідності тих, хто має творити вічні мистецькі цінності. Саме за цю виставу театр "Колесо" отримав Гран-прі на фестивалі "Слов'янські зустрічі", що був заснований і вперше проведений у 1994 р. саме з ініціативи театру.

Взагалі 1994 р. був незвичайним для "Колеса". По-перше, театр став державним. Це офіційне визнання художніх здобутків маленького театального колективу надавало певності в завтрашньому дні, а відтак і збільшувало можливості для здійснення творчих задумів. Радісний настрій трупи, яка налічувала вже шістнадцять осіб, відбився на репертуарі. Низка комедій, – ексцентричний "Випадок у готелі дю Комерс" Ф.Вебера (постановник І.Кліщевська), лірична "Азалія" І.Жаміака (постановка В.Суд'їна) та епічна "Міріам" О.Юр'єва (режисер В.Чхайдзе) – прикрасила афішу того року і стала новим кроком у формуванні непересічного обличчя театру-кафе на Андріївському узвозі...

"Коли ми відкриваємо світ, світ відкриває нас". Настали роки, коли ця стара істина неначе засяяла новим

світлом для українського суспільства. До співпраці у "Колесі" було запрошено американського режисера Ніла Флекмана, який поставив тут психологічний трилер "Terra incognita" за новелою Генрі Джеймса. Так почався спільний проект "Класика на камерній сцені", у рамках якого глядачі з м. Ашвілл (США) змогли побачити українську "Шантрапу" та "Генералів у спідницях", а на сцені "Колеса" було репрезентовано американську виставу "Грона гніву" за Дж. Стейнбеком. Водночас вистава "Вечорниці" з успіхом подорожувала Францією.

Відчутне тяжіння українського театру до світової класики підтвердила робота над постановкою п'єси Педро Кальдерона "Дама-примара". Копітка праця всього колективу і насамперед постановника Ірини Кліщевської дала гарні наслідки: престижною театральною премією "Київська пектораль - 96" було відзначено музику до вистави (композитор М.Чембержі), а сама вистава мала гарні відгуки на Міжнародному фестивалі в Единбурзі (Шотландія).

Пошуки в царині класики продовжувались. Трагічні "Сни Родіона Розкольниково" за романом Ф.Достоевського "Злочин і кара" (режисер Ю.Непша) та водевіль-модерн "Пристрасті дому пана Г.П." за п'єсою Олени Пчілки "Суджена - не огуджена" (постановка В.Чхайдзе) репрезентували на сцені "Колеса" відповідно російську та українську літературну класику. І, нарешті, визначна перемога: "Київську пектораль-2000" за кращу камерну виставу року отримала поставлена Іриною Кліщевською п'єса Я.Стельмаха "Емма" – інсценізація роману Г.Флобера "Мадам Боварі". Вишукана вистава, оригінальна як за режисерським задумом (на сцені діють три Емми – три іпостасі загадкової жіночої душі), так і за естетикою сценічного втілення, сповненого чуттєвих театральних метафор, знаходить шлях до серця і пересічного глядача, і досвідченого театального професіонала.

О.Кривда, В.Бойко, Г. Зражевська (зліва направо) у виставі "Дама-примара"
 П.Кальдерона, реж. І. Кліщевська, Київський театр "Колесо"





Ірина Кліщевська в головній ролі у виставі “Їж мене!” за п’єсою Е. Сверлінга

Чутливість до “сейсмічних коливань” театральної естетики, притаманна “Колесу”, привела театр до пошуків сучасної театральної мови. Аналіз природи впливу мистецького явища на людину, вівісекція мови як засобу спілкування, невербальність як принцип – покладені в основу роботи французького режисера П.-Ж.Валентена, якого запросив театр для постановки спектаклю “Каспар” за п’єсою Петера Хандтке. Експеримент виявився цікавим, і Ірина Кліщевська пішла далі. Вона поставила оригінальну, сповнену дивних “гастрономічних” алюзій п’єсу сучасного шведського драматурга Ентоні Сверлінга “Eat me! Їж мене!” і сама зіграла в ній головну роль ексцентричної, чарівної і глибоко нещасної жінки, яка будь-що прагне повернути втрачену прихильність чоловіка. Ця складна і надзвичайно людяна за звучанням вистава-дует (актор В.Пупков “вдало впорався” із своєю роллю без тексту) отримала високу оцінку на фестивалі у Стокгольмі.

Мабуть, уже час нам окремо зупинитись на особистості керівника “Колеса” – адже саме їй, заслуженій артистці України Ірині Кліщевській, мініатюрній граційній жінці, виявилось до снаги створення й утримання “на плаву” театрального корабля – у часи, далеко не найкращі для подібного подвигу.

Киянка за народженням, вона закінчила Державний інститут театрального мистецтва ім. Карпенка-Карого (майстерня М.Ю.Резніковича) як режисер але той, хто бачив її жіночну Лею в “Азалії”, або стійку Міріам в однойменній виставі, або ж зворушливу героїню “Їж мене!” – не матиме й сумніву, що перед ним талановита актриса. Той же, хто зустрине цю ніжну жінку на репетиціях як режисера, буде певен, що бачить вольового професіонала - постановника, який добре знає, чого хоче від акторів і як домогтись бажаного.

Правда ж у тому, що Ірина Кліщевська – і справжній режисер, і справжня актриса. Та ще й – справжній керівник створеного нею театру. Хоча в розмові про нього – небагатослівна.

– Скажіть, пані Ірино, чи близька Вам ідея театру-сім’ї? Ви свідомо створювали саме такий театр?

– Ніколи не замислювалась, чи можна так назвати “Колесо”. Думаю, що за принципом “акторського братства” (мені ближча така формула) створювались усі стаціонарні трупи, – починаючи від Шекспіра, Мольєра, Саксаганського. Я – за репертуарний театр і ніколи не була прихильником псевдосучасної антрепризи. “Зібрались – розбіглись” – це не для мене...

– Мабуть, не випадково актори - “ветерани” “Колеса” досі тут працюють...

– Авжеж не випадково. Це ж їх життя. Їх і моє. Зараз у трупі п’ятеро тих, хто починав зі мною. Саша Бірюков, Валя Бойко, Галя Зражевська, Олег Лепенець, Діма Лялько...

– Чи можете Ви назвати якусь певну творчу лінію, якої дотримуетесь?

– Я роблю те, що мені цікаво сьогодні, – адже життя змінюється. Мабуть, незмінним є цікавість до психології, – все ж школа Товстоногова, Резнікович – його учень. Ще важливі для мене певні естетичні засади. І, – насамперед, – гуманістичний дух спектаклю: завжди про людину і задля людини. А в роботі – обов’язково враховую індивідуальність актора; хоча врешті-решт примушую робити те, що потрібно. Без цього нема режисера.

– Ваші улюблені постановки?

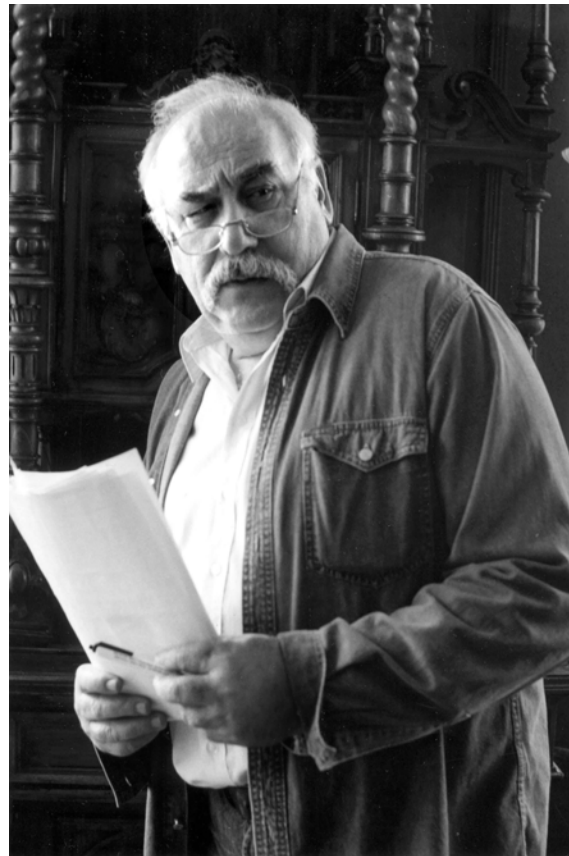
– Бачите, я люблю кожен свою роботу – в ту мить, коли народжується цей фантом, що зветься виставою. І завжди підтримую спектаклі, щоб були “у формі”.

– Але ж є та особливість, яка вирізняє Ваш театр?

– Певно, те, що “Колесо” – не акторська масовка, а ансамбль акторів. Кожен із них – особистість, кожен має своє “соло”. Я високо ціную і дбайливо зберігаю певну студійність стосовно акторського існування в нашій трупі. І ще, мабуть, важливо, що, граючи на малій сценічній площадці, ми ніколи не повторюємо організацію простору, сценографію. Хоча іноді я бачу сни про велику за обсягом сцену...

– Пані Ірино, Ваш творчий секрет?

– Секрет? Не знаю... Просто я люблю те, що роблю. От, мабуть, і все.



ТВОРЧИСТЬ ЧИ ВИЖИВАННЯ?

Інтерв'ю

У грудні 2001 р. у Києві відбудеться черговий з'їзд Національної спілки театральних діячів України. На з'їзді вирішуватимуться питання, пов'язані з найактуальнішими проблемами сучасного театрального життя країни. Про те, з якими думками й пропозиціями вийдуть на спілчанську трибуну делегати Львівського міжобласного відділення НСТД України, – розмова з головою відділення, художнім керівником Львівського академічного театру ім. М. Заньковецької Федором Стригуном.

Кор.: Федоре Миколайовичу, Ви очолюєте Львівське відділення, до якого належать 22 професійні державні театри Волинської, Івано-Франківської, Закарпатської, Львівської, Рівненської, Тернопільської, Чернівецької областей. Чи маєте надію, що з'їзд наблизить завдання Спілки до проблем акторів, режисерів, сценографів, театрознавців, одне слово, професіоналів сцени, завдяки яким ще не згасло мистецьке життя в областях Західної України?

Федір Стригун: Є усвідомлення проблем і є бажання їх вирішувати, що ж стосується надії... Сьогодні театральна справа максимально незахищена. Тільки те, що досі немає Закону про театр, чого варте! Розмови про його необхідність ведуть давно, розробляють проекти, їх аналізують театральні діячі... Поки що серед поданих до розгляду найбільш раціональним є проект Національної СТД. Хоча й він теж потребує допрацювання. Сподіваюся, на з'їзді ми виробимо такий проект, що регулюватиме правові відносини як всередині театральної справи, так і в державній політиці щодо неї.

А повертаючись до завдань Спілки, змушений визнати, що за останні роки більшість засадничих статутних обов'язків Спілка, на жаль, не виконує. Причина банальна – відсутність коштів. Фінансування Міністерства культури і мистецтв розраховане тільки на платню працівникам, апаратіві.

Кор.: Тобто творчі відрядження, огляди, конкурси, конференції, фахове рецензування, підтримка ініціатив – усе це можна вважати прекрасним минулим?

Ф.С.: Поки що так. І не тільки це. Уся творча робота Спілки потребує коштів, хоч і не дуже великих. А їх немає. Єдиний спосіб добування коштів у наш час – пошук доброчинців – рідко дає результати. Це й не дивно, бо що там бізнесменів, банкірів до творчого життя якоїсь Спілки, про існування якої він вперше чує? Це настільки чужа для них сфера діяльності, що доброчинність у цьому напрямі ніхто не вважає для себе престижною. От якби футбол чи якийсь поп-шоу з так званими “зірками”! Водночас їх важко звинувачувати, бо, з одного боку, це – питання загальної культури нашого суспільства, а з другого – все ж вдається десь якусь копійку знайти.

Наприклад, з 1997 року у нашому відділенні виходить інформаційно-аналітичний журнал для професіоналів сцени “Театральна бесіда”. Винятково – на доброчинні пожертви, жодної гривні фінансування на нього не передбачено, а таке видання необхідне для фіксації, аналізу творчого процесу в досить великому регіоні, адже сім областей – третина України.

Дуже добре, що є київські журнали “Український театр”, “Кіно.Театр”, газета “Культура і життя”. Та вони не в стані систематично охоплювати, широко й послідовно висвітлювати сценічне життя, його проблеми, а зараз і виходять неритмічно.

Тим часом у багатьох невеликих, не Національних обласних театрах, які не бувають на столичних фестивалях, не зважаючи на фінансові злидні, виходять цікаві вистави, працюють непересічні творчі особистості. У них є свій глядач, їх праця дуже потрібна, вона заслуговує уваги, глибокого аналізу на шпальтах спеціалізованих видань.

Наскільки мені відомо, після нашої “Театральної бесіди” з’явилися журнали в інших регіонах: “Театр плюс” – у Дніпропетровську та “Наш театр” – у Донецьку. Один – за підтримки обласного управління культури й відділення Спілки, а другий має засновника й видавця в особі Фонду сприяння театрові. Чи видають їх далі, не знаю, але все одно, молодці, що почали.

Для нормальної творчої роботи необхідна насамперед фахова інформація, якої бракує на сторінках більшості існуючих видань. Спілці треба видавати в кожному своєму відділенні якісь інформаційні вісники і знайти можливість користуватися ними навзаєм. А для цього потрібне відповідне фінансування.

Кор.: Раніше працівникам театрів надавали невелику матеріальну допомогу, пільгові путівки у спілчанський будинок відпочинку “Чорноморка”, хоча членські внески й тоді були незначними. Чи існує сьогодні соціальний захист членів Спілки?

Ф.С.: У безнадійно менших обсягах, ніж реальна потреба. Щоб надати символічну матеріальну допомогу найбільш незахищеним, насамперед пенсіонерам, треба знайти доброчинця. Це трапляється від випадку до випадку, тому люди встигають забути, коли отримували тих кілька гривень.

Відпочинок у “Чорноморці” теж став нереальним через ціну. А краще забезпечені члени Спілки таким коштом можуть оплатити кращі послуги.

Вирішити це питання, гадаю, повинен з’їзд. Раніше Спілка мала якісь кошти з відрахувань театральних-виробничих комбінатів, свого єдиного матеріально-виробничого підрозділу. За останні роки комбінати утворили акціонерні товариства, почуваються цілком самостійними. Нічого не відраховуючи НСТД, залишаються, проте, під її дахом заради пільгового оподаткування. Інших надходжень немає, і надії, що вони з’являться з часом, – також. Тому сьогодні контрольно-ревізійна перевірка діяльності та впорядкування господарської частини Спілки – питання її життєвості в майбутньому.

Кор.: Отже, на майбутній розвиток театральної справи спрямоване і формування високого професіоналізму?

Ф.С.: Так. Виходячи з можливостей, треба мати хоча б театрознавчий кабінет при Спілці, який, на мою думку, повинен слідкувати за цим процесом, знати й аналізувати творчу ситуацію в кожному конкретному театрі відділення.

Добре було б, якби до фестивалів, які часом із великими труднощами, на свій страх і ризик все ж проводять деякі директори обласних театрів (Д. Поштарук у Луцьку, М.Форгель – у Тернополі, Р.Іванницький – у Івано-Франківську, Я.Федоришин та Я.Синиця – у Львові) Спілка спромоглася власним коштом долучити огляд молодіжних робіт. І для того, щоб молоді митці відчували себе в полі зору майстрів, і для того, щоб майстри краще орієнтувалися в професійних здобутках і проблемах “племені молодого, незнайомого”, адже тільки тоді їм можна щось підказати і допомогти. Для цього й Спілка.

Розмовляла Мирослава Оверчук.

Валентина ЗАБОЛОТНА

ЕТИКА ПРОФЕСІЇ

Тези лекцій



*Валентина Заболотна із першокурсниками-театрознавцями.
Львів 2000 р.*

У лютому 1999 р. на запрошення новоствореної кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імени Івана Франка та згідно з підписаною двосторонньою угодою про співпрацю між університетом та Київським державним інститутом театального мистецтва ім.І.Карпенка-Карого, Валентина Заболотна, професор, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, прочитала курс лекцій із театральної критики студентам першого курсу першого набору театрознавчого відділення. Коли в майбутньому, можливо, недалекому, національне театрознавство здобудеться на підручник з театральної критики, безсумнівно, до нього увійде неоціненний теоретичний, практичний, педагогічний досвід Валентини Ігорівни.

А ми, у свою чергу, тезами лекцій В.Заболотної розпочинаємо розділ, присвячений питанням театральної педагогіки.,

Театральна критика як професія

Театральна критика – одна з галузей театрознавства, до якого належать також теорія театру, історія театру та театральний менеджмент.

Театральна критика – це судження про виставу. Отож вона народилася разом із виставою. Перші “театральні критики” – глядачі. І сьогодні – також.

Професійна театральна критика виникла разом з появою преси. Але тоді входила до журналістики широкого профілю. Її основна риса – загальники, схвальні чи негативні відгуки емоційного характеру. Уявити собі виставу з таких рецензій украй важко.

Поглиблення професіоналізму театрального критика в середині XIX ст. пов’язане з аналізом творчості видатних акторів. У XX ст. професіоналізм театрального критика набуває сучасного рівня і принципів.

Театральна критика – аж ніяк не оцінка творчості театру чи окремого митця. Хоча до неї тяжіє та на неї чекає театр (хай підсвідомо), бо в основі судження лежить емоційний принцип сприйняття артефакту – “подобається-не подобається”. Це рівень звичайного глядача. Професіоналізм театрального критика полягає в спроможності проаналізувати, пояснити, довести, що саме і чому викликає емоції. Для цього критик мусить досконало знати весь театральний процес, його технологію, психологію творчості, суть та інструментарій усіх театральних професій. Тільки тоді слово критика буде конкретно доказовим, об’єктивним та корисним читачам (глядачам) і театрам.

Отже, критика – це аналіз, “наука, що відкриває красу і недоліки мистецтва”. Театральна критика за своїм спрямуванням двоадресна: до глядача і до театру. Зерно театральної критики, зверненої до глядача, – місія просвітництва. Формування глядацьких туманних вражень у чіткі ясні думки. Відкриття глядацькому загалу тонкощів окремої вистави і мистецтва театру взагалі. Піднесення глядача на вищий естетичний щабель розуміння і задоволення від мистецтва. Згадаємо Арістотеля: перший рівень задоволення – насолода від пізнання (“що” показали); другий, вищий рівень – насолода оздобленням (“як” це зроблено, особливості творчості митця).

Стосовно театру критик виступає не як суддя (категорично ні!), а як “дзеркало”. І важливо, щоб це “дзеркало” не було кривим і тьмяним. Митці

в процесі творчості, переживаючи акт народження ролі і вистави, інколи так занурюються в цей процес, що втрачають самоконтроль. І тут критик – помічник. Доброзичливий, але безжальний. В обох випадках критик користується одним інструментарієм аналізу, але різними формами, лексикою, прийомами викладу думок. Перед театром критик – повноважний представник глядацької маси. Перед глядачем – посередник, перекладач, пропагандист і тлумач театру. Професія театрального критика вторинна щодо театру, про це слід пам'ятати, обираючи цей фах. У ньому випрацювані обов'язкові жорсткі етичні норми поведінки, самопожертви, самовідданості, згоди на перебування в тіні, розвиненого всебічного інтелекту, ерудиції, обізнаності з театральним процесом і його контекстом, літературного хисту, моральної бездоганності, любові до театру як такого, незважаючи на його вади, успіхи й невдачі.

Етичні засади театральної критики

Етичні засади професії – чи не найважливіші для критика. Адже своїми зауваженнями він часто може завдати болю митцеві, людині за природою художнього таланту вразливій, чутливій, людині, яку легко образити, ревнивій до успіху колег. У твір, що його аналізує критик, вкладено так багато роздумів, емоцій, енергії, – він стає наче улюбленою дитиною, на захист якої митець готовий кинутися наосліп. Тому критика починається з любові до цієї “дитини” театру і її творців. Тоді зауваження сприйматимуться як поради друга, як втручання лікаря, який завдає болю нині, щоб хтось міг одужати завтра. Але любов критика до театру мусить бути щирою – актори, режисери дуже чутливі на фальш, награвання.

А любити театр буває нелегко. Бо серед 150-и переглянутих вистав за рік добре, якщо набереться десяток таких, які відповідають вимогам професійного критика-глядача, решта – була б бодай пристойною. Трапляються “мистецькі претензії” просто поза мистецького рівня – від них особливо втомлюєшся.

Втім, любити ніколи не було легко. Це великий труд душі і серця. Адже про “коханого” треба знати якнайбільше, і прощати йому дещо, і допомагати бути кращим, досконалішим, і берегти його, захищати, а наодинці виказати відверто своє обурення з приводу недолугостей чи помилок. І все це – з любові.

Критик з любові до театру має дивитися якомога більше вистав (і по кілька разів кожну) і додивлятися кожну до кінця (навіть коли з перших хвилин дійства зрозуміло, що це провал).

Критик не повинен виявляти назовні свої негативні емоції (за ним спостерігають) і не повинен приховувати емоції позитивні (сміх, сльози).

Критичний аналіз треба починати з того вдалого, що є у виставі (навіть найгіршій) і в роботі актора. З позитиву починається й розмова з творцями (друкована чи усна). Це принцип психологічного “погладжування” – передумова між-особистісного контакту, взаєморозуміння. Тоді далі буде

почута й серія зауважень чи заперечень. Інакше виникне непробивна стіна. Взаєморозуміння виникає й тоді, коли розмова йде фахова: підданий критиці митець пересвідчується, що опонент глибоко розуміє технологію і психологію його творчості.

Проте критик не має права радити, як краще зробити (зіграти, поставити, оформити), бо сам він не творець. Але відзначити недоліки мистецької системи вистави і тим самим окреслити саму цю систему – значить підказати митцеві, в якому напрямі йому краще удосконалювати твір.

Творця належить “судити” за мистецькими законами, які він сам поставив над собою. Укraj рідко доводиться опротестовувати самі ці закони, а якщо й трапляється таке, то робити це можна тільки спираючись на об'єктивні, аргументовані докази. Не можна заперечувати виставу тільки тому, що сценічне вирішення п'єси не збігається з баченням критика.

Заангажованість критики – річ знана, але з позицій етичних неприйнятна. Критик не має права говорити неправди. Але він може йти на компроміси. Скажімо, промовчати про невдачу визначного майстра, якщо зрозуміє, що його критика не буде конструктивно сприйнята і не дасть у цьому випадку користи.

Критик мусить бути вкрай обережним у поводженні зі словом, бо воно – зброя, ще й вельми гостра. Отже, неприпустимі ярлики, оцінки (відмінно, добре, задовільно впорався з роллю...), загальники (цікаво, яскраво, виразно тощо). Колісь рецензія навіть вирішувала долю художника (радянські часи), вбивала й кидала в концтабори, позбавляла можливості працювати.

Критикувати треба твір, а не особу автора. Творець має право на помилку і невдачу. І критика цієї невдачі мусить бути доказовою, конкретною, сповненою віри в майбутні успіхи. Внутрішній світ митця має право на захист, недоторканість творчого й особистого “Я”. Нехай би як глядачам хотілося знати, наприклад, про артиста все – аж до дрібниць побутових та інтимних. “Усе на продаж” – гасло бульварної преси. Критик може напіввідкрити особистий світ митця за погодженням із ним і за домовленістю щодо масштабів такого оголення. Інакше виникають “папараці”, судові позови та інший бруд.

Критик мусить бути добрим психологом – відчувати ситуацію, настрої співрозмовників, вміти вибачатися, визнавати помилки.

Не варто приятелювати близько з митцями театру, бо не кожен може дотримуватись гасла “Платон мені друг, та істина дорожча”. З ними треба перебувати в доброзичливих взаєминах, знати інформацію про внутрішнє життя театру, але не втручатися в це життя, тільки зважати на нього при потребі.

Критика базується ще й на апіорній повазі до творця, що б він не чинив на кону. Бо він вкладає в те свою душу і сили, роздуми і творчі муки. Критик мусить знати не тільки прізвище кожного актора, про якого пише чи говорить (із правильним наголосом), але й ім'я та по батькові.

Критик своєю діяльністю впливає на мистецький рівень театру в цілому, формує суспільну думку, свідомість митця і глядача – смаки, етику, мораль. І тому сам мусить поводитися відповідно до найвищих вимог.

Роман ЛАВРЕНТІЙ

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ТЕАТР ім. І. ТОБІЛЕВИЧА. ДО ТВОРЧОГО ПОРТРЕТУ

В останні роки в українському театрознавстві поживавився процес дослідження театрів Галичини. Видано чимало праць, спогадів, критичних матеріалів. Проте білі плями в історії галицьких театрів все ще залишаються. Проблема полягає в тому, що вистав мандрівних українських галицьких театрів безпосередньо не фіксували, їх працю згодом затирав час, а тих матеріалів, що вціліли, недостатньо, щоб прослідкувати, як саме, де і за яких обставин творилися та були показані глядачеві спектаклі. Скупі газетні публікації теж не дають глибокої театрознавчої критики, а відгуки в періодичній пресі наповнені більше суб'єктивними враженнями, аніж тверезим аналізом вистави. Тому для вироблення об'єктивного наукового бачення важливими є матеріали, що відтворюють репертуар театру та хроніку його життя.

Я поставив собі завдання на підставі публікацій у щоденних газетах “Діло” та “Новий час” реставрувати максимально повний театральний виробничий календар мандрівного українського театру під назвою Український Народний Театр ім. І.Тобілевича (далі - театр ім. І.Тобілевича) 1937 року.

У міжвоєнний (1918-1939) період це був один із найкращих українських колективів, він користувався незмінною популярністю і славився високим професійним рівнем постановок. Про це свідчить широта географії гастролей, кількість виступів, оцінка сучасників. Так, наприклад, Я.Климовський у першому томі “Нашого театру” згадує: “За польської окупації на західних українських землях, навіть у Львові, не було постійного театру (за винятком коротких періодів), зате було чимало мандрівних театрів і труп [...] Проте очі українського громадянства західних земель за кілька літ до вибуху Другої світової війни були звернені лише на два театри: на “Заграву” і на театр ім. І.Тобілевича” [1]. Ще одне свідчення сучасника: “На сучасний наш театр складається аж 9 театральних груп. З тих одні групи є чисто зарібковими

підприємствами, а другі [...] таки на перше місце ставлять правдиве театральне мистецтво. До цієї другої групи слід зачислити театр “Заграва” і театр ім. Тобілевича” [2]. Творчі сили взаємно переливалися з одного театру в інший. “Заграва” і Театр ім. І.Тобілевича перебували у постійному тісному зв'язку, 1938 р. вони об'єднуються в один колектив під назвою Театр ім. І.Котляревського (творчий провід після смерті М.Бенцала обіймає В.Блавацький). Охопити період існування цих театрів та прослідкувати взаємовпливи можна у ґрунтовнішому і ширшому дослідженні, я ж обмежився 1937 р., як останнім роком особного існування труп.

Географія гастролей мандрівного українського Театру ім. І.Тобілевича охоплює три уководства на півдні тодішньої Польщі (за станом на 1937 рік) – Львівське, Станіславівське і Тернопільське – тобто, фактично, всі землі Галичини.

Слід зазначити, що умови існування театру були надзвичайно скрутними. Польська влада всіляко обмежувала свободу українських колективів: потрібно було мати дозвіл від міністерства внутрішніх справ (пізніше – міністерства освіти й культури), щоб виступати, окрім того, твір ще мав пройти цензуру. Необхідно було отримати згоду міської влади, і аж тоді лише гастролювати в тому чи іншому місті... Про це влучно висловився Г. Лужницький: “Якщо б ми коротко хотіли означити суспільно-політичне тло галицької драматургії між двома світовими війнами, то можна б сказати: боротьба за фізичне існування кожного галицького українця зокрема, а всієї Галицької Волости в загальному” [3]. Це й зумовило специфіку роботи українського театру. Так, колектив ім. І.Тобілевича, хоч і “мав сталий осідок в Станіславові, потім з цього зрезигнував і постійно був у роз'їздах” [4]. А причиною цієї “резигнації” були конфлікти з місцевою польською владою. Перед керівником трупи поставало питання: грати у центрах, ризикуючи бути “збойкотованими”,

чи орієнтуватися більше на провінцію? Практика показує, що Театр ім. І.Тобілевича вибрав другий варіант, проте періодично виступав і на сценах столиці краю. Він гастролює переважно у містечках по лінії Дністра, але також охоплює й інші райони Галичини. Якщо говорити конкретно про 1937 р., то на основі віднайдених матеріалів бачимо, що, крім території Придністров'я, колектив ім. І.Тобілевича розгортає активну діяльність і в районі Тернопіль - Бучач - Городенка, а також відвідує північні території волости: Жовкву, Кам'янку-Струмилову, Сокаль. Театр гостював у Львові на Левандівці 23-26 листопада та у Винниках з 27 листопада до 2 грудня. Як бачимо, трупа практикувала ставити по дві вистави на день (о 15 та о 20 годинах), або, гостюючи в якомусь місті, організовувала "виїзні" вистави. У зв'язку з економічною залежністю театр не міг довго залишатися в одному місці (таке траплялося тільки в окремих випадках, як-от у Ворохті (21-31 липня) чи в Кутах (14-22 липня). Він постійно мандрував, встигаючи за місяць у середньому відвідати 6-8 населених пунктів. Цікаво, що під час гастрольних мандрівок шляхи цього колективу й інших труп ніколи не перетиналися. Якщо проаналізувати, наприклад, період січень-травень 1937 р., то побачимо, що маршрут театру ім. І.Тобілевича пролягав у напрямку: Перемишль - Стрий - Станиславів - Коломия - Чортків - Тернопіль, а "Заграва" у той час рухалася у протилежному напрямку, і вони "щасливо розминулися". У трупи були й свої улюблені (чи краще сказати - найбільш театральні) міста, такі, як Коломия та Станиславів, де вона 1937 р. гостювала аж двічі. Загалом цього року театр ім. І. Тобілевича, за відомими нам даними, відвідав 76 населених пунктів.

В опрацьованих часописах знаходимо відомості про 326 виступів трупи ім. І. Тобілевича в 1937 р. Якщо співвіднести це число із кількістю днів у році, передбачаючи неповноту відомих нам даних, то матимемо уявлення про справді титанічну працю цього колективу.

Якої ж якості були вистави при такому шаленому темпі театрального процесу? Зібрані матеріали свідчать про високий рейтинг трупи ім. І.Тобілевича серед інших мандрівних театрів. Неодноразово колектив на вимогу глядачів ставив у невеликому містечку одну й ту ж виставу декілька разів і щоразу при переповнених залах. Так, наприклад, це було з "Шарікою" у Городенці, "Під курателею" у Ворохті, "Чорногорою в огні (Довбуш)" у Бродах. Газети цього року подають позитивні відгуки про роботу трупи: "В цих театрах ("Заграва" і театр ім. І.Тобілевича) перш за все мусять бути належні декорації, костюми, обстановка – згідно з духом часу і вимогами п'єси... [...] [5]. Про режисера читаємо: "... значним режисерським хистом наділені пп. М. Бенцаль і Й. Стадник. Перший із них – це передусім митець-режисер у народніх творах..."[6]. Як бачимо

із "календаря", у 1937 р. в репертуарі театру ім. І. Тобілевича було 16 вистав. Їхній рейтинг зафіксовано в окремій таблиці (див. ст. 73). Колектив здійснив того року чотири прем'єри: "Чорногора в огні (Довбуш)" Є.Задвірського, "Під курателею" Ф.Арнольда, Е.Баха, "Орленя" І.Зубенка і "Процес Мері Дюген" (автора не встановлено). Тож неважко поррахувати, що репертуарна афіша театру оновлювалась на 25%, тобто на чверть, а це - ритми, що під силу серйозному професійному колективу.

Питання гастролей Театру ім. І. Тобілевича та його репертуарного портрета цією роботою не вичерпується. Воно потребує подальшого наукового дослідження, зіставлення і порівняння інформації із різних джерел. Але вже перші зібрані статистичні дані дають підставу говорити про трупу під керівництвом М. Бенцала як про справді професійний театр. На користь цього припущення свідчить висока інтенсивність роботи, репертуар, чітка організація й координація маршрутів, широка географія виступів, яка охоплює і великі міста, і містечка, і навіть села. Отже, у 1937 р. на теренах Галичини діяв повноцінний творчий колектив, який забезпечував українському глядачеві спілкування із національним професійним театральним мистецтвом.

1. Климівський Я. *Останнє турне на рідній землі /Наш театр: Книга Діячів Українського Театрального Мистецтва (1915-1975) / Гол.ред.Гр.Лужницький.*– Нью-Йорк - Париж - Сідней - Торонто, 1975. – Т.1. – С.829.

2. Когут Ф. *За душу й обличчя нашого театру //Літературно-Науковий Додаток "Нового часу".*– Львів, 1937. – Ч. 11, 27 грудня. – С.П.

3. Лужницький Гр. *Український театр після визвольних змагань /Книга Діячів Українського...* – Т. I. – С.46.

4. Затварська П. *Корифеї галицьких театрів.- Коломия, 1997. – С.34.*

5. Когут Ф. *За душу й обличчя нашого театру //Літ.-Науковий Додаток "Нового часу".* – Львів, 1937. – Ч.11, 27 грудня. – С. П.

6. *Там само.* – С. III.

Календар гастролей

Українського Народного театру ім.І.Тобілевича 1937 р.

Медика:

2. І. Циганський барон *Й. Штрауса*
3. І. Муж двох жінок (*автора не встановлено*)
4. І. Шаріка *Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка*
5. І. Вій *М. Кропивницького*

Нижанковичі ¹:

7. І. Циганський барон *Й. Штрауса*
8. І. Муж двох жінок (*автора не встановлено*)
9. І. Шаріка *Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка*

Перемишль:¹

10. І. Циганський барон *Й. Штрауса*
11. І. Муж двох жінок (*автора не встановлено*)
12. І. Шаріка *Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка*
13. І. Вій *М. Кропивницького*

Ярослав:

14. І. Циганський барон *Й. Штрауса*
15. І. Муж двох жінок (*автора не встановлено*)
16. І. Шаріка *Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка*
17. І. Вій *М. Кропивницького*
18. І. Катерина за *Т. Шевченком*

Перемишль:

Прем'єра

19. І. Чорногора в огні (Довбуш) *Є. Задвірського*

Доброміль:

21. І. Муж двох жінок (*автора не встановлено*)
22. І. Шаріка *Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка*

Старий Самбір:

23. І. Циганський барон *Й. Штрауса*
24. І. Чорногора в огні (Довбуш) *Є. Задвірського*
25. І. Муж двох жінок (*автора не встановлено*)
26. І. Шаріка *Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка*
27. І. Вій *М. Кропивницького*

Самбір:

29. І. Чорногора в огні (Довбуш) *Є. Задвірського*
30. І. Шаріка *Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка*
31. І. Вій *М. Кропивницького*

1. ІІ. Муж двох жінок (*автора не встановлено*)

2. ІІ. Інваліди *Г. Лужницького*

Дрогобич:

3. ІІ. Шаріка *Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка*

4. ІІ. Муж двох жінок (*автора не встановлено*)

5. ІІ. Інваліди *Г. Лужницького*

Тустановичі:

6. ІІ. Циганський барон *Й. Штрауса*
7. ІІ. Шаріка *Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка*
8. ІІ. Муж двох жінок (*автора не встановлено*)
9. ІІ. Чорногора в огні (Довбуш) *Є. Задвірського*

Східниця:

11. ІІ. Циганський барон *Й. Штрауса*³
12. ІІ. Муж двох жінок (*автора не встановлено*)³
13. ІІ. Шаріка *Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка*
14. ІІ. Чорногора в огні (Довбуш) *Є. Задвірського*

Трускавець:

15. ІІ. Циганський барон *Й. Штрауса*
16. ІІ. Інваліди *Г. Лужницького*
17. ІІ. Шаріка *Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка*
18. ІІ. Чорногора в огні (Довбуш) *Є. Задвірського*

Дрогобич:

19. ІІ. Циганський барон *Й. Штрауса*⁴
20. ІІ. Вій *М. Кропивницького*
21. ІІ. Чорногора в огні (Довбуш) *Є. Задвірського*

Стрий:

22. ІІ. Шаріка *Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка*
23. ІІ. Муж двох жінок (*автора не встановлено*)
24. ІІ. Циганський барон *Й. Штрауса*
25. ІІ. Чорногора в огні (Довбуш) *Є. Задвірського*

Болехів:

26. ІІ. Циганський барон *Й. Штрауса*
27. ІІ. Муж двох жінок (*автора не встановлено*)
28. ІІ. Шаріка *Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка*
1. ІІІ. Вій *М. Кропивницького*

2. ІІІ. Чорногора в огні (Довбуш) *Є. Задвірського*

Долина:

3. ІІІ. Шаріка *Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка*
4. ІІІ. Муж двох жінок (*автора не встановлено*)
5. ІІІ. Вій *М. Кропивницького*
6. ІІІ. Чорногора в огні (Довбуш) *Є. Задвірського*

Брошнів-Осада:

8. ІІІ. Шаріка *Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка*
9. ІІІ. Муж двох жінок (*автора не встановлено*)
10. ІІІ. Чорногора в огні (Довбуш) *Є. Задвірського*

Калуш:

14. ІІІ. Шаріка *Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка*
15. ІІІ. Муж двох жінок (*автора не встановлено*)
16. ІІІ. Чорногора в огні (Довбуш) *Є. Задвірського*
17. ІІІ. Вій *М. Кропивницького*

18. ІІІ. Шалапут (*автора не встановлено*)

Станиславів:

20. ІІІ. Шаріка *Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка*
21. ІІІ. Чорногора в огні (Довбуш) *Є. Задвірського*
22. ІІІ. Муж двох жінок (*автора не встановлено*)

Товмач:

24. ІІІ. Циганський барон *Й. Штрауса*
25. ІІІ. Муж двох жінок (*автора не встановлено*)
28. ІІІ. Шаріка *Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка*

¹ Про перебування театру у цих населених пунктах в період 7-13 січня у "Новому часі" відомостей немає.

² У "Ділі" відомостей немає

³ У "Ділі" відомостей немає

⁴ У "Новому часі" відомостей немає

29. III Дівча з Маслосоюзу Муз. Я.Барнича,
текст В.Павлусевича

Отинія:

31. III. Циганський барон Й.Штрауса ¹

1. IV. Муж двох жінок (автора не встановлено)
2. IV. Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка
3. IV. Вій М.Кропивницького
4. IV. Чорногора в огні (Довбуш) Є. Задвірського

Коломия:

5. IV. Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка
6. IV. Муж двох жінок (автора не встановлено)
7. IV. Циганський барон Й.Штрауса
8. IV. Вій М.Кропивницького
9. IV. Чорногора в огні (Довбуш) Є. Задвірського

Снятин:

10. IV. Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка
11. IV. Вій М.Кропивницького
12. IV. Шалапут (автора не встановлено) ¹
13. IV. Чорногора в огні (Довбуш) Є. Задвірського ²

Городенка:

14. IV. Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка
15. IV. Шалапут (автора не встановлено)
16. IV. Вій М.Кропивницького
17. IV. Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка
18. IV. Чорногора в огні (Довбуш) Є. Задвірського

Заліщики:

19. IV. Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка
20. IV. Вій М.Кропивницького
21. IV. Чорногора в огні (Довбуш) Є. Задвірського

Борщів:

22. IV. Циганський барон Й.Штрауса
23. IV. Муж двох жінок (автора не встановлено)
24. IV. Вій М.Кропивницького
25. IV. Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка
26. IV. Шалапут (автора не встановлено)
27. IV. Чорногора в огні (Довбуш) Є. Задвірського

Чортків:

28. IV. Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка
2. V. Чорногора в огні (Довбуш) Є. Задвірського
3. V. Шалапут (автора не встановлено)
4. V. Вій М.Кропивницького

Біла:

3. V. (пополуднівка) Чорногора в огні (Довбуш) Є. Задвірського

Копичинці:

6. V Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка
7. V. Шалапут (автора не встановлено)
8. V. Вій М.Кропивницького
9. V. Чорногора в огні (Довбуш) Є. Задвірського

Грималів:

11. V. Муж двох жінок (автора не встановлено)
12. V.(вільний день) ³

¹Вистава у "Ділі" не зазначена

²Виставу подають під різними датами:
"Діло" - 12. IV; "Новий час"- 13.IV.

13.V. Дівча з Маслосоюзу Муз. Я.Барнича,
текст В. Павлусевича

14. V. Під курателею Ф.Арнольда, Е.Баха ⁴

15.V. Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка

16. V. Чорногора в огні (Довбуш) Є. Задвірського

Скалат:

17. V. Циганський барон Й.Штрауса ⁵

18. V. Муж двох жінок (автора не встановлено)

19. V. Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка

20. V. Чорногора в огні (Довбуш) Є. Задвірського

21. V. Дівча з Маслосоюзу Муз. Я.Барнича,
текст В. Павлусевича

Тернопіль:

22. V. Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка

23. V. Чорногора в огні (Довбуш) Є. Задвірського

24. V. Під курателею Ф.Арнольда, Е.Баха.

Теребовля:

25. V. Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка

26.V. Під курателею Ф.Арнольда, Е.Баха

27. V. Чорногора в огні (Довбуш) Є. Задвірського

28. V. Шалапут (автора не встановлено)

Підгайці:

30. V. Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка

31. V. Під курателею Ф.Арнольда, Е.Баха

1. VI. Муж двох жінок (автора не встановлено)

2. VI. Вій М.Кропивницького

3. VI. Чорногора в огні (Довбуш) Є. Задвірського

Бучач:

7. VI. Циганський барон Й.Штрауса

8. VI. Муж двох жінок (автора не встановлено)

9. VI. Вій М.Кропивницького

10. VI. Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка

11. VI. Під курателею Ф.Арнольда, Е.Баха

12. VI. Чорногора в огні (Довбуш) Є. Задвірського ⁶

13. VI. Ніч під Івана Купала М.Старицького ⁷

Монастирська (Монастирська):

14. VI. Циганський барон Й.Штрауса ⁸

15. VI. Муж двох жінок (автора не встановлено)

16. VI. Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка

17. VI. Чорногора в огні (Довбуш) Є. Задвірського

Тисьмениця:

18. VI. Циганський барон Й.Штрауса

19. VI. Дівча з Маслосоюзу Муз. Я.Барнича,
текст В. Павлусевича

20. VI. Чорногора в огні (Довбуш) Є. Задвірського

21. VI. Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка

Богородчани:

25. VI. Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка

26. VI. Муж двох жінок (автора не встановлено)

³ Так зазначено в газетах

⁴ Перша згадка про виставу (прем'єра?)

⁵"Новий час" не подає цієї вистави

⁶ У "Ділі" відомостей немає

⁷ Дві дати: "Діло" – 12.VI; "Новий час" – 13.VI.

⁸ "Новий час" відомостей про цю виставу не містить

27. VI. Чорногора в огні (Довбуш) Є. Задвірського
28. VI. Під курателею Ф.Арнольда, Е.Баха

Надвірна:

30. VI. Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка
1. VII. Муж двох жінок (автора не встановлено)
2. VII. Ніч під Івана Купала М.Старицького
3. VII. Під курателею Ф.Арнольда, Е.Баха
4. VII. Чорногора в огні (Довбуш) Є. Задвірського

Битків:

5. VII. Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка¹
6. VII. Вій М.Кропивницького
7. VII. Ніч під Івана Купала М.Старицького
8. VII. Чорногора в огні (Довбуш) Є. Задвірського

Делятин:

- 10.VII.Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка
11. VII. Ніч під Івана Купала М.Старицького
12. VII. Муж двох жінок (автора не встановлено)
13. VII. Вій М.Кропивницького
14. VII. Під курателею Ф.Арнольда, Е.Баха.

Микуличин:

- 17.VII. Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка
18. VII. Циганський барон Й.Штрауса
19. VII. Муж двох жінок (автора не встановлено)
20. VII. Чорногора в огні (Довбуш) Є. Задвірського

Ворохта²:

21. VII. Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка
22. VII. Муж двох жінок (автора не встановлено)
23. VII. Циганський барон Й.Штрауса
24. VII. Під курателею Ф.Арнольда, Е.Баха
25. VII. Ніч під Івана Купала М.Старицького

Ворохта²:

26. VII. Під курателею Ф.Арнольда, Е.Баха³
27. VII. Княжна чардаша І.Кальмана
28. VII. Шалапут(автор невідомий)
29. VII. Ой, не ходи, Грицю М.Старицького
30. VII. ?⁴

31. VII. Чорногора в огні (Довбуш) Є. Задвірського

Жаб'є:

1. VII. Циганський барон Й.Штрауса
2. VII. Муж двох жінок (автора не встановлено)
3. VII. Дівча з Маслосоюзу Муз. Я.Барнича,
текст В.Павлусевича
4. VII. Чорногора в огні (Довбуш) Є. Задвірського
5. VII. Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка

Косів:

- 6.VIII. Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка
7. VIII. Ніч під Івана Купала М.Старицького
8. VIII. Чорногора в огні (Довбуш) Є. Задвірського
9. VIII. Під курателею Ф.Арнольда, Е.Баха.

Кути:

14. VIII. Циганський барон Й.Штрауса⁵
15. VIII. Дівча з Маслосоюзу Муз. Я.Барнича,
текст В.Павлусевича
16. VIII. Муж двох жінок (автора не встановлено)
17.VIII.ШарікаМуз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка
18. VIII. Чорногора в огні (Довбуш) Є. Задвірського
19. VIII. Під курателею Ф.Арнольда, Е.Баха.
20. VIII. Шалапут (автора не встановлено)
21. VIII. Княжна чардаша І.Кальмана
22. VIII. Ніч під Івана Купала М.Старицького

Рожнів:

24. VIII. Циганський барон Й.Штрауса
25.VIII.ШарікаМуз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка

Заболотів:

- 26.VIII.Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка
27. VIII. Під курателею Ф.Арнольда, Е.Баха
28. VIII. Дівча з Маслосоюзу Муз. Я.Барнича,
текст В.Павлусевича
29. VIII. Ніч під Івана Купала М.Старицького
30. VIII. Шалапут (автора не встановлено)
31. VIII. Чорногора в огні (Довбуш) Є. Задвірського

Гвоздець:

1. IX. Циганський барон Й. Штрауса
2. IX. Муж двох жінок (автора не встановлено)
3. IX. Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка

Коломия:

4. IX. Ніч під Івана Купала М.Старицького
5. IX. Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка
6. IX. Інваліди Г. Лужницького
7. IX. Дівча з Маслосоюзу Муз. Я.Барнича,
текст В.Павлусевича

Гвоздець

8. IX. Ніч під Івана Купала М.Старицького
9. IX. Дівча з Маслосоюзу Муз. Я.Барнича,
текст В.Павлусевича
10. IX. Чорногора в огні (Довбуш) Є. Задвірського

Коломия:

11. IX. Під курателею Ф.Арнольда, Е.Баха
Прем'єра
12. IX. Орленя І.Зубенка

Отинія:

13. IX. Княжна чардаша І.Кальмана
14. IX. Під курателею Ф.Арнольда, Е.Баха
15. IX. Ніч під Івана Купала М.Старицького
16. IX. Шалапут (автора не встановлено)
17. IX. Орленя І.Зубенка

Станиславів:

18. IX. Орленя І.Зубенка
19.IX.Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка
20. IX. Під курателею Ф.Арнольда, Е.Баха
21. IX. Ніч під Івана Купала М.Старицького

¹ "Новий час" відомостей про цю виставу не подає

² Обидві газети подають ці періоди у Ворохті поокремо:
21-25 липня; 26-31 липня

³ У "Ділі" не зазначена

⁴ Обидві газети подають таке позначення

⁵ У "Ділі" не зазначена

Галич:

22. IX. Циганський барон *Й.Штрауса*
23. IX. Муж двох жінок (*автора не встановлено*)
24. IX. Дівча з Маслосоюзу *Муз. Я.Барнича,*
текст В.Павлусевича
25. IX. Княжна чардаша *І.Кальмана*
26. IX. Шаріка *Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка*
27. IX. Ніч під Івана Купала *М.Старицького*¹
28. IX. Чорногора в огні (Довбуш) *Є. Задвірського*¹

Ходорів:

30. IX. Шаріка *Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка*
1. X. Під курателею *Ф.Арнольда, Е.Баха*
2. X. Ніч під Івана Купала *М.Старицького*
3. X. Орленя *І.Зубенка*
4. X. Шалапут (*автора не встановлено*)
5. X. Чорногора в огні (Довбуш) *Є. Задвірського*

Жидачів:

6. X. Шаріка *Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка*
7. X. Ніч під Івана Купала *М.Старицького*
8. X. Орленя *І.Зубенка*
9. X. Чорногора в огні (Довбуш) *Є. Задвірського*

Ходорів:

10. X. Чорногора в огні (Довбуш) *Є. Задвірського*

Рогатин:

11. X. Шаріка *Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка*
12. X. Ніч під Івана Купала *М.Старицького*
13. X. Орленя *І.Зубенка*
14. X. Чорногора в огні (Довбуш) *Є. Задвірського*

Пуків:

15. X. Орленя *І.Зубенка*
16. X. Шаріка *Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка*
17. X. Вій *М.Кропивницького (8 год. вечора)*

Путятинці:

17. X. Шаріка *Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка (3 год. пополудні)*

Рогатин:

18. X. Під курателею *Ф.Арнольда, Е.Баха*
19. X. Отаман Пісня *М.Чирського*
20. X. Шалапут (*автора не встановлено*)
21. X. Чорногора в огні (Довбуш) *Є. Задвірського*

Путятинці:

23. X. Отаман Пісня *М.Чирського*²
24. X. Чорногора в огні (Довбуш) *Є. Задвірського*

Бережани:

25. X. Шаріка *Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка*
26. X. Ніч під Івана Купала *М.Старицького*
27. X. Під курателею *Ф.Арнольда, Е.Баха*
28. X. Орленя *І.Зубенка*
29. X. Княжна чардаша *І.Кальмана*
30. X. Шалапут (*автора не встановлено*)
31. X. Чорногора в огні (Довбуш) *Є. Задвірського*

Золочів:

2. XI. Циганський барон *Й.Штрауса*
3. XI. Орленя *І.Зубенка*
4. XI. Шаріка *Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка*
5. XI. Ніч під Івана Купала *М.Старицького*
6. XI. Муж двох жінок (*автора не встановлено*)
7. XI. Чорногора в огні (Довбуш) *Є. Задвірського*

Зборів:

8. XI. Циганський барон *Й.Штрауса*
9. XI. Орленя *І.Зубенка*
10. XI. Шаріка *Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка*

Золочів:

11. XI. ?³
12. XI. Чорногора в огні (Довбуш) *Є. Задвірського*

Броди:

13. XI. Циганський барон *Й.Штрауса*
14. XI. Орленя *І.Зубенка*
15. XI. Муж двох жінок (*автора не встановлено*)
16. XI. Шаріка *Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка*
17. XI. Ніч під Івана Купала *М.Старицького*
18. XI. Чорногора в огні (Довбуш) *Є. Задвірського*
20. XI. Вій *М.Кропивницького*
21. XI. Чорногора в огні (Довбуш) *Є. Задвірського*

Львів-Левандівка

22. XI. Княжна чардаша *І.Кальмана*⁴
23. XI. Під курателею *Ф.Арнольда, Е.Баха*
24. XI. Орленя *І.Зубенка*
25. XI. Ніч під Івана Купала *М.Старицького*
26. XI. Чорногора в огні (Довбуш) *Є. Задвірського*

Винники к. Львова:

27. XI. Циганський барон *Й.Штрауса*
28. XI. Орленя *І.Зубенка*
29. XI. Шаріка *Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка*⁴
30. XI. Муж двох жінок (*автор невідомий*)
1. XII. Ніч під Івана Купала *М.Старицького*
2. XII. Чорногора в огні (Довбуш) *Є. Задвірського*

² У "Новому часі" не зазначена

³ Позначено в обох газетах

⁴ Ці вистави у "Новому часі" не зазначені

Жовква:

5. XII. Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка¹
6. XII. Ніч під Івана Купала М.Старицького²
7. XII. Під курателею Ф.Арнольда, Е.Баха
8. XII. Орленя І.Зубенка
9. XII. Шалапут (автора не встановлено)
10. XII. Чорногора в огні (Довбуш) Є. Задвірського

Кам'янка-Струмилова:

11. XII. Орленя І.Зубенка
12. XII. Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка
13. XII. Ніч під Івана Купала М.Старицького
14. XII. Під курателею Ф.Арнольда, Е.Баха
15. XII. Вій М.Кропивницького
Прем'єра
16. XII. Процес Мері Дюген (автора не встановлено)
17. XII. Чорногора в огні (Довбуш) Є. Задвірського

Сокаль:

20. XII. Орленя І.Зубенка
21. XII. Чорногора в огні (Довбуш) Є. Задвірського
22. XII. Процес Мері Дюген (автора не встановлено)
23. XII. Ніч під Івана Купала М.Старицького
25. XII. Вій М.Кропивницького³
26. XII. Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка⁴

Угринів:

27. XII. Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка
28. XII. Орленя І.Зубенка

Сокаль:

29. XII. Процес Мері Дюген (автора не встановлено)
30. XII. Шалапут (автора не встановлено)
31. XII. Циганський барон Й.Штрауса⁵

Белз:

31. XII. Циганський барон Й.Штрауса
1. І. Шаріка Муз. Я. Барнича, вірші Ю. Шкрумеляка
2. І. Орленя І.Зубенка
3. І. Дівча з Маслосоюзу Муз. Я.Барнича,
текст В.Павлусевича.
4. І. Муж двох жінок (автора не встановлено)
5. І. Ніч під Івана Купала М.Старицького.

РЕПЕРТУАРНИЙ РЕЙТИНГ
вистав Театру ім. І.Тобілевича 1937

№	Вистава	Автор	К-сть вистав	Рік прем'єри
1	Шаріка	Я.Барнич Ю.Шкрумеляк	64	Не вст.
2	Чорногора в огні (Довбуш)	Є.Задвірський	60	1937
3	Муж двох жінок (Вуйко з Гваделюпи)	не встан.	38	1936
4	Циганський барон	Й.Штраус	32	1936
5	Вій	М.Кропивницький (за М.Гоголем)	27	не встан.
6	Ніч під Івана Купала	М.Старицький	25	не встан.
7	Під курателею	Ф.Арнольд, Е.Бах	23	1937
8	Орленя	І.Зубенко	17	1937
9	Шалапут	не встан.	16	не встан.
10	Дівча з Маслосоюзу	Я.Барнич, В.Павлусевич	10	1935
11	Княжна чардаша	І.Кальман	6	1934
12	Інваліди	Г. Лужницький	4	1936
13	Процес Мері Дюген	не встан.	3	1937
14	Отаман Пісня	М.Чирський	2	1935
15	Катерина	за Т.Шевченком	1	не встан.
16	Ой, не ходи, Грицю	М.Старицький	1	1934

Джерела:

“Діло”. – Львів, 1937. – Ч.1(14.544) –1. І–31. XII
“Новий час”. – Львів, 1937. – Ч.1 - 291. –
1. І - 31. XII.

Використана література:

Затварська Р. Корифеї галицьких театрів. – Коломия, 1997.

Наш театр: Книга Діячів Театрального Мистецтва (1915-1975) / Гол. ред. Гр. Лужницький. – Нью-Йорк - Париж - Сідней - Торонто, 1975. – Т.1.

Ревуцький В.В. В орбіті світового театру / Вид. М.Коць.– Київ - Харків - Нью-Йорк, 1995.

¹Ці вистави у “Новому часі” не зазначені

²Позначено в обох газетах

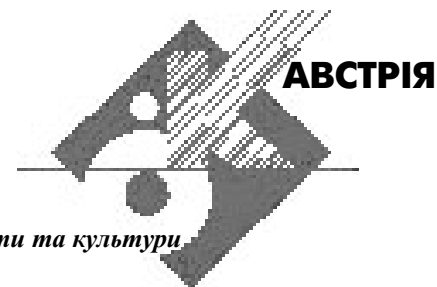
³ Вистава у “Новому часі” не зазначена або ж подається під 26. XII.

⁴ Можна припускати, що саме ця вистава відбулася 26 XII, але це потребує подальшого дослідження.

⁵ У “Ділі” вистава не зазначена.

Ганс ГАЙДЕР

спеціально для "Просценіуму"



Українсько-австрійський центр
співробітництва з питань науки, освіти та культури

ПОЧАТОК ТЕАТРАЛЬНОГО СЕЗОНУ У ВІДНІ

Австрія святкує 200-ліття від дня народження актора та автора фарсів, безжального сатирика Йоганна Нестроя. Він увійшов в історію літератури як "віденський Аристофан". Його спосіб викриття людських слабкостей вражає ще й досі. Навіть цензура, скасована в Австрії лише 1918 р., додавала йому

у своєму невеличкому приміщенні *Каммершпілен* постановку однієї із маловідомих комедій Нестроя "Цвяшки і рукавиця".

Проте у Відні говорять не тільки про Нестроя, не про врешті-решт закінчене історико-критичне видання його фарсів, а про великого класика Гете.

У занедбаному фабричному цеху робітничого кварталу вже третій місяць поспіль цієї осені ставлять повний варіант "Фауста" Гете. Окрім відомої історії угоди з дияволом та історії кохання Гретхен з першої частини, виконується також друга, філософська частина світового твору. Вистава триває ... 21 годину. Її прем'єра відбулась у Ганновері, потім виконавці "Фауста" переїхали до Берліна. У Відні зараз перебуває Бруно Ганц, зірка німецького театру. Його Фауст надзвичайною виразністю та силою міміки викрешує іскри з тексту навіть там, де він звучить дуже сухо.

"Фауст" складає конкуренцію іншим виставам на великих драматичних сценах Відня. Мова про *Театр ін дер Йозефштадт* та *Фолькстеатр*, що орієнтовані на відвідувачів з кола освіченого бюргерства старшого чи молодшого покоління. Театральна ж богема та шукачі видовищ уникають такого репертуару, а підлітків від дванадцяти до дев'ятнадцяти років, які сидять перед екранами своїх домашніх моніторів, можна спокусити хіба що клубним життям, поп- та рок- музикою. Театр втрачає публіку. Навіть *Віденський Мюзикл* наповнюють відвідувачі, які прибувають на автобусах та поїздах з провінції. Вечір у столиці – для тих, кому не пощастило з географією...

І все ж найвизначніша сцена Австрії – в процесі виходу з глибокої кризи. У вересні 1999 р. із приходом Клауса Бахлера у *Бурттеатрі* розпочалась нова ера. Бахлер не актор, ані режисер, він – менеджер. До появи у *Бурттеатрі* він очолював менший із двох державних оперних театрів – *Фольксоперу*. Попередник Клаус Пайманн, який став директором 1986 р., залишив по собі нелегкий спадок. Він постійно провокував політичні дебати, через що мистецтво втрачало свою потугу, зате зростав організаційний хаос. Однак роль



Сцена з вистави "Талісман" Й. Нестроя, Бурттеатр, Відень.

наснаги. Давній провокативний жарт, гра з мовою – усе це сьогодні знову захоплює навіть дітей: сотні їх узяли участь у театральному конкурсі імені Нестроя, а на його закінчення вони показали власну сценічну версію фарсу "Навіжений".

Цікаво, що 14 вересня 2001 р. постановкою саме цього фарсу Нестроя відкрив новий театральний сезон Віденський *Бурттеатр*. В середині грудня у Віденському *Фолькстеатрі* відбудеться прем'єра вистави за Нестроевим "Талісманом". *Театр ін дер Йозефштадт*, третій за величиною театр Відня, готує

політичного мученика, який вважав, що його переслідують усі реакційні сили, не можна грати безконечно. Голова уряду, соціал-демократ Кліма, відповідальний і за сцени державних театрів, не продовжив терміну контракту з Пайманном. Останній повернувся на свою німецьку батьківщину, на посаду керівника *Берлінерансамблю*, колишнього славетного театру Брехта.

У першому сезоні Клаус Бахлер не намагався зробити багато. З постановки Андреаса Крігенбурга “Фієско” Шіллера тікали навіть прихильники театральних експериментів. Знову спалахнули суперечки довкола “німецького постановочного театру” – незмінна тема для австрійської публіки, починаючи з сімдесятих років. Ці дискусії живить страх перед втратою ідентичності, культурної своєрідності під тиском значно більшого, потужнішого німецького сусіда. Театральні традиції Австрії сягають своїм корінням глибоко в католицьке бароко, з притаманною йому чуттєвою радістю, музикальністю, мистецтвом перевтілення і на сцені, і в житті. Актор, мова, мелодія для віденського глядача важливіші, ніж інтелектуальні концепції. Він із трепетом прислухається до слів класиків; протривить “осучасненню”, до якого надто часто вдаються режисери задля оригінальності та епатажу. Типово німецький театр постановок – це спадок молодіжних бунтів 1968 р.

У другому сезоні К. Бахлера (2000/2001) у *Бургтеатрі* настали зміни.

Один із старих майстрів театральної режисури, Петер Цадек, влаштував постановкою п’єси Ібсена “Росмерсхольм” справжнє театральне свято на камерній сцені академічного *Бургтеатру*. Австрійський словенець Мартін Кусей – знаний на всіх німецьких сценах – відроджує патріархальну давнину, до якої вже давно ніхто не наважувався звернутись. У його постановці “Віра та батьківщина” Карла Шенгера (1867-1943), тірольського майстра сільських сюжетів, позначена яскравою еспресивністю.

Театри в столицях федеральних земель – Граці, Клагенфурті, Зальцбурзі та Інсбруку можуть завжди привернути увагу глядача певними постановками. Але в Австрії не їздять з одного театрального міста до іншого, навіть якщо це тільки сто кілометрів. Цікавість завжди задовольняється або не задовольняється вдома. Лише фестивалі ваблять публіку звідусіль. Театр Зальцбурга,

заснований 1920 р., володіє світовою музичною сценою, у драматичному ж мистецтві вже давно обмежується лише спільними постановками з митцями Берліна та Цюріха. “Право першої ночі” викуповується в інших, бідніших жанрів. Те, що належить до типово австрійської традиції, чого найбільше шукають туристи, – занедбують. Серед “забутих” – повчальні, мелодійні щодо мови та складні за сюжетом драми Гофманнсталея, Шніцлера, Нестроя, Раймунда. Сучасні австрійські автори на вітчизняних сценах мають менший успіх, аніж у вісімдесятих чи дев’яностих роках – коли репертуари завойовували Томас Бернгард, Петер Турріні, Ельфріде Єлінек, Вольфганг Бауер, Вернер Шваб.

Найновіша тенденція, яка має усунути брак нових спектаклів, – опрацювання великих прозових творів, таких як “Чарівна гора” Томаса Манна або “Людина без властивостей” Роберта Музіля.

Улітку 2000 р., на порозі нового тисячоліття, у вже давно збанкрутілому старому готелі-люкс у Семмерінгу відбулась постановка драми Карла Крауса “Останні дні людства”. Це була найбільша антивоєнна драма Австрії, яку ще ніколи не ставили у повному обсязі, книга на 800 сторінок з сотнями сцен. Дія багатьох із них відбувається на галицькому східному фронті, викриваючи жорстокість офіцерів, божевілля війни, криваву боротьбу за Перемишль.

Переклад з німецької Ольги Зань

Сцена з вистави “Альпійська заграва” П. Туріні, Бургтеатр, Відень.





Центр італійської мови і культури

Від 20 листопада по 23 грудня 2001 року театр *Пікколо* та весь Мілан стануть сценою для виняткової події: тут відбудеться театральний фестиваль, присвячений наймолодшому глядачеві.

Успіх Фестивалю театрів Європи 1999 р. та міжнародної акції Мілан – Європа 2000 підказав, що головними героями мистецьких подій повинні бути діти – завтрашня публіка найкращих театрів.

Італійські та закордонні театральні трупі будуть гостями Мілану з найкращим своїм доробком: ігри, анімація та мистецькі несподіванки сподобаються як дітям, так і дорослим. Це буде своєрідна пригода, народжена зустріччю різних культур, мов, традицій, театрів.

Фестиваль повинен привернути увагу до проблем дитячих театрів у Ломбардії, зокрема в самому Мілані.



Римський театр представляє театральний сезон 2001-2002 рр. “Нове у традиційному”. Сезон провадитимуть по чергово дві театральні зали: *Театр Арджентіна* та *Театр Індія*. Сюди запрошено 27 вистав, 11 з яких буде показано на першій, 16 – на другій сцені.

Відкриттю театального сезону передувало своєрідне свято його зустрічі – “Ромаєвропа Фестиваль”, що відбувався з 4 жовтня до 1 листопада в *Театрі Арджентіна*, а з 1 до 11 листопада – в *Театрі Індія*.

Проте програма *Театру Індія* розпочалася значно раніше. Від 12 до 23 вересня 2001 р. трупа *Хлібна крамничка* презентувала римським глядачам виставу “Залиш останній танець для мене” за П. Пазоліні (режисер Джанкарло Саммартано). Актори-початківці присвятили свою виставу сорокаріччю перекладу П. Пазоліні “Орестедіади”, який він здійснив для Вітторіо Гассмана. Постановник цікаво працює з музикою, звуками, знаками цієї опери.

А з 25 вересня до 6 жовтня 2001 р. *Центр театального сервісу* з Удіне та *Міський експериментальний театр* у Фріулі Венеція Джулія представляли виставу за п'єсою Мікаела Фрайна “Копенгаген” (режисер Мавро Авогардо). Комедія захоплює оригінальністю теми та структури. “Копенгаген” – майже “приватний процес” за майже закритими дверима.

Театральна спільнота *I Матадзіні* представляла з 10 до 21 жовтня “Оманливу зовнішність” Томаса Бернгарда (режисер Федеріко Тієцці). Драматург добирає усі вияви болю та страждання з парадоксальним задумом досягнути ідкої іронії.

Лука Ронконі знову зі “Свічником” Джордано Бруно на сцені театру з 17 листопада до 5 грудня 2001 р. Це – спільна постановка *Малого театру* (Мілан), *Міського театру Біондо* (Палермо) та *Римського театру*. Постановка для Ронконі є першим етапом театального пошуку наукової комунікації та її можливих впливів на умовні форми драматургії.

З 7 до 16 грудня 2001 р. *Міський театр Біондо* з Палермо представляє “Л.Ченчі” Джузеппе Манфріді. Драматична історія Лукреції Ченчі, другої дружини жорстокого Франческо, може трактуватися як неobaroko – із диявольськими вихорами страху й жахів.

На сцені *Театру Арджентіна* сезон розпочався 3 листопада показом спільного проекту *Римського театру* та *Театру Олімпіко* з Вінченци – виставою “Дон Джованні” за сценарієм *comedia del'arte* в постановці Мауріціо Скаппари.

З 13 до 25 листопада 2001 р. можна буде побачити “Подорож до Венеції” Г. Гоффманстала в сценічному варіанті Енріко Гроппалі (постановка режисера Луки де Фуско). Вистава здійснена у співпраці кількох колективів: *Міського театру* у Венетто, *Міського театру* в Абрुццо разом з Фундацією Арена з Верони та *Фундацією Ла Феліче* з Венеції. Глядач помандрує разом із героїнею, Марією Терезою, з холодного Відня до шаленої карнавальної Венеції XVIII сторіччя, загадкової та підступної...

З 27 листопада до 9 грудня *Міський театр* у Фріулі Венеція Джулія представлятиме “Агамемнона” та “Хоефори” Есхіла в режисурі Антоніо Календа. Постановник пропонує аналітичний шлях у “народження ідеї справедливості”.

Рік 2002-й розпочнеться показом з 4 до 27 січня шекспірових “Венеціанських близнюків” (режисер Лука Ронконі). Постановка є міжтеатральним проектом *Малого театру* Мілану та *Міського театру Біондо* з Палермо. Художнє рішення комедії виразно говорить про намір подолати традицію *comedia del'arte* заради “вільного та безпосереднього контакту з реальністю”.

Програму сезону 2001-2002 рр. у Театрі делла Скала визначає ...переїзд. На початку 2002 р., як це було оголошено заздалегідь, славетна трупа залишить свою сцену у зв'язку з реставраційними роботами. Це вперше після Другої світової війни театр залишає власний осідок на Площі делла Скала задля тимчасової праці в іншому домі – *Театро дель Арчімбольді*.

Перекладач та упорядник сторінки Юрій Чухній.

ФРАНЦІЯ



*Посольство Франції в Україні
Французький культурний центр*

Літній театральний сезон 2001 р. у Франції цікавий великою кількістю різноманітних фестивалів.

З 5 до 29 липня 2001 р. поблизу Парижа, у місті Вітрі-сюр-Сен відбувся фестиваль “Ми не поїдемо в Авіньйон”. Таку акцію, присвячену сучасному мистецтву, організував уже втретє Театральний вокзал під керівництвом Мустафи Ауара. Двадцять вісім колективів упродовж місяця демонстрували свої постановки, намагаючись подолати межі між театром, танцем та перформансом. У Вітрі-сюр-Сен панувала непретензійно-приємна атмосфера. Велику кількість глядачів одночасно приймали декілька театральних залів, що давало змогу вибрати кожному глядачеві саме те, що його цікавить.

Непересічною подією в театральному житті Франції був XII П'єрфонський фестиваль, який відбувся з 13 липня до 4 серпня 2001 р. у стінах П'єрфонського замку. Збудована на фундаменті зруйнованої фортеці часів Людовика XIII, ця споруда поєднала в собі різні елементи та стилі архітектури: бароко, неоготику та ренесанс. Саме цей факт і пояснює вибір місця для проведення фестивалю, який теж поєднав у собі різні мистецькі жанри – музику, театр, циркове мистецтво, ляльковий театр.

Театральний світ Франції відзначив 50-у річницю від дня смерті Луї Жуве, режисера і постановника паризького театру *Атенеї*, визначної постаті першої половини ХХ ст. З цієї нагоди у стінах “його” театру буде поставлено вісім п'єс французьких драматургів, від Мольєра до Сартра, – саме тих, що вже раніше з'являлись на кону в постановці цього відомого режисера. Вистави відбуватимуться на сцені цього театру вже з кінця вересня 2001 р. аж до початку театального сезону 2002-2003 рр. У великому залі театру *Атенеї* театральний сезон 2001 - 2002 відкрила комедія Мольєра “Школа для жінок”.

Комеді-Франсез відкрив свій триста двадцять перший театральний сезон. Три п'єси класичних авторів: Ж.-Б. Мольєра, Маріво та В. Шекспіра, а також п'єса сучасного драматурга Аржентіна Копі, будуть майже одночасно поставлені в театрі.

Знаменитий Театральний фестиваль в Авіньйоні продовжує свою тріумфальну щорічну ходу, розпочату ще в 1947 р. З 1967 р. до конкурсу допускаються кіно, танець, музика і так званий “експериментальний театр”, покликаним якого є пошук нових сценічних форм. Вистави завжди показують у подвір'ї папського палацу, що надає події неповторного колориту сере-

дньовіччя. Цьогорічний форум змусив увесь Париж безперервно говорити про дві п'єси, перегляд яких заборонений підліткам. Перша вистава, “Історія праведників” (п'єса Давіда Нуара), була виконана трупною “Життя коротке” у приміщенні театру *Еспас*



*Сцена з вистави “Дон Жуан” Ж.-Б. Мольєра,
1979, Комеді-Франсез.*

П'єр Карден (до речі, 12 червня, через тиждень після прем'єри, відомий кутюр'є вилучив її з програми). Досягла великого успіху також вистава “Shopping and fucking” британського сценариста Марка Равенгіла у постановці французького режисера Т'єрі Аркура в театрі *Пенінсьєр-Опера*. Це історія про чотирьох молодих людей, залишених напризволяще у жорстокому та безжальному світі, розчавлених владою грошей, сексу та наркотиків. Автор п'єси та режисер вистави намагаються відтворити справжнє обличчя системи, жертвами якої є глядачі. Можливо, ці п'єси – просто бажання шокувати публіку, а можливо, власне той необхідний електрошок, який спричинив би зміну рутини сучасної театральної креації?...

Наталя ФІЛІПЧЕНКО

ЗАПИСКИ ДЛЯ ТЕАТРОЛЮБІВ

Записки Наукового товариства імені Шевченка. Том ССХХХVІІ. Праці театрознавчої комісії. – Львів, 1999. – 681 с. Редактори: Ірина Волицька, Олег Купчинський, Ростислав Пилипчук.

Вихід у світ 237 тому Записок Наукового товариства ім.Шевченка (НТШ) – подія негучна, але може претендувати на увагу людини театральної – за фахом чи без нього. Цей 237 том – перше в історії зібрання праць Театрознавчої комісії. Подією можна вважати і сам факт створення комісії, бо засвідчує здобуте нарешті визнання однієї з наймолодших гуманітарних наук у добірному Науковому товаристві.

Це Товариство, засноване у Львові 1873 р., вимушено перервало свою діяльність у 1939 р., а після Другої світової війни поновило роботу вже за межами України. Поодинокі праці з театрознавства публікували за різних часів в етнографічно-фольклористичних чи філологічних збірниках. 1989 р. НТШ відновило роботу у Львові. Тоді й було у секції мистецтвознавства створено Театрознавчу комісію, праці якої вийшли друком фактично на початку 2000 року. Прикро, але й сьогодні навіть серед театрознавців мало хто знайомий із цим виданням. А це понад 600 сторінок театрознавчого тексту, за традицією укладеного в три розділи: “Статті”, “Матеріали”, “Критика і бібліографія”. Збірник містить близько трьох десятків досліджень (серед них і зарубіжних авторів), що, знову ж таки за традицією, публікуються вперше.

Збірник вийшов за фінансової підтримки НТШ в Америці накладом 350 примірників. Тому залишатиметься цей том “тихими радощами” вужького

НАУКОВЕ ТОВАРИСТВО ІМЕНІ ШЕВЧЕНКА



ЗАПИСКИ НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ІМЕНІ ШЕВЧЕНКА

Том ССХХХVІІ

Праці Театрознавчої комісії



Львів — 1999

кола “обранців долі”, якщо видавці не потурбуються про новий тираж книги.

Оскільки від імені комісії у вступній статті забирають слово редактори І. Волицька, О. Купчинський, Р. Пилипчук, то вони й будуть для нас її втіленням, адресатом для запитань і вражень. Що ж до вражень, то їх стільки, скільки авторів, чи трохи менше. У сукупності це відбиток стану і рівня театральної науки та самого театального мистецтва на черговому зламі століть.

Після 1987 р., відколи вийшов останній випуск збірника “Театральна культура”, такого видання ми не мали. Правда, останніми роками порожнечу заповнювали універсальні видання Академії мистецтв. Театрознавчі статті в альманаху “Мистецькі обрії” і науковому збірнику “Мистецтвознавство України” допомагали усвідомити фахові проблеми в контексті розвитку національної культури. Кроком на шляху до розв’язання однієї з них – концептуального осмислення історичного розвитку театру в Україні – якраз і стали “Записки НТШ”. “Під мікроскопом” дослідників при цьому опинився театр кінця ХІХ – початку ХХ ст. Виявляється, саме він є мало чи не єдиною “турботою” нинішніх істориків театру. Можна було б припустити, що така тематична спрямованість задана видавцями, але категоричність цієї гіпотези спростовує стаття Р. Пилипчука, в якій досліджується існування театру в Україні наприкінці ХVІ – початку ХVІІ ст. Отже, можна вважати, що видання відбиває коло

інтересів сучасного театрознавства. Однак погляд науковців не сягає далі одного століття. Поза увагою лишаються при цьому триста років українського театру. Можливо, наступний том, що вже готується, заповнить виявлені прогалини.

У “Записках” найбільш досліджуваний період – початок ХХ ст., точніше, його перші три десятиліття. Переважна більшість статей присвячена окремим локальним темам і особистостям. Так, Євген Федотов звертається до джерел українського театру. Тетяна Жицька знайомить із театральним критиком С.Черкасенком. Нині покійний Володимир Голота препарує авангардні пошуки театру ім. Г. Михайличенка. Ольга Красильникова розглядає можливості “міжмистецької консолідації акторського мистецтва і сценографії на прикладі театру “Березіль”. Вірляна Ткач звертає увагу на мову кіно в театральних постановках “Джیمмі Хігінс” і “Макбет” Леся Курбаса. Читачеві пропонують такі досі недоторкані теми, як “Стрілецький театр” (у дослідженні Олени Боньковської), “Перші українські державні театри” (у статті Руслана Леоненка), “Експресіонізм і український революційний театр” (праця Осипа Кравченюка), “Монументальний театр” Володимира Блавацького” (автор Ірина Волицька).

Вирізняються серед інших статті Аркадія Драка та Ігоря Черничка. Перший (“Сценографія у структурі театального синтезу”) сягає як теоретик глибин історії і резюмує: “Отже, у структурній тріаді “глядач-актор-декорація” на початку нашого століття відбувалися зміни, які зумовили нові комунікативні зв’язки”. Другий – здійснює глибокий аналіз процесів, що відбувалися в українській культурі на грані століть (“Інноваційні процеси в українській національній культурі: вплив на розвиток театру і драми кінця ХІХ – початку ХХ ст.”). Досконалі узагальнення І. Черничка базуються на зіставленні теорій літературних критиків, як наукові гіпотези А.Драка – на знаннях образотворчого мистецтва. Це стає підґрунтям для низки інших статей.

І. Черничко, посилаючись на дослідження М. Воронного і О. Білецького, С. Єфремова і Є. Маланюка, О. Семенка і В. Брюховецького, О. Субтельного та І. Дзюби (перелік імен неповний) з питань виникнення і значення неореалізму та символізму в українській драматургії, констатує, що саме вони стали “значним поштовхом для розвитку національного театального мистецтва, яке продовжувало займати чільне місце в національній культурі...”. Висновок звучить виважено і не видає напруги взаємозвинувачень та взаємної боротьби між представниками різних мистецьких напрямів і течій, прихильників тієї чи іншої естетичної системи. Шлях до висновку лежить саме через дослідження процесів, що супроводжували виникнення модернізму та одночасне існування двох концепцій естетичних систем – традиційної та альтернативної.

“Історія української мистецької культури, як і загалом українська історія, напевне, давно не знала

проблемної ситуації такої гостроти”. Це визначення стосується вже іншої пограничної зони – кінця ХХ ст. і звучить у статті Неллі Корнієнко “Український театр 1980-1990-х років – ціннісні орієнтири та картини світу у візіях лідерів (Контекст – художня культура)”. Повторення проблем начебто нагадує про закони циклічності розвитку, а загострення їх – про розвиток по спіралі. Аналіз суспільно-культурної ситуації нашої доби розпочинається з порівняння двох зламів нового і новітнього часу, що стискають між собою все ХХ ст. Джерела сучасної актуалізованої культури Н.Корнієнко вбачає саме в модерному мистецтві 1910-1920-х рр..

Убік від модернізму, здається, спрямовує наш погляд стаття Юрія Іздрика “Архаїка театального міфу в поамодерному просторі”. Але ж так тільки здається, бо автор насамперед прискіпливо вглядається оком нашого сучасника у суть і сенс модернізму, виявляючи можливість і форми його існування в останній третині ХХ ст. Потім те саме він чинить із постмодернізмом, тобто з тим самим “поза...” – енергійно, іронічно, безапеляційно і талановито. Поряд з іншими проблемами (друга назва статті “Епітома соціально-культурного феномену на прикладі Чернігівського театру”) автор хитнув, як маятник, і проблему сучасного театрознавства. Визначивши його складовою театального міфу, відмовив у рудиментарності, посилаючись на культурфілософа С.Ісаєва. (Тут видається доречним зауважити, що видання, на жаль, не дає жодних відомостей про своїх авторів, крім імен та прізвищ). Стаття ж Ю.Іздрика є умовним переходом до “роботи із сучасним театром”.

Розрізнені авторські дослідження зібрані у виданні таким чином, що розділ “Статті” нагадує сторінки історії українського театру ХХ ст., яку, сподіваємося, незабаром буде написано. Окрім названих уже, сюди входять “Мистецька мова українського театру 1980-х років” Галини Липової, “Молодий театр України кінця 80-х – початку 90-х років: постмодерна ідеологема свідомості та її відбиток у сценічному артефакті” Ганни Липківської. Ці статті доповнюють одна одну і начебто “ставлять дзеркало перед природою” нашого сучасного театру чи його недавнього минулого. Оптимізму вони не додають, але допомагають зрозуміти, які імена і твори з тих, що вийшли на сцену за минулі два десятиліття, вже потрапили до історії театру.

Таким чином, перший розділ видання “Статті” дає можливість уявити, як виглядатиме історія українського театру ХХ ст. Виявляються при цьому не лише сильні, а й слабкі місця театру та науки про нього. Одне з таких – середина ХХ ст., фрагмент життя українського театру, що опинився поза увагою дослідників: чи то предмет для вивчення відсутній, а чи новий підхід до його аналізу? Запереченням першого припущення видаються матеріали М. Гарбузюк, Б. Козака і Л. Танюка. Але це вже другий розділ “Записок” – “Матеріали”, вибудований на документах, свідченнях подій і явищ

театрального життя. Публікація Б. Козака так і називається: “Три документи львівського періоду творчості Бориса Тягна”. Імени цього режисера стосується і дослідження М. Гарбузюк “Реконструкція сцен “Гамлета” В. Шекспіра в постановці Бориса Тягна на сцені Львівського театру ім. М. Заньковецької” і, у певному розумінні, дотичним до теми є матеріал Л. Тянюка “Недограна роль Володимира Глухого”. Сказати б, три документи одного періоду творчості Львівського театру ім. М. Заньковецької.

У цьому ж розділі опубліковано дослідження, яке не має аналогів у вітчизняному театрознавстві. Йдеться про колективну роботу працівників Державного музею театрального, музичного і кіномистецтва України Галини Галабутської (світла їй пам’ять), Наталії Бабанської і Катерини Шев’якової. Поданий варіант “Літопису життя і творчості Марії Заньковецької: 1854-1934 роки” автори назвали у передмові “коротким”. Але матеріал вражає глибиною опрацювання деталей, окремих моментів особистого життя і творчості артистки і, як не дивно, новизною. Це стосується не тільки обраного аспекту, який автори визначають як спробу “звернути увагу на особливості психології творчості” чи представити театрально-естетичні позиції самої Заньковецької через її висловлювання. Тут уперше йдеться про зв’язки Заньковецької з Б. Грінченком, М. Вороним, Л. Старицькою-Черняхівською, М. Грушевським, С. Петлюрою, С. Єфремовим, О. Русовим.

Дещо відосібненим у контексті розділу видається матеріал Л. Залеської-Онишкевич “Кілька помітних театральних постановок України на менших і більших сценах 1991-1994 років”. Можливо, колись він набуде значення документа. Сьогодні ж це рецензії, що нагадують сторінки подорожніх щоденників, фіксують враження від переглянутого на сцені. Автор аналізує вистави, майстерно описуючи деталі форми, змісту та виконавчої майстерності. Словесні шкіци лишаються в пам’яті яскравими, детальними картинками. Погляд несторонньої і небайдужої людини, але людини з боку, природно, відрізняється від погляду нашого, відточеного чи, можливо, притупленого подіями у нас. Не так давно ми отримали можливість сидіти в одній залі з українцями Америки й Канади чи друкуватися поряд на сторінках видань. Тепер, насолоджуючись здобутками, відчуваємо різницю в оцінках і критеріях, природну через різницю досвіду театрального й життєвого. Пригадується легендарне резюме: “Що для них мистецтво, то для нас політика”.

Третій розділ – “Критика і бібліографія” – радше можна б назвати “Критики про критиків”. Основний його зміст – це огляд видань 90-х рр. ХХ ст. про український театр, що вийшли не тільки в Україні. Бібліографія представлена лише однією роботою Петра Медведика (“Матеріали до бібліографії праць Степана Чарнецького”).

Таким видається суб’єктивний погляд читача на коло проблем та інтересів, які заявило театрознавство в рецензованому виданні. Той же суб’єктивний погляд обов’язково зосереджується й на його фаховому рівні. Якщо всі враження зібрати й розділити, то результат буде середній. Але це в математиці. У нашому ж випадку – найяскравіші враження є виявом тектонічних зрушень у розвитку вітчизняного театрознавства.

Про них хотілося говорити й говорилося більше. Не хотілося згадувати про помилки чи недоліки, вдаючись до аналізу кожної роботи. Хоча й без цього ясно, що Лесь Курбас приїхав до Києва не у вересні 1916 р., як сказано у статті О. Боньковської, а в березні, бо це факт загальновідомий. Таким самим виглядає у статті О. Кравченюка факт присутності Г. Кайзера на прем’єрі вистави “Газ” у МОБ-і в 1923 р., хоча він таким знаним не є, і важливо було б дізнатись про джерело цієї інформації. Та й у вступній статті “Від редакторів тому” чомусь двічі (с. 9-10) зустрічаються цитати, про походження яких читач має здогадуватися сам.

Свідченням наукового рівня видається організація авторських робіт усередині розділів, особливо першого. Саме завдяки їй зібрані разом статті, різні за стилем, жанром, метою дослідження і ступенем осягнення матеріалу, створюють враження цілісності. Грунтується композиція на двох цікавих статтях Р. Пилипчука і Н. Корнієнко. Перша є зразком віртуозного використання багатющого матеріалу з найточнішим науковим апаратом. Водночас мова і внутрішня композиція викладення матеріалу нагадують досконалий драматургічний твір. Поліфонічне поєднання суперечливих думок звучить як захоплююча дискусія і веде до переконливого фіналу. Друга демонструє можливості сучасного наукового аналізу живого театрального процесу в контексті суспільного життя і водночас пропонує методологічні засади, якими молода наука досі не володіла.

Звичайно, таке враження від прочитаного не є єдино можливим. “Читайте і заздріть”, шановні театролюби, чи просто – читайте. Це записки для Вас.

Ірина РОЗДОЛЬСЬКА

“...ВОГОНЬ В ОДЕЖІ СЛОВА”

Ревуцький Д. Живе слово: Теорія виразного читання для школи: Перевидання. – Львів, 2001. – 200 с.

Уперше ця книжка побачила світ 1920 р., стверджуючи свою актуальність, за висловом автора, “в наші часи суспільного й державного будівництва”. Прикметно, що й рецензоване, друге, видання “Живого слова” з’явилося в подібних обставинах – його здійснила новостворена кафедра театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка.

Покликаний бути корисним українському шкільництву, Д. Ревуцький розробив капітальний підручник із теорії виразного читання. Ця праця – концептуальна, витримана ідеологічно та методологічно. Наріжний камінь курсу – природність – здатність виявляти мистецтво декламації згідно із загальними законами природи [1]. Д. Ревуцький мислить не шаблонно, вважаючи, що красномовство повинно бути “не предметом розкоші на підмостках театру, на трибуні судді і т.д., а звичайним явищем життя, де воно стане за могутній фактор на різних аренах, від великих до малих” (с.16). Здійснюючи діяхронний аналіз семантики поняття декламації, Д. Ревуцький уточнює його сучасний зміст: “розкривання в живім слові того художнього символу, що поставив нам його автор, передавання думок, намірів його, того настрою, що бував ним, коли він писав, а також і того відгомону, що будить у читця натхненний твір, того, що повинно і всіх слухачів зробити причасниками великого таїнства словесної творчості”(с.16).

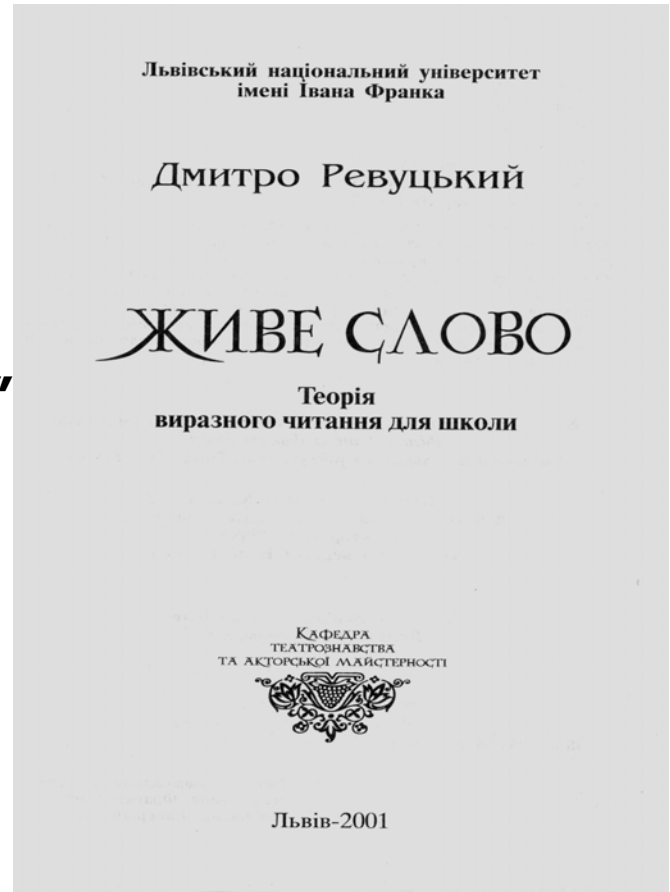
Полотно своєї книжки Д. Ревуцький розгортає від фізики до метафізики: фізіологічні основи звукотворення, логіка виразного читання, естетика декламації, технологія красномовства, і все це вписане у магічне коло авторської філософії Слова.

На увагу в роботі заслугоує типологічне зіставлення української та російської фонетики та орфоепії, яке дає точне уявлення про специфіку звукової ідентичності обох мов і дозволяє диференціювати “темні місця” національного

звукотворення. Цікавими видаються й виокремлені типові орфоепічні помилки україномовних у російському звуковому просторі.

Автор скрупульозно підходить до опису творення окремих звуків, супроводжуючи його яскравими асоціативними порівняннями. Ось приклад: “Голосний звук можна вимовляти двома способами. Можна погнати з легенів повітря так, щоб воно ледве торкало голосові струни, потім надати відповідної артикуляції гортані та язика, і ми будемо мати *a* або *o*, або який інший звук. Цей звук буде пригадувати стогін непритомної людини, що починає приходити до пам’яті й подає його майже мимохіть (“Ох...”)” (с.35). Парадигма аналізу голосівок і шелестівок включає основні та додаткові параметри, що відповідає теперішній програмі високої школи, а не лише середньої (с.38).

Теоретик і практик, Д.Ревуцький докладно зупиняється на мовленнєвих аномаліях, які вчитель може зустріти у своїх учнів. Аби виправити якусь ваду мовлення у вихованця, педагог повинен визначити її походження (органічне чи функціональне), як і, безперечно, перспективність власних зусиль у ролі лікаря-логопеда. Адже заїкання, що переважно буває цілком нервовою хворобою, потребує лише фахової лікарської поради, як і породжена патологічним



розвитком певних органів людського організму недорікуватість (“косноязычіє”). Водночас добірка вправ для голосового апарату (с. 45 – 49) допоможуть дитині ліквідувати шепелявість, гугнявість, гаркавість. Звичайно, що в теперішніх умовах національної школи цей розділ слід трактувати як перспективу її розвитку.

Наступний крок до мистецтва виразного читання – це правильне наголошування слів. Норм акцентування, однак, у книзі нема, бо при визначенні місця наголосу в словах української мови, на думку автора, головну роль відіграє наше власне чуття мови. У тих випадках, коли воно підводить – слід чинити так, як заповідав М.Рильський – “...не бійтесь заглядати у словник”. Загалом наголос, окрім рухомості, яку на різних синхронних зрізах фіксують словники, характеризує динамізм, що його підтвердить діахронний аналіз. Тому лише одним словником обмежуватись не варто, добре скористатись і останнім виданням Правопису. Зіставлення акцентування в українській та російській мовах (беседа і беседа, старий і старый і т.д.) дозволяє автору уникнути негативної інтерференції в умовах білінгвізму.

Д. Ревуцький переконаний, що навіть спосіб подання мовленнєвого потоку може перетворити ворога на друга, а друга – на ворога. Така постановка питання була абсолютно новаторською не лише в ораторському мистецтві 20-х років, але і в психології міжособистісного спілкування пізнішого часу. У бестселері Д. Карнегі найбільше наголошується на тому, що треба говорити, коли прагнеш завоювати друзів і впливати на людей. У кінці 80-х років минулого століття цю тему піднімала зарубіжна молодіжна фантастика. Ось один сюжет.

Переїнятий честолюбними намірами завоювання світу, інструктор виразного читання розшукав чоловіка – політика-початківця, із зовнішністю римського сенатора, проте надмірно скромного та нерішучого. Розробивши для нього мовленнєву партитуру, що складалась із набору дадаїстичних фраз, однак добре проінтонованих, маестро відрядив свого підопічного із цією “промовою” на ткацьку фабрику. Чоловік боїться аудиторії, інтересів якої не знає. Єдиний порятунок – папірець, де знаками закодовано його владу над нею. Читає повільно, так, як його вчили, пригадуючи значення кожного значка, і поступово “гарабарщина” починає впливати на ткачів – вони захоплені промовцем, його “ідеями” та “політичними сміливими пропозиціями”. За виступом оратора спостерігає його вчитель, потираючи

руки від задоволення. Адже через цього безвольного “римського імператора” він володітиме світом. Розв’язка несподівана. Окрім запаленої “вогнем в одязі слова” аудиторії, що передбачалось, несподівано для маестро запалився і сам оратор, який, подолавши бар’єр власної нерішучості, перестав бути механізмом у чужих руках.

Д. Ревуцький уникає екстремальної однобокості, наголошуючи: “справа того, хто студіює виразне читання, розвинути свої механічні та духовні засоби, отже зберегти живу душу й живе почуття до всього свіжого й оригінального” (с.79). Подібну ідею розвивав у своєму експериментальному театрі Є. Гротовський: “З’ясувалось, що тільки позбавивши театр механічної чи створеної музикантами (оркестром) музики можна було видобувати музичні звуки через композицію людських голосів, ефектів удару предмету об предмет, черевика об підлогу тощо. Ми збагнули, що текст сам по собі не лежить в основі театру і стає його компонентом тільки через те, що з нього щось витворить актор, – інтонацію, звукову асоціацію, омельодійнену мову”[2].

Точка відліку мистецтва виразного читання – це дихання. Не випадково так багато уваги присвячено цьому, здавалось, такому природному процесові – і в розділі про фізіологічну природу словотворення, і в розділі, присвяченому художньому читанню. Дихання людини – особливий феномен, переконаний автор. У своїх теоретико-медитативних викладах із цього приводу він близький до тибетської філософії буття, її ключового поняття “ци”, внутрішньої життєвої енергії людини, котру остання отримує за допомогою повітря з космосу, від предків, з їжі. Людина може жити так довго, стверджують стародавні китайці, наскільки вона може тримати “ци” – дихання. В таємних древніх манускриптах у зашифрованому вигляді описано біоенергетику дихання і лікувальну дихальну гімнастику “Ци-гун”, секрети якої відкривали лише вибраним учням [3]. Засади філософії “Живого слова”: “Брати й давати – ось життєві функції всього, що існує на землі. Дихання щосекунди повторює ці дві функції, - від першого зітхання народження, що з нього людина починає процес запасання, і до останнього “издыхання”, в котрому вона повертає природі те, чого їй більш не треба. Вдихання й видихання – це нібито мікрокосм нашого існування: вдихання – народження, видихання – смерть. І як після народження повинна бути смерть, так після вдихання повинно бути видихання; і як смерті не може бути без народження, так без вдихання не може бути видихання.



Дмитро Ревуцький

Такі ж стосунки, як між початком та кінцем: кожен початок мусить мати кінець і не може бути кінця без початку. Всякий початок є вчинок, силкування, затвердження; всякий кінець є відмова, ослаблення, відпочинок; в кожному початку елемент самозародження, в кожному кінці – елемент неминучості. Все це пронизує ваше дихання в його двох моментах вдихання й видихання. Вся різноманітність керуючого в світі принципу протилежності у всіх виявленнях важкості й легкості, висоти й глибини, сили й слабості, темряви й світу, горя й радості, - знаходить собі вираз у тім підвищенні й зниженні грудей, котрим людина бере у природи й віддає їй взятє в неї повітря” (с.80).

Озброївшись здобутками психології сновидінь, автор зробив висновок про залежність емоцій, їх амплітуди від дихання: наше захоплення, хвилювання, зачарування, повага, побожність, молитовний настрій, твердість, рішучість – все це супроводжується й малюється вдиханням. ... Видихання ж передає таємність, серйозність, цікавість, здивування, огиду, глузування, зневагу, втому (с.81). Водночас дихання повинно бути непомітним, однак за певних ситуативно-художніх обставин воно може бути яскраво вираженим, як, наприклад, при імітації пасіонарних станів – гніву, ненависти.

Д. Ревуцький – прихильник діафрагматичного (грудочеревного) типу дихання декламатора. Воно, на його думку, дає найбільшу повноту голосу. Автор “живого слова” наголошує на цьому виді як на найбільш природному для людини. Так дихають діти, тварини, люди, наближені до природи. Постановка дихання – ключове питання в акторській технології Є. Гротовського, великого експериментатора театру II пол. XX ст. Його думка щодо типу дихання – така ж. Водночас у нього є зауваження, що кількість способів черевного дихання необмежена, та й окрім того, існують винятки, породжені цивілізаційними деформаціями чи традиціями окремих акторських шкіл (с.47). Теза Ревуцького стосується дітей, а застереження Гротовського – спеціалізовані, оскільки мають конкретне скерування на актора: “З іншого боку, коли беремо до уваги, наприклад, проблему звуку, то вправність дихального та голосового апарату в актора повинна бути незрівнянно вищою, ніж у пересічної людини в щоденному житті. Крім того, цей апарат повинен бути здатний до реалізації кожного звукового імпульсу, щоб до нього не встигала приєднатися хоч яка рефлексія, котра позбавила б його спонтанності. Актор ... повинен знати, як керувати повітрям, що витворює звук, уміти подавати його до певних частин тіла так, щоб спричинити вібрацію, посилити звук через конкретний тип резонатора. ...недостатньо використовувати на сцені лише дихання діафрагмою, оскільки різні типи дій вимагають різних дихальних реакцій”[4]. Відштовхуючись від традиційного грудочеревного дихання у своїх міркуваннях, Є. Гротовський приходиться до парадоксальних висновків, породжених прийнятною для

обох митців концептуальною тезою природности, органічності сценічної дії: “...як працювати голосом у виставі? Не працювати у виставі голосом – ось і все. Працювати собою, тобто – сповіддю, тілом, стрибком у життя, яке ще не прийшло, струменем живих імпульсів в руслі “партитури”. А все інше прийде як додаток”[5].

Працю Д.Ревуцького відзначає соковитий, насичений яскравою образністю стиль викладу, позбавлений однак герметизму. Апелюючи до інших фахівців із теорії виразного читання, автор дотримується стильової суголосності цитат із власним текстом.

Кожен звук – це голос Природи, вважає автор, голос живий і сповнений любови. Тому й знаходить відгомін у його серці таке ж сприйняття предмета дослідження іншими. Як у випадку з К. Бальмонтом: “Голосні – це жінки, приголосні – чоловіки. Голосні – це самий наш голос, матері – що нас родили, сестри, що нас цілували, перводжерело, звідки ми витекли в словеснім своїм лику. Отже коли б в мові нашої були тільки голосні, ми не вміли б розмовляти, – лише голосили б ними в текучій вільготности без форми, як плещуть води розливу. А приголосні мужньою своєю твердою вдачею впорядкували розкіш розливу, стали дамбою, греблею, довгим молом, ясним річищем, що спрямовує води до свідомої праці. Все ж, хоч і керують всім приголосні, хоч і вважають вони себе за справжніх господарів слова, - не на приголосних, а на голосних буває наголос в кожному слові. Тут не допоможе навіть велика й найбільша кількість найбільш виразних приголосних. Скажіть “Русалка”. Тут сім звуків. Приголосних більше. Однак я чую тільки одне улесливе А” (с.82).

Д. Ревуцький зачарований мовним образом світу, який дозволяє будувати якнайширші значеннєві асоціації з допомогою звуків у слові, доповнювати його семантику півтонами, емоційними нюансами. Знову ж таки дозволимо собі наголосити, що й апелювання до фонетичного боку людського мовлення як окремого світу, створеного національним організмом, - тема, яку учені розпочали розробляти не так давно.

До прикладу, болгарському вченому Георгієві Гачеву належить ідея Космо-Психо-Логосу як певним чином універсального інструмента пізнання кожної національної формації – голосу, мелодії в “космічному оркестрі” культури, незамінного у своїй ролі і якості [6], що наче “відроджує традицію по-філософськи свіжого сприйняття національних культур як не випадкового, а органічного явища, зумовленого глибокими матеріальними і духовними причинами, серед яких автор виділяє три: природа (Космос), в яку народ занурений, склад його душі (Психея) і логіка його розуму (Логос), які виявляють себе через мову [7]. До речі, в українському літературознавстві цією проблемою займається професор Стефанія Андрусів [8].

У Д. Ревуцького звуки *с*, *ш* малюють тишу, легеньке шепотіння вітру і т.д.; звук *л* – люб’язність, жаль і т.д.; звук *р* – гуркіт, рокотання і т.д.; звуки *м*, *н* – звуковий образ затриманої муки, які надають також обширу та

могутности тим голосним, що йдуть за ними; звуки *п, б, т, д* – перегорода, опір, вони роблять натиск голосних після себе дужчим, раптовішим і т.д. Власне таке трактування отримав автор на основі тонкого філологічного відчуття української поезії в її кращих зразках: творів І. Котляревського, С. Руданського, Т. Шевченка, Лесі Українки, В. Кобилянського, О. Олеся, Д. Загула, М. Зерова, П. Тичини, Г. Чупринки, С. Черкасенка, М. Вороного. Про високу філологічну культуру автора говорить не лише включення зразків творчості митців українського “розстріляного відродження”. Це й уривки текстів із Вергілія та Овідія у перекладах неокласика М. Зерова, сатири Ювенала, твори Лермонтова, Гете.

Автор – прихильник мінімалізму в доборі мовленнєвих виражальних засобів. Надмір, наприклад, символічних наголосів надає мові характеру сентиментальності й художнього несмаку. Монотон, навпаки, видається чи не найкращим способом читання текстів, оскільки в ньому “навпаки – урочистість, величність, жах, влада, сила, нелюдське, надсвітнє” (с.91). Який пафосний амплікаційний синонімічний ряд на означення декламаційної сутності монотону! Чи влучне оксиморонне визначення психологічної паузи – “мовчазна мімічна мова” (с.88). Автор “Живого слова” – неабиякий ритор.

Особливої уваги він надає етичній проблемі мистецтва декламації. На перший погляд, це дивно, – бо що ж такого спільного може мати естетика художнього читання із мораллю. Виявляється, усіма змінами забарвлення та інтонування у мовленні “заправляє” етичний акцент, тобто “внутрішня, моральна суть намірів автора в якомусь конкретному місці його твору” (с.105). Саме він увінчує піраміду виражальних засобів мистецтва декламації, пробуваючи в глибині авторської душі.

Цікава класифікація тембрів людського голосу Легуве, що її застосовує Д. Ревуцький на українському матеріалі. За нею “Вічний революціонер” І.Франка представляє золотий тембр – урочистий, величний мажор, сповнений натхнення, дужих дзвінків, захоплюючих тонів. Тембровим багатством вражає муза Т.Шевченка – срібні, мідні оксамитові тони. Разом із класифікуванням способів читання будь-якого тексту розкрито секрети прозової, віршової декламації, читання діалогів та полілогів.

Безпосередньо виразному читанню у школі присвячено лише четвертий розділ праці. Його базисом є вікова психологія та методика програмного виразного читання В.Острогорського. Водночас авторові важливо, аби вчителі у школі брали до уваги ще й гурткову форму навчання мистецтва декламації: “систематичний курс виразного читання повинен проходити через усю школу, починаючи з перших класів шкільного навчання. До цього курсу можна додавати позакласне групове студіювання з талановитими та відсталими учнями, щоб не порушувати нормальної класної праці” (с.137).

Предмет виразного читання у школі корисний і тим, що допомагає засвоїти й закріпити знання із лексикології, пунктуації, оскільки вправи із розвитку зв’язного мовлення ґрунтуються на доборі синонімів, омонімів, паронімів, протилежних за значенням слів, визначенні родо-видових відношень між поняттями, перебудові прочитаних речень на інші у зв’язку зі зміною інтонації і т.д.

Методом актуалізації вивченого матеріалу (з літератури), очевидно, пояснюється і вміщений у книзі розділ “Метрика”, що охоплює ази версифікації в діахронному й синхронному зрізах. Розділ “Додатки” цінний тим, що пропонує фахову, сповнену практичного значення оповідь про способи спілкування з дитячою аудиторією, особливості добору комунікативного матеріалу, його аналіз та пристосування до реципієнтів.

Розвідка методологічно витримана. Поєднуючи індуктивний та дедуктивний підходи, автор не оминає складних питань, що актуалізують ті чи інші частини теми, пропонує прозорий ілюстративний матеріал самостійних завдань, демонструє варіанти літературно-декламаційного аналізу того чи іншого тексту. Поза складністю поставленої теми автор доступний читачеві.

“Живе слово” Дмитра Ревуцького виходить за рамки лише теорії виразного читання. За світоглядно-проблемним спрямуванням це праця поліфонічного звучання, а технологією мистецького читання цікава й корисна не лише “словесникам”. У книзі – філософія любові до слова, що є живим і здатне одухотворювати та пізнавати світ.

1. Ревуцький Д. Живе слово: Теорія виразного читання для школи: Перевидання. – Львів, 2001. – С.17. Далі, посилаючись на це видання, після цитати подаватимемо у круглих дужках сторінку.

2. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер: Перекл. з польськ. – Львів: Літопис, 1999. – С.19.

3. Дет. див.: Востоков В. Тайны тибетской медицины и восточных целителей. – Т.1. – Санкт-Петербург: СПб “КАРО”, 1994. – 288 с.

4. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер: Перекл. з польськ. – Львів: Літопис, 1999. – С.26.

5. Там само. – С. 112.

6. Гачев Г. Национальные образы мира. Общие вопросы. Русский. Болгарский. Киргизский. Грузинский. Армянский. – М.: Сов. писатель, 1988. – С.7.

7. Там само. – С.4.

8. Див. її праці: Андрусів С. Ми є і будемо: Гачев Г. Национальные образы мира // ЗНТШ. – Т.ССХХІ: Праці філологічної секції. – Львів, 1990. – С.355–365; Андрусів С. Характерологія українців. Національний Космо-Психо-Логос // Науковий Збірник Українського Вільного Університету. – Мюнхен, 1995. – С.132 – 137.

Євдокія СТАРОДИНОВА

ЖИТТЯ, ЯКЕ НАЛЕЖАЛО ТЕАТРУ

Валеріян Ревуцький. Віра Левицька. Життя і сцена – Торонто-Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників "Слово", 1998. – 269 с.

Останнім часом шанувальникам українського театру відкрилось багато нових сторінок в його історії. Ми дістали можливість пізнати життя та творчість велетів української сцени, які працювали в еміграції. Вони є славою і гордістю нашого народу, але про більшість із них нічого не знали.

Одна з праць Валеріяна Ревуцького, відомого театрознавця української діаспори, професора університету Британської Колумбії, академіка Академії мистецтв України, присвячена творчості талановитої артистки Віри Левицької. Поціновувачі театру мають тепер змогу збагнути й оцінити роль, що її відіграла Віра Левицька в утвердженні українського театру. Десятками років її ім'я цілковито замовчувалось в Україні. У передмові до монографії В. Ревуцький зазначає: "[...] про діяльність Віри Левицької нічого не згадувалось у радянській пресі, тому що вона опинилась на еміграції. Було тільки декілька рецензій в місцевих часописах Львова в 1939-1940 рр. Її імені не подано в гаслі "Український драматичний театр ім. Лесі Українки" (другий наклад УРЕ, том II, 1984, с.466)" [1].

Автор книги поставив собі за мету висвітлити постать Віри Левицької та визначити її місце в історії національного театру і виконав для цього надзвичайно велику і копітку працю. Він упорядкував архів В. Левицької, детально вивчив її сценічний шлях, дослідив творчість артистки у складі труп різних театрів: у 30-х роках у мандрівних театрах ім. Садовського, "Заграва", ім. І. Котляревського, у 40-х роках – Львівському оперному театрі, Ансамблі українських акторів у Німеччині, а в 50-70-х роках – Ансамблі українських акторів США. І хоча постать В. Левицької посідає в книзі центральне місце, ми водночас одержуємо також ґрунтовну і широку інформацію про історію творення та шляхи розвитку професійного українського театру як

ВАЛЕРІЯН РЕВУЦЬКИЙ

ВІРА ЛЕВИЦЬКА

ЖИТТЯ І СЦЕНА

ОБ'ЄДНАННЯ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ "СЛОВО"
ТОРОНТО — НЬЮ-ЙОРК 1998

на теренах України, так і в діаспорі. Сам автор так охарактеризував постать В.Левицької: "Є люди, що лише користають з праці біля театру, і є люди, що народжені бути в ньому. До останніх належить і Віра Левицька. Вона не мала ні спеціальної театральної освіти, ні середовища, що сприяло б її любові до театру. Школою її була сама сцена" (с.13).

В. Ревуцький докладно аналізує широкий творчий діапазон акторки, яка, крім драматичного таланту, мала ще й добрі вокальні дані, завдяки яким вона без жодних труднощів опанувати складні партії в оперетах. Автор прискіпливо розглядає чи не кожен її роль, створені на сцені образи і характери.

Особливе місце в творчому житті Віри Левицької займав театр "Заграва" під керівництвом Володимира Блавацького, з яким вона працювала в різний час упродовж майже двадцятьох років і якого завжди вважала своїм найбільшим учителем. До "Заграви" Віру Левицьку у 1935 р. було прийнято відразу. Голос, темперамент, виразні зовнішні дані сприяли її успіху. Про атмосферу, що панувала в театрі "Заграва", В. Левицька писала: "Заграва - це великий театр. Ми всі жили як у дружній родині. Не було жодних непорозумінь, сварок, ні зависти, ворожнечі, пліток"(с.35). Перша її роль у цьому театрі – Ірена в комедії Габора Дрегелі "Гарно пошитий фрак". Далі була

вистава “Земля” за новелами Василя Стефаника. Вона зіграла також ролі Раїни в історичних картинах “Дума про Нечая” Гр. Лужницького, Ольги в “Землі обітованій” О. Олеса (про трагічну долю родини письменника Антона Крушельницького), Галі у п’єсі М. Старицького “Ой не ходи, Грицю”, Марії Магдалини в “Голготі” Гр. Лужницького, княжни Варвари Репніної у драмі “Тарас Шевченко” Зенона Тарнавського та ін. Трирічне перебування Віри Левицької в “Заграві” зробило з неї, як пише В. Ревуцький, видатну акторку, що завжди виступала з незмінним успіхом у різноплановому репертуарі.

Після “Заграви” творча співпраця з режисером В. Блавацьким продовжилась для В. Левицької у Львівському оперному театрі в роки Другої світової війни, а пізніше – за кордоном у Німеччині та США. Для нинішнього читача в Україні сторінки книги В. Ревуцького, що стосуються діяльності українського театру в еміграції та роботи в ньому В. Левицької, невідомі і тому мабуть, особливо цікаві. Автор відкриває зовсім не знаний нам світ зі скрупульозною точністю і розумінням побутових і мистецьких ситуацій, описує життя та проблеми українців у діаспорі. Зрештою, упродовж усього дослідження ми зримо бачимо й особу самого автора – науковця, історика театру і водночас тонкого критика, знавця сценічного мистецтва, а також майстра слова.

Роль Ісмени у п’єсі “Антигона” Ж. Ануя була останньою, над якою артистка працювала з В. Блавацьким. Її роботи після смерті В. Блавацького 1953 р. були здійснені у співпраці з режисером В. Шашаровським. Проте на еміграції В. Левицька не могла повністю віддати себе театрові. Актори-емігранти, щоб вижити, змушені були ще працювати й на інших роботах. Вимоглива до себе, під тиском обставин вона покинула сцену.

Тільки 1959 р., коли українці в Нью-Йорку відзначали 250-річчя від дня смерті гетьмана Івана Мазепи, артистка вийшла на кін у ролі Марії Іскри у виставі “Гетьман Іван Мазепа” за п’єсою Г. Меріям-Лужницького.

Минуло ще 11 років, і вона разом із колишніми акторами театру “Заграда” й Львівського оперного театру (режисер В. Шашаровський) знову тріумфально виконала головну роль у трагедії “Медея” Жана Ануя в “Театрі у п’ятиці”.

Вистава викликала небувале захоплення і численні відгуки у пресі. “Я грала Медею-надлюдину усім своїм еством, – писала про свою роботу над роллю В. Левицька, – це була імпульсивна праця впродовж трьох місяців, і я відчула врешті ту стихію героїні, в яку я немов перевтілилась” (с. 140). Успіх “Медей” був надзвичайний не тільки серед українських емігрантів. Планувалося турне по США і Європі, але воно не відбулося. Режисер В. Шашаровський вирішив ввести у виставу групу

аматорів, що складалася з його учнів. Таке поєднання професіоналів-“загравістів” з аматорами, як засвідчує автор дослідження, знижувало мистецький рівень вистави і, по суті, припинило її існування. Трагічна роль Медей стала вершиною акторської кар’єри В. Левицької.

Автор книги переконливо доводить, що Віра Левицька справді велика й універсальна акторка. У всіх своїх ролях – героїчних, комічних, драматичних, інженю – вона завжди була природною й органічною, завжди творила образи талановито і неповторно.

Книгу суттєво доповнюють спогади Віри Левицької (“Найдорощим дітям”), які вона починає словами: “Нашому рідному українському театрові я віддала своє життя; з ним зв’язане все моє буття. Я жила його радощами і бідами, успіхами і невдачами. Йому віддала всі свої сили, всі стремління і мрії.” (с. 169).

Книга Валеріяна Ревуцького має напрочуд гарне поліграфічне виконання. Численні світлини збагачують враження від змістовної розповіді про життя й сценічну творчість артистки.

Сьогодні Віра Левицька живе у Філадельфії і цього року відсвяткувала своє вісімдесятип’ятиліття. Національна спілка театральних діячів України заснувала премію її імені. На сторінках п’ятитомної історії українського театру, яку створює Академія мистецтв України, ім’я цієї видатної артистки посяде гідне місце. Великою мірою цьому сприяла книга В. Ревуцького “Віра Левицька. Життя і сцена”.



Віра Левицька

1. Ревуцький В. Віра Левицька. Життя і сцена – Торонто-Нью-Йорк: Об’єднання українських письменників “Слово”, 1998. – С. 13. Далі, посилаючись на це видання, після цитати подаватимемо у круглих дужках сторінку.

Сцена з вистави “Медея” Ж. Ануя, 1970 р.



Ольга КОЛОМИЄЦЬ

225 РОКІВ ПРОФЕСІЙНОГО ТЕАТРУ У ЛЬВОВІ

30 березня 2001 р., з ініціативи кафедри театрознавства та акторської майстерності філологічного факультету Львівського національного університету імени Івана Франка, у творчій співпраці із Львівською державною музичною академією імени Миколи Лисенка та Українсько-австрійським бюро кооперації в науці, освіті та культурі у Львові відбулась академія, присвячена 225-річчю професійного театру в нашому місті. Акція, що мала дві частини – наукову конференцію та урочистий концерт, зібрала в університеті численну громаду театралів, музикантів, науковців, викладачів та студентів, а також шановних гостей з Австрії.

До учасників та гостей міжнародної наукової конференції “Австрійський професійний театр у Львові 1776 – 1872” із вступним словом звернувся проф. Богдан Козак. Присутні мали також нагоду почути вітальне слово професора Івана Вакарчука, який побажав усім учасникам конференції цікавої наукової дискусії та висловив позитивне ставлення університету до проведення подібних акцій.

Питання українсько-австрійських взаємин у ділянці театрального мистецтва окреслили у своїх доповідях австрійські науковці з Відня — доктор Єжи Шпігель Гот і декан кафедри культури та соціології Інституту театру, кіно та медіапростору Віденського університету, професор, доктор Вольфганг Грайзенеггер. Це ж питання розглядали у своїх доповідях і львівські науковці. Доктор мистецтвознавства, завідувач кафедри історії музики ЛДМА ім. М.Лисенка, професор Любов Кияновська

Єжи Шпігель Гот на кафедрі театрознавства та акторської майстерності: монографія в дарунок.



запропонувала доповідь про вплив австро-німецького театру у Львові на творчість західноукраїнських композиторів XIX ст., Ірина Лужецька, головний хранитель фондів Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові, розглянула деякі аспекти галицької періодики кінця XVIII — першої половини XIX ст. як одне з джерел вивчення українсько-австрійських взаємин у ділянці театрального мистецтва. Музикознавець Володимир Токарчук, завідувач кабінету історії музики ЛДМА ім. М.Лисенка, належно оцінив діячів, які творили культурне середовище Львова, у доповіді “Музична еліта Львова та австрійський театр кінця XVIII – середини XIX ст.”.

Результатом копіткої архівної роботи стали доповіді, що відкрили сторінки численних прем'єр у першому професійному театрі Львова. Архівні документи свідчать, що, окрім оперних вистав, на сцені австрійського театру ставили й драматичні спектаклі. Це питання розглянула музикознавець Оксана Паламарчук (“Львівські оперні прем'єри в австрійському театрі”). У своїй роботі Майя Гарбузюк, асистент кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імени Івана Франка простежила вплив першої постановки “Гамлета” В. Шекспіра на австрійській сцені у Львові на започаткування й розвиток польської сценічної традиції “Гамлета”.

Пізнавальні, насичені фактажем та цікавими ілюстраціями були доповіді про театральні приміщення Львова як унікальну архітектурну спадщину. Кандидат архітектури, член-кореспондент Української академії архітектури, доцент Національного університету “Львівська політехніка” Віктор Проскураков розглянув питання подібності, відмінності, автентики, запозичення та синтезу у формуванні театральної архітектури Львова й Відня. Доповідь провідного спеціаліста Національного



Вольфганг Грайзенеггер під час виступу на конференції

музею у Львові Юрія Ямаша знайомила учасників конференції із львівськими театрами кінця XVIII ст., практикою організації, реконструкції та будівництва театральних приміщень.

Мистецьким продовженням першої частини академії став концерт, учасники якого, зрілі майстри сцени й талановиті молоді музиканти, спробували відтворити такий настрій, який, можливо, панував того урочистого березневого вечора 1776 р., коли львів'яни заповнили зал свого першого міського театру. Музиканти настроїли інструменти... Костюмована "обслуга театру" запалила свічки... Зазвучала музика...

Своєрідний цикл, що складався з композицій знаменитої трійки віденських класиків, запропонував слухачам струнний квартет "Класик-модерн", лауреати Міжнародного конкурсу ім. С. Прокоф'єва Марта Курило (скрипка), Роман Сокрута (скрипка), Володимир Мегеден (альт), Соломія Канчалаба (віолончель). У їх блискучому виконанні прозвучала урочиста перша частина "Кайзер-квартету" Йозефа Гайдна, що ввела присутніх в атмосферу вишуканості австрійської музики. Зворушлива друга частина квартету Вольфганга Амадея Моцарта "Дисонанс" стала своєрідною тихою кульмінацією концерту. Віртуозний фінал квартету № 3 Людвіга ван Бетовена блискуче завершив концертну програму.

Не менш достойним було натхненне виконання молодих музикантів, лауреатів міжнародних конкурсів Юрія Літуна (гобой), Андрія Лемеха (флейта), Тараса Демчишина (кларнет) — духового тріо Львівської спеціальної музичної школи ім. С. Крушельницької та їх художнього керівника Любові Говорун, яка виконувала партію фортепіано. Молоді віртуози відкрили слухачам, можливо, не зовсім відому сьогодні, проте доволі бажану у всіх музичних осередках Європи XVIII ст. постать німецького гамбіста та композитора Карла Фрідріха Абеля – сучасника Моцарта й учня Йоганна Себастьяна Баха. Прозвучали всі три частини його Концертної симфонії, перекладеної для духових інструментів.

Адміністрація австрійського театру дбала про те, щоб одразу після оперних прем'єр у Відні, Будапешті, Празі, Парижі ті ж постановки відбувались у Львові. Арії деяких із них, зокрема арія з опери "Прекрасна млинарка" Джованні

Паїзіелло, арії Ефелії з опери Антоніо Сальєрі "Грот Трофаніо" та дона Базиліо з опери Джоакіно Россіні "Севільський цирульник", прозвучали на університетській сцені у виконанні талановитих студентів-вокалістів ЛДМА ім. М. Лисенка Романа Трохимюка, Тетяни Оленич, Юрія Вольбіна (клас професора Володимира Ігнатенка) та концертмейстера Світлани Бенсь.

Гамлетівське "Бути чи не бути?" вперше прозвучало на львівській сцені 1796 р. А до ювілейної концертної програми ввійшов драматичний монолог Джульєтти. Він несподівано хвилююче зазвучав із балкону над порталом сцени у виконанні артистки Театру ім. М. Заньковецької, лауреата міжнародного фестивалю "Золотий лев – 2000" Надії Шепетюк.

Два блискучі флейтисти – брати Допплери – народились і працювали у XIX ст. у Львові. Один із них, Франц, окрім гри на флейті, ще писав музику. Його композицію, "Дуетіно на угорські теми" оп.36, виконали сучасні львівські віртуози-флейтисти, лауреати Міжнародних конкурсів Андрій Карп'як, Євген Білецький та концертмейстер Надія Карп'як.

З нашим містом пов'язана творчість ще одного митця, молодшого сина Вольфганга Амадея Моцарта – Франца Ксавера. Львівський Моцарт, як називають його в музичному світі, упродовж тридцятьох років репрезентував австрійську культуру на львівських землях і разом із тим сприймав і творчо переосмислював місцеві музичні традиції. Результатом такого синтезу стали варіації для фортепіано на тему української народної пісні "У сусіда хата біла". Саме цей твір запропонував слухачам лауреат Міжнародних конкурсів Олександр Козинський, музикування якого й вдало знайдений зовнішній образ (костюм і грим), стали прекрасним концертним номером.

"Серенаду" Франца Шуберта, одну з улюблених композицій як австрійців, так і українців, виконала студентка II курсу акторського відділення ЛНУ ім. Івана Франка Уляна Пастернак (клас доцента Марії Процев'ят) у супроводі концертмейстера Ольги Настюк.

Атмосфера зацікавлення та дискусій продовжувала панувати й протягом наступного дня, коли у заглибленій кімнаті Музею Соломії Крушельницької працівники його гостинно вітали учасників неформальної зустрічі львівських науковців,

викладачів і студентів кафедри театрознавства та акторської майстерності з гостями із Відня – доктором Єжи Шпігель Готом та професором, доктором Вольфгангом Грайзенеггером.

Відбувся творчий діалог, під час якого, говорячи про минуле, зважаючи на успіхи та проблеми сьогодення, учасники обмірковували день прийдешній.



Вольфганг Грайзенеггер та Єжи Шпігель Гот на зустрічі із мистецтвознавцями у Музеї Соломії Крушельницької у Львові

Оксана ПАЛАМАРЧУК СЬОМА “MUSICA GALICIANA” у РЯШЕВІ

Міжнародні наукові конференції “Musica Galiciana” – досконалий приклад прагнень до взаємопізнання, взаєморозуміння і взаємоповаги між народами.

Цю типово наукову імпрезу, присвячену музичній культурі Галичини, започатковано у квітні 1995 р. в місті Ряшеві (ПНР).

Ініціатором і дотеперішнім організатором, активним учасником у дослідницькій тематиці є професор Вищої педагогічної школи у Ряшеві доктор мистецтвознавства Лешек Мазепа.

Значне зацікавлення викликала вже перша сесія (“Музична культура Галичини в контексті польсько-українських взаємин і мистецьких схрещень від п'ястовсько-княжої доби до 2000 року”): видрукувані згодом реферати конференції серйозно поповнили обшири наукової музикознавчої думки. Тепер же матеріали конференцій уже в ширшому, ніж реферати, обсязі, виходять друком по чергово польською і українською мовами.

У роках 1995, 97, 99-у конференції періодично змінювали свої адреси. Організовані Жешувським музичним товариством, вони відбувались на базі кафедри Інституту музики Вищої педагогічної школи в Ряшеві.

У вересні 1996 р. друга сесія “Musica Galiciana” відбулась в Івано-Франківську у Прикарпатському університеті ім. Василя Стефаника і (частково) у Львівській музичній академії ім. Миколи Лисенка. Учасників четвертої конференції (1998) приймав Педагогічний університет ім. Івана Франка у Дрогобичі, а через рік музикознавці зібрались у місті давніх мистецьких традицій, що дало світові чимало визначних діячів культури, в чарівній Колодії.

Тематика сьомої (26-27 квітня 2001 р., м.Ряшів, Польща) конференції стосувалась визначного ювілею: “225-річчя музичного театру у Львові: 1776-2001”. Організатори зосередили свою увагу на періоді, коли тісно переплітались інтереси й діяльність музикантів та митців трьох культур: австрійської, польської та української.

Понад 20 доповідей виголосили музикознавці Києва та Львова (Україна), Варшави, Вроцлава, Кракова, Ряшева (Польща), Хемніца (Німеччина).

Постановки опер в Австрійському театрі (1776-1872) досліджувала Тереза Мазепа (Ряшів). Вона зосередила увагу не лише на творчості окремих митців і репертуарі, а й вела мову про політичне та економічне становище, в якому працював цей театр.

Відкриттям для присутніх (а зібрались переважно фахівці) став реферат професора Марії Загайкевич (Київ). Посилаючись на не відомі учасникам першоджерела, професор подала назви балетних вистав, які йшли, як виявляється, уже в перших роках існування Львівського професійного театру, і зробила стислий аналіз творів, розглянула досягнення їхніх авторів та виконавців. Якщо в кінці XVIII ст. “балети” з'являлися за рахунок гастролерів, то в перші роки XIX ст. мистецтвом хореографії вже захоплювалися самі артисти Львівського театру. Дослідниця звернула увагу, що в деяких виставах, як приміром “Сирени Дністра”, поставленій 1814 р., був і український танець.

Вища Педагогічна Школа у Ряшеві
Інститут Музики ВПШ
Відділ Досліджень Музичної Культури
Етнічного Пограниччя Інституту Музики ВПШ
Ряшівське Музичне Товариство
Кафедра Історії Музики Львівської Державної
Музичної Академії ім. М. В. Лисенка

VII. МІЖНАРОДНА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ

MUSICA GALICIANA

п.н. “Музична культура Галичини
в контексті польсько-українських
взаємин (від п'ястовсько-
князівської доби до 2000 року)”

присвячена
225-річчю музичного театру у
Львові

*

П Р О Г Р А М А

*

* *

Ряшів 26 – 27 квітня 2001
(Зал Інституту Музики –
палац Любомирських: вул Декерта. 2)

Надзвичайно цікаву тему порушила Ольга Осадца: “Львівські видання оперних лібрето в XIX і початку XX ст. у фондах Львівської наукової бібліотеки ім. Василя Стефаника НАН України”. Дослідниця відшукала й опрацювала кілька десятків таких лібрето, написаних польською мовою, і лише зрідка подибуємо українські тексти. Відкриває цей список лібрето “Чарівної флейти” В.-А. Моцарта, датоване 1792 р.

Музикознавці проаналізували й репертуар повоєнного (після Другої світової війни) періоду. Любомира Ярославич (Львів) охопила проблеми українського репертуару 50-60-х років XX ст. Професор Любов Кияновська (Львів) розкрила соціокультурологічні аспекти української опери в післявоєнний період. Марина Черкашина-Губаренко (Київ) докладно проаналізувала три редакції й “долю” (щасливу і не надто) постановок трьох опер Віталія Губаренка у Львові.

Тему музичного виконавства у львівських театрах розробили Лешек Мазепа і Мажена Любовецка (Ряшів). Л.Мазепа давно збирає матеріали про диригентів львівських театрів. На сьомій “Galiciani” він подав нові матеріали, що стосувалися приїжджих та місцевих маестро – творців театральної культури Львова.

На творчість митців, які у 1880-1900 рр. працювали у Львівському театрі (дебютували тут, здобували славу, а згодом, як поталанило, прикрасили не одну європейську сцену) акцентувала увагу Мажена Любовецка.

“Гастролі Львівського театру” – такою назвою можна об’єднати кілька виступів. Зокрема, Йоанна Пацан (Краків) докладно проаналізувала гостьові виступи львів’ян на краківській сцені у 1875-1900 рр. На жаль, вона обмежилась лише польським репертуаром, хоча на той час афіша Скарбківського театру налічувала поважний європейський репертуар, що дає можливість припускати наявність цих назв на гастрольній краківській афіші.

Дослідниця з Перемишля Ольга Попович опрацювала усі доступні в її місті матеріали про виступи львів’ян. До Перемишля театр виїжджав рідше, причиною чого була відсутність відповідного приміщення. “Оплески “Львівській “Кармен” на краківській сцені” упродовж 30-ліття (1884-1919) – тема Малгожати Возної-Станкевич (Краків). Вибравши одну виставу, дослідниця докладно розглянула окремі постановки – режисерські концепції та акторську гру.

Про тріумфи та невдачі, “драматургію” афіші, відгуки й оцінку критики йшлося у доповіді Тамари Гнатів (Київ) “Гастрольна “Одісея” Львівського театру на Київській сцені”.

Історію створення, сценічну біографію першої опери Владислава Желенського “Конрад Валленрод” висвітлила Єва Вернер (Вроцлав).

Стефанія Павлишин (Львів) “відкрила очі” багатьом присутнім на українського композитора – автора опери

“Роксолана” Дениса Січинського. Свій реферат вона доповнила музичними ілюстраціями.

“Вагнер завжди був популярним у Львові. Символічно, що і при закладанні наріжного каменя перед будівництвом 1900 р. теперішнього Оперного театру звучав “Хор пілігримів” з його опери “Тангойзер”, – так розпочала свій виступ Ягна Даньковська (Варшава). Опери Вагнера у Львові справді ставили постійно, тож дослідниця зосередилась на публікаціях у пресі львівських музикознавців, їхній оцінці музики композитора-новатора й аналізі постановок його творів.

“Львівський театр за часів Тадеуша Павліковського (1900-1906) у контексті міжнародних взаємин” – таку тему запропонувала Алла Терещенко (Київ).

Доповідь Гельмута Льоса (Хемніц) повернула конференцію в дещо інше “русло”. Музикознавець з Німеччини зосередився на темі “Формування та значення оперних і концертних будівель у XIX столітті”. Мова, звичайно, йшла про найвишуканіші, до їх числа увійшли і два львівські театри: Скарбківський і Оперний. Свій виступ доповідач проілюстрував слайдами з архівів.

Гірка й невеселе відчуття викликала доповідь Валентини Венгжин-Клісовської (Вроцлав). Вивчаючи фонди Львівських бібліотек і архівів (зокрема театральних), вона дійшла висновку, що ситуація не надто приваблива. Тривожна нота зазвучала в самій назві – “Бібліотеки Львівських театрів – розпорошення, знищення та сучасний стан”. Простежила дослідниця це розпорошення від часів Войцеха Богуславського (1795-1799) і дотепер. Сенсаційна заява про виявлення архіву Львівського театру (650 одиниць) в Катовіцах зацікавила усіх присутніх і дещо поліпшила їхній настрій.

Малодосліджені матеріали про діяльність Львівського театру у міжвоєнний період та роки німецької окупації (1941-1944) знайшли розкриття в доповідях Єви Нідецької та авторки цих рядків і мали достатній резонанс на конференції. Обізнана з матеріалами архівних документів і літературою бібліотек, знаю, що дослідження названих періодів мають великі прогалини. Якщо діяльність театрів у 30-ті роки досить докладно вивчала Єва Нідецька, то будь-яку розмову про культурне життя в роки німецької окупації дотепер просто забороняли. Свій виступ я побудувала на підставі докладних рецензій, які з’являлися (відразу після прем’єри) у львівських часописах. Це фактично була стисло зреферована частина книжки “...А музи не мовчали”, виданої у Львівському видавництві “Зерна” 1996 р.

Конференції “Musica Galiciana” присвячені дослідженням музичної культури в різних аспектах: творчості, виконавства, музичного виховання, критики, музикознавства, етномузикології, музичної писемності тощо. Широка тематична амплітуда дала змогу пошуковцям відкривати й осягати теми або призабуті, або маловідомі чи донедавна заборонювані існуючими режимами, зокрема на терені Західної України.

The Ivan Franko National University of Lviv has recently published a journal of theatre studies "THE PROSCENIUM". In 1999, on the initiative of our Rector, Professor Ivan Vakarchuk (a physicist and mathematician) the Department of Theatre Studies and Acting at the Faculty of Philology was created.

2001, the year of the inauguration of our journal, has a special significance for us, since it takes place at the beginning of the third Millennium, and 340 years since the founding of Lviv University, 225 years since the first professional theatre in Lviv was created, as well as on the 10th anniversary of the Independence of Ukraine, and right after the first visit to Lviv of His Holiness Pope John Paul II.

Proscenium (from the Latin word *proscenium*) is the part of the stage, closest to the spectators, in front of the curtain.

Proscenium is a unique part of the stage space, which survived theatre revolutions and reforms; it is a contemporary of ancient theatre, an inalienable component of Renaissance, Enlightenment, modern, and postmodern stage.

Proscenium – ingeniously invented, before the days of cinema in terms of close-ups, is a spacious arena for the Actor, a sort of magnifying glass, and a forum from which the Actor converses with the spectator face to face.

Theatre scholarship has also always longed for its own proscenium – a territory of maximal closeness to the reader. It found such a space on the pages of publications of theatre studies.

During the 20th century, this territory in Lviv was actively occupied by such journals as "Theatre Art," (1922-1924), "The Theatre" (1935), "Theatrical Lviv" (1946-1987), "Theatrical Discourse" (appearing since 1997). Though each had a different agenda and different objectives, and some came out more regularly and had a longer life than others, they all contributed (and "Theatre Discourse" still does) to the Lviv tradition of theatre studies. Our university publication "The Proscenium" has inherited and wants to continue the idea of serving national Ukrainian theatre scholarship. While having a primary orientation towards a circle of professional readership – historians and theorists of the theatre, theatre critics, scholars of art and culture, actors, directors, students of theatre arts – the editors plan to be oriented also towards all who are seriously interested in the theatre.

The editors wish to make this publication a journal for the whole of Ukraine, establishing a working relationship with the National Union of Theatre Practitioners and all of its regional chapters, with theatre schools, museums and archives. In the journal, we plan to publish works of well-known theatre scholars in Ukraine and from abroad, translations of innovative research by theoreticians and practitioners of the theatre, and to review systematically new publications regarding theatre. We are looking forward to publish the best articles by theatre arts students.

"The Proscenium" will provide information on all branches of theatre research abroad, as it is received from various European theatre centers that have a working relationship with our University.

Submissions of original articles, of up to 12 pages of computer text or the first copy of typewritten text (that have not been published in any other journal yet), may be made by e-mail or by regular mail. The editors reserve the right to make editorial changes in the submitted texts. "The Proscenium" may publish controversial articles, even when the editors' views differ from that of the author.

We hope that the appearance of a new journal of theatre studies on the proscenium of the new century, in the halls of the time-honoured centre of European academic scholarship, will provide a powerful stimulus to the unification of Ukrainian national theatre scholarship and will assist with its integration into the world theatre arena.



Автори номера:

Ростислав Пилипчук, академік Академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, професор (Київ).

Микола Крупач, кандидат філологічних наук (Львів).

Світлана Максименко, театрознавець (Львів).

Володимир Овсійчук, член-кореспондент Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, професор (Львів).

Наталя Єрмакова, кандидат мистецтвознавства (Київ).

Любов Кияновська, доктор мистецтвознавства, професор (Львів).

Тетяна Шевченко, театрознавець (Львів)

Ніна Мазур, театрознавець (Київ).

Мирослава Оверчук, театрознавець (Львів).

Валентина Заболотна, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, професор (Київ).

Роман Лаврентій, студент III курсу театрознавчого відділення філологічного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка.

Ганс Гайдер, театрознавець (Відень).

Наталія Філіпченко, театрознавець (Київ).

Ірина Роздольська, кандидат філологічних наук (Львів).

Євдокія Стародінова, філолог (Львів).

Ольга Коломиць, музикознавець (Львів).

Оксана Паламарчук, музикознавець (Львів).

Редакція вдячна за наданий ілюстративний матеріал пп. Л. Гражуліс, О. Давид, О. Зінченко, С. Костюкові, І. Садовому, Я. Синиці.

Редакція приймає до публікації оригінальні статті, що досі не були друковані.

Приймаються праці обсягом до 0,5 ум. друк. аркуша (до 12 сторінок першого примірника машинопису або електронний варіант статті у програмі Word 6.0 або 7.0, формат rtf, гарнітура Times New Roman Cyrilic, формат А-4, до 20 тис. знаків), у тексті – посилання на джерело у квадратних дужках, примітки та література в кінці статті згідно з вимогами ВАКУ (див. Бюлетень Вищої атестаційної комісії України. – К., 1999. – С. 62-64), окремо – дані про автора: науковий ступінь та звання, місце роботи або навчання, основні наукові праці, повна адреса, телефони.

Ілюстративний матеріал повинна супроводжувати інформація, подана за таким порядком:

повна назва театру, назва вистави та прізвище драматурга, рік постановки, постановочна група, прізвища акторів та ролі, автор світлини (малюнка), місце знаходження оригіналу (приватний архів, музей та ін.). На прохання автора статті ілюстративний матеріал може бути повернений.

Редколегія залишає за собою право наукового та літературного редагування і скорочення тексту.

Редакція не завжди поділяє погляди автора.

Текстових матеріалів редакція не рецензує та не повертає.

Передрук текстів дозволяється лише за погодженням з редакцією.

Далі на “Просценіумі”:

Денисюк Іван

“Магія студентського театру”

Галина Когут

з приводу феномена Володимира Фурика

Ганна Липківська

з “Арією київського гостя”

Олесь Нога

“Іван Косинін і театр”

Ростислав Пилипчук

“Становлення українського професійного театру в Галичині (60-і роки XIX ст)” (продовження)

Ратайчакова Доброхна

до проблем інтерпретації тексту

Наталія Шевченко і Володимир Кучинський

“Свідома еміграція в ритуал”

Уперше українською мовою:

Пітер Брук “Без секретів”

Моріс Метерлінк “Про сучасну драму”