

<i>Андрій Содомора</i>	2	Коли ще не піднято завісу
<i>Лесь Танюк</i>	4	“М’яка реформа” театральної Спілки
<i>Лесь Танюк</i>	6	Ми не закрили жодного театру

ІСТОРІЯ

<i>Ростислав Пилипчук</i>	9	Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-і роки XIX ст.)
<i>Сергій Гордєєв</i>	13	Валентина Чистякова – актриса школи Курбаса
<i>Ніна Новоселицька</i>	19	Майстер
<i>Данута Білавич</i>	24	Символ молодости, краси і натхнення
<i>Іван Денисюк</i>	27	Магія студентського театру
<i>Роксоляна Мисько</i>	35	Погляд з-за лаштунків



КРИТИКА

<i>Ганна Липківська</i>	36	Арія київського гостя
<i>Ніна Мазур</i>	39	Над безоднею
<i>Майя Гарбузюк</i>	41	Ностальгія за “Кайдашевою...”



ПРАКТИКА

<i>Пітер Брук</i>	44	Без секретів
<i>Володимир Кучинський,</i> <i>Наталія Шевченко</i>	48	Свідома еміграція в ритуал
<i>Ада Куниця</i>	54	Любов моя казка
<i>Юрій Брилинський</i>	59	Інтелект, який не заважає



ПЕДАГОГІКА

<i>Андрій Содомора</i>	63	Персона
<i>Олександра Сербенська</i>	66	“Пильно й ненастанно політь бур’ян...”
<i>Ніна Кіралі</i>	70	Театр як ілюстрована оповідь

ПЕРШІ СТУДІЇ

<i>Марія Кошелінська</i>	73	Ярослав Лукавецький: кризь біль і випробування
<i>Марія Заїченко</i>	81	Сумненька пісенька про зраду
<i>Мирослава Солук</i>	84	Шість театрознавців у пошуках героя



СВІТ

Болгарія
Борислав Петранов 87 “Що робити?” – кінець утопії

Польща
Януш Деглер 88 У Понтедері – після Гротовського і про Гротовського
Агнешка Єлевська 91 Свято театру
Анна Мазур 97 Наодинці з усіма

Швеція – Фінляндія – Естонія

Сара Гльберг 99 Перевтілення “Дами з камеліями”
Елізабет Нордгрєн 100 Шведськомовний театр у Гельсінкі

Франція

Ірина Іванчук 101 Такий дивний Кольтєс

ІНФОРМАЦІЯ

Олена Боньковська 102 Олександр Загаров і Україна
Йосип Баглай 106 Ярослав Геляс у театрі Срібної землі
Наталія Владимірова 108 Метаморфози “Сценічного читання...”
Любов Янас 110 Театральна палітра фестивалю “Культурний герой”
Надія Кондур 112 Варшавські студії

Цей номер журналу виходить завдяки частковій фінансовій підтримці панства Софії та Івана Головків при Науковому Товаристві ім. Т. Шевченка в США.

Засновник: Львівський національний університет імені Івана Франка.
Видається з 2001 року. Реєстраційний номер КВ № 6029. УДК 7.072.2(051)

Головний редактор
Богдан Козак
**Заступник
головного редактора**
Майя Гарбузюк
Літературний редактор
Ніна Бічуя
Мовний редактор
Зіновій Терлак
Дизайн та верстка
Інна Шкльода

Редакційна колегія:
Ігор Безгін (Київ), Юрій Богдашевський (Київ),
Ірина Волицька (Львів), Вольфганг Грайзенеттер (Відень),
Валентина Заболотна (Київ), Наталія Єрмакова (Київ),
Любов Кияновська (Львів), Неллі Корнієнко (Київ),
Ганна Липківська (Київ), Світлана Максименко (Львів),
Людмила Міляєва (Київ), Володимир Овсійчук (Львів),
Ростислав Пилипчук (Київ), Доброхна Ратайчакова (Познань),
Тарас Салига (Львів), Галина Тихобаєва (Львів),
Богдан Якимович (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



c.54



c.81



c.97

КОЛИ ЩЕ НЕ ПІДНЯТО ЗАВІСУ...

Андрій СОДОМОРА

... Коли ще не піднято театральну завісу й лише пригашені, а не погашені світла, коли до лагідної, що у глядацькій залі, півсутіні достосовується такий же приглушений, півголосом, гомін тих, хто шойно входить, як і тих, хто вже зайняв свої місця, коли з бічних лож налаштовують різноколірні прожектори й вони, мов шукаючи за кимсь, ковзають перелітними вогнями по завісі, по залі, – саме тоді якоюсь частиною присутніх, навіть не підозрюючи того, володіють ті, хто в оркестровій ямі, хто настроюванням інструментів творить особливий настрій – у хаосі найрізноманітніших, один із одним не погоджених, один до одного байдужих звуків, які потім, у єдиній звуковій споруді, імітуватимуть високу гармонію форм, а наразі кожен із тих інструментів існує лише сам по собі, репрезентує лише свою, де він уперше зазвучав, далеку чи близьку вітчизну, випробовує лише свої можливості чи у найскладніших пасажах, а чи просто озивається лишень йому належним голосом – десятки тих голосів, що водночас вихлюпуються, злітають, виковзують із оркестрової ями з-під пальців, смичків, молотків, навперейми, один одному навздогін, вихоплюються із дерев'яних та мідних, великих і малих розтрубів – від переливних рулад милозвучної флейти й пискливого на найвищих нотах кларнета до найнижчої, мов на саме дно зануреної туби; від тендітної тілом своїм і голосом, витонченої скрипки й до велетня-контрабаса – химерне різнозвуччя, крізь яке, закликаючи до злагоди, час від часу сріблястим арпеджіо пробивається причетна до небесних сфер, горда своєю поставою арфа; і коли розбуялому звуковому хаосові, здається, вже має покласти край важким металом налитий там-там, вибухнувши й завібрувавши під ударом дерев'яного, приглушеного сукном молотка, у той момент на знак концертмейстера (смичком – об пульт) безладний вихор голосів тихне, – так вітер, бува, шугне сухолистом, – і після того протяжного, всією клавіатурою осени, шелесткого "ша-а-а-а...", над тією тишею, за кивком концертмейстера, самотнім "ля" зависає гобой – "високе дерево", й тут же, з оркестрової ями, відгукуються на те "ля", пориваються, тягнуться до нього скрипки, альти, віолончелі, а далі, після переключу, квінтами й квартами, то вниз, то вгору – ті ж рулади, арпеджіо, пасажі, той же первісний, де все упереміш, хаос, вихровий, свавільний танець голосів, та не надовго: тільки-но світло прожектора вихопить із півсутіні несумісну з хаосом річ – диригентський пульт, ось тоді наступає чекання – тиша, після якої, з першим порухом палички в руці диригента, мов сон наяву, розвіюється те загадкове дійство – творення настрою не лише у прямому, а й переносному значенні слова: частина присутніх таки справді йде в оперу з передчуттям саме того дійства, за яке аплодують: аплодисменти, коли ще не піднята завіса, – від тих, хто, чуючи настроювання, не чує настрою, – ніким не керованого розсіву голосів, кожен із яких прагне лише собі належати, квапиться бути лише собою, бо невдовзі тим вивіреном, досконалим своїм "я", чи то пак "ля", увіллявшись у цілість, лише їй служитиме, лиш її спільним голосом буде... прагне, квапиться – поки ще не піднято завісу, поки не спалахнули вогні рампи, а за лаштунками – не пролунала рішуча, за якою неодмінно йде помах диригентської палички, майже ритуальна фраза:

– **Маестро, починаємо!..**

З МІЖНАРОДНИМ ДНЕМ ТЕАТРУ!



“М’ЯКА РЕФОРМА” ТЕАТРАЛЬНОЇ СПІЛКИ

*22-23 грудня 2001 р. у Києві
в Центральному будинку
актора відбувся IV з’їзд
Національної спілки театральних
діячів України. Пропонуємо
читачам блиц-інтерв’ю нашого
кореспондента з новообраним
головою НСТД України,
заслуженим діячем мистецтв
України, професором
Лесем Степановичем Танюком.*

Кореспондент: Лесю Степановичу, журнал “Просценіум” вітає Вас з обранням на ще один термін Головою Спілки. З’їзд завершився; вочевидь, питання про те, чи Ви задоволені його роботою, недоречне?

Лесь Танюк: Дякую за поздоровлення. Я не належу до тих людей, які кажуть, що чимось задоволені... Добре, що з’їзд закінчився в конструктивному руслі, добре, що його учасники розрізнили деякі плюси й мінуси, прийняли низку важливих ухвал. Погано, що багато з них так і залишаться на папері, тому що для їх втілення немає поки що ні законодавчої, ні фінансової бази. Погано, що не дійшли кінця з ухвалою про долю Київського міжобласного відділення... Але важливішим вважаю інше. Підготовка до з’їзду активно поживила роботу Спілки, вісім конференцій у регіонах, на семи з яких я побував, подали картину наших абсолютно унікальних можливостей. Я зрозумів, що діяльність Спілки вагоміша сьогодні не у вертикальному аспекті, а саме в горизонтальному. Регіональні відділення часто активніше працюють, аніж наш центральний апарат – на чолі з трьома бухгалтерами, з десятком функціонерів, які перекладають папери з одного столу на інший. Тому прийнята на з’їзді ухвала про те, що весь апарат від сьогоднішнього дня вважається звільненим, – не є несподіванкою.

Кор: Це початок тієї “м’якої реформи”, про необхідність якої Ви говорили у своїй звітній доповіді?

Л. Т.: Так, нам потрібна реформа спілчанського керівництва, ми зобов’язані наповнити новим змістом життя спілки і нарешті сформуванати дуже чіткий виконком. Цього у нас досі не було. Виконком існував, але він складався з ... голови Спілки і двох його заступників. І це чомусь називалось виконкомом. Тобто я – голова Спілки – і я ж контролюю себе як голову виконкому. На певному етапі наші апаратники вирішили, що вони є виконкомом, почали від імени цього останнього видавати якісь ухвали, не відомі Раді голів Спілки. Тому виник конфлікт між апаратом і Радою голів Спілки, між центральним

апаратом і Київським відділенням, бо воно на місці робить власне "київську роботу". І те, що ми сьогодні практично всіх звільнили з їхніх посад, а завтра будемо набирати працівників за новими параметрами, – і є кроком до оновлення нашої діяльності.

Кор.: Кілька слів, будь ласка, про те, що сьогодні відбувається в Комітеті Верховної Ради з питань культури і духовності, на якому робочому етапі перебуває такий довгоочікуваний Закон про театри?

Л. Т.: Закон, власне кажучи, готовий. Його підготувала депутат Валерія Заклунна. На етапі другого читання з додатками ми створили окрему комісію, розіслали проект Закону всім директорам та керівникам театрів, отримали від них певні доповнення, свої доробки запропонувало Міністерство культури і мистецтв. У цьому завершеному варіанті Закон можна виносити на розгляд сесії. Якщо Бог дасть і ця виборча кампанія не зовсім збурить роботу Верховної Ради, то ми можемо ще в 2002 році його прийняти.

Кор.: Протягом кількох останніх років виникало питання про скорочення кількості державних театрів, закриття театральних колективів у ряді обласних центрів. Ваше ставлення до цієї проблеми? Які перспективи її вирішення?

Л.Т.: Ставлюсь до цього питання дуже негативно. На мою думку, працівники Міністерства потрапили в ситуацію скорочення штатів, а відтак і колективів по Україні. Тому виникла пропозиція залишити тільки регіональні театри, а всі інші – скоротити. Я категорично проти цього. І ось чому. Великим досягненням радянської влади було те, що вона збудувала в кожному обласному центрі будинок театру. І якщо сьогодні незалежна Україна спробує виселити звідтіля театральні колективи, там не буде прокатних площ, про які ми мріємо, а будуть лазні, перукарні, казино – все що завгодно, тільки не театр, і ми просто втратимо матеріальну базу. Думка про те, що театр Заньковецької стане регіональним, а, наприклад, театри в Тернополі чи в Івано-Франківську будуть йому підпорядковані як прокатні площадки – це погана ідея, і ми виступили проти неї хоч би тим, що дали звання академічного Тернопільському театру, який підлягав закриттю так само, як Волинський чи Рівненський. Велика заслуга і Спілки, і Міні-

стерства, що ми залишили сталу кількість театрів, жоден із них не закрили. Навпаки, виникли інші, нові театри. Зрозуміло, що вони бідують. Ніде у світі немає положення, за яким держава утримувала б таку кількість театрів – театральна справа скрізь приватизована. Так буде і в нас. Але поступово, коли економіка стане стабільною, коли людина зможе і захоче платити за квиток такі гроші, за які театр здатний себе утримувати. Якби сьогодні, скажімо, Театр імени Івана Франка жив на самі лише квитки, то це становило б тільки десять відсотків від його прибутку. А дев'яносто він би мусив заробляти якимось інакше. Якби Театр юного глядача існував на заробіток від квитків, то це було б тільки чотири відсотки від його прибутку. Врахуймо, що цей прибуток ще й оподатковується... Над цією проблемою працює Комітет. До Закону про культуру ми додали проект, за яким заклади культури визнано неприбутковими. Якщо це увійде в податковий кодекс, тоді ми зможемо налагодити нормальне ринкове театральне виробництво. В Канаді, наприклад, Дитячий театр одержує 4 млн. канадських доларів дотації від держави. Крім того, коли він проводить фестивалі, випускає майки чи ручки – усе це не оподатковується, і він за ці гроші може придбати комп'ютер, апаратуру, машину і, хоча це театр державний, навіть підвищити акторам платню, яка б, проте, не перевищувала зарплату в регіоні. Таку систему ми теж хочемо запровадити в майбутньому.

Кор.: Одне із важливих питань, що їх піднімали делегати з'їзду, стосувалося прозорості в діяльності Спілки. Збірка матеріалів, видана до З'їзду, що містить велику кількість інформації про роботу і в регіонах, і в центрі за звітний період, є своєрідною відповіддю на це наболіле питання.

Л.Т.: Хотілося б видати книжку і про цей, четвертий, з'їзд – виступи делегатів, дискусії, ухвали. І звичайно – донести до преси те, що відбувалось на з'їзді.

Розмовляла Майя Гарбузюк

Лесь ТАНЮК

МИ НЕ ЗАКРИЛИ ЖОДНОГО ТЕАТРУ

Тези до Звіту про роботу НСТД України (1997-2001)*

Наш IV театральний з'їзд – перший з'їзд Національної спілки театральних діячів у новому тисячолітті – по десяти роках української незалежності. Факт символічний, якщо нагадати, що звітуємо майже всі ми – я і голови відділень – по суті, не за 5 останніх років, а за всю десятирічку, сповнену не лише здобутків, а й драматизму, розчарувань і втрат. Уперше в історії України закладались реальні засади нової держави, змінювалися пріоритети, виник принципово новий політичний та економічний контекст. Культура увійшла в новий інформаційний простір – віртуальний, у простір реклами, ширвжитку й задоволення найнижчих інстинктів. На хвилі демократичної ейфорії до влади все-таки прийшли здебільшого перефарбовані партократи, князьки й божки, власники грубесних гаманців, люди, які ніколи не мали смаку до культури й змагали до споживацтва. Якщо раніше культура залежала від тотальної ідеології, то сьогодні ми опинились у набагато страшнішій залежності від культу грошового мішка, від смаку соціального ідіота, якого інстинктивно дратує все, чого він не розуміє і не сприймає, – книжка, театр, живопис, школа, краса, церква, порядність, пошана до історії. А від цього соціального ідіота часом дещо залежить... Усе це різко змінило співвідношення традиційних і нетрадиційних мистецтв і цінностей, викривило суспільні орієнтири, і культурі довго ще доведеться виправляти цей унікальний “вивих”.

Саме через це в найширший обіг і далі вводяться не ринкові, а псевдоринкові механізми, альтернативні до цінностей духовних, і ці нові “механізми” намагаються захопити під свій вплив культуру, зокрема – театр. Відбувається драматичне для майбутнього перетворення театру як мистецтва на індустрію розваг і дозвілля, і ми вже починаємо звикати до того, що і наші парламентарі, і наші урядові чиновники часто ставляться до мистецького витвору як до товару – нарівні з цигарками, горілкою, кухлем пива чи зубною щіткою. Ще Мар'ян Крушельницький бунтував проти перетворення театру на підприємство. “Якщо театр – підприємство, – говорив він, – чому ж ми тоді обурюємося, що в ньому так багато штампів? Якість кожного підприємства в прямій залежності від кількості штампів – чим штампів більше, тим виробництво краще!” Може, тому й мало в нас театральних відкриттів високого масштабу, що “підприємство” незугарне піднятися до рівня Шекспіра чи Лесі Українки?

Відомо, що справжній ринок починається не з ринку товарів, а з ринку ідей, інтелекту, лише наслідком якого стає потім ринок товарів. Ми, на жаль, усе переплутали й

досі живемо на державному рівні марксистською тезою про домінанту “базису” над “надбудовою”; пригадуєте – у Брехта – “Спочатку хліб – а потім вже мораль!” Інтелект, ідея, митець опинилися на маргінесі. Це трагічний момент для культури, і доки цей “революційний” етап не скінчиться, доки життя не увійде в нормальні – тобто моральні – береги, нам з вами буде важко, бо тим людям, які бенкетують сьогодні на згарищах наших творів, театр не потрібен.

Ми, театральна Спілка – гідно пережили перший, найскладніший етап нашого життя. Сьогодні це вже незаперечний факт. Ми не дали нікому знищити творчі спілки, на чому наполягали певні кола і групи, називаючи спілки сталінськими витворами. Навпаки, зусиллями Комітету Верховної Ради з питань культури і духовності ми виборили творчим спілкам статус Національних, що ввело їх у ранг пріоритетних. А потім, використавши цей ранг, домоглися для спілок державного (бюджетного) фінансування як для національних закладів. Держава, забравши собі наше всесоюзне майно (згадайте, тоді було усупільнено майно КППС, комсомолу, профспілок і союзних творчих спілок), поступово його нам повертала, але вже в іншому правовому полі. Якщо за радянської влади наші виробництва не оподатковували і весь прибуток ішов на спілки, – то сьогодні всі вони оподатковуються нарівні з іншими, державними й приватними!

Отут основна проблема, отут наріжний камінь! Але статус Національної спілки дає нам перспективу одержати податкові пільги. Сьогодні за цієї страшної економічної скрути ще не можемо говорити про максимум вигід від такого статусу, але можна бути переконаним, що завтра із зростанням економічної стабілізації та піднесенням прибутку Національні спілки матимуть значні пільги й переваги. Додам, що державного фінансування громадських організацій, зокрема – театральних спілок – і такого статусу! – немає в жодній пострадянській країні – ні в Росії, ні в Грузії, ні в Прибалтиці. Зробіть із цього свій висновок.

Можемо пишатися й тим, що дійсними членами-академіками і членами-кореспондентами Академії Мистецтв України стали 14 членів СТД – на жаль, покійний нині Сергій Данченко, Дмитро Гнатюк, Юрій Мажуга, Ігор Безгін, Богдан Ступка, Михайло Резнікович, Данило Лідер, Ростислав Пилипчук, Степан Олексенко, Анатолій Новіков, Неллі Корнієнко, Ростислав Коломієць, Федір Стригун, Богдан Козак, Тетяна Назарова.

* Подається із скороченнями за: *Театр. Стратегія і соціальна політика. 1997-2001. Матеріали до Звіту на IV з'їзді. – К., 2001. – С. 12-19.*

Нагадаю і про колишню проблему, що нині сприймаємо як норму, а було проблемою: ми не дали закрити **жодного театру**, не припинили діяльності жодного мистецького колективу - це при тому, що падали й зникали цілі заводські імперії з міцними матеріальними базами, гинули колгоспи й фабрики, люди тисячами йшли у безробіття! Навпаки, з'явилися нові студії, нові театри, лабораторії, приватні антрепризи. І якщо вже говорити про наш спілчанський доробок, то навіть звичайне перерахування зробленого зайняло б кілька годин. Якщо говорити про кількість фестивалів чи конкурсів, то в розданій вам книжці число їх сягає за шістьсот, серед них – найвищого рівня: “Київська пектораль”, “Січеславна”, “Різдвяний вертеп” у Луцьку... А якщо врахувати проведені за ці роки “круглі столи”, конференції, майстер-класи й академії, презентації та ювілеї, соціологічні опитування й обговорення вистав, благодійництво і творчі вечори, шкільно-освітню діяльність лялькарів та театрів юного глядача, допомогу Будинкові ветеранів сцени імені Н. Ужвій та силу інших акцій, то це число збільшиться удвічі...

Про деякі найголовніші акції, якщо вистачить часу, я говоритиму більше, коли йтиме мова про зроблене відділеннями: їхні звіти теж долучено до розданого вам видання. Зараз скажу лише одне: я вдячний усім разом і кожному зокрема, хто докладав до роботи свій час і здоров'я, хто недосипав і недоїдав, – а це передусім голови міжобласних відділень, їхні відповідальні секретарі й актив, це ви всі разом, присутні сьогодні тут, бо Спілка є ваш витвір, і ми нікому не дозволимо її споганити. Я вдячний не лише виконавцям, а й тим, хто їм сприяв, – численним працівникам – Міністерства культури й інших органів культури, урядовцям, профспілці культури, депутатам міських та обласних рад, культуртрегерам муніципалітетів і управлінь. Спасибі й спонсорам, перед якими ми й досі в боргу, бо не спромоглися ще завершити законотвірчої роботи, яка б збільшила бажання й можливість вкладень у культуру, як це є в кожній цивілізованій країні. Але спонсори нам допомагали – і це видно хоч би зі звітів міжобласних ревізійних комісій; у деяких областях соціальна допомога членам Спілки перевищувала в чотири-п'ять разів суму державного фінансування їхнього відділення. Я б хотів відзначити Київську міську, Донецьку та Кримську організації, де цю справу було поставлено на високий рівень. Але й ті міжобласні відділення, які не мали таких регулярних надходжень, примудрялися провадити колосальну творчу роботу – конференції, фестивалі, а подекуди здійснювали навіть власні видання: ви тримаєте в руках унікальні примірники львівської “Театральної бесіди”, яка виходить від 1997 р. без жодної копійки з центру, вам роздано Дніпропетровський журнал “Театр-плюс”. Виходила одеська газета “Театр”, виходить “Театральний Київ”. Привітаймо Львів із новим журналом “Просценіум”. Привітаймо Одесу, де успішно працює “7-й канал СТД” із його трьома авторськими програмами: “Жив Курилка!”, “Знайомі незнайомці” та “Галопом по Європі”, – канал, який надає матеріальну допомогу Спілці та його ветеранам. До речі, надійшов час подбати про видання

всеукраїнської театральної газети, може, тижневика – готовий передати новому правлінню розроблений проект і кошторис такого видання. Це ініціатива кримського драматурга й підприємця В. Чепуріна, делегата з'їзду й члена правління в Сімферополі. Якщо вже зайшла мова про видавничу діяльність, зазначу, що попри абсолютно несприятливі для театральної критики умови (приватні газети не дуже хочуть фахових театральних рецензій, їм подавай гостреньке й сороміцьке), наші театрознавчі джерела не пересохли. У Львівському НТШ видали грубезний том театрознавства, з'явилися книжки про Богдана Ступку й Сергія Данченка, спогади Володимира Дальського, Олега Комарова, Бориса Міруса та Олександра Гринька, книжка, присвячена пам'яті Павла Загребельного, дослідження О. Сакви про Віктора Шулакова, “Філософія театру”, – з текстами Курбаса, яку підготував Микола Лабінський, пречудова праця О. Клековкіна про містерію, книга харків'янина О. Чепалова про Фореггера. А Єжи Гротовський та Еудженіо Барба у перекладі М. Шкарабана, тексти Л. Курбаса й В. Мейерхольда у виданнях, які ініціював Б. Козак, або ностальгічна праця Ніни Новоселицької про Театр Російської драми! Не можу не назвати фундаментальних досліджень Центру Леся Курбаса: “Леся Курбас – репетиція майбутнього” Н. Корнієнко та її ж монографія “Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук”. Вагомим став і вихід книги В. Гайдабури “Театр, захований в архівах” – відкриття цілком нової теми, доля театру доби німецької окупації. Молодь активно береться за невідоме – за Леся Курбаса і Йосипа Гірняка, за Володимира Блавацького й Валеріяна Ревуцького. До речі, можу порекомендувати чудову книгу тернопільчан – “Художник Яків Струханчук”, видану в “Дніпрі” в упорядкуванні О. Мусієнка – про курбасівського художника, жертву сталінського терору. Не можна не помітити статей Сергія Васильєва, Олега Вергеліса, Валентини Заболотної, за якими слідом ступає нова генерація – Ганна Веселовська й Ганна Липківська, Олена Левченко й Валентина Грицук, Ольга Островерх і Вадим Дишкант, Тетяна Шевченко, Сергій Наєнко, Віталіна Дорошенко, Людмила Томенчук...

Я не випадково почав із тих, ким зазвичай завершують огляди театрального життя – з театральних критиків і дослідників, бо саме вони формують – повинні формувати – публічний образ театру. І все ж картина фрагментарна, бо не всі мають мужність називати речі своїми іменами. Бо немає підсумкових оглядів сезонів, немає дійового об'єднання критиків, важко дочекатися акторам обласних театрів, щоб до них приїхали, як колись, відомі критики на відкриті рецензії; Спілка театральних діячів мусить повернути собі змогу й обов'язок все те робити. А вже про поїздки на вистави своїх колег в інші міста годі й казати. Маємо домовленість із Міністерством культури, Юрій Петрович Богуцький сам запропонував: працюймо разом, ваші людські ресурси – наша фінансова допомога, і ми щиро вдячні за цю співпрацю. І перше завдання – допомогти вижити “Українському театрові” й газеті “Культура і життя”.

Чимало виникає нарікань на режисуру, зокрема молодую. Недавно відбулась Колегія Міністерства культури і мистецтв саме з проблем режисури, і саме молоді – можемо констатувати, що процес впливу режисерських кадрів, про який ми говорили на минулому з'їзді, припинився – навпаки, режисери потяглися в Україну. Сергій Проскурня, Дмитро Богомазов і Дмитро Лазорко, Олег Ліпчин і Богдан Струтинський, Юрій Яценко та Ірина Волицька, Микола Яремків та Володимир Кучинський, Андрій Крітенко й Андрій Бакіров, Олексій Балабан і Олексій Лисовець, Євген Курман й Атілла Віднянський, Юрій Одинокий – це вже цілком нова генерація, новий стиль й методологія. Осібне явище – Андрій Жолдак із його суперексцентричною фантазмагорією; можна до нього ставитись по-різному, але не можна заперечити наявності власного погляду на світ і на театр, не відчутти владної руки й таланту завершеного компонування.

Звичайно, існують проблеми з інститутськими випускниками, які не їдуть в обласні театри й воліють скніти на підвіконнях у Києві; з державним розподілом і багато іншого. Гадаю, на певному етапі Спілка підійде до розв'язання й цих завдань – разом з інститутом та Міністерством культури і мистецтв.

Я зупинився побіжно лише на молодій режисурі, і цілком свідомо. Саме тут поле для творчої роботи – підтримка молодих акторів і режисерів, плекання зміни. Спілка театральних діячів втрачає на віковій категорії, тому треба приймати до неї здібну молодь, не відлякувати її зайвим формалізмом. Тут могли б допомогти наші творчі огляди, конкурси; утім, часто вони ще носять поверховий, упереджений характер, премії та призи розподіляються невідповідно до реальних вартостей, і на це було чимало нарікань від членів нашої Спілки під час конференцій.

Режисурі, яку підтримали талановиті директори, зобов'язані своїм злетом такі обласні театри, як Донецький музично-драматичний та Миколаївський театр драми і комедії, яким надано звання академічних. На піднесенні перебуває Львівський театр Заньковецької з його гучними прем'єрами “Андрей” та “УБН”, Тернопільський театр із чудовим директором Михайлом Форгелем, Кримськотатарський та Кримський російський академічний, Чернігівський, Херсонський імені Миколи Куліша, у Києві – Театр Драми і Комедії на Лівому березі, франківці й Російська драма, яка відсвяткувала своє 75-річчя. Але є театри, які взагалі не мають мистецького керівництва – Харківський імені Шевченка, Рівенський, Полтавський, Івано-Франківський, Сумський театр драми та комедії, Російський театр у Маріуполі. Особливо бракує режисерів у музичних театрах, і прикро, коли ними нехтують так, як це сталося в Київській опереті, звідки звільнено талановитого Віктора Шулакова. Донеччани виграли, запросивши його на кілька вистав, – кияни, безумовно, програли, адже сцена є сцена, тут видно все, як на долоні.

Спілка планує провести моніторинг цієї проблеми, як і проблеми сучасної молоді акторської зміни, і почати цей моніторинг необхідно з питань освіти. Треба всіляко зміцнювати базу Київського театального інституту, тут

драматично стоїть питання з приміщенням. Це питання треба вирішити неодмінно. Неодмінно – і на користь Театрального інституту.

Я не можу дати тут цілісної театральної картини, бо це не є предметом мого звіту, але вважаю необхідним відзначити і те позитивне, що роблять у Харкові Ігор Борис та Олександр Барсеґян, який от-от завершить грандіозну будову віку й подарує Харкову майже новий театр. Міцно тримається у Криму театральна імперія Анатолія Новикова, є ще порох у порохівниціях у невгамовного Володимира Грипича в Чернігові, роблять гарні й потужні вистави Ігор Равицький і Костянтин Пивоваров, одержав премію імені Леся Курбаса безумовний майстер перевтілення Михайло Мельник, на справжнього режисера виросла прекрасна актриса, учениця Мар'яна Крушельницького Лідія Кушкова, майже ошелешує театральну Європу своїми ляльковими феєріями Данило Поштарук із Луцька, творить свій філософський театр Анатолій Канцедайло, нуртують ідеями й проектами Юрій Чайка та Володимир Аносов, створив Новий театр у Києві і зіграв кілька абсолютно блискучих ролей Микола Русшковський, на високі сходинок підноситься Київська Опера, львів'яни явили світові “Мойсея” Мирослава Скорика (цей грандіозний проект благословив папа Іоанн Павло Другий); абсолютно блискуче зіграв роль Варавви у п'єсі М. де Гельдерода Михайло Голубович, якого за виконання цієї ролі подано на Шевченківську премію...

Дуже великою втратою для театру стала смерть Сергія Данченка, чий вистави завжди були взірцем майстерності. Важко пережили ми і трагічну загибель Ярослава Стельмаха, одного з найкращих наших драматургів.

Сьогодні Театр ім. І. Франка очолив учень і однодумець Сергія Данченка, один із найкращих акторів України Богдан Ступка. Нам дуже важливо, щоб цей корабель продовжив своє флагманське плавання в океанських водах мистецтва, і ми віримо в це, бо на капітанському містку стоять два мудрі капітани – Б. Ступка і М. Захаревич, отож команда працює справно й чітко.

Мій звіт був би неповним, якби я не сказав про законодавчу проблему. Так уже сталося, що, крім Спілки, я десять років паралельно очолюю парламентський Комітет із питань культури, і те, що не вдається вирішити на рівні Спілки, вдається іноді зробити на рівні Координаційної Ради Національних Спілок, а коли не допомагає й це, питання виноситься на рівень парламентського Комітету або Верховної Ради в цілому. Має Комітет і контрольну функцію з підвідомчих йому проблем, і це теж дає змогу впливати на процес, тримати руку на державному пульсі, від якого так залежить сьогодні пульс українського театру.

Ростислав ПИЛИПЧУК

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

(продовження, початок: “Просценіум” ч.1/2001 р.)

Але повернімося до “Проекту...” Ю. Лавровського. Не заперечуючи потреби польського театру у Львові – місті, густо населеному поляками, Ю. Лавровський чесно і відверто говорив про недоцільність тримати тут німецький театр та ще й з кількістю чотирьох вистав на тиждень, тоді як польська трупа мала можливість виступати тільки тричі. “Не єсмо ворогами німецького образования уже з засади, противно (*навпаки* – Р.П.) – високо почитаем просвіщене германское, але жодною мірою не можем похвалити того, щоб для невеликого числа німецьких мешканців Галичини давати чотири зрілища німецької щотиждень. Протое сподіваємось, що сам Сойм Краєвий сділає потребні кроки, щоб правительство узнало нестосовність дотихчасового стану і за призволенем всіх інтересованих сторін і соотвітним винагородженем змінило привілеї німецького театру так, щоби один день в тижню віддано на представлення руської”[1], – заявляв Лавровський. І, ніби прохаючи вибачення за надто сміливі претензії, пояснював, що такий захід нічим не скривдив би німецьких мешканців Львова, а пішов би на користь німецькому театрові, який переважно світив пусткою, бо львівська німецькомовна публіка була надто нечисленна для його заповнення.

Якщо ж би цього привілею для німецького театру не можна було з будь-яких причин змінити, писав далі Лавровський, то довелося б думати про пошуки іншого приміщення для українського театру. Звичайно, про спеціальне будівництво годі було й мріяти. Треба було скористатися з будівництва Народного Дому, яке тривало ще з 1850 р., і передбачити одну велику залу для виступів українського театру. Це не тільки не повинно б перешкоджати діяльності товариства “Народний Дім”, а навпаки, – сприяло б йому у прагненні бути вогнищем культури, довкола якого гуртувалося б усе українське населення Львова.

Другою істотною перешкодою на шляху до створення театру був брак українських п’ес. “У нас в Галичині, – зазначав Ю. Лавровський, – є ще дуже мало в тім взгляді сділано; але більша часть русинів жиє під берлом російським. Там, на Україні, як уже давніше возбудилося

почувствіє народное і як уже більше сділано на полі літературнім, так і поезія драматична видала уже більше цвітів. Увіряли мене честніи мужі, що на театрі в Каменцю-Подільськім виділи зрілища руської і дуже похвально о них говорили. Тії-то драмати, основанії на тлі чисто-народнім, можуть і нам послужити за початок”[2].

Лавровський мріяв про такий український театр в Галичині, який не був би відрубним від усього українського театру. На відміну від тих діячів, яким ще багато десятиліть опісля здавалося, нібито галицькі русини – це окрема від українців народність або що це плем’я росіян чи поляків, він скеровував увагу своїх земляків на українську наддніпрянську драматургію, бо інакше новоутворений галицький театр, при злиденній власній драматургії, просто не мав би національного репертуару.

Лавровський пристосував проблему театру до пекучої тоді мовної проблеми. Обороняючи мову галицьких періодичних видань, місцевих письменників – від звинувачень у схильності до старослов’янщини, Лавровський твердив, що українська літературна мова ще перебуває в процесі формування, а тому, мовляв, до літератури часто потрапляють такі слова, яких не чути в народній мові[3]. Тут же він констатував деякий прогрес в середовищі галицької інтелігенції у справі чистоти української літературної мови і висловлював упевненість, що театр тільки сприятиме підвищенню культури мови. Звичайно, тоді Лавровський ще не підозрював, до чого через кілька років приведуть “язикові” проблеми і як згубно позначатся вони на українському театрі в Галичині.

З появою українського театру Лавровський пов’язував і багато інших важливих суспільно-культурних проблем. Театр, на його думку, мав сприяти публічному вживанню українського слова серед широких кіл сполонізованої інтелігенції, яка досі використовувала його лише “для домашнього вжитку”. “В розговорі домашнім не може язык образоватися, бо не оказується потреба висших понятій. В мертвім же язиці книжнім не раз вкрадеся слово, котре противне есть духові языка. Отже, если руська мова буде

публічно вживана, чи то на соймі, чи то в школі, то не одно слово, досі в книгах уживане, окажеся нестосовним, а не одно, на первий слух дивне і чуже, ослухавшись добре, буде узнане відповідним духові язика і отримає право обивательства руського”[4]. Щодо цього Ю. Лавровський покладав великі надії на театр. “Особливо, если б познакомилися добре з драматами українськими, бо ті всі, оскільки нам відомо, написані суть чисто руським словом і, певно, не грішать російщиною або церковщиною. Так, думаєм, що українська поезія через утворене театру руського спасительно вплине на всі роди письменництва, особливо же причиниться до воздвиження галицької драматургії, а то тим легше, если не бракне їй помочі і заохоти. Такою помочію і заохотою могли би бути надгори, установлені для найлучших сочинителів драматичних”[5]. Отже, Лавровський вперше висунув у цій статті ідею драматичного конкурсу – того конкурсу, який згодом, у 1864 р., буде оголошений з ініціативи самого ж Лавровського. Автор не втішав себе й читачів надією, що в результаті цього конкурсу, як гриби після дощу, з’являться високохудожні п’єси, а театр стане на належній висоті. Не все одразу. Важливо, щоб був покладений добрий початок. “А як тільки знайдуться меценаси, – найдуться і поети”, – повторив Лавровський крилатий вислів. Хоча сам він добре знав, що в Галичині серед української шляхти та молодой буржуазії не знайдеться настільки заможної і відданої громадській справі людини, яка б пожертвувала власні кошти на театр, однак щодо розв’язання грошової проблеми мав готову думку. Він пропонував Галицькому Сеймові не лише добиватися перед урядом привілею щодо приміщення у міському театрі для української сцени, але й призначити з крайових фондів відповідні кошти на утримання цього театру, на платню для акторів і на премії за найкращі п’єси.

Якщо ж допомога сейму виявилась би недостатньою, то, на думку Лавровського, всі народолюбці причиняться до загальнонародної справи. “Увірені єсьмо, що і поляки забудуть о всякій незгоді і вражді і, не поведуючися низьким узкосердієм, щиро і благородно подадуть помічну руку братньому народові, та не тільки словом, але й ділом причиняться до спільної справи”[6], – сподівався Лавровський.

Автор “Проекту до заведення руського театру во Львові” застерігав майбутніх опонентів, що в його статті є, мабуть, спірні думки, а тому й запрошував читачів до активної дискусії навколо порушених питань. Але дискусія не розгорілася. “Святоюрцям” була не до вподоби ідея створення театру, бо вони бачили, куди Лавровський гне: до єднання з Україною, її літературою і мистецтвом, а це було їм як сіль на око. Молодим же діячам не було доступу на сторінки газети “Слово”.

Через якийсь час у “Слові” з’являється анонімний допис із Праги, в якому повідомлялося, що аналогічну проблему з приміщенням для чеського театру після тривалих суперечок з австрійським урядом вирішено позитивно, на користь чеського театру. Відтепер чеські вистави мали відбуватися тричі на тиждень у театрі Нового Міста в Пра-

зі. “Коли ж, наконець, прийде во Львові до того, щоби русини хоть одно представлене на тиждень мали?”[7], – запитував кореспондент. І тут же розмірковував: українські вистави повинні б відбуватися в театрі графа Скарбка, бо фонди, що їх відпускають на утримання цього театру, складаються також і з податків українських селян. Далі автор дивувався, чому питання, яке підняв у “Слові” Лавровський, ніхто не дебатувє і чому “не стараються о розрішене его на компетентнім місці”[8], тобто на засіданні Галицького Сейму і Державної Ради у Відні. Дописувач висловлював надію, що Лавровський доведе справу утворення українського театру у Львові до кінця і що польські діячі, “желаючи блага своєму народові, не можуть і русинам в тій справі на перешкоді стояти” [9]. “По крайній мірі, – продовжував автор, – просвіщені і в будучність проникаючі поляки повинні би тим ділом зайнятись, як своїм, ілі хоч помочі своєю не одмовити, бо ежелі тільки проникають в будучність, конечно прийдуть до увіреня, же представлення руськії з такою пользою окажуться для народа польського, як і руського. Крім поля літературного – то друга arena, где пристрастія, в противну сторону гонячії, ізтупляються, і вражда віковая в дружбу перетворитися може”[10].

Оскільки в цій статті автор загострював проблему, то Лавровський, як обережний політик та й юрист за фахом, тактовно роз’яснив у другій своїй статті (видно, з дипломатичних міркувань, щоб не дратувати польську шляхту, яка переважала в сеймі і від якої залежала справа українського театру), що в своєму “Проекті...” він наголосив тільки на альтернативі щодо приміщення майбутньої української сцени: добиватися дозволу на використання театрального будинку графа С. Скарбка або ж розраховувати на майбутнє приміщення Народного Дому. Що ж до претензії, аби театр Скарбка утримував на власний кошт українську трупу, як пропонував празький кореспондент, то, на думку Лавровського, така ідея нереальна, бо “...відомо, що гр. Скарбек получил привілей тільки на театр німецький і польський і що фундацію свою зділав тільки на ті дві сцени. Хотя до тої фундації належать села руськії, то з того еше не слідує, щоб ю на іншії цілі обернено, як на которії ю сам фундатор призначив. Для того ані мови не може бути о тім, щоб его фундуш употреблено на театр руський, то есть чужий маєток, а его воля повинна бути свята і непорушна”[11].

Лавровський добре знав, що спадкоємці Скарбка не йшли і не збираються йти на поступки українському театрові, тому він домагався лише того, щоб дирекція німецького театру за відповідну платню відступила своє приміщення один день на тиждень для українських вистав, подібно до того, як вона відступала часом залу свого театру для різних штукарських видовищ і концертів чи засідань Галицького Сейму. На думку Лавровського, український театр має шукати інших фондів для свого існування. “А если хто спитається, які то фундуші, – роз’яснював Лавровський, – відповімо коротко: цілий край. Театр, ведля мого мніня, рівно як школи, суди і прочая. Чим школа для молодіжі, тим есть театр для цілого народа, бо остаточною його цілію не есть забава,

но образоване гуманітарне і моральне народа. Зрілище сценічне єсть тільки средством і на тим більшу увагу заслуговує, понеже тоє средство єсть само в собі приємне, а так соединяє в собі хосен з забавою”[12].

Ю. Лавровський вважав, що сейм, до якого за новою конституцією 1861 р. почасти перейшла законодавча влада, повинен займатися народним театром. Він уперше наголосив на потребі домагатися від уряду фінансової допомоги з крайових фондів, які склалися, як уже говорилося, з податків українських селян. Тим більше, що польський театр одержував з цих фондів річні субвенції на суму 4 тис. золотих ринських.

Розуміючи всю складність завдання, яке він брав на себе, і не приховуючи цього від усіх можливих супротивників, Лавровський заявляв: “Знаємо добре, що так тоє внесене, як і поміщене нашого театру в забудовану гр. Скарбка, находити буде многі перепони; і певно, що багато часу єще потреба, нім наша добра справа увінчана буде добрим успіхом. Велике діло – а таким, ведля моего суду, єсть справа театру руського – потребує витривалости і труду! Протое заким переб’єм всі перешкоди і поставим нашу сцену на такій степені, на якій она повинна стояти, стараймося сділати хоть невеликий початок. На такий початок здається нам бути найдогоднішою прехороша саля на первім подрі (*поверсі – Р.П.*) нашого Дома Народного. Но і поміщене тимчасове в тій салі вимагає немного труду; для того думаю, що найлучче буде, если зав’яжеться комітет в тій цілі. Не хочу розказувати, що буде задачею того комітету, бо тая розумієся сама собою, если поглянем на ціль, т.е. заведеме руського театру. Тим часом попереस्ताю на об’явленю моєї мислі і сподіваюся рівного соучастія всіх народолоубців”[13].

За якийсь час на обидві статті Лавровського відгукнувся письменник Гнат Якимович, майбутній драматург. У статті “З-під руського серця” він відзначав, що ініціатива Лавровського знайшла схвалення у всього галицького культурного громадянства. “Потреба театру велика, конечно і по вимаганням теперішности – невідзновна...”[14] – заявляв Г. Якимович. Він висловлював упевненість, що весь народ складатиме кошти на свій театр. Але доки буде зібрано відповідну суму, каже автор, мине чимало часу. Щоб не чекати на відкриття постійного професіонального театру, Г. Якимович радив уже взимку 1862 р. показати у Львові кілька аматорських вистав. Аматорське товариство могло б також час від часу навідуватись і до інших галицьких містечок – Тернополя, Станіславова, Перемишля, Самбора, Коломиї та ін. Охочі ввійти до цього першого театральньо-аматорського гуртка, запевняє автор, знайдуться серед львівської патріотичної молоді. Таке товариство було б своєрідним розсадником, з якого вийшли б вишколені і вдосконалені актори для майбутнього професіонального театру.

А ще незабаром якийсь В.Н. із Зборівського повіту запрягнув розвинути думку свого попередника і подати нові пропозиції щодо влаштування аматорських вистав. “Не досить на тім, аби в Народнім Домі малисьмо салю для представлень театральних, але і всі прибори для того

– меблі, наряд для акторів, відповідний до дійствія представляемого, і проч. – єсть безусловно потрібні”[15], хоча все це, щоправда, нелегко здобути навіть за найкращої волі патріотів, – писав автор і радив порозумітися з директором німецького або польського театру, щоб вони за відповідну платню відступили приміщення з усіма “речами” один день у тижні на українські аматорські вистави, поки українці не придбають усіх відповідних “приборів” для власного Народного Дому з театральною залю, спорудження якого закінчується.

З такими пропозиціями апелювали кореспонденти до Лавровського. Але до створення аматорського товариства тоді ще не дійшло. Не було передусім людини, що могла б очолити таке товариство і здійснювати в ньому мистецьке керівництво. Лавровський же замахувався не на аматорський, а на справжній професіональний театр. Проте для здійснення опублікованого “Проекту...” треба було опертися на якусь громадську організацію. На жаль, такі світські установи, як Ставропігійський інститут, що опікувався церквами і бурсою, як наукове товариство “Галицько-руська матиця”, за своїми статутами мали означені цілі, до яких не належали театральні справи, а найголовніше – обидва товариства перебували в руках консервативних “старорусів”. Товариство “Народний Дім” займалося поки що будівництвом приміщення, але не мало ще свого статуту й не скоро його добилося.

Лавровський не міг не розуміти, що спиратися в новому ділі лише на консервативних людей – це занепастити саме діло. Тому він озирався на молодь, підтримував її, притягав до себе, здобувши на якийсь час навіть репутацію її ідейного провідника. Однак Лавровський не ставав безоглядно на бік молодих, а хотів поєднати одних з другими, добивався єдності галицьких українців, в якій бачив запоруку прогресу в суспільному житті. Саме такій меті мало служити нове товариство “Руська Бесіда”, ідею створення якого подав Лавровський.

Перша звістка про такий намір Лавровського з’явилася в пресі наприкінці жовтня 1861 р. Повідомлялося, що близько 15 листопада почне функціонувати казино (тобто казино, а точніше – клуб) у приміщенні Народного Дому[16], перший поверх якого вже був готовий. Але 15 листопада 1861 р. тільки-но надійшов дозвіл уряду на його відкриття. 9 грудня Лавровський оголосив заяву про створення товариства, яке має своїм завданням об’єднувати “образованную верству русинів в однім осередку”, запроваджувати народну мову в “вищих товариществах”. Збираючись, львівські українці мали б проводити вільний час за всякими іграми, забавами, однак, каже Лавровський, “ціль тої забави вища”, бо “руське слово не буде стидливо ховатися по закомарках”. А далі йшлося про найважливіше: “...Не здержимося ніяким світом виповісти тую надію, – підкреслював він, – же “Бесіда Руська” поможе найбільше до піддвиження наймилішої нам гадки – до зведення “театру руського” у Львові”[17].

2 січня 1862 р. у Львові було організоване товариство “Руська Бесіда”, яке обрало на загальних зборах так званий виділ (тобто правління) відповідно до затвердженого

нещодавно статуту. Оскільки зала в Народному домі ще не була готова, то святкове відкриття перенесли на 21 січня того ж самого року. Вступне слово на цьому урочистому засіданні виголосив голова товариства Юліан Лавровський. З короткою промовою виступив письменник Євген Згарський, що віддав належне Лавровському як засновникові товариства. Потім почалися декламації. Володимир Шашкевич читав власного вірша “Нинішня пісня” про “старого півця, через котрого уста Дніпер до Бескида і Бескид до старенького Дніпра промовляють”. Гнат Фединський читав “Згадку о Маркіяні Шашкевичу” М. Устияновича, а Микола Кульчицький – дворазово, на бажання публіки, Шевченкове “До Основ’яненка”. Декламації перепліталися піснями на вірші Т. Падури, Я. Головацького та І. Гушалевица.

Після цього вечора в “Слові” з’явилася кореспонденція з Тернополя, в якій анонімний автор захоплювався тим, що “так легко нашлись композитори, декламатори, півці й оратори”, яких досі зовсім не було, і розглядає це як ознаку живучості народу. “Дайте му час, свободу, книжки – по-свому розвиватися, – а він вам за який десяток літ стане на рівні з образованими народами Западної Європи”[18].

Така загальна атмосфера сприяла пробудженню потягу до театральної діяльності як серед учасників цих “забав”, так і серед ширших кіл громадськості. У журналі “Вечерниці”, наприклад, закликаючи галицьких письменників писати п’єси, водночас висловлювали надію на аматорські вистави: “...Найбільше нині, де уже не лише туряєм (*турбуємось* – Р.П.) о театрі руським, годилобись обстарати про матеріали на зрілище – а найдесь межі молодіжю не малий кружок, що охотно приймесь за діло і заступить нам недостаток театру представленнями аматорськими у нашій “Руській Бесіді”[19].

Театральну діяльність передбачав і статут товариства. В § 3 “Установ руського згромадження у Львові з назвою “Руська Бесіда” писалося: “По можности будуть також музичькі, декламаторські і театральні ігри (*розрядка моя*. – Р.П.) і забави з танцями, також і балі, згромадження”[20]. Це мало б означати, що йшлося про аматорські вистави.

Однак Лавровський, певне, дивився далі й передбачав утворення під опікою товариства “Руська Бесіда” професійної трупи. Про це здогадувався ще Хоткевич, який розмірковував: “...Чи не прийшов він (*Лавровський* – Р.П.) свідомо до думки заснувати таке товариство, яке згодом могло би бути базою для українського театру? Ідея спеціального театального товариства була занадто складна (ми бачимо, що вона ще й через 50 літ не знайшла свого виразу в суспільстві), а от заснувати таке товариство, яке повнило би другу службу, ну, а при тім заопікувалося б і театром, – се було можливо. Відсутність диференціації – се ж одна з найяскравіших відзнак організмів, що народжуються”[21].

Хоткевич мав рацію в своєму здогаді. Підтвердженням, що й насправді було саме так, може служити факт, який подав П. Полянський, щоправда, безвідносно до цього питання, а саме: актор Омелян Бачинський, галичанин родом, перебуваючи на Наддніпрянській Україні, збирав

тексти п’єс для репертуару майбутнього галицького театру; в цій справі “листувався Бачинський вже від 1859 р. із Кам’янця-Подільського і Житомира зі своїм братом Іларіоном з ініціативи Лавровського, який потім у товаристві “Руська Бесіда” висловив уперше публічно ідею заснування театру” [22]. Ось звідки така певність Лавровського у його заходах, ось на що і на кого він орієнтувався ще з 50-х років XIX ст., коли про культурно-мистецьку діяльність у Галичині можна було тільки мріяти.

Здавалося б, можна й приступати до організації українського театру у Львові. Але на заваді стояло незавершене будівництво Народного дому, власне, так званої редутової зали в ньому.

(Далі буде)

1. “Слово”. – 1861. – 2(14)VIII. – ч.53.

2. Там само.

3. З цього погляду ілюстрацією може бути почасти й мова самого Лавровського, статтю якого ми цитуємо дослівно, переклавши її з етимологічного правопису на фонетичний і дотримуючись сучасної пунктуації.

4. “Слово”. – 1861. – 2(14).VIII. – ч.53.

5. Там само.

6. Там само.

7. “Слово”. – 1861. – 7(19).X. – ч.72.

8. Там само.

9. Там само.

10. Там само.

11. Там само. – 28.X.(9.XI). – ч.78.

12. Там само.

13. Там само.

14. Там само. – 26.XI.(7.XII). – ч.86.

15. Там само. – 23(25). XII. – ч.90.

16. Там само. – 14(26). X. – ч.74.

17. Там само. – 2(14). XII. – ч.88.

18. Там само. – 1862. – 27.I.(8.II). – ч.8.

19. “Вечерниці”. – 1862. – 1.III, ч.5. – С.150.

20. “Слово”. – 1861. – 2(14). XII. – ч.88.

21. Г. Хоткевич. Театр 1848 року. – С.150.

22. П. Полянський. История руского театру. – “Новый галичанин”. – 1889. – 15(27).I. – ч.2. – С.26-27.

Сергій ГОРДЕЄВ

ВАЛЕНТИНА ЧИСТЯКОВА – актриса школи Курбаса

Нещодавно театральна громадськість відзначила знаменну подію – 100-річчя від дня народження народної артистки України Валентини Миколаївни Чистякової (1900-1984). Її мистецький і життєвий шлях невіддільний від “Березолю”, акторські пошуки сягають корінням у творчі відкриття Леся Степановича Курбаса. Тому сьогодні ім'я В. Чистякової для нас – не лише театральна легенда, а й втілення історії українського театру першої половини ХХ ст., його “особистісна” сторінка естетичних, професійних, методологічних пошуків у царині акторського мистецтва.



“Усі в театрі були закохані в неї. Жінки, чоловіки, молоді, старі. До речі, старих серед нас не було: вся трупа тоді була молодою. Коли ми сходилися всі одночасно до великого фойє на збори чи на репетицію, кожному з нас кортіло сісти так, щоб краще бачити В. Чистякову. Дивитись на неї було насолодою! Якусь неймовірну силу тяжіння, чарівну привабливість випромінювала вся її істота – кожен рух, поворот, погляд рідкісно виразних фіалково-синіх очей. Були серед акторок красивіші за неї, але ніхто не міг зрівнятися з нею неповторною чарівністю. Море жіночості. Пісня жіночості!” – це сказала актриса про актрису [1].

“У рідкісному мистецтві артистки, мистецтві психологічного плану, глядачеві виразно відчувається вічний подих Дузе, Комісаржевської, великого незабутнього мистецтва. Ми вже давно не бачили на сцені артистки такої виключної натхненності, що володіє разом із тим такою майстерністю форми”. Це рядки зі статті критика [2].

Народилася В.Чистякова в російській артистичній родині талановитого оперного співака, соліста Великого театру Миколи Петровича Чистякова. Сама атмосфера життя сім'ї Чистякових, де все дихало театром, сприяла виробленню її індивідуальних здібностей, поглядів, смаків.

Від дитинства навчалася мистецтва співу, танцю, малювання, гри на фортепіано.

У роки юності жила в Москві, брала участь у гімназійних виставах. 1918 р. переїхала разом з батьками до Києва, де вступила в балетну студію М. Мордкіна, а з 1919 – брала уроки хореографії та пластики у студії Б. Ніжинської. Сценічну діяльність почала в “Молодому театрі” (1918-1919) під керівництвом Леся Курбаса, зустріч з яким визначила особисту (вона стала його дружиною) і творчу долю актриси.

В. Чистякова прийшла в “Молодий театр” з певними поглядами на сценічне мистецтво, що знайшли безпосереднє відлуння в естетиці цього театру. Леся Курбас і його сподвижники “мріяли ставити на своїй сцені твори класиків світової драматургії, а також п'єси сучасних українських авторів, які ще не побачили світла рампи. Театр намагався досягнути передову театральну культуру” [3].

Дебютувала В. Чистякова в “Едіпі-Царі” Софокла в ролі однієї з учасниць Хору. Причетність до творчого кола “Молодого театру”, занурення в атмосферу його студійних пошуків відіграли вирішальну роль у визначенні істинного покликання В. Чистякової.

З 1919 р., коли радянська влада “злила” “Молодий театр” з Державним драматичним театром, перейменувавши його на Перший державний драматичний театр УСРР імені Шевченка, В.Чистякова працює в цьому театрі до 1920 р., тобто до роз'єднання обох колективів. Тут актриса зустрічається з видатними майстрами сцени О. Загаровим, І. Мар'яненком, І. Замичковським. Коротка зустріч з мхатівською школою



Валентина Чистякова - Оксана,
"Гайдамаки" за Т. Шевченком

режисера Олександра Загарова, у виставах якого вона грає Мар'яну ("Гартюф" Ж.-Б. Мольєра), Франціску ("Візник Геншель") та Емму ("Ткачі" Г. Гауптмана) значно розширила творчий діапазон В. Чистякової. Проникнення у глибини внутрішнього світу, психологію персонажа допомагало їй осягати стильове багатство драматургії, знаходити точну пластичну форму сценічного образу. У цей період Лесь Курбас уважно стежить за роз-

витком творчості В. Чистякової. Робота над роллю Марії в його новій виставі за п'єсою Т. Потешера "Свобода" стає якоюсь мірою початком сходження до майбутніх акторських вершин, до ролей, які актриса пізніше зможе назвати творчими "віхами". Вона вперше грає головну роль "молодого героїні". "Це була перша "проба пера" на сер-

йозний драматичний образ, – згадувала В. Чистякова. – Від молодесеньких "дівчаток" – одразу доросла жінка! Невже я буду грати в майбутньому героїні? – думалось мені" [4].

А в майбутньому... Праця з Лесем Курбасом, сповнена сміливих пошуків, нескінченних експериментів, стане для В. Чистякової справжньою школою майстерності, утвердженням її неповторного таланту. "Школа Курбаса" була тією найбагатшою "скарбницею", з якої все своє творче життя актриса черпатиме "метод асоціативних пристосувань" у найрізноманітніших за стилем ролях, у найнесхожіших один на одного спектаклях. І першим таким спектаклем для неї, як і для багатьох українських акторів, спектакль, якому судилося увійти в історію національного театру, – "Гайдамаки" Т. Шевченка (інсценізація Лєся Курбаса, 1920 р.). У листі, адресованому В. Чистяковій у день її 80-річчя, видатна актриса Н. Ужвій пише: "Коли згадую про той час, то першу, як актрису цього театру, бачу тебе в образі Оксани з незабутнього сценічного твору "Гайдамаки", що так органічно, так художньо вивірено було неповторним, великим художником – режисером Лесем Курбасом" [5]. Високий професіоналізм, висока культура слова, тонке відчуття партнера, ансамблю, стилю – ось що вирізняло цю виставу з-поміж багатьох інших, що йшли в ті роки на українській сцені. Виконавиця ролі Оксани вважає виставу надзвичайно щасливою подією, а свою роль – "провідною зіркою" творчого натхнення і, звичайно, "школою акторської майстерності". Те, що пропо-

нував акторам Лєсь Курбас, працюючи над виставою, полонило і було співзвучним для всіх. Актриса згадує: "Він вимагав од нас скрупульозної фіксації мізансцен, темпоритмів, жести, інтонації. Я багато зрозуміла, багато чого навчилася, і – найголовніше – мені стало ясним, що в мистецтві нема канонів, щоразу відкриття, але водночас необхідне абсолютне знання свого людського матеріалу, тобто можливостей свого психофізичного апарату, абсолютне володіння й управління цим матеріалом" [6]. Про молоду актрису заговорили... "Особливо прекрасною була Оксана-Чистякова. Вона була втіленням самої поезії", – залишив пам'ятку у своїх спогадах про цей спектакль інший видатний артист І. Мар'яненко [7].

Образ шевченківської героїні, яку втілила В. Чистякова, став її найвищим творчим досягненням раннього періоду, що позначив мистецьке спрямування актриси до ролей лірико-драматичного плану.

У червні 1920 р. група акторів Першого державного драматичного театру ім. Т. Шевченка, яка раніш належала до "Молодого театру", створює новий театральний колектив на чолі з Л. Курбасом – Київський драматичний театр ("Кийдрамте"). Новому театрові в листопаді 1920 р. Наркомат освіти УСРР надав назву Державний мандрівний зразковий театр. У 1920-1921 рр. цей театр працював у Білій Церкві, Умані, Харкові. В цьому театрі В. Чистякова поряд з образами героїчного репертуару (Нора – "Ляльковий дім" Г. Ібсена, Ярина – "Невольник" М. Кропивницького) з успіхом починає грати комедійні та гострохарактерні ролі (Мірандоліна – "Господарка готелю" К. Гольдоні, Оришка – "Пошилися у дурні" М. Кропивницького, Перша відьма – "Макбет" В. Шекспіра та ін.). За короткий час існування "Кийдрамте" В. Чистякова зіграла п'ятнадцять ролей, що дозволило Л. Курбасові гідно оцінити її яскраву артистичну індивідуальність, а їй самій – усвідомити тягар важкої праці, необхідної для досягнення та утримання успіху в мистецтві. Її творчі здобутки, майстерність поставили В. Чистякову поряд із провідними актрисами цього театру – Р. Нецадименко і Л. Гаккебуш – як своєрідну та перспективну особистість у трупі, здатну на значні творчі досягнення в героїчних ролях сучасного та класичного репертуару.

Справжнього розквіту акторська обдарованість В. Чистякової досягає в театрі "Березіль" (з 1935 р. – Харківський драматичний театр ім. Т. Шевченка), провідною актрисою якого вона була протягом кількох десятиріч (1922-1959). Його створенням Л. Курбас завершив етап багаторічних новаторських пошуків, що втілили в собі ідею оновлення українського театру, були сміливим кроком в утвердженні експериментальної основи сценічного мистецтва, зокрема й акторського.

У спектаклях Л. Курбаса В. Чистякова працювала в складних системах художніх зв'язків, специфіка яких у кожному окремому випадку визначалася способом режисерського мислення. Твердження, що з усіх мистецтв, об'єднаних у театрі, найважливіше – акторське, "є, – як зауважив К. Станіславський – найвідсталішим, що немає міцних відпрацьованих засад" [8]. Але саме воно визначало ситуацію на українській сцені. Її намагався змінити

Л.Курбас у своїй творчій практиці. Закладаючи основи акторської школи “Березоля”, він разом з учнями і соратниками стверджував у своїх виставах принципово нові підходи до драматургічного матеріалу, своєрідність постановочних структур, новаторські методи акторської гри.

Разом із системами К. Станіславського, В. Мейерхольда, С. Вахтангова в українському театрі 1920-1930 рр. поступово утверджувалася і Курбасова, яку умовно можна охарактеризувати як систему виховання “синтетичного актора”, здатного оволодіти не тільки стилістикою драматургії, а й виражальними засобами таких видовищних мистецтв, як оперне, балетне, естрадне, циркове, кінематограф, що стало органічною особливістю експериментальних вистав режисера в “Березолі”. І це не випадково. Роздумами про значення синтезу в творчості актора, режисера, художника сповнені численні виступи Л.Курбаса перед учнями, з якими він у процесі пошуків та експериментів розробляв техніку праці актора над собою, надаючи великого значення синтезові слова й пластики – головних виражальних засобів актора.

В. Чистякова була серед тих, хто послідовно втілював творчі ідеї свого вчителя як у сценічній практиці, так і в акторській лабораторії театру “Березіль”. За роки роботи у “березільський період” (1922-1933) вона зіграла понад двадцять ролей. Серед її найцікавіших робіт цього періоду – Меліна (“Золоте черево” Ф. Кроммелінка), Лі-Ті-Фу (“Мікадо” А. Саллівана та У. Джільберта), Ізабелла (“Жакерія” П. Меріме), Ярославна (“Яблуневий полон” І. Дніпровського), Любина (“Народний Малахій” М. Куліша). В. Чистякова майстерно розробляла найдосконаліші партитури своїх образів за усіма правилами акторської школи Л. Курбаса, його театральньо-естетичної програми, яка одержала назву “метод образних перетворень”. “В праці актора й взагалі у театрі насамперед шукаю граничного лаконізму, образності, а не буквального відображення дійсності, – пише В.Чистякова у статті “Актор – режисер своєї ролі”. – Мені здається, дуже точно слово знайшов для визначення цього поняття Лесь Курбас – “перетворення”. Але метафора у театрі не повинна бути зайво зашифрованою. Вистава не книга, де можна повернутись до прочитаного листка, щоб ще раз порозмислити над ним” [9].

Період творчої зрілості Валентини Чистякової – 30 – 50-ті рр. Вони позначені співпрацею з Крушельницьким-режисером. Зусилля В. Чистякової в цей період спрямовані на вирішення проблеми глибокого психологічного проникнення в роль, повного перевтілення у процесі створення сценічного образу. “Так вже склалося, що всі мої зрілі, визначні роботи були зроблені після Курбаса, – підкреслює В. Чистякова, розповідаючи про свою творчість. – Але успіх їх пояснюється, перш за все, тією “закваскою”, яку я отримала, виховуючись під його керівництвом. Ми, березильці, завдяки курбасівським “штудіюванням”, мали добре поставлені голоси, еластичні м’язи тіла та емоційно-сприйнятливий серця. Завдяки його школі ми стали добрим матеріалом у втіленні творчих задумів цього великого майстра, але головне – ми були однодумцями” [10].



*Валентина Чистякова - Любуна,
Йосип Гірняк - Кум, “Народний
Малахій” “ М. Куліша*

Як закономірність сприймається сьогодні творча та педагогічна програма М. Крушельницького, який був серед тих, хто оберігав традиції свого вчителя Леся Курбаса, хто віддав свій талант шевченківському колективу, сприяв його художньому зростанню, наполягав на вихованні актора високої пластичної культури, що вільно володіє основами ритму, ритмо-пластики, актора з широким світоглядом, глибокою ерудицією. Синтезуючи у своїй творчості досвід та акторські традиції березильців, В. Чистякова стає одним із найяскравіших провідників ідейно-естетичної програми та виконавських принципів театру, визначає якісно новий етап у розвитку акторської школи.

Серед сценічних шедеврів актриси цього періоду – Катерина в блискучій постановці “Грози” О. Островського, Ліда в “Платоні Кречеті” О. Корнійчука, Євгенія у виставі “Євгенія Гранде” за О. Бальзаком, Марія Лучицька в “Талані” М. Старицького, Цезарина в “Дружині Клода” О. Дюма-сина та ін. Про Валентину Чистякову написали багато статей критики та історики театру, які бачили розквіт її таланту. Рецензенти одностайно відзначали не лише природні здібності, інтелігентність, поетичність, а й виняткову



Валентина Чистякова - Анеля,
"Маклена Граса" М. Куліша

майстерність актриси, підкреслюючи при цьому, що романтично-емоційне начало поєднувалось у її творчості з тонким філософським осмисленням життя, психологічно насиченим драматизмом,

умінням знайти якусь щемливу ліричну тональність, що розкривала душевний біль її героїнь, умінням користуватися метафорою.

Щоденники, листи, записи бесід актриси багато дають для пізнання її творчої лабораторії. "Я завжди прагнула до того, щоб бути у кожній виставі н о в о ю людиною, – зазначає В. Чистякова в одному із своїх творчих щоденників. – У цьому є животворна сила театру та всеосяжна суть акторської професії" [11]. В роботі над образом актриса прагнула злиття свого "я" з драматургічним матеріалом ролі. Цей процес був надзвичайно важким і відповідальним, бо не завжди душевні якості сценічних героїнь були співзвучні їй як виконавиці. У таких випадках визначальними для неї були слова Л. Курбаса, який, звертаючись до акторів під час студійних занять, підкреслював: "Якщо у роботі над роллю заважає матеріал, даний вам від природи, або, навпаки, не достає якихось якостей матеріалу, тоді тільки за допомогою режисера ви зможете підійти до метафоричного втілення своєї ролі" [12]. Уміння прислухатись до зауважень відзначають режисери, яким поталанило працювати з актрисою.

16 Прагнення до метафоричності, у поєднанні з психологічною розробкою характерів, з емоційністю, було

особливою ознакою творчості актриси. Наприклад, у п'єсі "Дружина Клода", яку поставив 1937 р. в театрі ім. Т. Шевченка Лесь Дубовик, В. Чистякова грала Цезарину – дружину військового інженера-винахідника Клода. Починаючи працювати над цією роллю, Валентина Чистякова була в досить песимістичному настрої. "Прочитала п'єсу, і стало мені сумно, – згадує вона, – занадто вже неприваблива ця жінка. Жорстока егоїстка з властивими такому типові людей душевними якостями". Не побачила актриса на перших порах у цій ролі чогось нового, що захопило б її... "Образ Цезарини здавався мерзеним у своїй відвертості, хоча разом з тим він якийсь заувальований", – робив для себе несподіване відкриття В. Чистякова. "Адже полюбив її головний герой п'єси Клод – людина великого розуму й серця. Значить, було щось у цій жінці привабливе, якась своєрідна "мімікрія", що захищала її від "дешифровки". Які ж це "вуалі", і чи є вони в ролі? Адже Цезарина – це по суті "хамелеон", тварина, здатна змінювати свій колір залежно від обставин", – остаточно вирішує вона.

Виходячи з такого розуміння "зерна" ролі, актриса грає Цезарину, не розкриваючи усіх її душевних якостей одразу, примушує глядача разом із нею знімати з образу одну за одною маски, поступово викриваючи суть характеру. Актриса вирішує "одурити" глядача так само, як був одурений Клод. Вона починає шукати пристосування-метафори, які могла б розкрити внутрішнє ество цієї жінки.

Перша її поява – це феєрверк життєрадісності, молодости, чарівливості. В арсеналі її акторських барв і м'яка жіночність, і напівдитяча ніжність, і дівочі пустощі, потяг до розіграшу. Легкий сріблястий сміх: – "Це я!" – і в руки служниці Едме летить парасолька. – "Це я!" – чути знову, і Едме ледве встигає схопити пачку з капелюхом. Скинувши з голови капелюшок, вона надягає його на служницю. Легкою ходою виходить на авансцену. – "А де мсьє?"

Цезарина починає переодягатися. Едме допомагає. Вона спритно знімає з неї речі дорожнього туалету, замінюючи їх домашніми, і при цьому грайливо запитує: "А що мадам робила в Парижі так довго?" Мадам жартома дає Едме легенького щиглика по носі і замість відповіді починає тихенько наспівувати шансонетку. Переодягання відбувається під цю пісеньку. Актриса співала її французькою мовою, але фривольний зміст куплетів відчувався, бо Едме заходилась від реготу, і тому сцена йшла весело, як легковажна увертюра, що не провіщала ніякої драматичної події в житті цього дому. У п'єсі цієї сцени не було, Валентина Чистякова запропонувала її сама. Далі вона відкривала обличчя своєї героїні трохи більше – і знову через дійову метафору в сцені з песиком, що була контрастом до попереднього епізоду. Коли переодягання закінчувалось, в будуарі з'являлося маленьке щеня. Цезарина



Валентина Чистякова - Лучицька,
"Талан" М. Старицького

схоплювалася і, притискаючи його до обличчя, легко погойдувала, немов колихала дитину, при цьому звучала вже знайома глядачам шансонетка, тільки в ритмі коліскової. "Відкривалася ніби ще одна грань її ества – вона буде ніжною матір'ю", – пояснює свій задум Валентина Чистякова. Але тут народжувалось нове пристосування. Щеня мовби випадково кусало хазяйку за вухо. Цезарина з зойком кидала його на диван. Материнської ніжності як не було. Так за принципом полярно протилежних пристосувань будувала Чистякова образ своєї героїні, усе єство якої було настільки

двоїстим, що глядачам важко було збагнути, що ж це за людина.

Не менш цікаве пристосування-метафору знайшла актриса і в другій дії, в діалозі з Кантаньяком, зухвалим злочинцем, в руках якого Цезарина була слухняною зброєю. Його грав М. Крушельницький. Кантаньяк пропонував викрасти рукопис надзвичайно важливої праці її чоловіка і передати його політичним ворогам. Спочатку Цезарина тримається з гідністю, вона вільно сидить у м'якому кріслі, з гумором відбиваючись від пропозицій Кантаньяка. Але поступово на очах у глядача розгортається процес її падіння. Горда красуня, яка звикла наказувати, перетворюється на переляканого, загнаного щура. Вона готова зробити що завгодно, щоб тільки врятувати власне життя. У Цезарини-Чистякової змінювалося все: зникла її чарівність, грація, мінявся голос і навіть зачіска починала розпадатися, бо у відчаї, не помічаючи цього, вона куйовдила на собі волосся. Нарешті, розуміючи безвихідь свого становища, вона скорялась, падаючи перед Кантаньяком на коліна. Ця сцена в процесі роботи мала назву "пастка", а Цезарина в ній – "щур у пастці".

Своєрідно вирішує актриса дві останні сцени: спокушання Антуана і фінал.

Цезарині треба обов'язково звабити Антуана, молодого учня Клода: у нього всі рукописи її чоловіка. Актриса ввела у сцену спокуси Антуана "музичний номер". Вона виконувала на роялі "Мрії кохання" Ліста, грала пристрасно, з підтекстом – я так кохаю тебе! І це була вже музично-дійова метафора. Стихає музика – Антуан скорений. Він віддає Цезарині ключі від сейфа, де зберігалася робота Клода.

І ось фінал. Цезарина-Чистякова вихоплює з сейфа рукопис, щоб передати його Кантаньякові, але у цей час входить чоловік. Вона біжить сходами на другий поверх, і вже на останній сходинці її наздоганяє постріл Клода. Намить вона зупиняється і, вже падаючи, рвучко підносить догори руки. Білі аркуші паперу розлітаються...

Аналіз методу роботи В. Чистякової над образом Катерини в "Грозі" О. Островського (1938 р.) дає змогу простежити шлях актриси до перевтілення, побачити, як вона вирішувала проблему "розчинення себе в ролі". Цього разу душевні якості героїні були співзвучні їй як виконавиці. Записи у її щоденнику свідчать, що процес знайомства з роллю починався з накопичення свого бачення ролі в емоційному, зоровому, музичному ключі, з народження образних асоціацій, які переростали під час сценічних репетицій в акторську метафору. В. Чистяковій вже від самого початку роботи необхідно було знайти образні "знаки", котрі могли замінити побутову реальність. Це не тільки пробуджувало фантазію (наприклад, так були знайдені "руки-крила" до образу Катерини і відчуття її польоту), а й створювало основу, на якій будувалась "музично-дійова" партитура ролі. Вважаючи, що побутова мова персонажа на сцені має підкріплюватись певною емоційно-художньою барвою, яка не завжди збігається із звичними життєвими уявленнями, актриса шукала в кожній своїй сцені глибокої образної осмисленості інтонаційного малюнка характеру. Її засіб створення партитури ролі можна порівняти з тим, як вибудовує композитор оперну партію на основі музично-ритмічних "інвенцій". Уже з початку роботи в "Грозі" В. Чистяковій була близька музика О. Скрибіна з її романтичною схвильованістю, трагізмом і загадковістю, що перегукувалися з акторським баченням внутрішнього стану героїні. Музичне відчуття образу давало можливість знаходити під час репетицій з партнерами несподівані – і від цього дуже виразні – інтонаційні, пластичні засоби, народжувалась нова інтерпретація ролі, що мала сталі сценічні традиції. Безумовно, О. Скрибін і О. Островський – полярно протилежні художні індивідуальності, але в цьому випадку таке поєднання для В. Чистякової виявилось якнайвідповіднішим, допомогло відчутти головне в образі – його трагедійну основу. Актриса не тільки стає першою виконавицею Катерини на українській сцені, а й грає цю роль упродовж років з великим успіхом.

О. Островський визначив свою п'єсу як драму, а В. Чистякова, немов розсуваючи рамки жанру, пішла далі: вона зробила образ Катерини (звичайно, спільно з режисером-постановником вистави М. Крушельницьким) трагедійним. Таке вирішення було вмотивоване, воно надавало виставі надзвичайної виразності.

З першою появою на сцені Катерина В. Чистякової вражала глядача. Скільки було стриманої сили в її постаті, розуму в очах, яка чарівність у відкритому російському обличчі! Одразу ж відчувалося, що в цій клітці – домі Кабанових – їй не вижити, тісно їй тут. "Чому люди не літають? Чому люди не літають, як птахи?" – в устах Катерини-Чистякової це не просто красива фраза, а крик душі людини, народженої для польоту. І ось у руках актриси метнулася

біла шаль, немов крила розпростерлися за її плечима. Так досягала вона ефекту “окриленості”. Шаль у її руках була ніби жива, і це “перетворення” надавало образу особливої поетичності.

У роботі В. Чистякової ніколи не було нічого другого-рядного. Усе в її руках ставало предметом мистецтва. Так, монолог Катерини з ключем звучав як діалог, і ключ від хвіртки був її партнером. Він спокушав і лякав, зігривав і



Валентина Чистякова - Катерина, “Гроза”
О. Островського

ранив серце, притягував і відштовхував, п’янив сподіванням щастя і погрожував Божою карою. Перемога “ключа” над героїнею була кульмінацією цієї боротьби.

Валентина Чистякова не ставила перед собою завдання показати Катерину жінкою з народу. Інтелегентність актриси сповнювала образ гамою найтонших душевних нюансів. І саме цим вона сягала глибин справжньої народної поетичності. Її Катерина повставала проти “темного царства”, захищаючи свою духовність, боролася

за право мріяти, кохати, бути вільною. Протест – форма цієї боротьби. Саме протест приводить Катерину до Бориса. По суті він не набагато кращий за інших. Для Катерини-Чистякової Борис навіть не коханець, а радше мрія. Вона прагне відчувати себе поряд із ним вільною людиною, птахом. Тому не він іде до неї, а вона до нього. Та ось суть Бориса стає для Катерини зрозумілою. І тоді вона зриває з себе ту білу шаль. Це вже не легкі крила, а важкий тягар, який вона ледве тягне за собою.

У роботі над роллю В. Чистякова широко використовувала найтонші можливості своєї багатой акторської палітри.

Трагедійних висот досягала актриса у фіналі вистави: ніякого мелодраматизму. Тільки непохитне рішення вирватись з “темного царства” Кабанових. Куди? З кручі у Волгу. Востаннє здіймалися білі крила над урвищем...

Падала завіса... Спалахували овації. В них було визнання, любов, співчуття, подяка... Потім з’явилися рецензії.

“Катерина в “Грозі” – одне з найкращих досягнень актриси...”, – писав український журнал “Театр” 1940 р. [13]. “В. Чистякова – найталановитіша виконавиця ролі Катерини, яка створила незабутній образ великої трагедійної сили”, – стверджувала газета “Література і искусство” [14], “Талант – це основа всього. Але поряд із талантом і крім таланту у Чистякової чудова, багата школа”, – визнавав театральний критик на сторінках газети “Правда України” [15]. “Катерина Кабанова у виконанні Чистякової

мріяла про цю чудову роль велика Марія Заньковецька!” – залишив свій відгук український критик Й. Кисельов і підкреслив, що “...мрію М. К. Заньковецької здійснила одна з її духовних дочок – В. М. Чистякова. Образ Катерини, який створила Чистякова, привертає увагу своєю внутрішньою цільністю, задушевністю, натхненністю і, як завжди, яскравою зовнішньою виразністю” [16].

Великий і плідний шлях В. Чистякової, яка створила близько ста сценічних образів, аналіз її методу роботи над роллю дає всі підстави стверджувати, що різноманітні грані мистецької спадщини Л. Курбаса проступали в творчості його учениці, що традиції, естетичні принципи режисера іскрами спалахували в її художніх здобутках, в її видатних роботах, які значно розширили стильові рамки акторського мистецтва, стали складовою української сценічної культури.

1. Фоміна Ю. *Рукописні спогади про Чистякову/ Архівні фонди музею Харківського театру ім. Т. Шевченка. – Фонд народної артистки України В. Чистякової. – Од. зб. 33.*

2. Тальников Д. *Отрадная встреча // Советское искусство. – 1945. – 24 авг.*

3. Горбенко А. *Харківський театр ім. Т. Шевченка. – К., 1979. – С. 9.*

4. *Архівні Фонди музею Харківського театру ім. Т. Шевченка. – Фонд народної артистки України В. Чистякової. – Од. зб. 34 (Рукописні спогади В. Чистякової про роботу з Л. Курбасом).*

5. *Там само. – Од. зб. 35. – Лист Н. Ужвій до В. Чистякової від 16 квітня 1980 р.*

6. *Там само. – Од. зб. 34 (Рукописні спогади В. Чистякової про роботу з Л. Курбасом).*

7. Мар’яненко І. *Сцена. Актори. Ролі. – К., 1964. – С. 291.*

8. Станиславский К. *Собрание сочинений: В 8-ми тт. – Т. 4. – М., 1957. – С. 450.*

9. Чистякова В. *Актор – режисер своєї ролі // Культура і життя. – 1977. – 6 берез.*

10. *Архівні фонди музею Харківського театру ім. Т. Шевченка. – Фонд народної артистки України В. Чистякової. – Од. зб. 34 (Рукописні спогади В. Чистякової про роботу з Л. Курбасом).*

11. *Там само. – Од. зб. 36 (Рукописні спогади В. Чистякової про роботу над образом Катерини в “Грозі” О. Островського).*

12. *Там само. – Од. зб. 34 (Рукописні спогади В. Чистякової про роботу з Л. Курбасом).*

13. Морської В. *Шлях актриси // Театр. – 1940. – № 2. – С. 12.*

14. Тальников Д. *Театральные записки // Литература и искусство. – 1944. – 8 июля.*

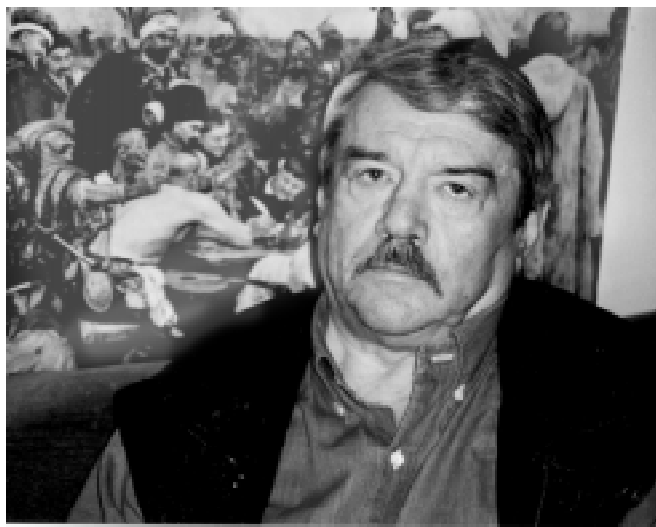
15. Серпилин Л. *Валентина Николаевна Чистякова// Правда Украины. – 1944. – 25 апр.*

16. Кисельов Й. *Валентина Чистякова. – К., 1949.*

Якби так усі відчували силу Гармонії!
О.С.Пушкін

Ніна НОВОСЕЛИЦЬКА

МАЙСТЕР



Сергій Данченко (світлина Любові Богдан)

До імени Сергія Данченка можна додати різні визначення. Будівничий. Шукач. Тлумач. Новатор. Розвідник. Керманіч. Ще, ще... Проте мені до вподоби поняття Майстер. Саме з великої літери. У цьому слові – визнання особистості, таланту, найвищого фахового ступеня й уміння дарувати створене нам, людям. Висока мета, соборна ідея – адже театр об'єднує – і філігранна витонченість творіння. А ще, гадаю, скромність. Данченко – істинний Майстер – режисер, театральний діяч, учитель.

Я знала його з давніх часів. Може, не бачила тільки найперших вистав (одну поставив у Чернівцях) у Львівському театрі юного глядача. А вже у Львівському імени Заньковецької – і до того, як він став головним режисером, і коли обійняв цю посаду – дивилася все, приїздила на прем'єри, була вірним глядачем під час столичних гастролей. А що вже казати про київський період!

Либонь, датою народження Данченка — заньківчанського режисера – ще до його художнього керівництва – слід вважати 28 травня 1965-го – день прем'єри його постановки “Перший день свободи”, може, найкращої п'єси польського драматурга Леона Кручковського. Оразу стало помітно – поруч із видатними режисерами заньківчанської школи або в пострежисерському просторі цієї сцени вахту приймає той, хто здатний витлумачити глибинні психологічні нюанси людської душі, кого цікавить не лише удача і доля конкретних героїв, а й відтворення загального – історії, війни, трагедійності – так, так! – її завершення і моральних потрясінь.

Може, таку увагу до світу і людини живило прагнення дійти суті і передбачити “скарб” чи порожню породу, що притаманне було першій професії Сергія Данченка — геолога.

Були в Данченка попервах і прохідні вистави – та що там попервах – у всі періоди – ознака не так почерку митця, як почерку часу і його драматургійного відтворення. Але не вони, ті, прохідні – данина обов'язковим драматургам і обов'язковим ідеям, – певно, робили погоду в театрі і, врешті-решт, у біографії митця. Я не спинятимусь, майже не

спинятимусь на них. Знаю, Сергій Володимирович не потребує за них прощення, може, лише розуміння.

Проте вже 66-й і 67-й рр. стали знаменними в історії сходження режисера Данченка і українського театру. Адже саме тоді побачили світло рампи “В дорозі” Віктора Розова і “Маклена Граса” Миколи Куліша.

Вистава “В дорозі” з Богданом Ступкою в ролі Володі – юного бунтівника і болісного шукача себе в собі – може, знаменувала прагнення Данченка трохи затримати час, не дати забути тих хлопчаків – опонентів часу, які ще кілька років тому на російській сцені, зокрема, рубали міщанські меблі і таврували міщанські душі – чи душа може бути міщанською? – вирушали зі столиць у незвідану далеч і відмовлялися від наречених, прозріваючи в день весілля...

Шляхетне “ні” усталеному і благополучному жило в цій виставі, непересічне значення якої і в тому, що вона давала “зелене світло” благословенному союзів постановника і актора – втілювачів, художників, лицарів – Сергія Данченка і Богдана Ступки – союз довжиною понад тридцять п'ять років.

І забігаючи наперед, скажу, що є висока справедливість у тому, що нині, коли Сергій Володимирович пішов од нас, саме Ступка очолив театр — учень, друг, найвірніший художній спадкоємець... Дай Боже йому снаги і однодумців, дай Боже зберегти Данченкове.

Ну, а тоді – в 67-у – програмною виставою Сергія стала “Маклена Граса” – сценічний варіант Леся Танюка. Після тривалої насильницької перерви лебедина пісня Миколи Куліша прийшла до глядача. Звісно, Данченко врахував давній досвід великого Курбаса – до скупого на той час написаного і живих спогадів про Леся Курбаса він ставився, певна цього, з поглибленим інтересом як митець і людина. Проте для свого сценічного втілення “Маклени” він використав і ключик епічного театру. Досвід, прийоми, художній погляд на історію Бертольта Брехта стали тут у пригоді молодому режисерові. Ефект відчуження, коли виконавець ніби поруч зі своїм героєм, і введення зонгів, у яких було сконцентровано сенс подій і позасюжетної

течії світових катаклізмів, – тексти Романа Кудлика, музика Богдана Янівського.

Акторський склад був зірковий: фундатор театру, легенда театру Борис Романицький у ролі старого Граси, Таїсія Литвиненко і Лариса Кадірова – Маклена, Володимир Глухий – Падур, виконавці зонгів – музики, жebraки, повпреди історії? – Федір Стригун, Богдан Козак, Юрій Брилинський...

радіоаріант довершеного спектаклю – назавжди, адже, як співали ведучі, “завмер в чеканні білий світ”...

Чекали Куліша, чекали нових див Сергія Данченка. А він ще тільки раз, через чверть віку, звернувся до Куліша, поставивши “Патетичну сонату”. Як це не прикро, не можу визнати цю виставу перемогою. Побоююсь твердити, але мені видається, що трупа, принаймні окремі її представники, дещо заблукали між “високим стилем” Данченка і натуралістичною подробицею буття. А той високий стиль мав стати у пригоді саме задля вирішення особливого гатунку романтизму патетики та сонатности. Щодо “більшовицького” в цій химерно-хитрій п’єсі, то вистава, гадаю, могла б бути образно мудрішою, чого не сталося. І тільки Богдан Ступка — ведучий, літописець, alter ego автора чи постановника? — відчув цей епос, моторошний епос революції і революцій.

Коли відзначали 60-річчя Сергія Володимировича, я мала честь віншувати його від імені радіо і, звісно, свого. Дарувала, як годиться, адрес, але не читала його, та в своєму, насмілююсь сказати, ліричному слові звернула увагу присутніх на блакитний колір поздоровчої теки. І побажала Сергієві привести на сцену лицаря “голубих мрій”, пророка Малахія. Він не поставив “Народного Малахія” Куліша. Може, не встиг...

Ще декілька пам’ятних львівських сторінок. “Камінний господар” Лесі Українки – у 71-му. Безперечно, театральна подія. Зірковий склад акторів: Олександр Гринько – Командор, Лариса Кадірова – Донна Анна, Богдан Ступка і Федір Стригун – Дон Жуан, Любов Каганова — Долорес. Одне з найпроникливіших тлумачень загадкової прекрасної драми Лесі Українки. Як завжди, коли Данченко пропонував роль двом виконавцям, він не чекав ні тотожності, ані копіювання. Тому “Камінний” зі Ступкою-Жуаном і Стригуном у цій ролі були не те що різні вистави, аж ніяк. Проте Богдан Ступка запрошував до герцю Командора, Мадрид-в’язницю, звичну мораль, протиставляючи їм гострий розум, вільну вдачу і, врешті-решт, незахищене серце. А Федір Стригун був скорше ренесансною людиною, коханцем, романтиком.

Пристрасті ж і конфлікти всього спектаклю – прагнення волі та уярмлення каменем – сягали трагічних висот.

Через багато років Данченко – вже в Києві – повернеться до цієї заповітної назви – “Камінний господар” – у Києві з франківцями. Хоча, мені видається, львівські відкриття – перші – були довершеніші. Може, суб’єктивна думка.

Данченкова шекспіріана – то, може, окрема тема. “Ричард III” – одна зі славетних сторінок української, заньківчанської зокрема. Згадуючи нині виставу, я дивуюся з пророчої прозорливості режисера, що затаврував політичне, державне зло, ніби дія відбувалася вчора, ба навіть відбувається сьогодні.



*Катаріна - Тетяна Олексенко, Петруччо - Олексій Богданович,
“Приборкання норвільвої” В. Шекспіра
(світлина Олександра Ктиторчука)*

На жаль, ця визначна, на мою думку, вистава недовго затрималася в репертуарі. Може, глядач 67-го не був готовий до неї. На щастя, Національне радіо – над звуковим варіантом працював мій колега Анатолій Сулименко – записало виставу, вона звучить і звучатиме. Зберегли

Мине чимало сезонів, перш ніж Данченко продовжить – уже на київському кону – Шекспірову тему в “Королі Лірі” – про Лірову тугу, про болісне прозріння короля і трагічну ціну цього прозріння. А також звернеться до комедії – “Приборкання норовливої”, відчувши в ній і несподівано сумне, і балаганчико-лялькове водночас.

Своєрідним і яскравим було Данченкове тлумачення суто радянських творів. Проте то був би не він, якби не шукав – і знаходив! – істинне – драматизм доби. Так у героях “Піднятої цілини” Шолохова заньківчани побачили нещасливих її заручників. А “В степах України” було перетворено на майже комедійний концерт. Відтак не-заперечна правота Часника – Віталій Розстальний – і задана негативність Галушки – Володимир Максименко – ставали комедійно сумнівними...

Уже в Києві Данченко знову повернувся до Корнійчука, поставивши “Загибель ескадри”. Не скажу, що він зламав традицію, але, безперечно, відійшов від неї – інше диктував час. Замість незламного комісара – Оксани у виставі з’явилася така собі інтелектуалка, недавня курсистка, тендітна жінка Лариси Хоролець, яка стає революційним ватажком за необхідністю, осмисленою, але небезпечною. Замість палкого анархічного Гайдая приходить у виставу людина, що сперечається із собою, шукає, наштовхується на гостре, кохає Оксану і кається – Богдан Ступка. Радо згадую, що передчуттям цієї ролі була давня-давня робота Богдана у радіовиставі “Загибель ескадри” в постановці великого російського актора Юрія Лаврова.

А ще в Данченка вражали ритми глибокого дихання всієї вистави – далі, вперед, швидше – спектакль на рівних ногах – ніяких фотелів і відпочинків. А ми добре знали, куди вела ця путь – адже гинула не лише ескадра...

Ставив Сергій Володимирович і Коломійця, і Зарудного – як же без них? – і у Львові, і в Києві. Згадаю лише одну виставу – даруйте, про інші якось не хочеться сьогодні говорити, хоч я далека як від докорів, так і від виправдань. Отож, “Тил” у заньківчан. Гадаю, найкраща п’єса Миколи Зарудного, у парадоксальній назві якої вчувається полеміка з “Фронтом” Корнійчука, теж не найгіршої п’єси Олександра Євдокимовича. Справді, який то тил, коли відірваними від своїх залишилися люди, які наважилися на жертвний подвиг — врятувати дітей. Пам’ятаю, не могла стримати сліз, коли в фіналі звучали тремтливі дитячі голоси — знахідка Данченка, – співали недитячу пісню “Идет война народная, священная война”...

Серед львівських вистав Сергія Данченка я надзвичайно люблю “Прапорonoсців” за Гончаром, поставлену до 30-річчя Перемоги. Слово Олесь Гончара – прозове слово – про війну, подвиг, перемогу – було віддано Віталієві Розстальному – хвилюючий голос, хвилюючий сенс подій.

Брянський – одна з найкращих ролей Богдана Козака, також Данченкового актора. Мені здається, Олесь Гончар подарував Брянському своє, автобіографічне – досвід війни, духовність, роздуми, ліризм, кохання, – а театр і актор відчули це і втілили. В інших ролях — Лариса Кадирова, Федір Стригун, Анатолій Хостіков, Петро Бенюк, Олександр Гринько, Володимир Глухий – чудові заньківчани,

які саме Данченкові, насамперед, зобов’язані своїм фаховим та людським становленням.

І музика Володимира Івасюка, його щемлива пісня на вірш Гончара “Я завтра їду на Україну, яку покинув так давно”...

Я квапилася з радіозаписом цієї вистави – хотілося подарувати її слухачеві якнайшвидше. Сергій Володимирович дозволив мені – безпрецедентний випадок – записувати виставу до прем’єри. Відтінки, підтексти, нюанси звучання шукали разом. То були нічні записи, нелегкі, проте натхненні. Ми зі звукорежисером Яковом Пекерманом пропонували Данченкові деякі радіоприйоми, на які він охоче згодився. Так пісня, про яку я згадала, що її на сцені співав Розстальний соло, в радіоверсії віднайшла, так би мовити, поступове хорове звучання. До Розстального – оповідача і Воронцова – поступово приєднувалися голоси інших героїв – прапорonoсців. Ми домовилися з режисером, що в Києві на плацу запишемо звук армійських кроків, і це звучить – карбована хода радянського війська. “Прапорonoсці”, які давно вже не йдуть на сцені, звучать і звучатимуть.

Ще була у Львові знаменна для сімдесятих вистава “Людина зі сторони” – п’єса Ігнатія Дворецького. Я бачила чимало постановок цієї п’єси. Данченкова була особлива – виробничий її сенс ставав лише тлом для духовної суті героїв і особливо головного героя, Чешкова, якого грав Богдан Ступка – творчий побратим режисера.

З 78-го Сергій Данченко, безперечно, вже визнаний лідер національної режисури, очолив Київський театр імени Івана Франка. Новий етап, нові сходження. І першою його прем’єрою у франківців було “Украдене щастя”. Цю драму Франка він поставив за 3 роки до того у Львові, і в Києві знову відтворив свою концепцію. Відмовився від вікової різниці героїв. Не через старість чоловіка кидається в обійми молодого коханця Анна. В ній спалахує знову найперше почуття, і проти цього безсилі обіцянка вірності, поговорі і навіть жалість до скривдженого Миколи. А молодий Микола тихо, проте безтямно любить свою Анну. І в фіналі всі жертви – убивця, вбитий – вони обнімають один одного – і жінка, що стала між ними. Трагедія... Микола Богдана Ступки – правдиве відкриття актора, режисера, театру, двох театрів. І вже понад 20 років сезони франківців відкриваються саме “Украденим щастям”.

Не можу забути ще одного Миколу львівської версії – Богдана Козака, який вів свій потаємний, сокровений діалог із Богом. Досі здригається серце, коли згадаю, як він осіяв себе хрестом, ідучи до криміналу. Закутими руками.

Радіозапис Данченкового “Украденого” я робила вже в Києві, але в його основі – львівська вистава. Це так і не так. Як відомо, драма Івана Франка має чимало дійових осіб. А ми з Сергієм Володимировичем залишили перед мікрофоном лише трьох – Миколу – Богдана Ступку, Михайла – Федора Стригуна і Анну – Таїсію Литвиненко. Їхні взаємини, життя, конфлікт, освідчення показано хоч у звуці, але кінематографічним прийомом – звуковим крупним планом. Виявилось, ці картини потребують містка – між

ними і слухачами. Так у радіовиставі з'явився Оповідач – у цій ролі виступив Валерій Івченко. І його слово було про Франка, пісню про шандаря, взаємини Задорожного і односельців, катарсис фінальної трагедії.

Сергій Данченко звернувся до Чехова, який не йшов у франківців ой як давно. У 46-му “Вишневий сад” поставив Костянтин Павлович Хохлов з Наталею Ужвій у ролі Раневської. 1980-го Данченко поставив “Дядю Ваню”, де Ужвій уже грала стару Марію Василівну.

зберегти голоси корифеїв – Ужвій і Пономаренко”. Євген Порфирівич грав Вафлю. Я записала “Дядю Ваню” і вдячна Данченкові за його шляхетну пропозицію. Щаслива, що “Дядя Ваня” Чехова і Данченка звучить для всієї України.

Був у виставі, певна цього, визначний мистецьки, духовно чоловічий дует – Богдан Ступка і Валерій Івченко – Войницький і Астров. Голос Чехова було чути в цьому дуеті і в усій виставі – про страждання, обов'язок жити, безмежну втому, про те, що, допоки людина здатна плакати, вона жива, про кохання. І віру... Дивовижно витончений спектакль, у чомусь жорсткий, проте сердечний.

Багато в чому визначальною для київської сцени стала вистава “Візит старої дами”. По-перше, режисер і театр виявилися натхненними інтерпретаторами, може, найскладнішого жанру – трагікомедії. По-друге, п'єсу Фрідріха Дюрренматта було прочитано високообразно і водночас докладно-психологічно. І знову прекрасний дует, дует-герць Клари Цеханасян – Нонни Копержинської, яку Данченко ніби відкрив у новій іпостасі, та Іля – Степана Олексенка.

А Данченкову виставу “Зимовий вечір” – п'єса Старицького – критика охрестила тихою сенсацією. Так, тут не було – як у Данченка і не могло бути – режисерської еквілібристики, що ставала тоді модною. А натомість – заглибленість у людські таємниці: кохання, батьківська любов, самотність, провина і покаєння. Біблійне світло ніби спустилося на цю виставу – і в сюжетному ході – повернення блудного сина – і в таїні самого буття. І знову – одна з найкращих ролей Степана Олексенка – Подорожній – і несподівана – для Віталія Розстального – роль Батька. Осягнення провини в першого і дуже м'яке – ось що несподіване – прагнення зрозуміти, болісне передчуття подарованого прощення і неможливість його.

Може, найгучніша театральна подія вісімдесятих, та й не лише вісімдесятих, — Данченкова постановка Шолом-Алейхема “Тев'є, Тевель”, удостоєна Шевченківської премії. Я вже якось мала нагоду твердити, що п'єса Григорія Горіна (переклад Миколи Зарудного) нижча за її прозове першоджерело. Та мене не полишає відчуття, що актори, і насамперед Богдан Ступка в заголовній ролі, грають саме Шолом-Алейхема з його мудрістю, болем, надією, душевним світлом. Людина має здобути право на діалог з Богом. Ступка – Тев'є має. Побутова подробиця і філософська думка, життєва ситуація і високе розуміння буття, сьогоденне і прийдешнє живуть у цій виставі, парадоксально переплітаючись на шляху до істини. А також співіснують на цьому шляху посмішка і сльози, комічне і трагедійне, як у великого Шолом-Алейхема. І Чумацький шлях у сценографії Данила Лідера – співавтора багатьох Данченкових вистав. Як добре, що вистава йде. І коли гірко, болісно на серці, я шукаю в афіші “Тев'є”.

У київський період під орудою Данченка на сцені ожив образ Тараса Шевченка в драматичній пісні Андрія Малишка “Здавалося б, одне лиш слово”. Ставив він Івана Котляревського, Миколу Хвильового, Ернста-Теодора Амадея Гофмана, Генрика Ібсена, Бернарда Шоу, Жана Ануя, Тан-



Микола Задорожний - Богдан Ступка, Михайло Гурман - Степан Олексенко, “Украдене частя” І. Франка (світлина Віктора Маруценка)

Душевно витончена людина, Сергій Володимирович ніколи ні про що не просив, мене принаймні. А у випадку з “Дядею Ванею” вчинив інакше. Він знав, що в радіофондах зберігається декілька вистав цієї чеховської п'єси, і все ж запропонував: “Може, запишемо наш спектакль, аби

креда Дорста, знову Михайла Старицького – тепер “За двома зайцями”. Ще, ще... Про все не скажеш в одній публікації. А деякі вистави я обминула навмисно: люблю їх менше.

Для портрета Данченка важлива і розповідь про страгата-головного режисера. Проте то вже інша тема.

Дещо додам про дороге мені радіо і дорогого мені Данченка на радіо. Сергій завжди розумів, що радіоаріант театральної вистави потребує, так би мовити, нового сценарію. Аби зберегти ідею і концепцію, але віднайти їхній звуковий еквівалент. Ми з Данченком уникали службово-пояснювальних ремарок, шукаючи натомість мікрофонні мізансцени, плани, красномовні павзи. Найкращі вистави Сергія Данченка збережено на плівці – якщо не на віки, то надовго.

Та Сергій Володимирович причетний і до створення оригінального радіорепертуару. То зовсім інша грань мистецтва – віднайдіння оригінального прочитання джерела у звуці. Репетиції, мікрофонні проби, запис, монтаж, пошуки музичного вирішення — етапи створення радіовистави. Знову-таки то окрема тема. І все ж...

З’явилися в нашому репертуарі епічні речі – “Захар Беркут” Франка, “Слово про Ігорів похід” – тут свідомо було обрано переклад Максима Рильського. У Данченковім “Слові” особливо принципову роль відіграла музика Володимира Губи.

Образ Кобзаря завжди хвилював Данченка. Тим-то пояснюється його натхненне тлумачення п’єси Івана Кочерги “Пророк”. Вражала мене під час запису творча співдружність режисера і виконавця ролі Шевченка – Костянтина Степанкова.

Радіо запропонувало Україні і трагедію Жана Расіна “Федра”, знову-таки в перекладі Рильського. Сергій Данченко шукав оригінальне тлумачення – немає забороненого кохання, але є провина і є кара. Натхненно працював він з акторами – Надією Кондратовською, Богданом Ступкою, Валерієм Івченком і Аркадієм Гашинським.

Взагалі актори і режисер дивовижно знаходили спільну мову, і Данченко, завжди скупий на слова, віднаходив ті, єдино точні, що працювали задля відтворення окремих ролей і образу вистави в цілому.

Так було і з “Оргією” Лесі Українки, – виставою про мистецтво і призначення, батьківщину і поневолення. Глибина запропонованих тлумачень і гострота форми

цілого... (Боже, ледве не написала “видовища”). Але й справді, слухаючи натхненну виставу, *бачиш* її. А в ролі Антея – такий Данченків, такий трагедійний актор – Богдан Ступка. Ми з Сергієм Володимировичем не “осучаснювали” ситуацію – Греція, Рим – Україна, Росія. Але чесно витлумачена історія підказувала паралелі.

Порівняно недавня історія оживала в радіоспектаклі Данченка “Батальйони просять вогню” за Бондаревим. Близька нам тема – форсування Дніпра у Великій Вітчизняній – і звуковий образ війни та історії, персоніфікований в епічному звучанні Юлії Ткаченко.

Сергій Володимирович пішов од нас на порозі омріяної нової роботи – постановки драми Генріка Ібсена “Пер Гюнт”. Не встиг. Як прикро! Вірю, ця назва буде в афіші франківців – присвячена пам’яті художнього керівника театру, видатного режисера Сергія Данченка. Його мистецьке кредо, його почерк, його бачення світу і людини житимуть на цій сцені...

Сергій Данченко був лицарем доброї роботи. І гармонії. В цьому сенс його заповіту.



Богдан Ступка- Тев'є, "Тев'є - Тевель" Г. Горіна за Шолом - Алейхемом (світлина Олександра Ктиторчука)

Моїм нотаткам передувало слово Пушкіна. І завершити хочу рядком Олександра Сергійовича. Звісно, пам’ятаю все, але те, що я написала, “зродила не пам’ять боязка, а серце”.



Ніна Шевченко

Данута БІЛАВИЧ

СИМВОЛ МОЛОДОСТІ, КРАСИ І НАТХНЕННЯ

Портрет співачки в контексті епохи

Нещодавно виповнилось 85 літ від дня народження Ніни Шевченко – відомої української співачки, заслуженої артистки УРСР, солістки Львівського театру опери та балету. Цей ювілей пройшов непоміченим у львівських музичних колах, незважаючи на те, що Ніна Шевченко була провідною артисткою театру і присвятила йому майже двадцять років свого життя. Її кар'єра нагадує спалах яскравої комети, що осяяла мистецький небосхил Львова в 40-50-х рр.

Народилася Ніна Шевченко 1 січня 1917 р. у селі Оріхові Запорізької області. Змалку любила співати, грати на бандурі. У 1939 р. переїхала до Львова і назавжди пов'язала свою долю з цим містом. Тут була зарахована хористкою до трупи Оперного театру. Під час німецької окупації всту-

пила до Державної музичної школи з українською мовою навчання, брала участь у багатьох концертах. Про один із її виступів, що відбувся 22 вересня 1942 року, Роман Савицький писав так: "Ніна Шевченко – це молода співачка, яка вже тепер знаменито держить себе на естраді, всеціло панує над нервами і ні на мент не забуває про те, щоб виконувані твори були відтворені на концерті так само докладно і прозоро, як точно і старанно були передумані і приготовані. Підкреслити треба природність, ясність фразування і дуже добру дикцію".

Молода, вродлива, талановита Ніна Шевченко відразу стала помітною постаттю в музичному житті Львова. Її дебют як солістки відбувся 13 лютого 1944 р. в опері Ш. Гуно "Фауст", де вона виконала роль Маргарити. У цій виставі виступили такі талановиті співаки, як Василь Тисяк (Фауст), Зенон Дольницький (Мефістофель), Іра Маланюк (Марта), Лев Рейнарович (Валентин). У рецензіях на виставу дуже високо оцінювали вокальні дані (лірико-колоратурне сопрано) та сценічність дебютантки: "Ніна Шевченко (Маргарета) – це промінний дорібок театру. Перлинний голос при природних рухах дає велику спроможність вияву. Зокрема у бравурному, повному сонячній кокетерії, виконанні арії з дзеркальцем у П дії"[1]. Наступною роботою була роль Панни з трояндою в опері М. Лисенка "Ноктюрн". Відтоді почався стрімкий сценічний злет співачки та її дивовижна популярність.

Ніна Шевченко була надзвичайно артистичною; притаманний їй особливий шарм приваблював слухачів на її виступи. За спогадами сучасників, молодь ходила в Оперний театр, щоб "подивитися" на Ніну Шевченко, а режисер Роман Віктюк порівнює її голос з голосом Марії Каллас: "Віолетта у виконанні обох співачок була феноменальною за своїм прочитанням. А такої небесної краси голосами могло обдарувати їх тільки небо" [2].

Незважаючи на це, сценічна доля співачки була дуже непростюю. Опинившись у вихорі суспільно-політичних колізій 40-50-х рр., вона повною мірою зазнала на собі їх руйнівного впливу. Донька артистки Людмила Шевченко (акторка, режисер, художній керівник театру-студії "Реверанс" у Ризі, заслужена артистка Латвії) згадує: "Мама мала завжди якісь проблеми з керівниками. Німці забрали її в перші дні свого "побуту" і тримали її на допитах за батька, який був партійним керівником високого рангу. Потім "наші" не давали спокою. Хтось із "доброзичливців" доніс, що мама зберігає групову фотографію артистів, серед яких були ті, що емігрували, а найголовніше – німецький диригент Фріц Вайдліх, музичний керівник вистав для німців. Тримали маму в тій самій камері, що й німці. Треба ж такому... Але оскільки вона не мала жодного відношення до політики – облишили цю справу"[3].

Після війни Львівський театр опери та балету працював у жорстких рамках, зумовлених радянською ідеологією. Репертуар суворо регламентували. До постановок на сцені допускали тільки ті вистави, під які можна було підвести політичне підґрунтя, іноді зовсім абсурдне. Музичні критики намагалися всіляко "виправдати" оперні постановки зарубіжної класики. Ось красномовні цитати з

рецензій на оперні вистави 50-х рр., у яких брала участь Ніна Шевченко: “Дія відбувається у XVI столітті. Ворожнеча між цими сім’ями мала глибоке соціальне коріння і може бути пояснена суперечностями, властивими тодішньому буржуазному суспільству, що народжувалося... Загибель героїв – це виклик всьому феодально-аристократичному суспільству з його викривленим світоглядом, що гнобить особистість людини” (про оперу Ш. Гуно “Ромео і Джульєтта”); “Ця музика пов’язана з ідеями і почуттями, якими жили передові люди в Західній Європі. Як далеко відійшли від кращих традицій своїх класиків сучасні творці розтлінного мистецтва капіталістичної Європи і Америки: без перебільшення можна сказати, що все краще, створене поколіннями західно-європейських митців, знайшло свою батьківщину у нас... Звичайно, солдати, контрабандисти, іспанські цигани не є представниками передових суспільних сил, що борються, але вони своєрідно протестують проти буржуазного гніту” (про оперу Ж. Бізе “Кармен”) [4].

Репертуар театру заповнили твори, що не мали нічого спільного з мистецтвом, зате відповідали партійним вимогам того часу. Ось, наприклад, сюжет чергового кон’юнктурного “шедевр” – опери Б. Трошина та В. Енке “Багата наречена”: “З величезним ентузіазмом працюють трудівники соціалістичних полів – колгоспники, виконуючи своє слово, дане товаришеві Сталіну. Дбайливо вирощений ними багатий урожай сповнює їх серця гордістю за свою працю, за свій колгосп... Ланкова Марина Лукаш закохана в Павла Згара. Він теж кохає її. Згара – стахановець, старший тракторист МТС, хороша людина і товариш. Одночасно закохується в Марину і рахівник колгоспу Ковинько. Але його серце полонить не стільки сама Марина, як кількість зароблених нею трудоднів і її слава... Все це відбувається в гарячий час, коли всі сили і думки колгоспників і працівників МТС зосереджені на збиранні врожаю”. Переважно такі опери-одноденки не затримувались у репертуарі, тихо й непомітно зникали з афіш. Ситуація ще більше ускладнилась після прийняття в лютому 1948 р. сумнозвісної постанови ЦК ВКП(б) про оперу “Велика дружба” В. Мураделі, в якій цей твір піддано нищівній, несправедливій критиці. Львівський театр опери та балету здійснив прем’єру цієї опери ще наприкінці 1947 р. (Ніна Шевченко виконувала роль Мейрани), і тому виставу довелось спішно зняти з репертуару.

І все ж Ніна Шевченко навіть за цих обставин зуміла зберегти свій стиль, своє обличчя. Завдяки неперерічному обдаруванню та вродженій артистичності вона вміла піднести, висвітлити навіть непомітну роль. Образи, створені співачкою, зачаровують безпосередністю, теплотою і щирістю. Це – Віолетта (“Травіата” Дж. Верді), Татьяна (“Євгеній Онегін” П. Чай-

ковського), Маргарита (“Фауст” Ш. Гуно), Джильда (“Ріголетто” Дж. Верді), Мікаела (“Кармен” Ж. Бізе), Розіна (“Севільський цирульник” Дж. Россіні), Антоніда (“Іван Сусанін” М. Глінки), Джульєтта (“Ромео і Джульєтта” Ш. Гуно), Оскар (“Бал-маскарад” Дж. Верді), Марфа (“Царева наречена” М. Римського-Корсакова), Мімі (“Богема” Дж. Пуччіні) та ін. Бере вона участь і в постановках радянських опер, серед них – “Любов Ярова” В. Енке, “В степах України” О. Сандлера, “Таня” Г. Крейтнера, “Молода гвардія” Ю. Мейтуса, “Назустріч сонцю” А. Кос-Анатольського, у вже згадуваній “Багатій нареченій” Б. Трошина та В. Енке.

Неповторність голосу співачки, характерність і глибину створених нею образів неможливо було не помітити.



Ніна Шевченко - Джульєтта, Капулетті - Павло Дума, Отець Лоран - Михайло Попіль, “Ромео і Джульєтта” Ш. Гуно, 1953 р.



Ніна Шевченко - Віолетта, "Травіата" Д. Верді, 1954 р.

У 1953 р. Ніні Шевченко присвоєно звання заслуженої артистки УРСР.

Безперечно, не всі нові опери радянських композиторів, що йшли на сцені Львівського театру опери і балету, були кон'юнктурними та бездарними, все залежало від міри таланту їхніх авторів. У цьому контексті привертає увага опера молодого тоді композитора Володимира Кирейка "Лісова пісня" за однойменною драмою Лесі Українки. Це було справжнє досягнення і композитора, й колективу театру. Прапрем'єра відбулась у Львові 27 травня 1958 р. Ніна Шевченко виконувала партію Мавки – центральну в опері. Її партнерами у виставі були Т. Ткаченко, П. Криницька, О. Врабель, В. Кобржицький. У рецензії на виставу В. Стефанович писав: "Прекрасно виконує партію Мавки Н. Шевченко. Чистий голос гарного м'якого тембру в поєднанні з музичністю, правдивістю і щирістю виконання дали змогу співачці відтворити поетичний образ Мавки в усій його складності і багатогранності. Н. Шевченко знаходить різноманітні засоби вираження і багатство інтонацій для передачі трагедії лісової русалки, яка, слухаючи натхненну музику Лукаша, знайшла душу". У цьому ж році постановка опери отримала диплом I ступеня на республіканському фестивалі "Перша українська театральна весна".

У 1957 і 1959 рр. Ніна Шевченко наспівала на грамплатівки дві лемківські народні пісні ("Шуміла дзедзіна", "Люляй же мі, люляй") в обробці Миколи Колесси. Вони та ще дві лемківські пісні "Зозуленька кукат" та "Ой, на горі" (також в обробці М. Колесси) збереглися в державному архіві звукозапису Росії в Москві і завдяки сприянню режисера Віри Федорченко передані до Музич-

но-меморіального музею С. Крушельницької у Львові. На жаль, поки що це єдині записи голосу співачки, які вдалося відшукати. Викликає подив, що, незважаючи на велику популярність Ніни Шевченко, записів її голосу немає в музичних архівах Києва і Львова.

Починаючи з 60-х рр., ім'я співачки поступово зникає з театральних афіш. Емоційність, відвертість і безпосередність, притаманні їй, робили артистку беззахисною перед інтригами, зумовленими конкуренцією в театрі. За спогадами Людмили Шевченко, "вона була такою гарною, талановитою, смішною і сумною, батяркуватою і трагічною, сварливою і мовчазною, ніжною і вразливою... Словом: різною, різною... Вона чудово грала на бандурі, прекрасно малювала, ніколи ні перед ким не лукавила, завжди говорила те, що думала... Моя бідна, талановита, дуже талановита мама... Її творче життя було таким коротким, а особисте – таким невдалим"[5]. Єдине, чого не вміла Ніна Шевченко, так це пристосовуватись. Ще деякий час вона працювала вокальним педагогом-репетитором, асистентом режисера, пізніше – режисером у Львівському театрі опери і балету. З 1965 р. була художнім керівником Львівського обласного палацу піонерів та Театру-студії при обласному Будинку вчителя.

Померла артистка 29 липня 1985 року, похована на Личаківському цвинтарі. У пам'яті слухачів-меломанів старшого покоління вона залишилась символом молодості, краси і натхнення. Такою бачимо її на чудовому портреті (олія, автор невідомий), який разом з архівом своєї матері передала до фондів Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької Людмила Шевченко. Багато цінних матеріалів, пов'язаних із постаттю Ніни Шевченко, подарувала музеєві також музикознавець Оксана Паламарчук.

Архів співачки, до якого входять оригінальні фотографії, афіші, програми та газетні публікації 40-50-х рр., є цінним джерелом інформації не лише про долю цієї талановитої артистки, а й про епоху, в якій судилось жити і творити Ніні Шевченко.

1. З матеріалів особистого архіву Ніни Шевченко, який зберігається у фондах Музично-меморіального музею С. Крушельницької у Львові.

2. Паламарчук О. Голос небесної краси. // Театральна бесіда. – Львів, 1997. – № 2. – С. 33.

3. Там само. – С. 32.

4. Тут і далі цитуємо газетні публікації 40-50-х рр. з архіву Ніни Шевченко, які зберігаються в Музично-меморіальному музеї С. Крушельницької. На жаль, вирізані з газет тексти не датовані.

5. Паламарчук О. Голос небесної краси // Театральна бесіда. – Львів, 1997. – № 2. – С. 33.



Володимир Глухий та Оксана Годованська
у виставі “На перші гулі” С. Васильченка
(світлина з архіву Зіновія Булика, друк. вперше)

Іван ДЕНИСЮК

МАГІЯ СТУДЕНТСЬКОГО ТЕАТРУ

Спогади

Студентський театр – назва неточна, умовна. У ньому брали участь і викладачі – це було цікаво передусім для них самих і навіть повчально. А для студентів – мило й кумедно та захоплююче спостерігати, як, наприклад, їхній шановний і поважний декан на сцені (чи поза сценою) майстерно гавкає псом, а також виступає в ролі чоловіка Ольги Рошкевич... Як казку-легенду сприймають нинішні студенти розповідь про те, що професор створила колись на сцені неперевершений образ Анни з “Украденого щастя”, а відомий парламентарій у свої студентські роки – монументальний образ Лісовика з “Лісової пісні”.

Насолоду інколи близько стояти до нашого університетського драмгуртка мав і я. Протягом пів століття свого життя в університеті спостерігав, як то спалахували, то пригасали й знову освітлювали темряву світляки – зблиски тих вогників, якими були студентські вистави.

Життя було нелегке, не завжди веселе. Були ідеологічні погроми, “чистки”, невпевність і страх. Політичні морози змінювалися відлигами, а після них наставали ще лютіші заморозки. Та при тому всьому сцена, здавалося, мала своєрідну автономію, свою авру, – якусь підсніжникову свіжість і радість вносила вона у наші будні.

Докладну історію студентського театру слід обов’язково написати. Мої спогади вихоплюють поверхнево, вибірково через імлу часу деякі фрагменти цієї історії.

... “В болотах я родився й зріс”, у поліських очеретах і пущах прожив двадцять чотири роки, поки не вступив до Львівського університету на філфак. До того часу справжнього професійного театру не бачив, але користувався своїм сільським “саморобним”. Українці – вроджені театралі. Де є два українці, там виникає художня самодіяльність... Ще в шкільні роки у початковій школі за Польщі вчителька одягала нас у “самоцвітні шати” з гофрованого кольорового паперу й випускала на сцену – кілька дощок, покладених на парти в класі, – для виконання якихось драм-

феєрій то польською, то українською мовами. На цій же “великій сцені” зачаровували односельчан корифеї молодіжного театру... У 30-ті роки сільські дівчата соромились ролей “жениць-комедіанток”, і в спідниці спочатку одягалися хлопці. У перші повоєнні роки, дефіцитні на юнаків, дівчата грали чоловічі ролі в тому драмгуртку, яким керував я як вчитель початкової школи. Один мій земляк уже через років двадцять признався, що я йому запам’ятався в ролі Гната з “Безталанної”...

У Львові у студентські роки Театр ім. Марії Заньковецької робив на мене таке колосальне враження, як німе кіно в 30-і роки, що зрідка “приїжджало” до нашого села. В університеті нас, “першачків”, у 1948 р. почастили старшокурсники Франковим “Учителем”. Гра була досконалою, ефект такий, що відразу хотілося їхати за призначенням у найглухіший кут Батьківщини “світільником цивілізації”. На студентській сцені йшли “Наталка Полтавка”, “Не співайте, півні”.

Кілька разів у складі щораз інших виконавців-студентів і викладачів із незмінним успіхом виставляли в університеті Франкову психологічно напружену “Будку ч.27”. Як згадує Леоніла Іванівна Міщенко, для однієї постановки цього “залізничного” етюдю хтось пішов на вокзал і записав чмихання паровоза, і цей автентичний зловісний звук дуже підсилив трагізм фінальної сцени.

Мені здається, Леоніла Іванівна і вродилася на сцені (що вона приховала в своїй автобіографії), бо жодна театралізована акція в університеті не обходила без неї, спочатку лаборантки кафедри української літератури, а згодом викладача – доцента й професора цієї ж кафедри. Як було згадано, саме вона виконувала роль Анни в “Украденому щасті”. Суворо ошадливими, “скульптурними” жестами, нюансами інтонацій створила психологічно багатий образ глибокої, велегранної жіночої душі з її загамованою трагедією, з довго стлумлюваними пристрастями, які нарешті вибухають.



*“Будка ч. 27” І. Франка, Батько - Зіновій Булик,
Завада - Антон Доценко*

Петро Пітила, мій однокурсник (пізніше освітянський діяч) нагнав великого страху режисерові (був ним, здається, Борис Тягно[1]), бо грав занадто добре, створивши навіть мимоволі живий образ орендаря Шльоми. У ті часи не вільно було найменшим натяком на ментальність єврея ображати інтернаціоналізм. “Не утрируйте! Не утрируйте!” – благав режисер, хоч Петро говорив своїм природним голосом. Але в усій постаті, у жестах, в інтонаціях мови мого друга студентських років, чистокровного українця, було щось єврейське. У ролі Шльоми виступив і Стах Парасюк. “Украдене щастя” драмгурток із великим успіхом грав і в приміщенні Театру ім. М. Заньковецької.

Слід згадати Шевченківські вечори, їх було багато в нашому університеті навіть у застійні роки. Зал був завжди

*Циган - Зіновій Булик, Відьма - Леоніла Міщенко (зліва
направо), “Відьма” за Т. Шевченком*



заповнений не лише з почуття патріотизму. Вечори готували старанно. Завжди відбувалися інсценізації за творами Шевченка (“Назара Стодолю” ставили не раз окремо, із старанно підібраним типажем). Виступали довгими рядами закуті в кайдани (паперові!), але нескорені здоровенні гайдамаки з оголеними геркулесівськими спинами. Мій друг Іван Сірак, щира душа, на сцені виявився пречудовим Єзуїтом із “Івана Гуса”. У ролі Відьми з однойменної поеми, звичайно ж, виступила наша примадонна – усе та ж Леоніла Міщенко. Це була нова інтерпретація твору. Присутній на концерті Євген Кирилук, найбільший тоді шевченкознавець (пізніше академік), сказав їй, що він тепер змінить свою концепцію цієї поеми. Виступали й діти, навіть мій маленький Андрійко, про причетність якого від самого народження до нашого драмгуртка ще буде мова попереду. Адже Шевченко так любив дітей і то для них і про них написав “На Великдень на соломі”...

Оказіонально інсценізували студенти під керівництвом викладачів деякі прозові твори. Несподівані драматичні ефекти добули з новели Михайла Коцюбинського “Коні не винні”. Яка гротескна сцена – пани обідають усуміш з псами (ляльковими)! А хоч би кумедний Антоша в галіфе та з нагайкою у руках, фільтіфікентна Ліда... Добре враження робив теж драматизований Стефаніків “Палій”.

Коли думаю над секретами майстерності на університетській сцені, то згадую слова, якими оцінювали колись Гуцульський театр Гната Хоткевича: “То була штука без штучности”. Гуцули грали (і то віртуозно!) самих себе. Це стосується і наших студентів, і викладачів. Кожен із них може добре виконати принаймні одну роль у житті, граючи самого себе. Театральний фаховий вишкіл дає змогу створити різноманітні типи, уникаючи натуралізму. Але все-таки ілюзія автентичности багато важить у театральному мистецтві. Ось чому “Кадри” І. Микитенка у студентському виконанні були безпосередніші, щиріші, дотепніші, ніж у постановці заньківчан, хоч назагал хвалені

*“На великдень на соломі” за Т. Шевченком, діти
викладачів університету (зліва направо): Гурський,
Оксана Сербенська, Андрій Денисюк*



московські театри після наших улюблених артистів здалися мені (під час перебування на ФПК в Москві) якимись бездушними.

Як правило, старий Лукаш і не першої молодости Мавка на професійній сцені не вдаються. Лише заньківчанська Мавка у виконанні артистки Н. Доценко[2] у післявоєнні роки на тлі пишної декорації була чудова й незабутня. Але обов'язковий (“для обкому”) тоді “зв'язок із сучасністю” був карикатурний: у фіналі вистави всі дійові особи утворили композицію за відомою скульптурою Мухіної – монумент робітника й робітниці з піднятими в руках молотом і серпом.

Ми ставили із студентами “Лісову пісню” без зайвих хитрощів, вона добре звучала навіть без декорацій у гуртожитку, а що вже говорити про її постановку на лоні природи!

То був 1963 р., 50-річчя смерті Лесі Українки. Наш університет під керівництвом ректора Євгена Лазаренка перетворив цю річницю у величаву подію. Виїзна наукова сесія в Ковелі під головуванням Максима Рильського. Велелюдний мітинг у Колодяжному. Заключним акордом цього свята з його особливим патріотичним піднесенням була поїздка до села Скулина, де в урочищі Нечимле на лісовій галявині біля однойменного озера наш студентський гурток ставив “Лісову пісню” у природних декораціях. Це тут Лесі Українці, коли вона з матір'ю й сестрами ночувала на сні в дядька Лева, у місячну ніч “привиділася Мавка”, а в ремарках чорновика драми-феєрії фігурує берег озера Нечимлого. Готували виставу ми з Леонілою Іванівною, потім остаточного шліфу надав їй артист Театру Заньковецької Володимир Григорович Максименко[3]. Дібрали ми зі студентської маси відповідних артистів (роль Матері прекрасно виконала лаборантка кафедри української мови – незабутня Валентина Семенівна Черняк). Мали ж ми, мали чимало милого клопоту: дійові особи позакохувалися не за авторським сценарієм: Мавка - в Лісовика, Лісовик – у Русалку Водяну і т.д.

“Коли настав чудовий місяць май, садочків розвивання”, розквітлі й таланти наших артистів. Небесні й земні сили природи були ніби учасниками оригінальної вистави, дивовижно сприяли нам. З-за справжніх дерев на лісовій галявині виходила Мавка. А коли Лукаш цілував її “довгим, ніжним, тремтячим поцілунком”, весільних пісень співали справжні солов'ї, кували зозулі. Трохи пригравав у кущах на скрипці талановитий факультетський скрипаль Zenko Булик, він же виступав у ролі Дядька Лева. А коли Мавка спостерегла, що “заходить сонце, стає на озері туман”, то всі глянули на озеро й побачили, що й справді сонечко клонилося до вечірнього пругу й мріяло озеро в легесенькім тумані. Навіть дощик линув згідно з ремаркою, але швидко перестав, не розігнавши сотень глядачів, що не сиділи у м'яких кріслах у ложах, а лежали серед квітів у траві або повилазили на високі дерева.

Серед глядачів були достойні гості – сам поет-академік Максим Рильський, славетний композитор Анатолій Кос-Анатольський, ну й, зрозуміло ж, головний ініціатор свята – вже тоді легендарний наш ректор – професор Євген

Лазаренко. Були волинські поети й прозаїки. Зачарований отим земним і казковим видовищем, Максим Рильський сердечно дякував нашим артистам, цілував руки Мавці й Русалкам, а мені за кулісами, тобто в кущах, шепнув, що йому ще краще сподобалась Русалка Водяна, аніж Мавка. Але при доборі кандидаток на ці ролі я врахував те, що голос Мавчин має бути ніжнішим, ніж Русалки Водяної,



*“Лісова пісня” Лесі Українки у Нечимлому,
Дядько Лев - Зіновій Булик, Мати - Валентина Черняк .*

хоча її (Русалки) не треба було б стягувати віршовками, якими ми стероризували Мавку, аби вона стала “яксь така тоненька”... Світлана Гавриленко, нині – Барабаш, нині професор Кіровоградського університету, активний учасник національного руху, авторка дуже гарної збірки поезій, і тепер, і в студентські роки – особистість, одержима невичерпним ентузіазмом, з глибоким почуттям артистизму слова. Була вона на трав'яній сцені лісової поляни втіленою Поезією, Піснею. Довгі роки мені здавалося, що кращої Мавки не було й не буде.

Максим Рильський написав в одній своїй статті зворушливий абзац про своє захоплення виставою “Лісової пісні” у приозерному гаю, де Леся Українка ходила й “на признаку дивоцвіти садила”. Звичайно, до таких народних свят за ініціативи ректора в нашому університетському ви-



*“Лісова пісня” Лесі Українки
у Нечимлому, Дядько Лев - Зіновій
Булик, Лісовик - Михайло Косів*

давництві виходили в кольорових різнобарвних обкладинках книжечки-“метелики”. Ми з Леонілою Міщенко такий свій метелик про джерела й поезику “Лісової пісні” назвали Лесиним словом “дивоцвіт”, характеризуючи дивосвіт драми-феєрії. Було приємно й лячно побачити в руках Максима Рильського цей метелик. Я набрався сміливості й спитав у поета-академіка, якої він думки про нашу брошуру. Він сказав лише одну фразу: “А все-таки не треба забувати “Затопленого дзвону” Гауптмана”. Але в роки боротьби проти “гнилого Заходу” про вплив Гауптмана писати в

позитивному плані не дозволялось. Натомість у “Дивоцвіті” акцентовано роль того, що французи називають “couleur local”, а що перші рецензенти “Лісової пісні” виражали поняттям “місцеві волинські барви”. Звичайно ж, Лесина “Лісова пісня” – шедевр, що є синтезом світової літератури в жанрі драми-феєрії при отих полісько-волинських барвах. Поліські ліси, на честь яких була створена “Лісова пісня”, неначе віддавали тепер честь своїй геніяльній землячці величавою акцією, у якому студентська вистава зайняла значне місце.

То був останній “наїзд” Максима Рильського на Волинь (незабаром поет помер) та остання патріотична акція професора Лазаренка як ректора, остання теж крапля в “чаші терпіння” обкому. Лесиною свята не подарували Євгенові Костянтиновичу: з посади ректора його негайно зняли.

Минуло багато років з того часу, і якимось наш декан, покійний нині Олексій Никифорович Мороз, у купе поїзда зачудувався літературною ерудицією кіровоградської школярки. “Хто ж вас того всього навчив?” – спитав він. “А нас вчила та, що була Мавкою у студентській виставі “Лісова пісня”, – Світлана Григорівна Барабаш!”. Так проростають посіяні дивоцвіти...

Настав час політичної відлиги. Одним із перших реабілітовано драматурга Івана Микитенка, ще не встигли перевидати його п’єси, а вже режисер студентського драмгуртка, згадуваний раніше Володимир Григорович Максименко, заходився заповнити цю “білу пляму” постановкою “Кадрів”, драми зі студентського життя початку 20-х.

30 Тоді ще не знали, що в її автора було, як виявилось потім,

не зовсім чисте сумління, і не вважали його творчість алітературною, як дехто переконаний тепер, а слушно знаходили в ній багато дотепного, розмаїття типажу й влучно переданий (не без іронії) архіреволюційний дух епохи, її злидні. Усе це було в “Кадрах”, для великої галереї типів яких можна було знайти в університеті прекрасних виконавців. Репетиції проходили дуже весело. Володимир Григорович був прекрасним педагогом, любив молодь і саму репетицію перетворював у мудру комедію. Леоніла Іванівна зтягла мене, тоді асистента кафедри, на оті цікаві вечорниці. Які ж то були тут знахідки-самородки! Ось хоч би вельми потішний опецькуватий кругловидий хлопець із ліниво відвислою нижньою щелепою – студент з історичного. Цього важкого меланхоліка відразу прозвали “Тіткою”. Він чудово надавався на роль Панікера. “Тітка мені казала, як буде погано, – їдь, Хомко, додому!” Досить огрядна Валентина Семенівна Черняк грала роль Женщини. Усі лягали зо сміху, як вона кумедно верещала: “Женщина я чи не женщина!” або “Утюга дайте мені, утюга!” (щоб бити ним якогось там ворога). Коли режисер зустрів на коридорі Леонілу Іванівну, то захоплено вигукнув: “Ах, яку прекрасну роль я для вас вибрав у “Кадрах” – роль Юлії!” Ознайомившись із текстом своєї ролі, Міщенко, вже викладачка, обурилась: “Що? Щоб я грала роль повії! Ніколи у світі!” Режисер почав умовляти – це ж театр, “кумедія”, і переконав: мистецтво вимагає жертв. Треба було мати чималу відвагу, щоб на сцені перед усіма студентами й викладачами факультету казати: “Студентуку, може, підемо?!” А відтак: “Ми зогніємо з тобою разом! Я подарувала тобі те, що складається з літер, які свистять”...

Бракувало кандидатури на роль Ректора. Студенти були юні, худенькі, тоненькі. Тоді режисер зауважив серед “запорожців” на репетиціях мене – “підстаркуватого” аспіранта. Але ні в житті, ні на сцені на високопоставленого начальника я не надавався. Після кількох репетицій з цієї найвищої посади в університеті мене було знято й переведено на роль буржуазного професора Белого. Ректор у “Кадрах” дуже “правильний”, схематичний і нецікавий Parteigenosse, а професор Белий – постать колоритна. Як він скаженіє, що в програму вищої школи більшовики напхали якихось марксизмів! Люті мені не вистарчало. Тоді наш улюблений режисер порадив кілька разів сильно стукнути кріслом об підлогу. Сталося чудо. Мене не пізнавали, я сам чудувався, де взялося стільки злоти. Я готовий був роздерти тих, хто напхав у програму якихось марксизмів! Дружина, яка працювала тоді на кафедрі слов’янської філології, і слухати не хотіла про мою сценічну кар’єру. “Ти зі своїми кострубатими жєстами академіка Возняка на сцені в ролі посміховища? Тільки через мій труп!” Але рухи академіка Возняка личили професорові Белому. Підпільно продовжую ходити на репетиції.

“Як ігри вод” минає час, і настає вечір прем’єри “Кадрів” в університетському клубі. На шляху до зір виростають несподівані терни. Саме в цей вечір привожу з родильного дому свою дружину з новонародженим сином – первістком (Андрійком). Ах, яке свято, таке свято в домі! Теща запалює свічки, падає на коліна й молиться Богу.

Я не маю часу придивлятися до фізіономії сина, бо весь у тривозі, мозок гарячково пульсує над невідкладним питанням, як би втекти з дому й не запізнитися на заборонений виступ на сцені. Для ролі буржуазного професора необхідний був добрячий костюм. Викрадаю його із шафи. Ховаю піджак у плащ, а штани у портфель. Змовниця Валентина Семенівна, приятелька нашого дому, а ще більший друг театрального мистецтва, викликає мене по телефону в якійсь нібито невідкладній справі. Біжу стрімголов і вчасно, захеканий, вриваюсь за куліси... Скаженію з приводу згаданих програм і витримую натиск студента, що вимагує револьвером під носом під час заліку... Нібито все о'кей, але, але... О, хто з діячів "збільшовиченої ери" видумав вузівську багатотиражку! Ця писката "шматтиражка", сказали б білоруси, через кілька днів потрапляє до рук моїх театральних ворогів – дружини й тещі, і вони там вичитують у рецензії на виставу "Кадрів" наклеп на мене: "Непогано теж роль професора Белого відіграв аспірант І. О. Денисюк". Було ж мені, було! Однак безпосередня участь у драмгуртку дала дуже багато для збагнення сутності драми, сцени, режисури. *Кожен філолог повинен пройти практику у студентському театрі.*

Так багато милих, світлих спогадів!

До того ж є підстави хвалитися: "Ви знаєте, який я великий артист? Я ж виступав на сцені разом із такою знаменитістю, як Глухий!"[4]. Тодішній студент у житті й на сцені – Володимир Глухий – складав тоді мені, професорові Белому, залік, репрезентуючи суперреволюційне студентство зображеного в драмі класу. Я, яко супербуржуазний реакційний професор, обурювався: "Залік я вам усе одно поставлю, але ж навіщо погрожувати револьвером!". Трапилось так, що потім я й насправді приймав, будучи вже викладачем, іспит у того ж таки В. Глухого. Може, тому, що був без револьвера, хлопець перелякався і майже все позабував. Але мудрі латиняни казали: "Maxima iniuria est maxima iura" (чи як там), тобто "найбільша несправедливість є найбільшою справедливістю". Я поставив високий бал колишньому моему терористові з револьвером і не помилився. Читав пізніші статті у пресі Володимира Глухого і захоплювався його величезною ерудицією та глибиною думки. А в "Кадрах" він склав іспит на майбутнього професійного артиста – одного з найкращих серед заньківчан. Це був дуже талановитий трагік, витончений психолог, який, на жаль, швидко, наче блискучий метеор, згорів. Усе його артистичне життя було горінням при найвищій температурі почуттів.

Хоч якоїсь поблажливості до Глухого (ані до всіх заньківчан) годі було чекати від колежанки по спільних дошках університетської сцени – Валентини Черняк, яка з жорстокістю дантиста, що рве і пилює зуби, вставляла їм звуки згідно з усіма правилами орфоєпії. Пам'ятаю, як я разом із віртуозним Богданом Ступкою виступав на сцені лісотехнічного інституту (ах, яка чудова нагода ще раз похвалитися доторком до тих самих дошок разом із знаменитістю!). Я читав доповідь про Лесю Українку, а він блискуче декламував її поему "На полі крови". Що то було,

який страх не на жарт охопив Б. Ступку (перелякався і я), коли він раптом побачив у залі Валентину Семенівну. На щастя, усі правильні звуки сперепуду тоді в нього не повипадали, але я почав заїкатися.

Крім Валентини Семенівни, великими театралами були завкафедри української літератури Федір Матвійович Неборячок; професор Михайло Іванович Рудницький, рецензії якого, при всій любові до заньківчан, не поступались заввагам В. Черняк. Незмінними учасниками університетських вистав і вечорів були Оксана Годованська з кафедри української літератури, Зіновій Булик з кафедри української мови, Антон Доценко – працівник деканату (філфак), а в свої студентські роки – Роман Іванчук, Ігор Моторнюк, Зенон Щур. Непереможний магніт сцени Театру Заньковецької перетягнув туди наших гарних студентів, що стали її окрасою – Юрія Брилинського, Ольгу Піцишин, Наталку Черненко (Міносян), режисера Аллу Бабенко.

Тим часом (десь у середині вісімдесятих) за прикладом класичних корифеїв українського театру ми з Леонілою Іванівною через взаємозаздрість "посварилися" й організували окремі трупи. Трупа Леоніли Міщенко (скажу не без заздрощів) чудово поставила "За двома зайцями". Неперевершеною була Проня, студентка, здається, математичного факультету. В її виконанні Проня – постать не лише сміховинна, а й трагічна й не така вже й тупа. Я бачив потім на екрані телевізора московську постановку цього водевілю – примітивну карикатуру на "хахлів". Блискуче виконав роль Голохвостого Микола Крупач. Закарбувалося також у пам'яті, із яким натхненням Ігор Тростюк (Прокіп Свиридович Сірко) відповідав Секлеті, взуваючи чобіт: "Я хамло?"... Згадає учасник подій Микола Крупач: "Пригадую ще, як довго не могли нікого підібрати на роль Галі. Тоді дівчата не "вміли" добре цілуватися, а режисери робили акцент саме на "натуральному" виконанні цих епізодів. У знаменитому кабінеті завідувача кафедри української літератури нас, студентів, залишала Леоніла Іванівна для самостійного дошліфування ролей..."

Врешті підібрали симпатичну Галю. Пригадую "фантастичний вечір", коли ми вдвох ішли по місту в костюмах "просто зі сцени": вона в українському вишиваному строї,



"Кадри" І. Микитенка,
Женщина - Валентина Черняк,
Антоніо - С. Кузик

а я з усілякими приборбонами піжонуватого Голохвастова та ще й з ціпком у руці (майже справжнім – позиченим аж у Театрі ім. Марії Заньковецької!). А потім пили каву в кнайпі напроти Оперного. Усі перехожі та відвідувачі кнайпи “не зводили” з нас очей, вирішували складне питання (це ж були “моральні радянські часи”): чи ми з’їхали з глузду, а чи наркомани?”

Як цінного артиста-коміка я запросив Миколу Крупача з “трупі” Леонілі Іванівни до своєї. Обставини примусили мене забавитися драмописанням. Просто мені було доручено підготувати вечір Лесі Українки в гуртожитку. Хотілося втекти від шаблону: довга доповідь, безконечні декламації... Треба якогось драматургічного нерва – не говорити про Лесю Українку, а показати її як людину. Я написав невелику п’єсу. Вона складалася з двох частин. Перша – “На зеленій Буковині”, у ній Леся веде діалог з Ольгою Кобилянською та Осипом Маковеем. Діалог цей закінчується натяком Лесі Українки на те, що вона задумала драму-казку. І далі як ілюстрація до мрій поетеси – кілька сцен із “Лісової пісні”. Мій сценарій призначався лише на один скромний вечір у гуртожитку, у вестибюлі, де не було навіть сцени. Але вистава сподобалася. Отже, “ідучи назустріч бажанню трудящих”, як тоді писали, ми її повторили в студклубі, в університеті, мало не в кожній львівській школі, у військовій частині у Винниках, у Луцькому педінституті і Чернівецькому університеті. Моя заслуга в тому успіхові була мінімальна, бо трималася дія завдяки старанному добору виконавців ролей й уривкові з “Лісової пісні”. Тріо Леся Українка-Кобилянська-Маковей для свого сценічного життя потребувало артистів-інтелектуалів, фахівців-літературознавців, спроможних проникнути у сутність феноменів, образи яких вони творили. Такими справді виявилися “призначені” на ці ролі студенти. Екс-Голохвостий Микола Крупач, якого я викрав із “ворожої трупі” для ролі Маковея, про ті події пише так: “... не можна не згадувати першого складу “артистів”, які були задіяні в сцені “На Буковині” – Наталю Данчак (Хобзей), яка блискуче зіграла роль Ольги Кобилянської, та Мар’яни Ільницької (Комариці), котра прекрасно втілила роль Лесі Українки. Обидві дуже відповідально готувалися до своїх ролей, перечитали багато літератури, аби найповніше відтворити ці неперевершені жіночі образи. Ми на короткий час відчули себе “причетними” до великого дійства – творення історії нашої літератури”.

До цих слів я ще додам, що Леся у виконанні Мар’яни була мудра, героїчно відчайдушна і ... дуже хвора (закашлювалася, їй ставало “погано”), і Ольга “рятувала” її від приступу з великим співчуттям, а разом з тим розумно, неначе добрий лікар. Взагалі в образі Ольги тонко були поєднані сила волі, дисциплінованість, навіть певна аскетична суворість із затаєною безпорадністю в інтимних відносинах, і тут знову Леся “рятувала” її мудрими афоризмами. А Маковей – то був справді Lachende Löwe (“насмішливий лев”). Він теж сипав парадоксальними афоризмами, якнайсерйознішою міною маскуючи оту свою “насмішливість”. А ось і самоіронічний портрет Миколи Крупача – виконавця ролі – у спогадах: “О. Мако-

вей – серйозна, наполеглива людина, яка своє надзвичайно відповідальне ставлення до життя, зокрема до справ українських, “прикриває” гумором. Як і гумором “перекриває” свою неможливість відповісти на любов О. Кобилянської, із якою має зустрітися за сценарієм І. Денисюка в присутності Лесі Українки. Власне, це й стало провідним мотивом зіграної ролі”.

Склад виконавців уривку з “Лісової пісні” теж був прекрасний. Мавку виконувала Ірина Вовк. Цього “світлячка” я відкрив і “зловив” у краю “Лісової пісні” – у приозерних очеретах у Нечимлому. Якось весною повіз групу веселих студентів “до Лесі”. Ночували в Колоденському гаю, де невтомно цілу ніч ляцали солов’ї. Наступного дня приїхали до Нечимлого. Ця поетична місцина, так ніжно відчута серцем Лесиним, викликала спонтанні декламації віршів. Ірина Вовк вибухувала їх приспирасно, з глибини душі (то були її власні поезії), неначе полум’я, з якимось несамовитим натхненням, тим більше, що адресат цієї інтимної лірики був присутній серед нас (закачавши штани, він бродив по затопленому в озері містку, раз у раз відриваючи від ніг п’явки). “Еврика! – вигукнув я нутром. – Halbemus Mavcam!” (“маємо Мавку!”). Багато хто сумнівався, чи ця складна роль Ірині буде під силу, але вона була їй до душі, підносила на крилах. У трансі метаморфози у Мавку Ірина-поетеса ставала Мавкою

Ірина Вовк - Мавка та Віталій Ратинський - Перелесник, “Лісова пісня” Лесі Українки



іматеріальною так само, як і Леся Українка тоді, коли творила свою геніальну драму-феєрію. “Мадам, ви стаєте духом!” – іронічний комплімент казав Лесі лікар у Єгипті, коли та вся перетворювалася у духовність, а тіло попеліло й втрачало матеріальність.

А Лукаш? Цього хлопчину я відкрив над іншим польським озером – Святим – під час фольклорної практики. Ігор Винярський. Дуже молодий, по-дитячому добрий, чемний і наївний, височенький, стрункий. На сцені видавався незграбою. Але тільки на перший погляд. “Таж Лукаш і повинен бути таким!” – захоплено вигукнув Віктор Лазарук, спостерігаючи гру Ігоря в Луцьку. Та коли Лукаш – Винярський падав на коліна перед загубленою Долею і благав у неї хоч малесенької гілочки з дивоцвіту, коли так чистосердечно, так щиро, майже плачучи, як дитина, каявся перед Мавкою (“бо я ж тебе занастив...”), публіка завмирала... Оте Лесине “в очах є щось дитяче” дуже гарно проросло...

Цілковитою протилежністю за темпераментом до Ігоря Винярського був Віталій Ратинський – уроджений Перелесник. Ратинських знав філфак – аж трьох: батька і двох синів. Яюсь я зустрів свого далекого родича, і цей парубок з усією наївністю сказав: “Нас є трьох братів, але я найгарніший”. Так міг сказати про себе й Віталій, “первий парень на факультеті”. Кремезний драб, жагучий брюнет із демонічним блиском очей, самовпевнена “краса і сила”, він влетів на сцену в червоній мантії як уособлення бурі й штурму. Здавалось, переломить кості тендітній Мавці, задушить її в обіймах. Але було в цій грі якесь естетичне забороло, що стримувало від брутальності – вся енергія трансформувалась у шалені ритми танцю. Мавка то “відцентрово” відсахувалась від цієї несамопитої енергетики, то “летіла”, як пір’їна, ”доцентрово”, переможена її магнетизмом. На збережених фотографіях цих моментів у її очах жах і насолода, опір і капітуляція ...

Килина писала вірші. Парадокс, але це так. Тобто Килина – Зоряна Гладка. Налезала Зоряна, поруч з Ігорем Павлюком, Тарасиком Кознарським та Романом Скибою, до талановитої квадриги поетів у “літературній студії”, якою один рік доручено керувати мені. Наші піднебесні парнасці вміли бути й земними. Тарасик (усі його тільки так і звали), що потім замериканився на докторських студіях у Гарварді й став тепер професором університету в Торонто, умів тоді для новорічного вечора спекти торта; Зоряна, авторка найніжнішої витонченої інтимної лірики, смачно сварилась на сцені яко Килина. Гарна, кругловида молодиця, як рожа, у розкішній сільській спідниці переваблювала від безтілесної Мавки Лукаша. Можна було його зрозуміти! Хто сказав, що Лесина Килина негарна, неприваблива як жінка!

Дядько Лев... Сама доброта, мудрість, дотеп. У ці парадигми, у ці форми доцент В. Пилецький так щільно вливав усіма своїми ширими фізичними габаритами, яюсь так моделював образ, що його слово на сцені викликало дружний сміх захоплення. Ах! Володимир Пилецький зовсім “не в той семафор” пішов: він народився не для фону, граматичних категорій тощо, а для сцени.

То його стихія; його гра якась по-фрейдівськи підсвідома. Слово має Дядько Лев – Пилецький: “Хоч перші мої театральні спроби сягають тих далеких часів, коли був старшокласником, акторське мистецтво врешті-решт я засвоїв на рівні Грицевої шкільної науки. Однак ніколи не міг відмовити маєстро Денисюкові, коли він просив мене зіграти будь-яку роль у драмгуртку, учасниками якого були студенти нашого філологічного факультету. Мабуть, така вже моя доля, що всі ролі, які я зіграв у різних драмгуртках, були ролями дядьків або дідів. Очевидно, винною стала фігура, тісно пов’язана з національним менталітетом, бо вона від чотирипудової шкільної зросла майже удвічі у зв’язку із науковими й кар’єрними успіхами.

Особливо запам’яталась роль Дядька Лева в драмі-феєрії “Лісова пісня”, яку я зіграв кілька разів перед різними аудиторіями. Перед виходом на сцену мене завжди проймав страх, щоб не забув або не переплутав слова дуже симпатичного героя. Так було і того разу, коли ми виступали у військовій частині біля Винників. Бурмочучи за сценою слова Дядька Лева, я глянув із-за лаштунків на глядацький зал. Чомусь впали у вічі перші ряди, у яких сиділи радянські офіцери. І враз дуже зрадів: я вхопився за червону нитку, яка виведе мене з лабіринту страху, навіть якщо забуду або переплутаю слова Дядька Лева. Вже знав, що зробити, щоб позбутися страху...

Сьогодні не можу згадати, чи точно відтворив авторський текст Лесі Українки, але на все життя запам’ятав “блискучий” акторський експромт, який підсвідомо виник перед самим виходом на сцену. Показуючи цілком на перші ряди глядачів, я урочисто прорік: “Ще не такі були дуби, та й тії постинали”. На жаль, не помітив реакції публіки на ці слова, але Іван Овксентійович назвав такий хід “геніальним”. Не можу цього категорично стверджувати, але, очевидно, талант акторський у мене один-однісінський, тому довелося його закопати і нікому більше не показувати...”

Дуже добре нас приймали у Чернівцях, у університеті. Ще жив мій викладач професор Лесик, Василь Максимович, щедра душа. Як він тішився нашою виставою! Після вистави сиділи в ідальні за філіжанкою кави з чернівецькими поетами, які нам читали свої вірші. Місяць був уповні, і так хотілося подихати чарами ночі, але викладач (тепер професор) Богдан Мельничук читав свої вірші ”аж до ранку”... Озоноване повітря вдихнули в Димці, де така чудова “зелена Буковина”, зображена в романі “Земля” Ольги Кобилянської. Повертаючись, у поїзді студенти грали у фанти, вигадували неймовірні викупи за програші, наприклад, змушені були просити мене розповісти про своє перше кохання або ж докоряти кондукторів: чому він не сказав, що вже проїхали Львів (до Львова ще були сотні кілометрів).

“На замовлення”, бо до 100-річчя Франкової габілітації, необхідно було написати п’єску. Мої “Профілі й маски” розпочинаються пльоткарською зустріччю двох львівських паньось. Одна з них – донощиця на службі Пана з великою бородою, а в другій квартирують Франко й Павлик. Вона ж вивела пса “на прохід”. Отож вистава розпочиналася собачим гавканням. Гавкав краще, ніж справжній

пес, теперішній декан підготовчого відділення, улюбленець факультету пан Роман Крохмальний. Інколи при зустрічі я вітаюся з ним словами: “Як там коні, чи витягли вже бричку?!”. Бо, крім ролі пса, Роман Крохмальний був на сцені в ролі прекрасного чоловіка Ольги Рошкевич, який повіз її на зустріч з Франком у Коломию і привітався з Каменярем так: “Перепрошую за запізнення: бричка застряла в болоті й коні ледве її витягли...” Це всім дуже подобалося.

Пискату, хитру агентку Пана з великою бородою влучно-дотепно відтворила студентка Юля Міщенко, внучка Леоніли Іванівни... Це було її перше бойове хрещення, бо ж тепер пані Юля працює на київських сценах.

Після комічної інтродукції, в якій хазяйка квартири переконувала, що її льокатори будуть продукувати фальшиві гроші, бо читають талмуд якогось жида “Капітал”, іде “поважна” ява: лекція професора Огоновського, серед слухачів якої студенти Франко, Павлик, а також Михайло Драгоманов, що завітав проїздом до Львова. Найефектнішим був Огоновський у виконанні Володимира Працьовитого. Солідна статура, солідний портфель, самоповага, упевненість у своїй патріотичній праці, невіддільність Панові з великою бородою, що, наче кагебіст, скрізь винює крамолу... На жаль, наш незмінний учасник “Черемоша” В. Працьовитий вивчав англійську, а не німецьку, і мав труднощі із запам’ятовуванням назви своєї (Огоновського) капітальної наукової праці “Studien auf dem Gebiete der ruthenischen Sprache”. Уже “вмів” вимовляти її на репетиції, та на сцені все одно помилився. Але цю милу “грішку” він сторицею окупив своєю майстерною грою. Сам добре відчув симпатії публіки.

Коли Володимир Озаркевич – Крохмальний пішов по газети, “бо чоловік жиє в провінції, куди не всі новини доходять”, Ольга разом із Франком за столиком коломиїської “ресторації” розмотує клубок своєї інтимної драми. Вона привезла своєму коханому дар лісу (“Тямиш той ліс, той ліс?!”) – жмуток зів’ялого листя. За задумом автора драматичного етюдів вона мала розсипати цей символічний жмуток по залу, але артистка просто поклала пучок хабазця на стіл, що не справило очікуваного враження. А в залі кружляють пари у наймодерніших танцях (танго й вальс), під звуки сентиментальних ретромелодій. Керівник забави – штатний фордансер. Виконавець ролі Юрко Григорович справді танцював віртуозно. На філфаци цього цікавого хлопця вже мало хто пам’ятає, бо він перевівся до нас із математичного, на лекції майже ніколи не ходив.

Фордансер запрошує Ольгу – роль виконувала О. Максим’як (Білозір) – до вальсу, а Франко сидить і зневажає модерну віденську вигадку – отой еротичний “безвстидний” танець. Зрештою, настрої в автора “Зів’ялого листя” такий, що він ладен душу чортові записати. Появляється елегантний Антипко, який говорить переважно по-французьки (його роль виконував студент французького відділення) й закінчує свій візит фразою “оревуар у нас” (тобто у пеклі). Роль Франка грав екс-Голохвостий та екс-Маковей – Микола Крупач.

отой “Дмитро з Гамашівки” – Дмитро Гамаш, що сидить в кабінеті Любомира Сеника, прозваному “Гамашівкою”. Дмитро – жандарм. Жене Франка у кайданах босого, із закривавленими ногами. Але коли Пан з великою бородою (добре грав його Ігор Тростюк) зникає на обрії, жандарм признається, що вчився разом із Франком у гімназії, але мусив терміново женитися (love-story а la Бронка з Юльцею в “Різунах”) ... а в поліції тепер більше платять, ніж професорам університету. Жандарм-Гамаш театральню знімає кайдани із Франка й цілує йому руку... “Профілі і маски” перенаселені персонажами в масових сценах: студенти несуть на руках Франка після його блискучої габілітаційної лекції, співають “Не пора, не пора”, є у цій “вертепній драмі” і Михайло Грушевський, а в яві “Франко в пеклі” мстяться Каменяреві чорти – польський, москвофільський і народовський. Виступає Лариса Бондар, яка своїми студіями довела, що Франко – не атеїст; нарешті до свого вірного сина приходять алегорична постать визволеної з кайданів України...

Постановка трохи трималася на сцені, її разів зо три ставили то в студентському клубі, то в бібліотеці університету на Драгоманова... Засоромленого автора навіть викликали на сцену, але для нього найбільшою радістю було спостерігати, як студентки-шипшини і студенти, оті будяки й кактуси, та аспіранти – ледачі песиголовці – спалахують на сцені, як цвітом папороті артистичним талантом.

1. Борис Тягно (1904-1964) – режисер, учень Леся Курбаса, у 1948-1964 рр. – головний режисер Львівського театру ім. М. Заньковецької.

2. Надія Доценко (1913-1994) – актриса, народна артистка СРСР, у 1936-1994 рр. – артистка Запорізького (з 1944 – Львівського) українського драматичного театру ім. М. Заньковецької.

3. Володимир Максименко (1912-1994) – актор, народний артист України, у 1934-1994 рр. – актор Запорізького (з 1944 – Львівського) українського драматичного театру ім. М. Заньковецької.

4. Володимир Глухий – (1938-1988) – актор, заслужений артист України, у 1955-1960 рр. навчався на філологічному факультеті Львівського університету, у 1959-1961 рр. – в акторській студії при Львівському театрі ім. М. Заньковецької, з 1961 р. до моменту смерті – актор цього театру.

Роксоляна МИСЬКО

ПОГЛЯД

З-ЗА ЛАШТУНКІВ

*Ностальгійний коментар
до світлини*

Для когось театр починається з гардероба, для мене ж, коли мені було якихось чотири роки, він почався з лаштунків, точніше – з погляду з-за куліс: моя мама, артистка хору, часто брала мене на різні вистави. Отож перед тим, як увійти у театральну залу, я бачила її саме з-за куліс, із того дивного простору, який у кожному театрі має свій неповторний настрій, свій запах, свою авру. Власне тут, за лаштунками, куди не проникає око глядача, з акторами театру відбуваються казкові перевтілення – справжні метаморфози. Українські жінки, таки на моїх очах, ставали то японками, то іспанками, а ще якогось вечора – російськими матронами.

Ми з мамою приходили в театр за добру годину до початку вистави. Мов нині бачу простору кімнату, – а було це ще задовго до реставрації, – де по периметру стояли столики з дзеркалами (над кожним – лампа). На столиках, в часі приготування до вистави, з’являлося безліч (дзеркала ще й помножували ту безліч) усіляких речей: грим, лігнін, шпильки, брошки, намиста і чимало всього різного, чого вже не затримала пам’ять. А коли приходили перукарі, то до тих речей долучалися перуки, льоки й усе інше, потрібне для зачіски. При тій складній “операції” – творенні зачісок – я, пам’ятаю, “асистувала” – подавала шпильки.

Далі – костюмери. Під їхніми руками й відбувалися метаморфози: вони допомагали артисткам набувати потрібного вигляду – щось підшивали, поправляли, припасовували. Тут і для мене знаходилась якась робота, і це сповнювало мене великою радістю, навіть гордістю...

Театр, мабуть, як ніщо інше, дає поживу для мрій і фантазій. В антрактах я бігала коридорами і “спілкувалася” з героями різних епох і країн. Беру в лапки слово “спілкування”, бо насправді, боязка і тиха, я спромагалася хіба що на втечу, коли хтось із тих небуденних персонажів озивався до мене словом. Отож “спілкування” не виходило, зате реально бачене й чуте одразу ж переходило у світ дитячої фантазії і потаємних мрій.

Та ось настав день, коли я побачила глядацьку залу вже не з-за куліс, а таки зі сцени: коли мені виповнилося шість, я вперше вийшла на сцену – мені випала роль маленького “Чо-Чо-санчика” в опері “Мадам Баттерфляй”. Моя роль була без слів. Все, що від мене вимагали, – це вчасно вий-

ти на сцену. Найбільше хвилювання відчувала в останній дії – мені треба було вибігти з-за куліс на певний музичний фрагмент – короткі висхідні фрази скрипок. Пам’ятаю, як у моєму серці відлунювали удари литавр на словах Чо-Чо-

сан: “Краще вмерти з честю, ніж жити без честі”... Ведуча вистави, яка в потрібний момент, коли я мала вибігти на сцену, легко мене підштовхувала (ще й нині чую її руку на своїм плечі), дивувалася, чому я так страшенно хвилююся. А як тут не хвилюватись? Сценічна дія була для мене, шестилітньої, не вигадкою чи казкою, це було правдиве життя. Одного разу, в останній сцені, коли звучать прощальні слова Пінкертона над умираючою Чо-Чо-сан, консул Шарплес, який у той момент тримав їїного сина (себто мене) на руках, випадково повернувся так, що я побачила всю сцену (артист завжди мав дбати про те, аби дитина не бачила моменту смерті). Я таки по-справжньому розплакалася...

Не можу тут не згадати, що одного разу моєю “партнеркою” була Марія Бієшу!

Щоправда, перед виставою вона не була мною захоплена (“Какой вялый ребенок...”), але після вистави навіть подарувала мені ляльку в молдавському національному костюмі. Найніжнішою моєю сценічною мамою була Павлина Криницька. Тоді мені здавалося, що вона, поки йде вистава, дійсно є моєю мамою. Сцена прощання з сином з третьої дії у виконанні П. Криницької стискала мені серце, на словах “А мама піде далеко...” мені завжди накочувалися сльози.

Три роки я грала Чо-Чо-санчика, потім виросла (“Не беріть її на руки, бо ноги звисають!” – слова диригента) і ще виступала в масовій сцені з дітьми у першій дії “Пікової дами”. Ми мали навіть коротку хорову репліку. Ця роль, хоч і не головна, мені подобалася набагато більше, бо я була вбрана у старовинний одяг – довгу синю суконочку з пелеринкою, здається, був і капелюшок. Та це тривало недовго. Навчання в музичній десятирічці не давало змоги часто ходити до театру. Десь років в одинадцять моя сценічна “кар’єра” завершилась, а при тому – й мої споглядання вистав з-за куліс. Змінювалися закулісні правила: дітей артистів “виганяли” в зал. Для мене це дійсно було вигнання, бо в залі я почувалася незатишно. Цікавішим був той час, що на межі, – перед виставою: репетиції, переодягання, приготування, розспівування, настроювання, – все, що було невидимим для глядача, що творилося в найпотаємнішому, найпривабливішому світі – за лаштунками театру.



*Павлина Криницька - Чо-Чо-сан,
Володимир Ігнатенко - Пінкертон та
Роксоляна Мисько - "Чо-Чо-санчик",
"Мадам Баттерфляй" Дж. Пуччіні,
Львівський театр опери та балету
ім. І. Франка, 1970 р.*

Ганна ЛИПКІВСЬКА

АРІЯ КИЇВСЬКОГО ГОСТЯ

Частина 1. Столичний шлейф

Люди театру зазвичай вимірюють своє життя сезонами. Але вже майже десятирічне існування театральної премії “Київська Пектораль” привчило нас до дещо іншого режиму: тепер і наприкінці календарного року підбиваємо підсумки, озираємось назад, позначаємо певні орієнтири.

З-поміж київських прем’єр (не дуже численних порівняно з роками попередніми) помітні дві події: “Неймовірний бал” у Театрі російської драми ім. Лесі Українки та “Отелло” у Театрі ім. І.Франка.

Перша – вистава драматичного театру, але без жодного слова з акторських вуст, друга – зазначене в програмці акторське авторство (при, так би мовити, “живому режисерові”) щодо ідеї й концепції в цілому.

Чи варто шукати мистецьку “спорідненість душ” або просто збіг обставин у тому, що майже синхронно режисер Андрій Жолдак і хореограф Алла Рубіна, маючи імпульсом культову кінострічку Еторе Скола “Бал”, реалізують на вітчизняному театральному терені ту саму модель: слова стануть необов’язковими, ба, навіть зайвими на драматичній сцені, коли панує образ і рух (або рух образу? або образ руху?).



Сцена з вистави “Неймовірний бал” А. Ейкборна, режисер Алла Рубіна, Київський Національний театр російської драми ім. Лесі Українки, 2001 р. (світлина Ірини Сомової)

Андрій Жолдак поставив таким чином “Одруження” в Черкаському обласному театрі ім. Т. Г. Шевченка, проартикулювавши не лише посилання на Е. Скола (як присвяту в передмові), але й зв’язок з однойменною п’єсою Гоголя, від якої у виставі – не “літера”, а – мотиви, тема, зрештою – метафізика.

У свою чергу, Алла Рубіна провела молоду генерацію акторів російської драми (найстаршому на сцені – ледь 35) через надзвичайно складний і майже безупинний танцювальний малюнок, у якому навіть і не варто шукати послідовного й зрозумілого сюжету: все це – озвучене впливовою “на біологічному рівні” музикою Горана Бреговича, Ніно Рота, Еніо Моріконе – вічний пошук, вічне протистояння, вічне суперництво між чоловіком та жінкою, людиною та її долею, внутрішнім пориванням та зовнішніми обставинами. “Обслуговуючий персонал” балу спочатку привертає до себе увагу, потім – існує на периферії, як глядачі й тло до аристократичних і вишуканих пар і так само вишуканих, різких, конфліктних па танго, степу, болеро... Додаткові ж пояснення у програмці, де одного з персонажів названо “провідником балу”, іншого – “лжерозпорядником” тощо – виглядають марною перестраховкою: в авторському витворі Алли Рубіної залишено достатній простір для глядацької фантазії, аби уникнути зайвої категоричності й однозначності, яка, зрештою, в театрі лише шкодить.

Загалом же надто тривалий час – мабуть, від десятилітньої давнини феєричного “Кандида” режисера Володимира Петрова – не доводилося бачити на сцені Російської драми такого завзяття, такого шаленого запалу, такого щасливого “кайфу” (перепрошую за вислів – бо інакше не скажеш), який актори отримують від того, що супер-класно

Сцена з вистави “Неймовірний бал” А. Ейкборна, режисер Алла Рубіна, Київський Національний театр російської драми ім. Лесі Українки, 2001 р. (світлина Ірини Сомової)



виконують важку справу. Особливо поціновуєш це в порівнянні з іншими виставами Російської драми, а надто – з її цілковито адекватним самопортретуванням у напівконцертній програмі “І це було... І це буде...”, створеній до нещодавнього 75-річного ювілею. У “Неймовірному балі” ж раптом заблищали-загнали навіть ті актори, яких ми вже звикли зараховувати до “баласту”.

І тут, зрештою, постає ще одна – вже спільна для двох згаданих “варіяцій” балу – проблема (чи лише вітчизняного театру, чи взагалі театру як такого?): виявляється, найголовнішим і найскладнішим на кону є процес народження Слова. Без слів драматичним (!) акторам існувати на сцені легше. Ледь тільки ситуація вимагає *ви-словлення* – починається фальш, у випадку з черкаською виставою – горезвісний “український музично-драматичний театр”. Воістину, “мысль изреченная есть ложь”. Без-словесність можна зробити прийомом, можна побудувати на ній цілковито переконливу й повноцінну художню концепцію (як це ми бачили в “Неймовірному балі”), але враження, нехай доволі тривалі і світлі, минулися, питання ж – залишилося...

...Згадану на початку “Київську Пектораль” було придумано як премію *професійну*, не залежну ні від каси, ні уподобань “начальства”. Такою її титанічно намагалися утримувати кілька перших років, але із зміною команди, що присуджує “Пекторалі”, вона чимраз більше перетворюється на розподіл адміністративних “слонів” – так би мовити, за сукупністю заслуг (на думку не так експертів-фахівців, як міського керівництва та академіків Академії мистецтв України) чи просто за масштаб ролі (як же не дати премію шановному народному артистові іще СРСР, коли він зіграв аж Городничого?!), а не за *якість* – “за гамбурзьким рахунком” – конкретних робіт. Правда, інколи і масштаб, і якість, і “заслуги” збігаються.

“Що, крім Хостікоєва немає акторів?” – чуємо подеколи. Є, звичайно. Але чи зможе хтось із них придумати нове, цілковито ексклюзивне тлумачення, новий обертон конфлікту в “Отелло”, коли за чотириста років чого тільки не вигадували і, здавалося б, вичерпали тему? Анатолій Хостікоєв – зміг. Він, присвятивши виставу своєму батькові, повертаючись до власних генетичних коренів, вбачає в “Отелло” конфлікт навіть не просто релігійний – цивілізаційний (герой бо – хрещений, але *мавр*, радше араб, ніж негр – принаймні мусульманин від народження). Через життя Отелло, кар’єру Отелло, світогляд Отелло, здається, через саму його поставу немовби проходить вододіл, прірва між мусульманською та християнською цивілізацією, які – принаймні, сьогодні – видаються різними планетами, різними Всесвітами і в принципі не можуть збагнути одна одну. Так само проходить цей вододіл і на Кіпрі (місце дії шекспірівської п’єси раптом відкривається в сьогоднішніх реаліях – розділене навпіл за принципом етнічно-релігійним). “...Де він, твій Бог?!” – гарячково кричить Дездемоні цей Отелло, велика наївна дитина і водночас ніби скеля – міцна, непохитна. У його світі те, що він врешті чинить, є нормою, утвердженням справедливості – від того і каяття немає, лише безмежна втома, а потім – потужний вибух,

своєрідне характері, коли Отелло, вигукнувши декілька фраз рідною (певне, осетинською) мовою, стікає чистою “кров’ю” горезвісної хустки, тут – червоної...

На вересневій прем’єрі все це сприймалося як політично супер-злободенне. А Хостікоєва навіть іронічно назвали Бен Ладеном. Проте вистави не робляться за тиждень, сповіді визрівають роками, і глобальна проблема, що постає у виставі, народжена не вчора й, вочевидь, аж ніяк не завтра знайде (якщо знайде взагалі) своє розв’язання.

Інша річ, що кожний актор – навіть такого штибу – усе ж обмежений на кону певною “територією”. І Хостікоєв стає заручником власної ідеї, бо об’єктивно не в стані охопити й замінити собою все решта. Тож заявлений глобальний конфлікт у результаті має, так би мовити, лише одне “крило” – опонентів в Отелло немає. Християнську цивілізацію представляє метушливий натовп венеційців у карнавальних “обгортках” із золотої парчі; Яго – Богдан Бенюк – просто лакей, дрібний та нестрашний чоловічок (можна, звичайно, і так, але ж яка інтелектуальна енергія потрібна для того, щоб закрутити таку неймовірно розгалужену інтригу та зрушити з місця, розтрощити, знищити такого Отелло?!), Дездемона (Оксана Батько) – безтямне полохливе дівчисько... Почт не грає короля, як належить, і вся вистава розпадається на окремі більш чи менш вдало розіграні епізоди. Щоб вибудувати щось співмірне до Отелло-Хостікоєва, потрібний був би режисер рівня Стурра чи Някрошюса. Тоді й конфліктне протистояння стало б жорстким і правдивим, і не нагадувало б гру у піддавки, а елементи мусульманської ритуальності були б втілені й вписані у канву вистави значно точніше. Врешті, у деяких журналістських “опусах” довжелезні смуги біленої тканини, що ними, як на похоронній церемонії, обгортає Дездемону Отелло, називають “грязними портянками” – і це не лише виказує необізнаність авторів, а й засвідчує потребу режисерського переосмислення вдало знайденої актором метафори, введення її, за влучною формулою Пітера Брука (якому теж не чужий інтерес до розмаїтої національної екзотики), “у поле спільного для всіх досвіду”.

У виставі ж ми залучаємося більше до індивідуального досвіду – чи до індивідуального (свідомого? інтуїтивного?) геніального прозріння Анатолія Хостікоєва. Можливо, цього й досить. – Принаймні для історії.



Анатолій Хостікоєв - Отелло,
“Отелло” В. Шекспіра,
режисер Віталій Малахов,
Київський Національний театр
ім. І. Франка, 2001 р. (світлина
Олександра Ктитарчука)



Федір Стригун - Андрей, "Андрей" В. Герасимчука, режисер Федір Стригун, Львівський академічний театр ім. М.Заньковецької, 2000 р. (світлина Михайла Курдуса)

Частина 2. Львівські рефлексії

Цього разу Львів – місто для багатьох киян ледь не культове – нарешті припав до серця й мені. Тож егоїстично поспішаю поділитися радістю.

Довгі роки ми перебували з ним у стосунках дистанційованих, без жодної інтимності. Та зараз Львів якось тишком-нишком відчутно "вилюднів" і з пошарпаної околиці Європи стає майже цілковитою Європою (сподіваюся, невідвратно).

Щось зійшлося, щось зв'язалося – і все навколо, навіть попри метеорологічні "принади" сльотавої пізньої осені та передчасної зими, перестало здаватися хронічно чужим і сірим.

Львів тепер, немовби вибачаючись за попередню похмурість, насмішкувато бавиться зі мною. Кілька днів я методично обстежую всю прилеглу територію біля будинку, де зупинилася, – щоб знайти той провулок і ту сповнену помаранчевого світла вітрину, котрі (якось мана!) бачу з вікна. Прямуючи вулицею, навіть знайомою, я ніколи не певна, що вийду туди, куди очікую. Львів водить, кружляє, запаморочує – та я не ображаюся на нього, навпаки, – знов і знов потемки виходжу блукати його лабіринтами. Це така гра. Наша з ним спільна гра, нова і цікава.

Проте лишаються так само істинними, витримують перевірку часом і деякі старі враження та оцінки. Бо не настільки запаморочило голову, щоб, за гамлетівським визначенням, "при східному вітрі не можна було б відрізати сокола від чаплі".

Та, власне, при будь-яких вітрах Театр імені Марії Заньковецької – то константа.

Прямуючи до театрів київських, а надто Національних, майже завжди (виняток – один на кілька років) знаєш, що буде на їхньому кону. Все передбачувано – достатньо лише поглянути на назву театру, прізвище режисера та акторський склад. "І це було... І це буде..." Радісне очікування від театру несподіванки – зайва звичка, і вона тане, здається, невідвратно.

Заньківчани ж пропонують, видається, вистави кількох театрів, а не одного: "Андрея" – за влучною формулою Наталії Єрмакової, "виставу-фреску" (її варто було б грати

заради останньої мізансцени – коли велетень-Стригун випростовується, а біля нього тулиться крихітна Доля – Надія Шепетюк); "Маргаритку" (реж. Г.Воловецька), де головним стає сенс етичний (дай Боже здоров'я і такої дивовижної творчої форми чудовому Олександрові Гринькові ще надовго, взагалі ж любов і шана до літніх – ознака здоров'я родини, у цьому випадку – театральної); "Загадкові варіації", у які занурюєшся без останку (той щасливий випадок, коли режисер Вадим Сікорський насправду "помер" в акторах, – і хто б іще, як не Богдан Козак, зміг би так елегантно підняти цю інтелектуально-парадоксально-сповідальну брилу?!); "Ідіота" Алли Бабенко з його витончено-вишуканою нервовою тканиною; врешті, безпомилково розрахованих на глядацькі симпатії "Коханого нелюба" у постановці Федора Стригуна (у франківців наче й текст не той звучить – зовсім не такий смачний і дотепний) та "Хануму"... Всеядність? – Різноманітність.

Я, зрозуміло – професія вимагає, маю до Театру ім. Заньковецької чимало питань і застережень (здебільшого – щодо застарілих, застиглих візуальних сценографічних форм, які обмежують, затискають, наче тягнуть на дно і постановочну думку, і акторське тривання на кону; та й "ін'єкцій" режисури іззовні гостро бракує). Врешті, все це мені можуть оповісти й самі заньківчани, які краще за будь-кого знають власні проблеми і хвороби. Але те, що їхній досвід для української сцени сьогодні унікальний, "ексклюзивний", – безперечно.

Федір Стригун як керманіч, певне, взагалі лишився "останнім із могикан", що свідомо й добровільно бере на себе певну суспільну місію. І виконує її як може, як уміє, як дозволяють обставини.

За останні десять років ми надто безапеляційно й категорично відмовилися від моделі соціально ангажованого й громадянськи активного театру, замінивши її "чистим мистецтвом", яке виконує щодо суспільства – сказати просто "розважальну" – образливо й не дуже коректно, точніше – терапевтичну функцію.

Зрештою, і культурна політика держави не є сформованою й конструктивною, Національні театри не переймаються зловбоденими проблемами, на їхньому кону – що завгодно: маркіза де Сад, трилогія Птушкіної, таємниці Мадридських дворів тощо, – але не наші сучасники й не наше життя.

Проте успіх "УБН" (не належу до прихильників цієї вистави, але змушена визнати факт) і в Києві, і по всіх усюдах, хай би і з присмаком скандалу, об'єктивно свідчить: на театр гострополітичного спрямування є неабиякий попит (може, просто скучили?); є, як кажуть рекламисти, "споживчий сегмент", котрий у ньому зацікавлений. І це – так само іманентна, природна функція театру, як і решта (одною з перших античних трагедій були політично актуальні "Перси" – і далі, далі, далі, усі ці дві з половиною тисячі літ).

Яким має бути такий театр сьогодні й завтра – не знаю. Навряд чи займатимуся ним особисто, та й переважна більшість мого покоління (не кажучи вже про ще молодших), схоже, теж.

А Стригун пре собі того плуга. За що, між іншим, і люблю.

Ніна МАЗУР НАД БЕЗОДНЕЮ

Прем'єрна публіка – завжди в певному розумінні вишукана... Приходять переважно “свої”, театральні – ті, хто живе театром і для театру. Для таких “Анна Кареніна” – аж ніяк не “пройдений” на шкільній лаві й надійно забутий сюжет, з якого лишився в пам'яті сумний факт, що героїня з якихось там міркувань кинулася під потяг. Та, мабуть, дійсно виросло ціле покоління справжніх невігласів, – інакше не пояснити почуту (на прем'єрі!) розмову двох пристойних на вигляд глядачів після закінчення першого акту: “Все. Гарна вистава. Ходім мерщій у роздягальню, бо народу багато”. – “Та ні, це не може бути все; вона ж ще повинна під поїзд кинутись”...

Немає сумніву, що Едуард Митницький, беручись за титанічну працю втілення геніального толстовського роману на кону Київського театру драми і комедії, розумів сьогоднішню культурну ситуацію; проте, створюючи власну сценічну версію роману, і як драматург, і як режисер він щасливо (і, певно, свідомо) уникнув спокуси “культуртрегерського” підходу до завдання, – найбільшої, на мій погляд, небезпеки при інтерпретації на театральній сцені високих зразків світової літератури.

Моральні дилеми, які так болуче хвилювали Толстого, – пристрасть і обов'язок, розрахунок і сумління, гріх і спокута, – постали у баченні видатного режисера аж ніяк не спрощеними. І на перший план він виніс проблему розуміння, точніше, нерозуміння: фатального, трагічного нерозуміння навіть між найближчими людьми.

“Криве дзеркало” металевих вертикалей – єдиний сценографічний штрих спектаклю (І. Куц, О. Луньов) – справцює на задум режисера бездоганно: зображення героїв множаться, викривлюються, переплітаються, накладаються одне на одне, – яке з них справжнє? де шукати істину?... Скільки вже їх було від часу створення великого роману – Анн і Вронських, Кареніних і Облонських, Левіних і Кітті...? Кожен читач має власне бачення толстовських персонажів. Є вони і в Е. Митницького.

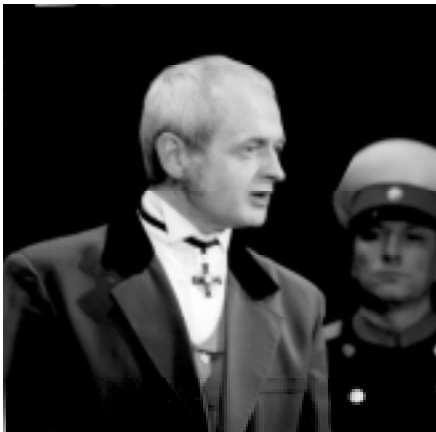
Лев Толстой – великий мораліст – засуджував гріх Анни. “Мне отмщение, и аз воздам”... Що хотів сказати письменник, узявши до свого роману такий епіграф? Що за гріхи покарає Бог, і не людям судити винних? Що кара прийде неодмінно, – начувайтесь, грішники!?

В усякому разі зрозуміло, що покарання за гріх не уникнути. І Анна це знає від початку: від фатальної зустрічі з Вронським на балу. Чому ж ця нерозкаяна грішниця постає зі сторінок роману такою невідпорно привабливою? Чи не тому, що Толстой-мораліст не зміг “впоратися” з Толстим-

генієм? Генієм, який знав: непідвладне суду, – ні людському, ні Божому – Кохання... Пристрасть, якщо хочете. ...

Не відступивши від толстовського бачення, – ніякого ревізування, цілковитий пістет, – зберігши всі основні сюжетні ходи (калейдоскопічність подій, пунктирність ліній не зашкодили п'єсі), Е. Митницький створив спектакль не про пекельну привабливість гріха, а про пекельну безодню *нерозуміння*. В ній гинуть саме ті, хто живе серцем, пристрастю, – адже вони передусім і потребують розуміння, бо нездатні до блюзнірства. Як уникнути небезпеки?

“Маючи власну їжу, не красти чужі калачі”, – проголошує вирок Левін. “Але ж привабливість життя й складається з тіней і світла”, – запечує Облонський. Проте небезпека



Олександр Ганноченко - Каренін, “Анна Кареніна” за Л. Толстим, режисер Едуард Митницький, Київський театр драми і комедії на Лівому березі



Ксенія Николаєва - Анна, “Анна Кареніна” за Л. Толстим, режисер Едуард Митницький, Київський театр драми і комедії на Лівому березі (світлина Ірини Сомової)

не загрожує ані суворому, “чистому” Левіну, ані життєлюбному, “нечистому” Стіві, – обидва спокійно існують в атмосфері компромісу.

Тотальний компроміс...

Ось що протистоїть безкомпромісній Анні, ось із чим вона так приречено, відчайдушно бореться, – вважають творці спектаклю. З.а. України Олександр Гетьманський будує внутрішній світ Левіна на протистоянні “розуму” й “почуття”. На наших очах свідоме прагнення Костянтина до “правильного” життя раптово демонструє дивовижний зворотний бік: вперте кохання до Кітті обертається брутальним спалахом ревності, а декларація “чистоти” вчинків – по-жіночому нервовим (заздрісним?) засудженням походеньок Вронського. Філіпкі Левіна – не від сили, а від слабкості, і плисти він буде за течією, періодично проголошуючи, що так робити не слід.

Антипод Левіна у романі – Стіва Облонський. У виставі ніжний, поверховий, безпомічний, миловидий Стіва – Анатолій Яценко – зовсім не є протилежністю Кос-

тянтина. Це той самий людський різновид, – тільки іншого гатунку; там слабкість приховується за мужньою оболонкою, тут – відверто демонструє себе як спосіб існування, як умова захоплюючої гри на ймення життя. Що краще? А це вже кому що подобається. Стива – король компромісу. Сумління його не труть: “Жінка – це такий предмет...”

А що ж жінка, – себто дружина? Йї, Доллі, нічого не залишається, як стати сильною. Доллі (Надія Чабан) худорлява, граційна, енергійна, вона створена для щирих, чистих стосунків. Життя нав’язує їй класичний компроміс: збереження сім’ї при хронічній невірності чоловіка. Заради дітей? Частково. Але Доллі скаже у сповідальну хвилину: “Так, я все знаю про Стиву. Але що поробиш, – я люблю його...” Вчитися прощати... Може, це – шлях до гармонії? Навряд. Ласкава Доллі, яка все розуміє, завжди готова допомогти ближньому, у виставі – відверто й безнадійно нещаслива і, мабуть, тому має якусь приховану, ледь відчутну, глибинну жорсткість. Ціна компромісу ...

Її гарненька сестра, Кітті Щербацька, постає у виконанні Лесі Самаєвої абсолютно чарівною, наївною і ... готовою поступитися почуттям заради зиску. Левін подобається, але майбутнє з Вронським – більше. А коли надії на Вронського вже немає, кандидатура Левіна стає привабливішою, бо безальтернативною. Несподівану безжальну репліку на адресу Доллі актриса подає майстерно, як фехтувальний укол; миттєвий злий блиск красивих очей, і раптом: “Доллінько, я така нещасна!”... Шкода стало себе чи сестру, – хто зна?

Усе має бути “правильно”, а “неправильних” – геть з очей! Бетсі Тверська – Світлана Золотько – гарна, приваблива, весела й розумна. Життя вона сприймає як приємний компроміс між уявним і реальним. Адюльтер – це чудово! Сприяти йому – захоплююче цікаво! Самій віддаватися бажанням – природно! Але “на все є манера й манера”... Жити серцем, забути про пристойність – яке безглуздя! І “довірена особа” Анни кидає їй в обличчя жорстокі слова.

Хто ж розуміє Анну?

Вронський? Микола Боклан грає роль обранця Анни щиро, з повною віддачею. Цей гарний, шляхетний чоловік безумовно кохає Кареніну, з усім драматизмом переживаючи перипетії стосунків. Але знаменна деталь: благаючи Анну на початку їх роману не позбавляти його надії, Вронський каже: “Залиште все, як є!” І ця фраза відлунням озивається в пізнішій (під час перегонів) репліці Бетсі, адресованій Кареніну: “Залиште нам її”... Залишитися в звичній “системі компромісу”... Ні, Вронський нічого подібного не пропонує Анні; всі його вчинки бездоганні: вважаючи, що назавжди втратив кохану, він навіть спроможеться на самогубство, – чому ж впродовж вистави виникає й підсилюється відчуття, що цей красень думає одне, а говорить інше? Що його підсвідомо вабить неможливий для Анни компроміс? І чи не ця майже ілюзорна двоїстість доводить Анну до відчаю?..

“Обидва – Олексії”... Цей вражаючий для Анни збіг – не єдине, що уподібнює її чоловіка й коханця. Варто згадати сцену, коли схвилюваний незрозумілою поведінкою Анни Вронський починає механічно ставити на місце стільці, – точнісінько так, як перед тим Каренін...

Усталений порядок і порушення його... Блискуча метафора: стрункий “клин” стільців на сцені. Анна знову і знов руйнує мертвотну симетрію, яка неодмінно відновлюється. Суспільство існує в межах системи, а кохання – руйнує всі межі...

Парадокс, – але, можливо, найближче до розуміння Анни підійшов Каренін (з.а. України Олександр Ганноченко). Так, саме він, – з його стриманістю, любов’ю до порядку, моралізаторством, – насправді гидує компромісом і здатний відчувати “щастя прощення” (а хіба “простити” не означає “зрозуміти”?) Акторська палітра О. Ганноченка справді блискуча. Від лагідної впевненості – до зростання тривоги, від сліз на очах – до глибокої відрази й ненависти, від раптового високого прозріння (Вронський бачить його “простим, добрим і величним”) – до холодної мстивості... Назавжди залишитись на висоті розуміння – це понад можливості Кареніна, і він теж обирає компроміс.

Одна з найкращих сцен вистави – та, де Каренін, дізнавшись про все, вирішує “затримати Анну при собі”. Рішення прийняте, і під час розмови з Анною Каренін методично розставляє по місцях розкидані нею стільці. Ось залишився тільки один, – той, де сидить Анна, – владний рух, яким Каренін кладе руку на спинку стільця, змушує жінку підхопитися. Стілець зайняв належну позицію, сісти вже ніде, своє місце вона втратила.

Кожний, хто бачив виставу, запам’ятає бліде, ніжне, мінливе обличчя Анни – Ксенії Ніколаєвої; її рухи, ламкі й сильні водночас; її цнотливу пристрасність.

Трагедія нерозуміння... А вона, Анна, вміє розуміти іншу людину? Згадаємо, що каже ця весела, щаслива жінка, коли приїжджає до Москви примирити Доллі з братом Стивою. “А ти могла б простити зраду тому, кого любиш?” – питає Доллі. Й раптова хмарка на безжурному чолі петербурзької гості: “Я не можу судити”.

Чом не може? Бо ще не любить? То, можливо, “мне отмщение, и аз воздам” – зовсім не про гріх? А про бога Кохання, який “воздасть” тим, хто, нехтуючи ним, буде шлюб на компромісі? Прийде пристрасність, і зруйнує все.

Надзвичайною красою сповнена “сцена з цигарками”, коли коханці, навіть не торкаючись один одного, а тільки нервово палячи, промовляють кілька фраз про те, що нарешті сталося між ними. Скільки щастя і скільки тонко окресленої самотності... Але ось Вронський падає на коліна перед Анною – це руйнує легке павутиння, сум здійсненого бажання.

Частіше й частіше переривається щасливий політ Анни, густішає хмара нерозуміння, наближається трагічна розв’язка... Вражає віддача, з якою живе К. Ніколаєва життям своєї героїні: висока напруга почуттів здатна спопелити серце. З полегшенням, без мстивості, лягає Анна – назустріч наростаючому гуркоту коліс, для відпочинку, для смерті. ..

Почуття міри і смаку не зрадило постановника і тут, як не зраджувало упродовж усієї вистави, швидкий, пульсуючий ритм якої заворожує, веде за собою.

Веде туди, де над безоднею людської відчуженості й холодного конформізму вперто прокладає рятівний міст Мистецтво.

Майя ГАРБУЗЮК

НОСТАЛЬГІЯ ЗА “Кайдашевою...”

Конспект ненаписаної рецензії

Рівно три роки тому, на Міжнародний день театру, запрошено нас, кількох театрознавців зі Львова, на прем'єру до Дрогобича, у Львівський обласний музично-драматичний театр імені Юрія Дрогобича. Постановку “Кайдашевої сім'ї” за І. Нечуєм-Левицьким здійснив художній керівник театру Володимир Грицак. З одного перегляду рецензії не написати. Тому в очікуванні наступного побачення виник тільки своєрідний її конспект. Але... Сценічна доля вистави виявилась недовгою, наша друга зустріч із нею не відбулась, надплинність акторських кадрів зруйнувала її первісне обличчя... З почуття невиконаного театрознавчого обов'язку наважуюсь оприлюднити занотовані думки, щоб бодай так, недосконало й неповно, зафіксувати пережитий театром і глядачем досвід. Можливо, ці рядки допоможуть реанімувати сценічний твір – в іншому акторському складі, а ні – то хай стануть бодай словом, виголошеним з любови та суму по трьох роках ностальгії за дрогобицькою “Кайдашевою...”.

Вистава цікава насамперед непересічно потужним вибухом “театрального інстинкту” (Лесь Курбас) як діяльності з перетворення світу. У нашому випадку – світу літературного у сценічну реальність. Для того, щоб з'ясувати особливості цього перетворення, автор цих рядків, ризикуючи бути звинуваченим у невідповідності методу аналізу до аналізованого об'єкта, наважується зацітувати відомого французького семіолога, літературознавця Ролана Барта. У статті “Структуралізм як діяльність” Р. Барт пропонує визначення структуральної діяльності:

“Метою будь-якої структуральної діяльності – байдуже, рефлексивної чи поетичної – є відтворення “об'єкта” так, щоб у даній реконструкції виявились правила функціонування (“функції”) цього об'єкта. Отже, структура – це, в ґрунті речей, відтворення предмета, але відтворення скероване, зацікавлене, оскільки модель предмета виявляє щось таке, що залишалось невидимим або, якщо хочете, неінтелектуальним, в самому модельованому предметі. Структуральна людина бере дійсність, розчленовує її, а потім з'єднує роз'єднане... У проміжку поміж цими двома об'єктами, або двома фазами структуральної діяльності, народжується *щось нове* (виділення Р. Барта – М.Г.), і це нове є не що інше, як інтелектуальність у цілому”. [1].

У нашому випадку “об'єктом” постає власне літературний твір. Вистава ж щодо нього мислиться як структура, покликана виявити непомічені досі закони функціонування об'єкта. На цьому шляху виникає нова якість розуміння твору. Це зацікавлене відтворення об'єкта наче народжує його для нас заново – театр дарує літературному “першоджерелу”, дистанційованому в часі, живе дихання сучасності.

До всім відомого, хрестоматійного, “переграного” літературного матеріалу в режисера В. Грицака було винятково особисте й внутрішньо артикульоване ставлення.



Надія Цибульська - Кайдашиха, Сергій Дудка - Кайдаш, “Кайдашева сім'я” Г. Макарчука за І. Нечуєм-Левицьким, режисер Володимир Грицак, Львівський обласний музично-драматичний театр ім. Ю. Дрогобича, 1999 р.

У цьому насамперед переконує вибір інсценізації. Серед численних сценічних версій повісти він обрав чи не найменш відомий і, здається, найбільш “камерний” варіант Г. Макарчука. “Камерний” – бо з усього велелюдного натовпу, який виводить у своїй повісті І. Нечуй-Левицький, у драматургічному варіанті Г. Макарчука діють лише шість персонажів: старі Кайдаші та дві молоді пари Кайдашенків. Перед нами – родинне дерево Кайдашів як предмет театрального дослідження, концентрована, “чиста формула” семигирського буття. Немає тут ані кумів, ані сватів, немає родин Довбишів та Балашів, відсутні славетні баби Параска та Палажка. Розлогий повістярський сюжет, що його письменник розгортає в широких просторово-часових координатах, на сцені зображений п'ятнадцятьма пов'язаними у струнку динамічну пряму епізодами. Вони є своєрідним “конспектом” сюжету повісті, бо розгортають у двох діях протягом двох годин найважливіші, ключові сцени твору. При цьому у виставі не звучать пісні, на сцені не співають, не танцюють, не п'ють оковиту. Випробувані десятиліттями на глядачеві традиційні “виграшні” комічно-побутові, етнографічні, музично-драматичні елементи наче “просіяні” крізь густе сито мистецького добору.

Шість героїв повісті – шість головних героїв вистави. У їхньому сценічному втіленні театр найближчий до відомих літературних “двійників”. Тож характеризувати їх можна словами письменника: “неласкавий” [2], з “гострими темними очима” Карпо – Василь Масляник, “привітний”, “веселий”, “жартівливий”, “рум'янолиций” Лаврін – Ярослав Лис, Мотря – Марія Свіжинська: “рівна станом, але не дуже тонка”, “в очах ...розлите щось гостре, палке, гаряче”, “і трохи бриклива, і серце з перцем”, “розум із завзяттям і трохи із злістю”; і, нарешті, “невелика на зріст, але рівна, як струна, гнучка, як тополя, гарна, як червона калина” Мелашка – М. Груник. Омелько Кайдаш у

виконанні С. Дудки – сухорлявий, із блідим обличчям, стомлений життям, виснажений роботою. Кайдашиха Н. Цибульської також має всі ознаки славетної “підступної” жінки, з оманливою приємною зовнішністю та гострим, наче лезо, язиком...

Дбайливо втілений “персональний” ряд твору є територією майже “дослівного” його сценічного відтворення, мірилом поваги інтерпретаторів до першоджерела. У виставі збережені і задані І. Нечуєм-Левицьким стосунки поміж цими героями: точно “за твором” Кайдашиха закохана у своїх синів, усмак лається із невістками і лежить, ка-



Сцена з вистави “Кайдашева сім’я” Г. Макарчука за І. Нечуєм - Левицьким, сценографія Олександра Оверчука, художник з костюмів Ольга Боклан, 1999 р.

посна, на печі. Так само, за твором, брати конфліктують із батьком, зверхньо (буквально – згори) споглядають на сварку своїх жінок, люблять їх – кожен по-своєму. Так само, як у повісті, побожний Кайдаш постить у святу П’ятницю, ходить до церкви, лається із жінкою і синами. Залицяються, женяться, дітей народжують, сини ділять – усе відбувається на сцені згідно з сюжетом твору.

Поруч із героями на кін дбайливо і не менш добірно винесено “предметний світ” твору. У режисерській партитурі – 44(!) назви реквізиту: від невинного глечика із червоною глиною, що нею Мотря обмазує хату, до мотвила, копистки, коліс, без яких життя в Кайдашів просто неможливе. Парадокс полягає в тому, що на сцені ці речі непомітні, існують наче у “другому ряді” дії, розчинені у просторі. Працюють із ними актори так, що поміж правдою селянської праці, себто акторською фізичною дією, та сценічною умовністю утворюється ледь відчутне “повітря”, наче в складеному з лози тині.

У цій повітряності захована особлива природа театральності цієї вистави: ніби й не життя, але й не гра, щось невловиме, плинне, добре знане й невідоме водночас... Невідомого, а радше несподіваного в цьому театральному світі Кайдашів – більше.

Іронічно-поетичний світ художника Олександра Оверчука від початку позбавляє нас відчуття буденної реально-

сти. Так, ми знову в Семигорах, під горою, на подвір’ї Кайдашів: ось же й нерозкопана гора, з якої, бадьоро підстрибуючи, котяться колеса поламаного воза (у контрапункті до ліричних сцен закоханих). Але гора водночас і церква, вона ж – хата. Три найважливіші складові простору “Кайдашевої...”: Дім – Гора – Храм – художник виокремив і перетворив в єдину конструкцію. За її головний “будівельний матеріал” обрано ...тин! Цей матеріальний “архетип” крізь товщу штампів українського театру, літературний текст і фольклорні джерела веде нас ген-ген далеко у глибини національної колективної пам’яті. Адже тин – наша рідна, українська просторова міфологема: межа поміж “своїм” і “чужим”, індивідуальним і колективним, замовчуваний многочлен формули “моя хата скраю”, своєрідний вияв прозорості первісної, стихійної селянської демократії. Спираючись на прадавню чуттєву “абетку”, художник творить нові “сценографічні тексти” у полілозі із праісторією та сучасним. У сценічному просторі, на перший погляд, тин зберігає своє призначення – бути загорожею, межею, часткою архітектури села. Тому й перегороджено рядом тинів від куліси до куліси середній план сцени. Це рівень, на якому тин працює тином. Тут, за ним, а в певних сценах перед ним – житло Кайдашів: драбина, горщики, селянський реманент... Проте в ущільненому сценічному просторі він же водночас – і стіни цього помешкання. А далі – художник множить тини в якомусь язичницькому, вегетативному буянні, творячи з них ще два рівні – угору, заповнюючи аж до верху і вглиб увесь сценічний простір. Та не як-будь! З тинів вигромаджено ... храм! Пліт, що розрісся в небеса і розквітнув куполами! Цілком побутова “горизонтальна” тема плоту трансформується в духовну вертикаль, “викликаючи” з літературного твору просторовий сюжет церкви і з ним – змістовий лейтмотив християнства. При цьому художник видобуває із, здавалося б, прозаїчного матеріалу дивовижні світлові, наважусь сказати, імпресіоністичні ефекти, відкриває для нас нову “філософію тину” – в мереживі лози актуалізуючи ... повітря! А й справді, пліт – не просто межа, а прозора межа, не тільки конкретна загорожа, а й чародійське перетікання одного простору в інший – змінить тільки світло і час... Засяє “денне” сонце – повіє домашнім, родинним теплом від правічної лози. А проллється крізь тини на контражурі місячне сяйво – і забовваніє перед вами щось потойбічне, моторошно-незбагненне, небезпечне й красиве водночас.

У цих прекрасних і моторошних ранішніх сутінках безформна купа на містку авансцени оживе й озветься Кайдашем. І поки він шукатиме “бісових дверей”, гримаючи на жінку, Кайдашиха запалить в глибині сцени вогник. Мерехтливий, ірреальний каганець блиматиме якийсь час, наближаючись до нас. Із цього світлового перегуку виникне діалог: кожен про своє, про наболіле, невідомо для чого, знічев’я, треба ж щось говорити, треба жеврїти, жити, починати день... З виходом синів настане ранок і зігрїє сцену домашнім теплом, усміхнуться головаті гарбузи, і змії на плоті виявляться звичайнісінькими ... в’язанками цибулі. Неквапом викотиться до нас життя Кайдашів – із

нехитрим реманентом, із нерозкопаною горою, поламаними колесами, зламаними мотовилами, копистками, непеченим хлібом, неметеною підлогою, ненависними невістками й лютою свекрухою, неподілимим городом, капосними курами, триклятою грушею розбрату, замість якої у фіналі вистави розбиратимуть саму конструкцію – Храм – Дім.

Темпоритм вистави вибудовано на прискореннях: угору – до свята, униз – у сварку... Він завмирає на мить у кульмінаційних моментах щастя, наче на вершині життя. Зупиняється у фіналі – за мить до “самознищення”. На цьому шляху творяться дивні речі: молоді герої ще тільки розгортають сцену залицання – а над ними вже починають вершити весільний ритуал: із урочистим виносом весільного вбрання, із батьківським благословенням, з поважністю та симетричністю мізансцен, вагомистю жестів. Текст свідомо запізнюється – дія випереджає його, так само, як наше передчуття щастя завжди випереджає власне очікувану подію. Таке ущільнення сценічного часу несподівано “транспонує” будень у Свято, по-дитячому безпосередньо з’єднує початок і кінець, причину й наслідок, вчора й позавтра, неначе поспішаючи до горішньої точки – прекрасних весільних “фото”, мовби на згадку про ідилію родинного щастя. Перше “сходження” – у Карпа й Мотрі. Друге, ще більш щемливе й красиве, – Лаврін і Мелашка. Ці сцени укладають своєрідну риму Щастя. Звідси, із цих вершин, із яскравих, стилізовано-театральних костюмів, із затамованого від щастя подиху, із сяючих очей, з небаченої краси весільного вінка Мелашки (художник з костюмів Ольга Боклан) – у красиві, але вже буденні плахти, очіпки, за якими – сварки, двобої, ненависть... Симетричний “антисвіт” нещодавніх весільних обрядів...

Режисер добирає все, що перебуває в колобіжному русі: Свято переходить у Будень і з нього ж народжується, з побуту несподівано “проростає” сакральність ритуалу, який розчиняється у профанності щоденного життя, смерть Кайдаша симетрично віддзеркалена народженням онука. Ритм часу – від П’ятниці до П’ятниці, від заручин до заручин, від весілля до весілля, від непеченого хліба до зламаної копистки, від неметеної хати до неподіленої груші. Небо угорі – зорі упереміж із колесами. На куполах замість хрестів (свят! свят! свят!) по півмісяцю... Діалектично взаємопов’язаний світ, що обертається силами тяжіння добра й зла, любови й ненависти, трагедії й комедії. Тільки що далі, то більш загрозливо котиться цей світ у ворожечу – у супроводі іронічно-прискорюваного мотиву (музика Олександра Козаренка). Наче колесо з нерозкопаної гори, наче снігова куля, наче весь “Великий віз” життя – їхнього, нашого, спільного, вічного.

Керуючись внутрішнім відчуттям синкретизму трагікомічної життєвої моделі, режисер й актори “добудовують” і “розширюють” територію трагічного: в образі Кайдаша – С. Дудки більше страдницького, знесиленого, аніж комічного, по смерті йому надано право з’явитися угорі, “на небесах”, щоб зупинити розбрат у сім’ї грізним і болісним “Схаменіться!” В образі Кайдашихи її негативні характеристики “добудовуються” підсиленням материнським началом: вона благословляє молоді пари, тримає

на руках “немовлят”, вона – берегиня роду. В образах героїв наче розкряні їх ідеальні, вічні, знакові призначення материнства, батьківства, родинності – й те, чим стає людина в цьому світі за життєвих умов, з особливостей вдачі, недолугости, задрощів, ліні.

Здається, саме про це й писав свій перший, перекреслений цензурою, варіант повісти Нечуй-Левицький. Той, де груша росла й росла собі, не даючи спокою й примирення Кайдашенкам. Після вистави раптом спало на думку: груша ця – обернене, сміхове втілення міфо-



Сцена з вистави “Кайдашева сім’я”

логічного світового древа. І, мабуть, даремно росте воно у творі Нечуя-Левицького на межі Кайдашенкових угідь – на знак тривоги, бо ж замість наскрізної організації Всесвіту стало воно предметом розбрату. І сміється письменник із Кайдашів, плачучи... У виставі ж функцію цього дерева розбрату виконує сценографічна конструкція, бо немає нічого страшнішого, аніж руйнування Храму, Дому, нічого страшнішого, ніж оте чорне провалля, де з-під небес волає про примирення батькова тінь...

Можливо, надто дидактично, прямолінійно...

Можливо, більшої динаміки слід було б додати окремим сценам.

Можливо, ще точнішим мало б бути існування акторів у заданому режисером та художником середовищі...

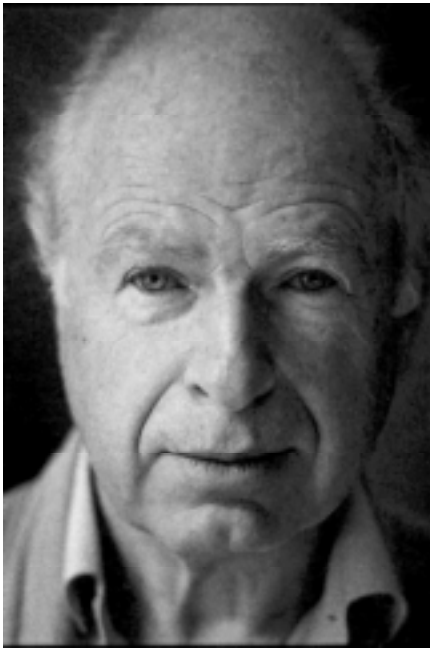
Немає сенсу сьогодні говорити про те, що припинило своє існування.

Нам запропонували архаїчний спосіб конструювання Всесвіту – з його дуалізмом, симетрією, циклічністю, поетичністю, мисленням аналогіями. Для нашої зраціоналізованої свідомості це дивовижна культурна пригода – на зламі XX й XXI сторіч!

Це удвічі диво для театрознавця, що три роки тому їхав на прем’єру старенької, хрестоматійної “Кайдашевої” у невеликий театр за сто кілометрів від Львова...

1. Барт Ролан. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика.* – М., 1989. – С. 255.

2. Тут і далі цитати за: Нечуй-Левицький І. *Твори: У 4-х т.* – К., 1956. – Т. 2. – С. 263-380.



Пітер БРУК

БЕЗ СЕКРЕТІВ

Думки про акторську майстерність і театр

*У жовтні 2001 р. кафедра театрознавства та акторської майстерності Львівського університету отримала від Пітера Брука особистий дозвіл на переклад (уперше в Україні) книжки “Без секретів. Думки про акторську майстерність і театр” (There Are No Secrets. Thoughts on Acting and Theatre. Published by Methuen Drama, 1993).
Поспішаємо поділитися з читачами цією радістю і розпочинаємо друк праці великого Майстра театру.*

Підступність нудьги

Якось, відвідуючи Англію з лекціями, що лягли в основу моєї книги “Порожній простір”, і стоячи при кафедрі в черговому університеті, я раптом усвідомив, що переді мною – велика чорна діра і десь ген там, у темряві, я ледве можу розрізнити якихось людей. Коли я почав говорити, то відчув, що все сказане не тримається купи. Мене дедалі більше пригнічувала неспроможність пробитися до слухачів.

Ці люди видавалися мені покірними семінаристами, які завмерли в очікуванні слів мудрости, готові занотовувати все почуте, а я опинився в ролі навчителя, з авторитетом, що біжить поперед нього. На щастя, мені вистачило мужности зупинитися і запропонувати пошукати інше приміщення. Організатори кинулися на пошуки і врешті віднайшли якусь маленьку комірчину, надто вузьку і дуже незручну, проте дещо придатнішу для природного та повноцінного спілкування. Виголошуючи промову за цих нових обставин, я відразу відчув, як налагоджується новий зв’язок між мною і студентами. Відтак я і далі провадив розмову вільно, та й слухачі вивільнилися також. Питання, як і відповіді, виринали невимушено. Цей потужний урок із приводу простору, отриманий того дня, став відправною точкою експериментів, які ми розпочали багато років по тому в Парижі, у Міжнародному Центрі Театральних Досліджень.

Для того, щоб з’явилося щось вартісне, спершу треба створити порожній простір. Саме простір сприяє народженню нового явища, оскільки все, що стосується змісту, значення, вираження, мови, музики, може існу-

вати тільки за умови свіжого і нового досвіду. Однак нічого такого не відбудеться, якщо не буде чистого, незайманого простору, готового прийняти цей досвід.

Один винятково динамічний режисер із Південної Африки, який спричинився до виникнення руху “Чорний театр”, що охопив декілька міст країни, якось сказав мені: “Ми усі прочитали Ваш *Порожній простір*, і це нам дуже стало у пригоді”. Мені було приємно, але й дивно водночас, оскільки значна частина матеріялу була написана до нашого знайомства з Африкою та й рясніла частими посиланнями на театри Лондона, Парижа, Нью-Йорка... Що ж такого корисного віднайшли вони для себе в цьому тексті? Яким чудом відчували вони, що ця книга і для них також? Як це в’яжеться із завданням перенести театр в умови життя в Совето? Я запитав, а він відповів: “Перше речення!”

Я, приміром, беру порожній простір і називаю це голою сценою. Людина перетинає запропонований простір, тоді як інша спостерігає за цим. Ось це і все, що мені потрібно, аби відбулася театральна дія.

Вони чомусь були переконані, що ідея створення театру за їхніх умов просто приречена на поразку, оскільки в Південній Африці не знайшлося жодного “театрального” приміщення. Вони думали, що справа не піде далі, якщо в них не буде театру на тисячу місць, із завісою, лаштунками, освітленням, як ось у Парижі, Лондоні чи Нью-Йорку. І несподівано їм потрапляє до рук книга, перше речення якої стверджує, що у них є все потрібне для того, щоб займатися театром.

На початку 70-х ми розпочали експериментальну роботу поза межами того, що традиційно вважається “театром”. Перші три роки безліч разів грали на вулицях, у кафе, на прадавніх руїнах Персеполіса, в африканських селищах, в американських гаражах, по казармах, поміж бетонних лавок у міських парках. Так ми багато чого навчилися. Та найважливішим здобутком для акторів було те, що вони грали для глядачів, яких бачили перед собою, на відміну від тієї невидимої аудиторії, до якої вони звикли. Більшість із них працювала у великих традиційних театрах. Тому коли вони опинилися посеред африканського селища віч-на-віч зі своїми глядачами, де єдиним підсвітленням було сонце, яке огортало всіх своїм неупередженим промінням, то пережили неабияке потрясіння. Брюс Маєрс, один із акторів, якось сказав: “Десять років свого життя я провів у професійному театрі і ніколи не бачив людей, для яких грав. А тут раптом я їх бачу. Ще з рік тому я б запанікував через це відчуття оголеності. Забрали мій найміцніший щит. “Який жах – бачити їхні обличчя”, – думав би я”. Та до нього несподівано приходить розуміння, що зовсім навпаки – те, що він може бачити глядачів, надає нового значення його роботі. Ще одним аспектом порожнього простору є той факт, що цю порожнючу ви поділяєте з іншими – один простір на всіх.

У часи, коли писався “Порожній простір”, серед шукачів “популярного театру” побувала думка, що

все, створене для народу, автоматично сповнене життєвої сили, на противагу “театрові елітарному”, позбавленому тієї сили. У той же час “елітарні” вважали себе привілейованими учасниками важливої інтелектуальної пригоди, що була така несхожа на невиразний та обділений життям “комерційний театр”. Тим часом ті, хто працював над “великими класичними текстами”, були свято переконані, що “висока культура” вприскує у кров суспільства щось якісніше за низькопробний адреналін вульгарної комедії. Однак мій багаторічний досвід показав, що все не так просто і що гарний простір – це місце перетину різноманітних потоків енергії, де зникають усі поділи на категорії.

Коли я розпочинав свою роботу в театрі, то й гадки не мав про якісь там категорії. На щастя, у ті часи Англія не відала, що таке школи, учителі чи то приклади до наслідування. Німецький театр не брали взагалі до уваги, Станіславський був практично незнаний, Брехт був просто ім’ям, Арто не був навіть цим.

Не існувало жодних теорій, тому люди, які займалися театром, плавно ковзали від одного театру до іншого. Великі актори, граючи Шекспіра, одночасно працювали над фарсом чи музичною комедією. Публіка й критика довірливо йшли услід, не переймаючись ідеями заради великого театру.

На початку 50-х ми відвідали Москву з “Гамлетом”. Пол Скофілд у головній ролі. Упродовж десятих років він був першим в Англії – найблисучіший та найдовіреніший актор свого покоління. Усе відбувалося в сталінській Росії, цілковито ізольованій від решти світу. Гадаю, ми були першими англійцями, які удостоїлись чести виступати там. Наш приїзд став знаменною подією, а Скофілда приймали як справжню знаменитість.

Після повернення до Англії ми ще якийсь час працювали разом, власне, в одній з п’єс Еліота; згодом узялися за Грехема Гріна. Врешті по завершенні нашого сезону Скофілду запропонували роль імпресаріо Кокні в одній музичній комедії, передвісниці великих рок-опер. Пол був дуже схвильований: “Як це чудово! Замість того, щоб говорити віршами в черговій Шекспірівській п’єсі, я тепер зможу співати і танцювати. І витівка ця називається “Експресо Бонго!”. Я сам йому радив пристати на цю пропозицію. Врешті-решт, усі були задоволені, і п’єса мала великий успіх.

Ще коли шоу йшло в театрі, несподівано до Лондона прибула офіційна делегація з 20 осіб із Москви, у складі якої були актори, режисери, театральні менеджери. Як у данину за той гарний прийом, який нам улаштували в Москві, я поїхав зустрічати делегацію в аеропорт. Перше запитання, що прозвучало при зустрічі, стосувалося Скофілда. Що він зараз поробляє? Чи можна його побачити? “Без проблем”, – відповів я. Ми влаштували квитки для всієї делегації, і вони пішли на шоу. Чомусь на той час серед росіян була популярна одна формула, за допомогою якої вони легко виходили з незручної ситуації, використовуючи одне-єдине слово – цікаво.

Отож вони переглянули виставу, зустрілися зі Скофілдом і непереконливо сповістили, що їх це дуже зацікавило. Десь за рік ми отримуємо книгу спогадів про цю поїздку. Її автором був сам голова делегації, шекспірознавець із Московського університету. У книжці я натрапив на неякісне фото Скофілда в капелюсі набакир з “Експрессо Бонго” і супровідний текст: “Ми всі засмучені з приводу трагічної ситуації актора в капіталістичному суспільстві. Яке приниження для одного з найвидатніших акторів сучасності грати в якомусь дешевому шоу, аби прогодувати дружину і двійко дітей!”

Розповідаю я все це, щоб поділитися з вами однією фундаментальною ідеєю: у театрі не існує жодних категорій, єдино важлива річ тут – наявність життя – звідси треба починати, оскільки немає нічого фундаментальнішого за це. Театр – це життя.

Водночас не можна стверджувати, що різниці між життям і театром не існує. У 1968-у ми мали змогу спостерігати за людьми, “смертельно втомленими театром”, які на весь голос заявляли: “Життя – це театр”, а отже, не треба жодного мистецтва, форми, структури... “Кожен із нас є актором, ми можемо робити все що завгодно і перед ким завгодно, і це все буде театром”.

Де тут криється помилка? Ось вам простенький приклад, який усе прояснить. Попросіть кого-небудь пройти з одного кінця кімнати в другий. Будь-хто спроможний на таке. Навіть незграба-ідіот. Потрібно просто пройтися. Виконавець не докладає жодних зусиль і не заслуговує на похвалу. А тепер попросіть його уявити, що він тримає в руках коштовну вазу, і потрібно обережно пройтися так, щоб не пролити й краплі її вмісту. Тут знову ж таки будь-хто зможе напружити свою уяву і пройтися у більш-менш переконливий спосіб. Оскільки ваш доброволець докладав певні зусилля, то, можливо, він заслуговує на подяку і на винагороду в розмірі 5 коп. Наступне завдання – попросіть його уявити, що несподівано ваза вислизає в нього з рук і щент розбивається, а увесь вміст виливається на землю. Ось тут починаються проблеми. Він буде намагатися щось зіграти, його тілом завладіє штучна, убога аматорська гра і поставить свій штамп у нього на обличчі: “зіграно”, іншими словами, “вражаюче несправедливо”. Аби виконати цю, на перший погляд, просту дію, але так, щоб виглядало це однаково природно, як і просто хода, потрібно володіти усіма навиками високопрофесійного актора – ця ідея вимагає плоти й крові, а на додаток емоційної правдивості: вона повинна виходити за межі імітації, так, щоб вигадане життя стало паралельним світом, який неможливо було б відрізнити від справжнього. Ото тепер ви розумієте, чому добрим акторам платять неймовірні гонорари тільки за те, що вони дарують нам вірогідну версію буденного світу.

Ми приходимо до театру в пошуках справжнього життя, але якщо немає жодної різниці між життям поза театром і життям у театрі, тоді всі театральні поривання позбавлені будь-якого сенсу. Навіщо тоді цим займатися? Але якщо виходити з твердження, що життя в театрі краще проглядається, є зримішим та яскравішим, аніж поза сценою, то можна помітити, що ці дві реальності хоча й схожі, але суттєво різняться між собою.

Тепер настав час уточнити. Життя в театрі інтенсивніше, краще прочитується з причини його високої концентрації. Обмежений простір і спресований час утворюють концентрат.

У житті ми обмінюємося монотонними ланцюжками повторюваних слів, проте такий природний спосіб передачі інформації завжди забирає багато часу змістом переданої інформації. Ось з чого потрібно починати – з буденного спілкування. І саме так розпочинається робота в театрі, коли актор народжує виставу через імпровізацію, через непомірно довгу балачку.

Компресія полягає в усуненні всього, що не є необхідним, і в підсиленні того, що залишилось. Можна замінити нейтральний прикметник сильним, при цьому не порушуючи відчуття спонтанності. Якщо вам вдасться зберегти це відчуття, тоді ви досягнули успіху – розмова, яка в житті двом особам коштуватиме трьох годин, на сцені триватиме три хвилини. Ми можемо чітко простежити ці результати в лаконічних стилях Беккета чи Чехова.

Чехівський текст справляє враження такого, що записаний на плівку з буденного життя. Проте ви не знайдете там жодної фрази, яка не була б відшліфована, відглянцована, опрацьована надзвичай майстерно і талановито, з єдиною метою – створити враження, ніби актор говорить “так, як у житті”. Однак той, хто спробує розмовляти і поводитись на сцені як у житті, не зможе зіграти Чехова. Актор і режисер повинні пройти той самий шлях, що й автор. А це означає – бути свідомим кожного слова. Навіть якщо воно виглядає цілком безневинно, це далеко не так. Слово містить у собі, у тиші, що йому передує і за ним настає, усю невловну, незбагненну систему енергетичного взаємообміну між героями.

Якщо комусь і вдасться вловити цей момент і якщо той хтось віднайде мистецьку форму, щоб приховати цей процес від глядача, тоді йому вдасться сказати ці прості слова і створити ілюзію життя. Насправді це і є життя, але життя в концентрованішій формі, життя в часі і просторі.

Шекспір заходить ще далі. На той час існувала думка, що вірш – форма опрекраснення через поезію. Згодом, як реакція на це твердження, з’явилась ідея, що вірш – лише збагачена форма буденної балачки. Певна річ, вірш повинен звучати природно, але не побутово й не звичло. Щоб розібратись у цьому, ми повинні добре осягнути, навіщо той вірш узагалі існує і яку таку архіважливу функцію він покликаний виконувати. Правду кажучи, Шекспір, як звичайна практична людина, був змушений використовувати віршовану форму, щоб передати найглибше приховані психологічні, психічні, духовні порухи своїх героїв, але водночас не втратити їхньої земної реальності. Навряд чи можна досягнути більшого ущільнення.

А вся проблема полягає ось у чому – віднаходити, крок за кроком, пишучи твір чи граючи на

сцені, іскорку, маленький вогник, який освітлює і робить справжньою ущільнену, дистильовану мить. Тут самим ущільненням і конденсацією не обійтись. Завжди можна легко скоротити надто довгу, багатослівну п'єсу і врешті-решт отримати щось досить-таки занудне. Іскорка – у ній вся суть, а її надто уже часто можна зустріти. З цього можна усвідомити, наскільки загрозовано тендітною і вимогливою є театральна форма. Річ у тім, що ця манюсінька іскорка повинна оселитися й жити в кожній миті.

Артистична проблема такого типу є актуальною тільки для театру та кіно. Книжка може собі дозволити невдалі абзаци. Але в театрі щомиті можна втратити глядача, якщо обрати невірний темп.

Якщо зараз я перестану говорити..., ми почуємо тишу... проте всі пильно стежитимуть за цим. На якусь мить я триматиму вас на своїй долоні, проте вже наступної миті ваш розум блукатиме десь далеко. Якщо тільки... якщо тільки ЩО? Кожна наступна секунда вимагає надлюдських зусиль, щоб постійно підтримувати своє зацікавлення, віднаходити новизну, неповторність, наповненість. Ось чому світ театру видав так мало шедеврів – на протигагу іншим формам мистецтва. Оскільки постійно існує загроза, що ця іскорка життя кудись шезне, ми повинні чітко з'ясувати причини її частого зникнення. Для цього необхідно докладно розглянути це явище.

Тут дуже важливо неупередженим оком глянути як на класичний, так і на комерційний театр, на актора, який має проби місяцями, і на такого, що готовий до виходу вже за кілька днів, порівняти, чого можна досягнути, коли в когось купа грошей, і коли їх майже немає – інакше кажучи, подивитись на акторське мистецтво за різних умов.

Я хотів би порівняти те, що відбувається на традиційній сцені з декораціями та освітленням, і що може трапитися десь на вулиці, коли немає прожекторів та театральної зависи, щоб продемонструвати, що феномен живого театру не залежить від зовнішніх умов. Можна завітати до традиційного театру і переглянути банальну п'єску з посереднім сюжетом, яка проте користується шаленим успіхом і приносить великі прибутки, і таки віднайти в ній іскорку значно яскравішу, ніж у роботах артистів, вихованих на Брехті чи Арто, які, працюючи з добрим текстом, видають на суд виставу, гідну шани, але цілковито позбавлену принадности й чару. Потрапивши на таку виставу, ви проведете жахливий вечір, споглядаючи витвір, який містить у собі все, окрім життя. Тут важливо є навчитися оцінювати такі речі чітко, стримано й безжально, особливо якщо прагнеш уникнути впливу снобізму так званих мистецьких критеріїв.

Саме тому я наголошую, що ставити великих авторів, як, наприклад, Шекспіра, чи великі опери – річ у край небезпечна. Культурна вартість цих творів посилить найкраще або ж найгірше. Чим достойніший твір, тим більший жах тебе охоплює, коли виконання та інтерпретація не сягають того ж рівня.

Тим, хто довго мучився і шукав способу, у який би донести серйозний твір до байдужого глядача, важко з цим погодитися. Як правило, ми змушені ставати на захист таких

спроб, а в результаті нас чекає розчарування, як то публіка (у якій країні ви б не перебували) завжди ігнорує таку роботу, а надає перевагу творам, що, на вашу думку, є далеко не вищої проби. Якщо пригнутися уважніше, можна помітити недоліки. Великий твір, шедевр подається на стіл глядачеві, але цій страві бракує одного-єдиного складника, який, власне, підкорив би публіку – нестримної присутності життя, яка й повертає нас знову до порожнього простору.

Якщо ви й далі вперто вірите в те, що театр починається зі сцени, декорацій, світла, крісел у партері, знайте: ви на хибному шляху. Цілковито можливо, що для того, аби зняти фільм, вам знадобляться камера, плівка, все причандалля, щоб її проявити. Але для того, щоб займатися театром, вам необхідна тільки одна-єдина річ – людина. Це зовсім не значить, що решта неважлива, проте цією речкою не повинні надто перейматись.

Колись я висунув таку думку, що театр починається там, де зустрічаються двоє людей. Одна людина підводиться з крісла, а друга за цим спостерігає – ось вам і початок. Якщо потрібне продовження, залучіть третю особу, щоб відбулася зустріч. Потім життя бере своє, і дорога відкрита – проте тут слід пам'ятати про три суттєві моменти.

Розглянемо для прикладу репетицію двох акторів, коли немає глядачів: на них чатує велика спокуса – думати, начебто існує лише те, що відбувається між ними двома. Вони можуть потрапити в полон задоволення від цього двостороннього зв'язку, цілковито забуваючи, що займаються вони всією цією справою заради тристороннього обміну. Надмірне захоплення репетиціями може закінчитися втратою тієї унікальної складової, яку додає цей третій елемент. Тієї миті, коли відчуваємо, що хтось за нами спостерігає, весь репетиційний простір видозмінюється.

У нашій роботі ми часто використовуємо килим як репетиційну зону заради однієї мети – поза килимом актор живе звичайним життям, він може робити, що йому заманеться – витратити на марне свою енергію, робити рухи, які нічого особливого не виражають, чухатися, спати... Але як тільки він опиняється на килимі, він просто зобов'язаний чітко усвідомлювати свої наміри, бути пробудженим і особливо живим з однієї простої причини – на нього дивиться глядач.

(Далі буде)

Переклала з англійської Ярина Винницька



Володимир КУЧИНСЬКИЙ,
Наталія ШЕВЧЕНКО

СВІДОМА ЕМІГРАЦІЯ В РИТУАЛ

Діалог про метод

Наталія Шевченко: Я свідомо буду ставити Тобі прості запитання, як людина, що хоче зрозуміти основний принцип дії невідомого для неї механізму... І, як невіглас, відразу беру бика за роги: як Ти можеш означити головний вектор пошуків вашого театру?

Володимир Кучинський: Кожна культурна традиція веде до релігійного простору як серцевини культури. Але кожна культура з часом набирає певних неправдивих на шарувань. Мене ж цікавить такий модуль, механізм, яким можна було б скористатися незалежно від псевдона шарувань, який був би гуманістичніший. І на ту серцевинку все й скеровано. Весь час здається, що от-от, поруч... але цей шлях все триває... Весь час себе перевіряєш, чи ця система, підхід життєздатні... Я завжди користуюся принципом “вмирання” – коли вже маєш якийсь досвід, коли здається, що “схопив Бога за бороду”, обов’язково доводиться робити поворот, часто кардинальний, щоб зроблене свідомо відбилося в акторові. Треба актора поставити в умови своєрідного випробування на “вмирання”. Тільки той, хто воскресне, щось зрозуміє.

Н.Ш.: А що ж є сталим елементом у цій динаміці постійних змін?

В.К.: Є дві речі. Матеріальне й ідеальне. Це те, що поєднує бароковий світогляд, театр бароко чи шкільний театр. Є абсолютно матеріалістична, конкретна, ясна методологія, яка вибудовує міст в ідеальний світ. Оскільки це методологія, то вона весь час мусить розвиватися. Усі ці механізми треба перевіряти на міцність, як залізо. І перевіряти серйозно. Тобто весь час робота обертається дов-

кола цього механізму. І тексти добираються відповідні. Єдине, що вносить свою корекцію, це час змін, коли природно тривалий цикл зародження, розвитку і вмирання форм та явищ ущільнюється майже до миті. Цей час диктує вибір матеріалу, який би міг існувати в такій ситуації. Різний час вимагає різної гри. Бо коли все хитається, то можна рятуватися тільки медитаціями Сквороди чи інтелектом Лесі Українки. Коли все добре, то думаєш, як би розважитися. **А коли все руйнується, то вибираєш найголовніше.**

Н.Ш.: Ущільнюю: а що найголовніше в методі, тобто в тому, що має постійно руйнуватися?

В.К.: Інтуїція – це головне в театрі, це підґрунтя шляху до ідеального. Коли вона починає працювати в актора, решта стає непотрібним, неважливим. І мудрування, щоб це було за методом, втрачає сенс. Очевидно, що довкола методу все весь час обертається. Але різні матеріали вимагають різного методу, і тоді вже ти сам метод міняєш, як одяг. Винниченко – це кардинально не Скворода. І якщо у виставі за Платоном продовжується ідеологія Сквороди, то в грі це відрізняється. Мені дуже розходиться на тому, щоб ідеологія продовжувалась. Це все тексти сакральні, які займаються серцевиною актора, людини. І це нормально, що вони всі перегукуються. Людина, яка “пройшла” Сквороду, глибше сягне до Платона, вона зрозуміє, що це той мудрець, з якого можна щедро зачерпнути. Вони не будуть до того підходити, як розбещені актори: це не драматургія, це не грається; і кроку в той бік не зроблять; і залишаються інститутками, а не людьми, які щось пізнають. **Єднає те, що актори мають справу з мудрецьми, а метод весь час змінюється.** І очевидно, що метод дуже сильно пов’язаний із тренінгами, з тим, як ведеться спів, і як відкривається в співі стиль, виникає медитація, обмін енергією. Часом здається, що достатньо тільки таким актом займатися, і більше нічого не треба. Я знаю, як це стоншує людину, як це лікує, живить. За якісь півгодини виникає відчуття, що ти з людиною відспілкувався за рік. Чи можна це назвати методом – пізнання такого моменту медитації тіла, голосу, слова? Ну, метод. Чи може бути тренінг методом розкриття? **Не йдеться про те, що я ставлю якість завдання і вимагаю, щоб його виконували.** Я не змушую щось робити, цей шлях вибирає сам актор. Є матеріал, текст – це другий бік річки. Для того, щоб перейти до нього, треба місточок зробити з такого ж матеріалу. І якщо актор уважно і віддано шукає, то він обов’язково перейде на той бік. Практично так це і відбувається.

Н.Ш.: Як Ти добираєш тренінги? Як Ти знаєш, що саме цей тренінг підійде?

В.К.: Це так само, як художники добирають фактури. Це двоякий хід: від матеріалу і до матеріалу... Спершу десь в нюансі у когось з’являється, а потім, як форма, провокується і в співі, русі. Так створюється фактура акторської гри. Ми не маємо часу просто так займатися тренінгом. Тренінги як самоціль потребують внутрішнього затишку, створені не для перехідного

періоду, для людей здорових, які не відчувають тягару нашої ситуації. Але коли береш новий матеріал, специфічний, відмінний від попереднього, то він обов'язково вимагатиме тренінгу. Зразу ставиться висока планка. І розумієш, що без тренінгу ти туди не проникнеш. Якщо наполягати на глибокому матеріалі, то треба домагатися й тренінгів, бо інакше джерело буде замулене. І **тренінгами наводиш різкість**. До того ж, провокація нової фактури впливає на інші вистави, навіть на ті, що давно йдуть у театрі. Вони змінюються, набувають додаткового виміру. Це з кожним матеріалом так. Важливо запустити в тренінг схожу фактуру, але важливо, щоб сама забава була самоцінною, автономною територією. Коли працюєш над голосом, ставляться завдання щодо самого голосу, і вибудовується ланцюг роботи в цьому тренінгу, і пісні береш інші, не ті, що будуть у виставі. Дуже важливо, щоб тренінг не зациклювався на драматургії. Якщо це трапляється, то тренінг стає обов'язковим. Актор не опуститься в глибину цієї фактурки на рівень підсвідомого. А свідомо це не спрацює, бо людина буде постійно думати: це для того, це для цього... Тобто має підсвідомо йти залипання на фактурку, а паралельно свідомо йдуть якісь завдання. Коли тренінг набирає максимального розвитку інерції, тоді просто перейти на матеріал і, використовуючи структури тексту, творити те, про що я кажу, – хід до середини. Ці структури прості і видні в драматургії. Важливо спровокувати два потоки, потім **фактуру внести в структуру**.

Н.Ш.: Ваш театр у своєму розвитку пройшов певні етапи, час змін спровокував пошук основи – і ви зосередилися на ритуалі...

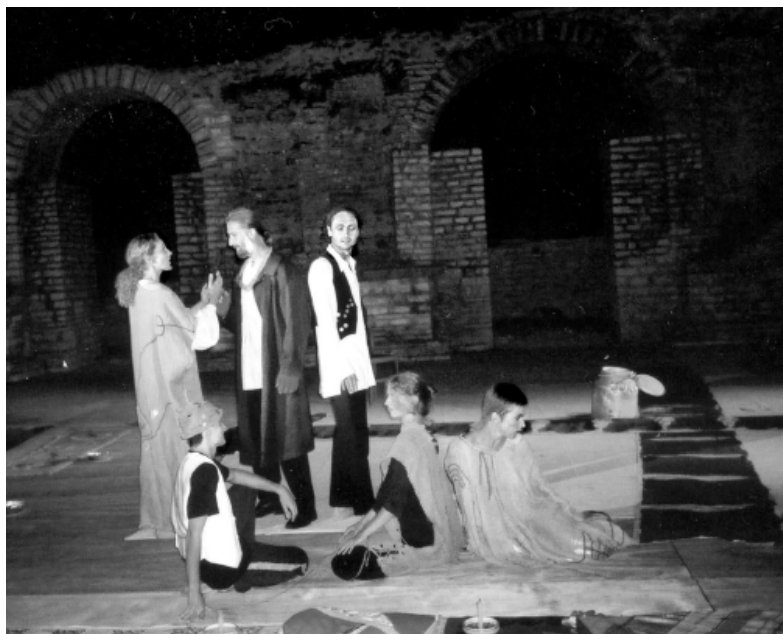
В.К.: Час – це дивна річ. Нерідко мені здавалося, що я стою на чомусь дуже своєму, але врешті-решт я розумів, що це час крізь мене говорив. Так, Дюма виник на хвили постмодерну, але мені захотілося відразу від цього відмовитися, мені достатньо було цього матеріалу. **Далі захотілося піти в себе, у пошук коріння, точки опори**. А потім час ще більше змінився. Сковорода був таким поворотом, ззовні у середину. Але коли я поїхав до Торуня на фестиваль, куди Васильєв привіз “Амфітріон” Мольєра, я побачив, що він шукає те саме. Моя історія наклалася на час. Час провокував. Наприклад, Платон мені подобався дуже давно... Але постановка не могла з'явитися в перехідний час. Платон настільки імпульсивний...

Для мене ритуальне і світське рівнозначні. Я не хочу окреслити територію не-світського і тільки цим займатися. Насправді цього ніколи не було. Ігрова стихія пов'язана з красою, красою форми. Дюма за своєю стихією дуже органічний для мене матеріал, але весь час я шукав цінностей неминущих, справжніх. Напевне, цьому допомагав час. **Час перемін – це час випробування на міцність**. І цей принцип закладений усередині. Відмовишся чи не відмовишся. Чи вистоїш, чи вистачить снаги? Був такий моральний критерій. Стоїцизм певний. Це була внутрішня краса людей, яка так проявилася в цьому часі. Люди ніби дали підсвідому клятву не відступитися від головного, але через кілька років цей стоїцизм втрапить значення...

Н.Ш.: Чим є вистава щодо цієї серцевини, таїни її пульсування – формальний хід, закріплення передчувань, які складаються під час репетицій, чи це створення певного механізму, ритуалу, за допомогою якого Ти можеш повертатися до внутрішньої містерії?..

В.К.: Для мене містерія поняття романтичне; є романтика суб'єктивного миттєвого пізнання себе, світу, духовного виміру. Флер поетичний... Мені завжди хочеться, щоб через виставу містерія продовжувалася як ритуал. Але вистава вносить багато формальностей... Містеріяльне – це радше те, що відбувається на репетиціях. Ритуал – на виставах. На репетиціях – інтимніші речі, суб'єктивніші... Театр – це вже система умовностей, якої дотримуєшся.

Н.Ш.: “Чиста” містерія може відбуватися не в мистецтві, а в житті, бо відбувається не залежно від зусиль



Сцена з вистави “Апокрифи”, ч. 1 (“На полі крові” Лесі Українки), Львівський театр ім. Леся Курбаса, режисер - Володимир Кучинський

волі, а ніби “випадково”, за невидимими законами: так зорі стали, чи сонце світить, осяєння... Це дар. А ритуал – зона знання, я можу зробити те, потім – те, і, можливо, щось відбудеться, а можливо, ні. Містерія наповненіша, може статися і без ритуалу, а ритуал без містерії – безсенсовний. Чи виділяєш Ти для себе якісь етапи в розгортанні ритуалу? Ритуал як підготовка якоїсь акції чи ритуал-вистава?

В.К.: За Твоїм означенням, ритуал створюється для провокації містерії. Хоча я провокую в роботі тим, що дозволяю акторам бути дещо суб'єктивними, але потім наполягаю на об'єктивному. Однак актори розуміють: коли вони собі щось по суті дозволяють, то так і буде прийнято. Вони це добре знають.

Очевидно, можна займатися тільки ритуалом для провокування містерії. Тим більше, що в ритуалі не має місця індивідуалістичному. Бо це дуже об'єктивні закони, які поза людиною складаються, але людина туди може увійти.

Н.Ш.: Підійдемо з іншого боку: ритуал як ускладнення задля того, щоб виявити щось просте... Актор, як майстер дійства, під час вистави послуговується певними фіксованими елементами – “набором ілюзій”. Це може бути ігрова структура, інтонація, мізансцена, жест. Але гарний актор ніколи не грає прямо. Те, що він насправду хоче сказати, проявляється опосередковано. Ритуал принципово спрямований на розвінчання стереотипів. Проте, нерідко підсвідомо, встановлює інші. Ритуал – це собор. Але я не певна, що об’єктивні закони – об’єктивні для всіх одномоментно, та, зрештою, де є гарантія, що закони, правила, за якими ми щось робимо, є об’єктивними? Хто це визначає?..

В.К.: Дух, енергія, життя – усе в акторі. Актор ніби виліплює з глини нову людину; має народитися живий функціональний організм, повноцінний, життєздатний. Ти допомагаєш, розказуєш, яке воно має бути, складаєш руки, ноги. Я кажу, що це має бути так чи інакше, але більше сам актор це робить. І в певний момент, на якійсь виставі він вдихає в це життя. Для того, щоб почала циркулювати кров, все має бути доладно зроблене, від загального до дрібнішого, і ти, як режисер, вже туди втиснутися не можеш, тільки актор здатен вдихнути життя. В цьому процесі дедалі більша частка роботи віддається акторові.

Н.Ш.: Так, як Ти говориш, то це все схоже на постановочний театр. Ти щось собі уявляєш, пропонуєш акторові, ліпиш ззовні... Де є актор як художник, автор, а не просто виконавець?

В.К.: Ти добре сказала про альтернативу постановочному театру, постановочний театр дійсно ліпить руки, ноги, скелет, а поступово наростає м’ясо... а коли йдеться про народження, то важливий момент зав’язі. Бо коли має зав’язатися правильно, то “самі” з’являються ті руки й ноги. Це таке ДНК. Як нове тіло зростає – залежить від типу театру, тобто від правил гри, з чого воно росте, чи воно звучить ззовні, чи зсередини. У Лесі Українки чи Сковороди це звучить ззовні...

Н.Ш.: І куди цей “звук” потрапляє, коли з’являється, на що його актор кладе?

В.К.: На себе.

Н.Ш.: Так, але на яку якість? Що є струною, імпульсом? Душа, інтелект, тіло або інший ряд: уява, приватна історія, міф?..

В.К.: Лази, про які Ти говориш, – серце, почуття, інтелект – все залежить від драматургії. І від того залежить, який актор це робить.

Н.Ш.: Якщо ви творите ритуал, то ви принципово не можете з себе грати...

В.К.: Очевидно. Останні роки так і було. Але кожен іде через своє: хтось через інтелект, хтось – через емоцію чи через красу, душевну гармонію... Потім воно накладається в загальній грі, часом дублюється в різних акторів на одній ролі.

Н.Ш.: Кожен іде через своє, але намагається чути іншого. Може, в цьому й полягає художнє висловлювання, якщо це ритуал, а не постановочний чи концептуальний театр?

В.К.: Кожен провокує ритуал один для одного і разом із тим відбувається те, що ми називаємо містерією. Цей момент для мене є найважливіший.



*Андрій Водічев - Раскольников, Олег Драч - Свидригайлов,
“Забава для Фауста” (за “Злочином і карою”
Ф. Достоевського), Львівський театр ім. Лесі Курбаса,
режисер Володимир Кучинський*

Н.Ш.: Тобто ви моделюєте екстремальну ситуацію, щоб проявлялось сокровенне. Весь сенс дійства полягає в тому, щоб уникнути можливості запланованого “жесту”, проявити напругу життя, так би мовити, на грані смерті. Але структури провокацій не можуть спрацьовувати постійно, вони старіють. Є принаймні два шляхи: або змиритися з тим, що вистава помирає, або ви знову і знову шукаєте нового допінгу – новий сценічний простір, заміна партнера тощо... На цьому ще можна протриматися, але це формальний шлях. До того ж, актор зникає до екстремі, тож треба її ще більше загострювати... Тоді нерідко він втрачає здатність працювати на тихих обертонах, нюансах. І де є межа дозволених провокацій? Чи з’являється інший шлях, Ти прокладаєш нові структури гри, тоді як вони органічно пов’язані з попередніми?

В.К.: Очевидно, що стосується нових провокацій, – то все, що можна, – використовується. Я не використовую фонограм, коли людині треба самій співати, вона не може просто взяти й почати... Таких моментів добирається якомога більше. Тоді людина використана максимально, вона не має відходу, вона не має можливості сховатися. **Все робиться, щоб прибрати персонажі, образи, залишити дію від імени цих людей** – персон, акторів, тобто “персон ритуальних”.

Н.Ш.: Коли Твій актор виходить на сцену, він рухається до **персони ритуальної**, тобто людини-актора. А від кого чи від чого він рухається? У яких іпостасях чи їх одмінах виступає актор під час дії?

В.К.: Переважно рух йде від персонажа до персони. В “Апокрифах” це більше маска, а в “Забавах для Фауста” – персонаж. Актор виходить на сцену як персонаж, потім через провокації він стає більше собою, працює своїм внутрішнім світом. Спочатку актори в парі працюють на провокацію один одного. Актор стає більше людиною, але щодо іншого працює як до персонажа. Актор починає грати на межі персонажа і самого себе. Дія дедалі більше стає його театром, провокацією, яку він влаштовує спеціально для себе, щоб йти вглибину, до свого потенціалу.

Якщо повернутися до наших визначень ритуалу й містерії, то ритуал – це поле потенціальних енергій, тотальне існування. Ритуал передбачає максимальне і – бажано – в усіх своїх точках сповнене потенційної, позиційної енергії дійство. Такий позиційний театр, тобто театр потенціалів і фактура ритуалу відрізняється від фактури містерії. У містерії більше йдеться про кінетичну енергію руху, яка в певний момент, у певному вузлі може перейти в потенційну і далі – в тотальне існування. **Складання цих потенційних енергій має йти протягом усього дійства.** Тому ритуал більше пов'язаний із ходом ззовні, і якщо з'являється енергія почуття, то не зсередини. Тоді як в містерії цілком можливе почуття суб'єктивне, рух зсередини, і цей рух, цей танець зав'язується в якомусь моменті, вузлі і переходить в тотальне існування – такою блискавкою крізь усе.

Ще одна річ – мене завжди цікавила й дивувала різниця традицій. Наприклад, чим відрізняється демократична свідомість від імперської, Греція від Риму чи Україна від Росії. Імперська традиція завжди суб'єктивістська, це рух назовні, до надміру форм, тоді як демократична тяжіє до міри, до гармонії різних можливостей тотального потенціалу. Є традиції, які виробив російський театр і український. Мета практично одна й та ж сама, але український театр – це прагнення роботи на потенційних енергіях ритуалу, а російський, з його традицією театру переживання, тяжіє до містерії, кінетичної енергії. Проте існують певні території стику, переходу одного в інше. Зараз ми працюємо над Платоном, коли є хід зсередини назовні та ззовні всередину. І мене вражає, як ці два ходи органічно переплетені. Греція – це середнє між Сходом і Римом. Схід – це переважання медитації, згортання всередину, а Захід, Рим – це життєва динаміка, в якій матеріальний світ є закономірним продовженням суб'єктивістського чину людини. У греків – це “танцювання” навколо міри, і суть

Сцени з вистави “Хвала Еросу” за Платоном, Львівський театр ім. Леся Курбаса, режисер Володимир Кучинський



цього “танцювання” – в поєднанні медитативного і суб'єктивного. Тому я говорю про поєднання містеріяльного і ритуального, і це не є якась інша територія, бо в українській традиції, незважаючи на домінування ритуальної складової, – це нормальне поєднання. Бароковий світогляд дуже схожий на грецький. Це не є “відкриттям” української культури, це нео-народження на нашій території.

Н.Ш.: Доба бароко була одною з кульмінацій української культури, спробою динамічної гармонії протилежностей мирського і духовного виміру, тобто гармонії в русі. Не випадково, що вона підкреслено театральна, самоіронічна і патетична водночас. Вона ніби провокує сама себе на певний зсув, рефреймінг, говорячи сучасною мовою, не дає собі заснути в самозакоханості, статиці, догмі. Бароко дає знання, метод і разом з тим і механізм руйнації цього методу, бо якщо цього не буде, то, враховуючи тяжіння української ментальності до стагнації, формоутворення, відбуватиметься кристалізація...

В.К.: Ідея барокова якраз це й містить у собі. Мені це і подобається. **Цей момент руйнації форми, руйнації доріг – є основною складовою частиною барокового світосприйняття.** Я дедалі більше переконуюсь, що барокове світосприйняття має весь час руйнувати надмір, амбіції. Бароковий світ побудований на пошуку стежок-доріжок до ідеалістичного світу. Буде весь час по-іншому, кожен час вимагатиме свого. Тільки сам пошук і має сенс. Знати, чим користуватися – таким, сямим, вибирати чи створити своє і так далі, щоб цей процес пізнання не зупинявся.

Н.Ш.: Процес руйнації невіддільний від процесу творення. Не випадково Бог Шіва з індуїстського пантеону – Бог руйнації і творення, Бог йоги та танцю, а також театру...

В.К.: Ти говориш про те, за що завжди докоряли Васильєву, а я йому вдячний. Коли Васильєв написав “Розбити вазу”, я вигукнув: це про мене.

Н.Ш.: Але завжди існує небезпека, що енергії може вистачити тільки на руйнацію, руйнація старого, як єдина мета, складає кредо авангардних мистецьких програм. Ти ж, режисер експериментального театру, визначаєш свій театр як позиційний. Для мене це поки що незрозуміле поняття...

В.К.: Ти носій однієї ідеології, я – іншої...

Н.Ш.: Що є “ідеологія” в Твоєму розумінні?

В.К.: Світосприйняття. Точка світосприйняття. Ти ж розумієш, що як би я Тебе чи Ти мене не агітували за щось,

ми не змінимося, можемо погодитися, але залишимося на своїх позиціях. Реальна зміна відбувається дуже рідко. Хтось каже: я піду в пустелю, але ніколи того не зробить, поки не зрушиться в ньому щось глибинно. Насправді, людина майже не міняється... Це може відбутися тільки в особливій ситуації в житті, коли людина здатна максимально сприйняти, бути у такій кризі, щоб щось змінилося...





Сцена з вистави “Між двох сил” В. Винниченка, Львівський театр ім. Леся Курбаса, режисер Володимир Кучинський

Я не ідеаліст і не вважаю, що коли актор грає роль, артикулює позицію, то це тотально збігається з ним як людиною, але разом із тим я усвідомлюю, що, дивлячись крізь людину на ту позицію, можна щось зрозуміти... В “Благодарному Еродії” Сквороди є позиція Еродія і позиція Мавпи... Не можна зустріти людину, яка цілком просякнута позицією Мавпи чи Еродія. Мавпа має чути позицію Еродія, і навпаки.

Н.Ш.: Ти говориш про актора чи персонажа?

В.К.: У позиційному театрі персонажа не існує. Це маска Еродія чи Мавпи. В ідеалі кожен мусить почути іншу позицію і дотриматись своєї. Тоді буде рух. Коли актор починає діяти, то він має бути свідомий, що до позиції на досить глибокому рівні чи позиції всього узятото матеріалу дійде не скоро і поступово.

Н.Ш.: Я до кінця не вхопила, що Ти вкладаєш у поняття “позиція”... В якийсь момент це здалося подібним на ампулу східного театру; в езотериці це – дія в певних променях, які зв’язані з чакрами; а може, це, наприклад, конфігурація зодіаку чи аркан єгипетської традиції?... Я хочу вловити специфіку Твого підходу...

В.К.: Це багатошаровий пиріг, бо ідеологія – це теж частина позиції. Є точка Еродія, з якої розкручується певна ідеологія, ідея, а Мавпа – друга, але слух, прийняття іншої – це теж є певний щабель розуміння ідеології. У багатьох виставах цей принцип використовується дуже просто, зрештою, характер людини збігається з маскою, і це теж є частина ідеології, позиції. В процесі гри ми заглиблюємося в шари цього пирога все глибше, глибше... Це можна спостерігати при тому, як ішли вистави “Благодарного Еродія”. Спочатку зачепили верхній шар позицій... це ще є своя система, бо туди не залізеш через почуття... промінь позиції вже щось відразу відсікає... На рівні поверхової ідеології все звучить як дидактика. Тому перший етап був дуже сумбурний, у акторів гра глибоко не сягала, не була вкорінена якорем у ґрунт, тому так зносило їхні “кораблі”.



Ада Rogovceva - Раневська, Олег Стефанов - Трофимов, “Садок вишневий” за А. Чеховим, Львівський театр ім. Леся Курбаса, режисер - Володимир Кучинський

Коли почало “заякорюватися” в позицію, то акторам стало значно простіше і простіше складати потенційну енергію. Уже руху стає менше й менше. Вони вже розуміють непотрібність цього руху. І коли рух виконується, то він стає продовженням глибинного імпульсу. Йдеться про позицію, з якої людина вже не може зійти, тому що там є точка її опори. Позиційний театр зв’язаний з потенціальною енергією, це статична енергія, це набір статичних енергій. Ясно, що енергія, наприклад, пророка включає в себе все, але це вже дуже глибинний рівень. Опускання в позицію наскільки це можливо, наскільки це вдається. Позиційний театр має таку просту структуру, яка мені дуже подобається, де є провокація, відповіді і те, про що Скворода каже “спливаю, як залізо на воді”. Момент такої тиші – спостереження. Коли з цієї гри спливає ніби суть її. Думаю, що в давніх трагедіях теж використовувалися ці складові. Де третя частина завжди присвячена прославленню жертви. Це є робота з позиційним театром.

Н.Ш.: Власне, ви своєю роботою практично втілили принцип додатковості в культурі. У час хаосу театральне мистецтво наполягало на духовних основах життя. І що знаменно – духовність – це не екзальтація чи абстракція. В принципах позиційного театру закладено стримуючий рух між двома крайностями... Тому щоб іти вглиб, потрібні дві опори... Як сказано, “головою – в небо, ногами – на землі”...

В.К.: Це і є принцип барокового театру. Для того, щоб ти пізнав якусь точку, ти мусиш це робити від антипода. Позиція Мавпи та Еродія. Мавпа – це практично-соціальна істота. Еродій – віра в силу ідеального, механізм вдячності, довіра до світу, до внутрішньої сили, переконання, що ти завжди перетвориш енергію будь-якої ситуації на благо собі. Це є та кардинальна точка, з якою людина може іти в світ і довіряти буттю. Розуміння цього прийшло, звичайно, не відразу, це опускання відбувалося роками, скільки грали виставу. Ти провокуєш це не від знання, а до знання. Не певен, що можливо абсолютно стати на цю точку, але проясняється очевидність її існування. Це важливо. Я не знаю, чи я можу стати на цю точку, але я її можу тримати близько.

Н.Ш.: Тобто актор, людина може опуститися в свою якість, пізнати себе, тільки якщо тримає, сприймає ще й позицію іншого... Розвиток – це розгортання себе, що в граничності перетворюється на волюнтаризм, деспотизм,

тоталітарність. Щоб утриматися від надміру, треба постійно себе приборкувати. Це рух всередину, в тотальність, де рівноправно співіснують різні позиції... Виникає така зірка Соломона...

В.К. Очевидно. Це суттєвий момент, інакше ти не зможеш стати на точку середини. **Ти можеш просто, легко стати на точку, важливу для тебе, коли ти приймаєш все інше.** Якщо ти заперечуєш решту, ти не станеш на свою точку. Це значить агітація, ідеологія, навіювання, але не є справжня точка. Якщо ти чуєш іншого, тоді ти краще розумієш своє.

Н.Ш.: Я поки чую два вектори: соціальний та ідеальний, а є ще третій складник – приватний. Де в цій схемі є приватна людина з її сумнівами, симпатіями, болем, істериками, зрештою – коханням?

В.К.: Чим більше я займаюсь позиційним театром, тим більше всі ці речі перестають мати значення. Набагато важливішим є тотальне, цілісне існування. Тотальне – це коли енергія просто пульсує від інтуїтивного, дуже високого до дуже низького... Обмін енергій в центрі іде просто. Це не виключає приватного, але цей стовп перетворює все на особливу мудрість... тотальна людина – це справді особлива мудрість. Людина тотальна не має проблем з приватним. **Людина тотальна приймає все, бачить все, але для неї немає вибору.** Вона нічого не заперечує, нічого не відкидає, вона несе в собі абсолютне розуміння.

Н.Ш.: Існує тонка грань між стоїцизмом і втечею від світу, є особлива краса не в спогляданні світу, а в його перетворенні... Я не наполягаю ні на чому, я не знаю відповідей... Але мене завжди огортає глибокий сум, коли краса землі, краса земного виходить такою сиротою...

В.К.: Я радий, що зараз надходить час, коли можна займатися не ідеологічним театром, а тим, що я назвав би **театром серця.** Бо гармонія не міститься в інтелекті. Добре, коли людина пробивається і туди, і сюди, але гармонія міститься в серці. Недаремно Скворода, складаючи позиційні речі, говорить про серце. **Серце радше символ, але там міститься гармонія.** Не тоді, коли я тебе інтелектом переконаю, щось зміниться, а тоді, коли людина опускається в своє лоно, яке знаходиться у серці, коли все може відпустити і сказати – це так. Тільки там не існує напруги. Те, що пов'язане з інтелектом, пов'язане з напругою. Серце – все приймає, і красу землі, як Ти кажеш, і все інше. Якщо я промовляю від інтелекту, я відчуваю певну ущербність. Недаремно кажуть про любов, бо це є точка посередині, яка може все прийняти. Прийняти інший бік.

Н.Ш.: Здається, іншого шляху немає...

В.К.: Очевидно. Я розумію, що ця точка є справжня. Позиційний театр був для мене певним етапом. Тоді це було дуже важливо. Я радо від цього відмовляюся. Пройшовши, створивши певні методології, прозондувавши стежки-доріжки, я радий, що я можу відмовитись... не те, що відмовитись... **Але шлях до м'якості, до води є важливіший, ніж шлях до твердого, до скелі.**

Н.Ш.: Вода точить камінь, але важливо, щоб той камінь був...

В.К.: Весь час спостерігаючи за театром, я бачу, що театр – це поєднання, перетікання двох енергій – кінетичної і потенційної, перетворення їх. І навколо цих речей обертається вся мудрість театру: актор може перетворювати кінетичну енергію так, щоб його пробивало від основ до тисячолістого лотосу, і водночас перетворювати потенційну енергію свого тіла в м'якість, тишу без руху, паузу, де немає ніякої видимої енергії руху.

Можливість такого перетворення схожа на роботу палива в двигуні. Коли є відповідне співвідношення палива й повітря, тоді двигун працює ідеально, тобто коли все паливо згорає без залишку, а повітря не має надлишку. Тоді виникає такий ефект, що двигун ще якийсь час може працювати ніби на порожнечі. Це момент перетворення енергій до кінця. Цей момент дає свободу. Це фізично-хімічний момент. На сцені ми це називаємо реалізацією. Коли такий процес відбувається в тілі актора, то **це висвітлює психо-фізику людини.** І весь сенс театру як території, священної для актора, полягає в тому, щоб максимально створити такий механізм, аби актор міг розкручувати це перетворення без залишків. І коли трапляється такий момент свободи, то тоді можна розширити свою територію. Це такий внутрішній двигун, який несе акторові свободу. Практично все скеровано на це.

Н.Ш.: До рук людини вкладається ключ, це ж магія... Часто, коли ми йдемо через метод, нам він не дається до кінця, бо ця робота пов'язана з душевним очищенням...

В.К.: Правильно. У тому й краса. До певного моменту ним може користуватися більш-менш кожен, але потім це не може робити будь-хто. Коли я відчуваю, що я засмічений, я стаю глухий. Тоді необхідний період очищення, медитації, не тому, що я це вирішив від голови, просто іншого виходу нема. Метод? Це все добре, але... частіше й частіше приходиш до думки, що людина і є метод.

Сцена з вистави "Марко проклятий, або Східна легенда" за В.Стусом, Львівський театр ім.Л.Курбаса, режисер Володимир Кучинський





Ада КУНИЦЯ

ЛЮБОВ МОЯ КАЗКА

Есей

Яка ж бо розкіш ці казки!
Що не казка, то поема.
О. Пушкін

Поза будь-яким сумнівом, первісно казка виникла у творчій уяві людства як мрія про справедливість. Людство втікало у казку від жорстокості й буденності реального життя.

З плином часу, коли ідеали гуманізму терпіли крах у безконечних тотальних війнах, а “дорослі люди” ставали все загартованішими у своєму мізантропічному прагматизмі, казку полишили непрактичним романтикам (дивакам), поетам і дітям.

Проте так звані “мандрівні сюжети”, вигадані щасливої натхненної години геніями казки, живлять невичерпним джерелом віри і надії світове мистецтво. Казка – це передовсім філософське дослідження проблем людського співіснування, елементарна модель невмирущого оптимізму.

Дітище фольклору і літератури, казка з утвердженням театрального дійства в царині мистецтва посіла чільне місце на кону і породила казкарів-драматургів. За радянських часів, коли було утворено дитячі театри на терені СРСР, казка в театрі постала масштабною “виховною галуззю”, популярною розвагою для дітей і легким засобом заробітку для небагатих радянських театрів. Виникла, не забарившись, і потужна когорта псевдоказкарів, щоб задовольнити попит численних театрів ляльок, ТЮГів та й муздрамтеатрів на простенький казковий “матеріал”. За таких “ринкових” умов казка з поетичної філософської притчі оберталася здебільшого на невибагливий сценічний опус, покликааний виховувати молоде покоління методом соціалістичного реалізму в комуністичному дусі.

На щастя, казкова драматургічна класика, створена видатними майстрами пера XIX і XX ст., уперто обстоювала первозданну природу казки.

ВЕЛИКЕ МИСТЕЦТВО ДЛЯ МАЛЕНЬКИХ

Люблю казку, її добрий, дивовижний, химерний світ, нехитру логіку, чіткий сюжет. У Львівському ТЮГові (нині Перший український театр для дітей та юнацтва), в якому працювала майже двадцять років, я поставила немало казок. Отже, маю певний досвід. Та коли мене запитують: “Як ставити казку?” – я гублюся. На думку спадають відомі загальники: “Виставу для дітей треба ставити так само, як і для дорослих, тільки краще”, “Усе найкраще – дітям!” тощо. Усі ці гасла, на жаль, занадто часто виявляються фальшивими сухозлітками. Незаперечним є одне – якщо насправду любити і розуміти казку, то давати їй видиме життя дуже відповідально. Справжня казка має свою потаємну душу, свої секрети, які подеколи, попри всі зусилля, втікають від необережних дотиків.

На моїй пам’яті навіть у дитячих театрах казка подекуди почувалася пасербицею, то що вже казати про театри для дорослих. Маститі режисери зазвичай казок не ставили, провідні репертуарні актори ображалися, коли їх призначали на “казкові” ролі, тому на казки “сплавляли” акторський “баласт”; адміністрації театрів всіляко економили на постановочних коштах. Так на практиці виглядало гасло “Усе найкраще – дітям!” Дарма, що дитячі карбованці на канікулах виручали театри матеріально, а керівні органи нагороджували театри “за плідну діяльність у вихованні підростаючого покоління”. Служили не Богові, а мамоні. За рідкісними винятками, які роблять честь тим, хто до них належить. Та про винятки пізніше.

Здебільшого постановки казок доручали дипломникам, початківцям, провідним акторам, які пробували себе в режисурі, тощо. На постановку з бюджету виділяли крихти, щоб за повного провалу не зазнати значних збитків. Та чудеса бувають лише в казках. Аби створити велике мистецтво для маленьких, а не його дешевий, маленький сурогат, необхідні величезні видатки – матеріальні, духовні і творчі. Вони аж ніяк не компенсуються ані славою, ані іншими вигодами. За наших меркантильних часів – це чиста добродіяльність. До того ж, працювати на невгомону, крикливу і непосидющу аудиторію – достеменні тортури для актора. Треба мати подібний темперамент, залізни горлянку і здоров’я, міцні нерви і ... той неабиякий хист, що дає змогу змусити цю “анархію” притихнути і завмерти в очікуванні дива.

Саме казка в театрі з її образним, поетичним перетворенням дійсності має засяяти в душу маленької людини зернятка моральності та естетики.

A PROPOS

Звісно, у театрах ляльок та ТЮГах України до казок не ставилися так недбало. Це була їхня парафія і декою мірою справа честі. Проте бюджети дитячих театрів чомусь були значно скупішими, сценічне обладнання біднішим, а тарифні ставки працівників меншими, ніж у театрах

для дорослих. Навіть у столичному ТЮГові сценічна коробка нагадувала клуб у сільській глушині, що, безперечно, обмежувало можливості у створенні казкового світу.

Театри ляльок теж тулилися переважно на задвірках і мандрували по всіх усюдах. Єдиним чудовим винятком був прекрасний театр ляльок Афанасьєва у Харкові, на який працювала чи не вся передова інженерна думка міста. Це була показова оаза чудес, потрапити до якої можна було лише записавшись у чергу за два-три місяці.

Можна сміливо твердити, що перед іншими республіканськими ТЮГами львівський мав значні переваги. Досить нагадати, що в 60-і роки (початок моєї творчої діяльності) славнозвісний Роман Віктюк поставив на цій сцені дві чарівні казки – “Коли зійде місяць” Н. Забіли та “Місто без любови” П. Устинова, не пошкодувавши ні свого бурхливого темпераменту, ані щедрої винахідливості. Це було справжнє свято фантазії, акторського натхнення, сценічної вигадки. Невелика, але непогано оснащена сцена театру, кваліфіковані і сумлінні працівники технічних цехів, які залишилися ще з дорадянських часів, колектив однодумців давали змогу справляти цей “бенкет” для дітей. Я опинилася у щасливому місці у щасливий час. Мені пощастило і в творчому сенсі – казку в театрі любили, трупа налічувала кільканадцять талановитих акторів, здатних “бавитися в казку” не гірше від маленьких дітей. Поталанило і на співавторів – сценографа, композитора, художника зі світла. І хоча битви за кошторис кожної казки повсякчас були запеклими, ми боролися “до останнього подиху” і часто перемагали.

про короткі штанці

Не є секретом, що кожен режисер, набувши мистецького авторитету, прагне створити “нетлінне полотно”, про яке заговорить широкий загал і яке має залишитися в театральній історії. Шекспір, Мольєр, Чехов, інші світові імена – це в репертуарному листі митця гордовиті віхи, якими по праву пишаються. Минає азартна молодість, на часі проблеми поважного віку, і в царину казки поблажливо запрошують молодих колег, які ще не виростили з “коротких штанців” режисури. Хай опановують професію, набираються досвіду, вправляючись на беззахисному тілі дитячої казки. Якщо ж Ми зволимо ставити казку, то шекспірівську на кшталт “Сну літньої ночі” чи “Зимової казки”. От і побутує серед театралів легенда про “короткі штанці”. Та, як на мене, саме казка надає найбільше можливостей для реалізації режисерського таланту.

Звісно, театральна казка – не жанр. Вона може бути драматичною, комедійною, ліричною, буфонною, фарсовою або ігровою (так званим геленінгом) тощо, але кожне її втілення мусить мати власний стиль. Саме стиль і є тим каменем спотикання, який лежить на шляху до “великого мистецтва для

Сцена з вистави “Усі миші люблять сир” Д. Урбана, режисер Ада Куніця, Львівський театр юного глядача ім. М.Горького (Перший український театр для дітей та юнацтва), 1985 р.

маленьких”. Визначити, точно вгадати і втілити в усіх компонентах стиль казкового дійства – екзамен на смак, обізнаність, хист, фахову майстерність і розумову зрілість, словом, на право займатися творчістю. За великим рахунком, казка апелює не до розуму, а до почуттів, глибоко проникаючи в чуйну дитячу душу. Треба дуже обережно і вправно торкатися цієї вразливої струни.

У пам’яті скількох поколінь живе казковий шедевр МХАТу – “Синій птах” за М. Метерлінком, на створення якого Станіславський мобілізував найкращі й найдосвідченіші творчі сили театру. Ця вистава стала взірцем шляхетності, філософської мудрости, стильової вишуканості і незабутнім естетичним уроком для дітей на все подальше життя.

Які вже тут “короткі штанці”?!

Сцена з вистави “Летючий корабель” А. Шияна, режисер Ада Куніця, Львівський ТЮГ (Перший український театр для дітей та юнацтва), 1978 р.



ЦЕЙ ТУМАННИЙ ОБ'ЄКТ ЖАДАННЯ – ОБРАЗ

ЗОВНІШНІСТЬ КАЗКИ

“І довго ви думали, поки оце придумали?”
(*Саркастичний висновок мого
педагога В.М. Склярєнка*)

Як усім відомо, у природу художника закладено прагнення здивувати і вразити публіку чимось новим, ще небаченим, здійснити бодай маленьке відкриття. Казка для сценографа – поле для найсміливіших експериментів, безмежні можливості для реалізації творчої фантазії в царині живописної палітри, архітектурно-просторових вирішень, пластичних побудов, зрештою, таланту кутюр'є.

Звісно, за нинішніх часів сценографія користується фантастичними формами без жодних обмежень, а за доби панування методу соцреалізму вона дуже потерпала. Устремління передових сценографів щодо нестандартного пошуку індивідуального образу казки наражалось на сакральне: “Діти не зрозуміють ваших формалістичних викрутасів!” Переважало відтак побутове сценічне оформлення, актори натягали страхітливі життєподібні маски вовків, лисиць та ведмедів, образне рішення казки в найкращому разі вичерпувалось якимось однозначним символом. Мені ж поталанило на зустріч з непересічним і принциповим сценографом Іриною Нірод, чий бездоганний смак і відчуття стилю врятували не одну нашу казку від “безобразної” зовнішності. Образотворчий хист І. Нірод непомітно вгадував поетичну природу казки, прагнення до відкриттів штовхало на безперервні експерименти з фактурою (дерева, поліетилену, манільського прядива, різноманітного ганчір'я і мотлоху), а режим суворої економії, за якого ми працювали, дивовижним чином сприяв її майстерним рукам обертати дешевий, нехитрий матеріал на мистецькі витвори. Костюми, які вона створювала, можна було демонструвати на подіумах моди – стільки вигадки, уміння, любови вона вкладала, моделюючи неповторний образ казкового персонажа.

Ми були певні, що казці побутовість протипоказана. У просторовому рішенні, що відповідало б драматургічній канві твору (казкові дива, ефекти різноманітних перетворень, місце дії тощо), довго і вперто шукали, як уникнути недоладних технічних пристосувань, нагромадження декорацій, тривалих павз для зміни картин чи перед здійсненням чудес. А знайшовши універсальне, як на нас, образне вирішення, орієнтувалися на пробудження дитячої уяви, на здатність дитини до співтворчості в заданих умовах театральної гри.

Ілюзіон у казці лежить на плечах художника зі світла. На жаль, у багатьох наших театрах, як тепер, так і тоді, така посада відсутня. У Львівському ТЮГові на афішах та програмках завжди зазначався серед постановників цей неодмінний спілльник сценографа і режисера. Чаклюючи зі скельцями, кольоровими фільтрами, проєкціями, різноманітними ліхтарями – “бєбіками”, “жабами”, люками, художник зі світла справедливо пишався своїм творчим внеском у виставу.

Рувим Абрамович Коган, мій перший художник зі світла, був людиною, сповненою величної гідності майстра. Незворушно вислухавши мої фантастичні завдання-побажання стосовно світлової партитури майбутньої вистави, він незмінно говорив: “А тепер розкажіть, як это должно быть на самом деле”. А потім, хитро мружачись на мої протести, виголошував: “Но кое-какой сюрпризец я вам приготовлю”. Згодом, урочисто демонструючи свій таємний винахід, запитував: “Ну и как? Вы ведь этого хотели?” І уважно стежив за реакцією, тішачись справленим враженням.

Естафету від нього підхопили послідовники, прекрасні майстри сценічного освітлення в подальшому – Богдан Логвин та Микола Новосад. Слід зазначити, що для електриків, якими вони попервах працювали, це була каторжна робота – тягати в тісному, задушливому закапелку під сценою тугі важелі незручного, морально застарілого “Старту”, забезпечуючи складні, безперервні світлові картини й переміни. Та вони мужньо, обливаючись потом, часом проклинаючи режисера, робили це заради мистецтва. Бо матеріальна винагорода за цей пекельний труд була надто мізерною. На наших сценах цей “живопис світлом” – явище дотепер рідкісне. А жаль! Бо без нього дивовижний світ чарівної казки тьмяніє, губиться і зникає. Ілюзорна дивина – неодмінний атрибут хорошої казки.

Поетична тональність казки визначається музикою. Утримувати увагу дитини до сценічної дії без темпоритмічних контрастів майже неможливо. Дитина швидко стомлюється від одноманітності. Тому повсякчас казку постачають обов'язковим “музичним гарніром”. На щастя, у Львівському ТЮГові існувала традиція створювати оригінальну музику до вистав, насамперед для казок. Саме музика надає казці стилістичної довершеності. І знову мені поталанило – завідувачем музичної частини театру було призначено нині знаменитого композитора, чудового стиліста Богдана Янівського. Залучивши до співпраці найкращих львівських поетів, ми зуміли створити кілька вдалих казок-мюзиклів.

Мелодійна музика, пісні, дуети, ансамблі глибше розкривають поетичну філософію казки, яка проникає у свідомість дитини через чарівну мелодію, зворушливу ліричність, запальний темпоритм чи емоційну, “кришталеву” оркестровку, властиві музиці Янівського. Талановита музика композитора найневігядливішій казці надавала виміру високої поезії, бо музичну партитуру він творив за законами музичної драматургії великих форм, що не заважало їй бути доступною і заворожувати дитячі серця.

Увертюра (вступ), основна тема, побічна тема, емоційні характеристики дійових осіб, кульмінаційне зіткнення конфліктних тем, фінальний апофеоз. Таким чином здійснювалося і виховання музичного смаку маленьких глядачів.

омріяна гармонія

Одним із найвдаліших прикладів образного синтезу у творчості сценографа, композитора і художника зі світла можна вважати вирішення вистави-казки “Снігова королева”.

У музиці Б. Янівського змагалися дві теми – загрозливого крижаного світу Снігової королеви і ліричного світу, живого тепла Гердиного серця. Сценограф І. Нірод як основоположний образ створила у прямокутнику дерев'яної рами ажурну інтермедійну завісу із зітканими фрагментами чудернацьких узорів, виготовлених із пожмаканого прозорого целофану з крапленнями срібних паперових блискіток, синхронно до звучання теми Снігової королеви лобовий промінь білого світла з потужного прожектора перетворював витвір художника на блискучу мертвотну пустелю крижаних торосів. А на звучанні теми Герди – розсип ніжних дзвіночків – на завісу спрямовували зроблену Б. Логвиним власноруч проекцію-калейдоскоп із червоних та зелених скелець. Холодна пустеля північного царства моментально перетворювалася на живий трояндовий квітник. Емоційне враження від гармонійного поєднання трьох мистецтв було точним і незабутнім.

той, хто у всьому винен

Я зовсім не стверджую, як це може видатися, що режисерам-початківцям не можна довіряти постановку казки. Власне, вона якраз і потребує молодого зухвалості, енергії, певного виклику традиціям, свіжого погляду, відчуття сучасної, ба навіть завтрашньої сценічної моди! Я проти того, щоб дитячі казки вважали тренувальними етюдами для всіх без розбору.

Казку, як ніжну цнотливу наречену, можна віддавати лише достойнику. Передбачити ідеальний альянс неможливо, а от очевидні передумови для мезальянсу є.

Не слід віддавати казку на поталу людині, яка:

- байдужа до поетичного слова і не любить слухати класичну музику;
- є запеклим песимістом і нігілістом;
- має похмуру, агресивну вдачу і захоплюється “крутими” бойовиками;
- має раціональний, прагматичний склад розуму;
- керується жорсткими, цинічними життєвими принципами;
- кепкує зі слова “романтика”;
- дратується присутністю неслухняних дітей.

Претендентів на право ставити казку для маленьких варто було б ретельно тестувати. Жорстока, недобра казка з повним набором жажів – неповторне зло, яке з часом обов'язково вродить отруйні плоди. Водночас казка – екзамен на право займатися режисурою.

До слова, Роман Віктюк, перейшовши до рангу маситих режисерів, більше не звертався до казок у сценічній практиці, та більшість його вистав вочевидь походять з казки, з її барвистої фактури, фантастичної аври, поетичної виразності у творенні метафоричних форм.

“бешкетуйте!”

За тих недавніх часів, коли театр заздрило кінематографу і намагався бути якомога подібнішим до нього, розпочався тотальний геноцид такого театрального амплуа, як “травесті”. Пам'ятаю, як у деяких ТЮГах бідолашних “тьоть”, які грали хлопчиків, дівчаток і звірят,



Сцена з вистави “Снігова королева” Є. Шварца, режисер Ада Куніця, Львівський ТЮГ (Перший український театр для дітей та юнацтва), 1976 р.

гнобили, витісняли з репертуару і навіть безжалюдно висміювали. На догоду моді деякі критики запровадили вбивчий глумливий термін “тюзятина”, натякаючи на неприродність цієї практики. Ніби їм геть-чисто затьмарило в голові, що театр – річ умовна, а травестія – первісна властивість театру як такого.

Режисери почали вишукувати на ролі у казках невисоких юнаків, подеколи акторських дітей або школярів з художньої самодіяльності. Гонитва за “кінореалізм” знівечила акторські долі цілого покоління талановитих актрис-травесті.

Захоплюючись театром формотворчої казки, я ніколи не сповідувала стилю “правдоподібного театру”. А вже травесті повсякчас були моїми улюбленими. У нашому театрі їх не тільки не нищили як клас, а всіляко плекали. Театр – це передусім стихія гри, перевдягань, лицедійництва, почасти клоунади, а ніяке не “кіно”. Ніколи не могла уявити, як Маленького принца А. де Сент-Екзюпері взявся б відтворити в театрі якийсь молодик, хоча б і ліліпут. До того ж, первісно материнська жіноча душа особливо близька до внутрішнього світу дитини.

Наші львівські травесті, напрочуд органічні, енергійні, дотепні, привабливі, артистичні, пластичні, тішили своєю майстерністю кілька поколінь маленьких глядачів, дивуючи своєю закоханістю в гру, умінням “бешкетувати” разом із ними і неабиякою інтуїцією щодо завоювання дитячих сердець. Знаменита провідна травесті Лідія Крамаренко вже у зрілому віці стала беззастережним кумиром малюків у ролі ліноха Борсучка з казки “Будиночок-пряничок” М. Стеглика. Не гребували казкою і провідні актори, завжди радісно сприймаючи призначення на роль.

Досі не можу забути корифея театру, неперевершеного Миколу Слав'янського у крихітній ролі Мисливця з новорічної казки К. Мешкова “У лісі на галявині”. Власне, роль була службовою, всього два виходи, та коли замість

нього якось я ввела іншого актора, ці дві сцени втратили свою невловиму чарівність, ніби згасло невидиме світло.

Працюючи в казках, актори довго зберігають творчу молодість, адже їм доводиться постійно вдосконалювати свій психофізичний апарат, тренувати пластику в танцях, опановувати вокал. Саме казка створює “синтетичного” актора, оснащує його додатковими засобами виразності, шліфує його таланти.

Отож, казка – університет для актора, курси підвищення його кваліфікації. А сам такий актор – найцінніше надбання театру. Поважати його творчість, цінувати його труд, захоплюватись його самобутністю, врешті, любити його – найсвятіша повинність режисера. А це означає – приступати до спільного творення в режисерському всеозброєнні, не принижувати, не ображати вразливу акторську душу, не ставити дурнуваних завдань, готуватись до репетицій казки так само ретельно, як до твору Шекспіра або Чехова, не покладаючись на “якось-то воно буде”. Інакше найталановитіший колектив “бешкетувати” не буде.

марні перестороги замість епілогу

“Кожна людина оплачує свій досвід з власної кишені”
Франсуа де Ларошфуко.

“Досвід навчає нас не припускатися тієї самої помилки всьоме”.

Станіслав Єжи Лец.

Сама я не вірю в чужі поради, а в “рецепти” й поготів, та якщо хтось прислухається до моїх застережень, що походять з практичного досвіду, то будь ласка.

Обравши для постановки казку, яка зачепила ваші творчі струни, проаналізуйте її на відповідність хоча б одній із десяти заповідей. Якщо виявиться, що вона створена для нехитрої розваги, майбутня ваша вистава залишиться дешевою іграшкою.

Обирайте для співпраці самобутніх сценографів, які здатні привнести до вашого задуму власні ідеї. Слухняний художник, який живиться лише вашими ідеями, не додасть виставі “другого виміру”.

Готуючись до зустрічі з композитором, поновіть свої знання щодо законів музичної драматургії. Остерігайтеся “музичного гарніру” доморощених поетів. Поетичні тексти мають бути взірцями найкращої дитячої поезії, а музика неілюстративною. Без “третього виміру” вистава буде пласкою і однозначною, як і без другого.

Обираючи акторів, не згоджуйтесь на жодні компроміси в обсаді. Орієнтуйтеся на акторів органічних, музично обдарованих, пластичних, здатних до імпровізації. Відмовляйтесь від тих, хто позбавлений почуття гумору, схильний до награвання і комікування (кривляння), не має “дитинності”, тобто безпосередності реакцій.

Усі етапи підготовки акторів до прем’єри мають відбуватися під вашим пильним контролем (освоєння вокалу,



Сцена з вистави “У лісі на галявині” К. Мешкова, режисер Ада Кунця, Львівський ТЮГ (Перший український театр для дітей та юнацтва) 1973 р.

танців, трюків тощо). Викорінійте у зародку кричущий несмак. Поволі, з першої репетиції, прищеплюйте акторам усвідомлення місіонерського призначення казки, авторської причетності кожного з них до всесвітньої гармонії. Якщо вам це вдасться, ви уникнете головної небезпеки – у післяпрем’єрному прокаті вистава не втратить своєї естетичної цінності.

Казкові образи зазвичай однозначні, тому в цій однозначності вони мають бути метафорично опуклими, виразними, подеколи укрупненими до гротескових форм. Але пам’ятайте, що за кожним персонажем має вгадуватися психологічно вивіреним людський тип. Кожна казкова індивідуальність має внести свою неповторну фарбу до загальної палітри. А ця палітра має моделювати міні-суспільство.

Можна сказати, що все це стосується будь-якого сценічного твору. Але я стверджую, що для створення “великого мистецтва для маленьких” необхідні – особливий хист, сумлінна фахова підготовка, знання певних закономірностей, тому що перед моїм внутрішнім зором пропливає низка недбало вирішених, абияк поставлених, неохайно одягнених, непрофесійно виконаних, аморальних дитячих казок – дешевих ремісничих витворів. І огортає невимовний сум від думки, якої непоправної шкоди вони завдають тендітній дитячій душі. Обкрадено її величність Казку – обкрадено Дитинство!

“Дитячу людину” необхідно любити і поважати. Адже, зрештою, всі ми родом із дитинства.

ІНТЕЛЕКТ, ЯКИЙ НЕ ЗАВАЖАЄ

Інтерв'ю з Юрієм Брилинським

Я люблю слухати, як Юрій Брилинський читає поезію. Саме читає.

Не декламує, не виконує: читає, інтерпретує. Він розуміє слово, текст, усвідомлює читане і тією

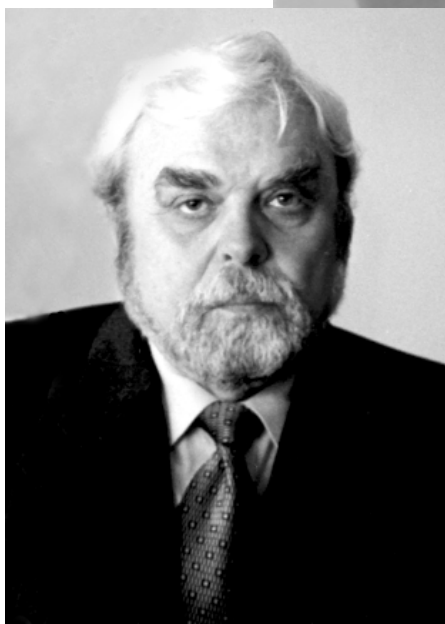
усвідомленістю ділиться з кожним, хто це читання слухає. Леся Українка, Свідзинський, Маланюк, Юрій Липа...

Дотепер пам'ятаю тихе, спокійне Юркове читання поезій Свідзинського в "Просвіті": то було своєрідне відкриття своєрідного Слова.

Кажуть, Брилинський часом ... ну, децю лінкуватий; але ж то йому навіть пасує. Хіба ви можете уявити собі запрацьованого, метушливого, забіганого Брилинського? Це йому не пасує. Свідзинський, "Гей, браття опришки...", Кулішів Кум з "Народного Малахія" – це його. Він радше

споглядач; він філософ, і споглядальна натура провадить його саме тим, а не іншим шляхом. Правду кажучи, мені жаль, що він не пише. Писання йому теж пасувало б. Але ж усе, навіть подумане, матеріалізується десь, колись; у ноосфері.

Сцена з вистави "Гайдамаки" за Т. Шевченком, режисер Володимир Грипич, Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1963 р.



Ніна Бічужа: Юрію, що дав Тобі театр, а Ти – театрові?

Юрій Брилинський: Якщо хочеш почути, ніби я все життя мріяв стати актором, то не почувеш. Хоч не можу сказати, що в нашій сім'ї не було людей, близьких до театру. Моя родичка

працювала в театрі, мамина старша сестра вчилася в Музично-драматичному інституті імені Лисенка. У родині взагалі є така традиція – вчитися. Мама, яка залишилась удовою в тридцять два роки, з трьома малими дітьми, – однаково дуже хотіла, щоб ми всі вивчилися. Оскільки я найбільше любив літературу, то пішов на філологічний факультет, в університет. Захпився Михайлом Яцковим. Уперше прочитав його ще школярем, зацікавився, досліджував уже в університеті під керівництвом Івана Денисюка – звичайно, на студентському рівні.

Н.Б.: Отже, пальма першости щодо Яцкова належить не Миколі Ільницькому, а Тобі?

Ю.Б.: Може й так, бо я навіть дістав нагороду за кращу студентську роботу... А потім побачив Те-



Музики (зліва направо) Юрій Брилінський, Федір Стригун, Богдан Козак, "Маклена Граса" М Куліша, режисер Сергій Данченко, Львівський театр ім.М.Заньковецької, 1969 р.

атр. Точніше, дипломні роботи студійців – спочатку "Місто на світанку" з Наталею Лотоцькою, Володимиром Глухим, потім – роботи випуску Лариси Кадирової, Богдана Козака, Наталки Міносян. Опинився в їхньому оточенні завдяки участі в клубі творчої молоді: Богдан Ступка, Володя Глухий стали мені друзями. Якось хлопці сказали, що заньківчани ставлять "Гайдамаки". У виставі семеро таких славних хлопців-кобзарів виходять і співають, а серед них центральний – Волох. Його мав співати заслужений артист України Павло Дума, у минулому – артист Львівської опери. Але він чомусь не приходив на репетиції, і тоді постановник Володимир Грипич запропонував: "Може, ви спробуєте?" Я спробував. І коли перед прем'єрою Дума нарешті з'явився, то послухав і сказав: "А чого я буду ходити! Нехай собі співає!" Так досі й співаю того ж Кобзаря – вже в іншій виставі... Чекай, але ж свого першого Кобзаря я зіграв в університеті, 1961 року, на вечорі до 100-річчя Шевченка. У композиції, яку підготувала нині професор Леоніла Міщенко. А гримували нас запрошені майстри з театру.

Н.Б.: Невже сам Карлін?

Ю.Б.: Карлін, але не він, а його брат... За якийсь час почав працювати в театрі режисер Михайло Гіляровський, такий химерний, але дуже цікавий. Він страшенно любив працювати з молодими акторами, з тими, хто нічого не вмів, – і діставав від цього ще й задоволення. Я пройшов у нього солідну школу. Він дав мені головну роль у виставі "Гріх" Олексія Коломійця. А по-справжньому мені пощастило, коли прийшов Сергій Данченко. Я грав у нього ще в "Маклені Грасі". До речі, завдяки Наталії Кузякіній з цією виставою ми увійшли в історію, у найгрубші книжки. Це була вдала Данченкова робота з цікавими зонгами Богдана Янівського на вірші Романа Кудлика. За Данченка,

коли він став головним режисером, був, мабуть, найкращий період у театрі Заньковецької. Тільки пригадати, які актори тоді грали! І що ставили! "Річард III", "Камінний господар", "Укравене щастя" – чого варті! Добре, що Сергій Данченко запрошував інших режисерів. Було цікаво працювати – я був зайнятий майже в кожній виставі. Грав на місяць по тридцять два спектаклі; більша роль, менша – хто про це тоді думав? Головне – у якому колективі ти працюєш, і що ти потрібен, і що тебе використовують.

Щодо того, наскільки я справді був потрібний театрові... Якщо правду сказати, якусь "місію" я виконав. Здається, завдяки мені в театрі почали більше... читати, більше знати, більше, можливо, думати. Я весь час залишався у вашому, письменницькому, середовищі, серед художників. Це багато давало.

Н.Б.: Але ж і нам це давало багато! Ми від Тебе могли отримати таку несподівану інформацію, якої більше ніде не почули б. Тобі добре – Ти справді читав. Бо ж письменник – він тільки пише...

Ю.Б.: А я – читав. Це моє гоббі – читати. Я досі маю бібліотеку, яку почав збирати в ті часи. Тепер нею користуються діти, але не все їм там потрібно. Часом думаєш, чи варто ці всі книжки зберігати. Це близько двох тисяч книг... Але пригадую з дитинства: удома в нас була ціла



Юрій Брилінський у виставі "Горлиця" О. Коломійця, режисер Володимир Максименко, Львівський театр ім.М.Заньковецької, 1971 р.(світлина Петра Проценка)

шафа з книжками і величезна скриня майже з усією періодикою, яку видавали десятиліттями в Галичині, починаючи від "Зорі Галицької". Теж колись хтось збирав, а прийшов мій час – я це все "розкопав" і прочитав.

У театрі тоді зібралася така когорта читаючих, мислячих, "високочолих" акторів, дехто навіть з університетською освітою: обидва Богдани – Козак і Ступка, Володя Глухий, Григорій Шумейко, який прийшов трохи пізніше. Інтелектуали! Я не жартую. Колись, правда,

польський режисер Конрад Свінарський казав: "Акторів інтелект потрібен, але тільки тоді, коли він йому не заважає". А дискусійний клуб "Діалог", який придумав Богдан Козак... Я тоді й почав перекладати Гротовського, щоб прочитати людям на тому ж "Діялозі". Мав перефотографовану збірку Ліни Костенко "Зоряний інтеграл", яка у світ не вийшла. Ми дістали сигнальний примірник – перефотографував його для мене Ромко Крип'якевич.

Н.Б.: Потім він чи не перший у Львові користувався ксероксом, щоб множити колись заборонені тексти...

Ю.Б.: Поезії Ліни Костенко в театрі тоді прочитали майже всі. Любов Каганова признається, що з віршами Костенко познайомилася саме в той час. І не тільки вона. Ми читали заборонений "Зоряний інтеграл", я носив його в кишені – хто помітить якусь купку фотографій! – був із ним на виїздах, в автобусі читав уголос. Здається, ніхто не заклав мене. Так само "ходили" тоді в театрі вірші Симоненка, Драча, Вінграновського, те, що з'являлося в самвидаві.

Н.Б.: Отже, література без театру, театр без літератури не існують. А як Ти ставишся взагалі до слова в театрі: чи може існувати театр невербальний?

Ю.Б.: Навіть якщо ми прийдемо до дії без слова, то все одно повернемося до того, що було спочатку... А на початку було Слово... Я за те, щоб театр, який послугується Словом, умів ним володіти. Щоб це слово звучало, було повнокровним, багатозначним.

Н.Б.: Тому-то для Тебе так багато важило Радіо? Багаторічний редактор літературно-драматичної редакції Львівського радіо Юлія Бірюкова завжди згадує про вашу спільну роботу...

Ю.Б.: Так це ж Юлія Бірюкова, з нею добре було працювати. Радіо використовувало мене, але й я використовував його як актор. Можна було повніше себе реалізувати. Пам'ятаєш, приїздили з Києва записувати цілі вистави або ж радіовиставу за чийось твором. Важко довести, що актор був геніальний, не маючи "фіксованих" аргументів. Хоча іноді з'являється розчарування, як, скажімо, із фільмом "Украдене щастя" з Ужвій та Бучмою. Це скидається на історію старих людей. Сергій Данченко у своїй постановці хотів змінити стереотип, розповісти історію не слабого Миколи, а сильного, щоб це було протистояння двох потужних особистостей. Я добре знаю всі нюанси роботи над виставою, бо працював у ній асистентом режисера. Ми ставили бойківську виставу. Не традиційну, гуцульську, а таки бойківську. Характери ж не гуцульські. Гуцул як би зробив? "Мій кримінал – твоя смерть", барткою по голові – та й по всьому... У виставі ж архітектура, костюми, музика, та знаменита, проспівана Валерієм Бортяковим пісня – все бойківське. Потім, у



Анатолій Хостікоєв, Богдан Ступка, Юрій Брилинський (зліва направо), уривок з вистави "Прапорноносці" за О. Гончаром, виступ в "зоні", 70-і р.

Києві, Данченко поставив її вдруге. Але мені здається, важко повторити виставу... Так було у нас із "Дами і гусарами" Фредра. Перша вистава – блискуча. А друга – ніби всі ті самі, і режисер, і музика – але все не те... Час рікою пливе...

Н.Б.: А яка роль була Твоїм найвищим творчим напненням?

Ю.Б.: Якщо сказати щирю правду – найбільшу насолоду дістав від роботи над роллю Кума в "Народному Малахії". Це друга за значимістю роль у виставі. Я тоді ніби вперше зіткнувся із феноменальною драматургією Куліша. Почав перечитувати шедеври – "Патетичну сонату", "Мину Мазайла". Там структура п'єси так вибудована, що слова не викинеш, не переставиш – як музична партитура. Кожна п'єса – як симфонія.

Н.Б.: Але не тільки в Куліша текст, а й у Курбаса жест, мабуть, неможливо було переставити, змінити...

Ю.Б.: Так, мені про це розповідав брат Остапа Вишні Кость Губенко, який працював у нашому театрі. Він свого часу багато разів бачив цю виставу Курбаса в "Березолі", знав її напам'ять. Після цього розумієш, що не кожен режисер може усвідомити і відтворити приховану Кулішеву іронію, поєднану з трагізмом...

Крім Кума, були, звичайно, інші ролі – Полоній, Швейк, який не зовсім удався, Вчитель у п'єсі Іона Друце "Іменем землі і сонця"... Але тоді я над цим не замислювався. Йшла нормальна робота в театрі. Набагато важливішим було те, що діялось поза театром. Зустрічі, концерти, виїзди з письменниками. Пам'ятаю поїздку з Романом Кудликим та Володею Яворівським у Тернопіль. Якраз



Юрій Брилинський та Олександра Люта у виставі "Хочу зніматись в кіно" Н. Саймона, режисер Алла Бабенко, Львівський академічний театр М.Заньковецької, 2001 р.

починали громити "Собор" Гончара. На кожній зустрічі нас про це питали. І ми досить відверто говорили, що ми про це думаємо, люди нас підтримували... Тоді ми жили якимось таким особливим життям – письменники, композитори, художники – ми всі були вкупі. Зустрічалися чи в Спілці письменників, чи в заньківчанському "Комаріку", чи у Спілці художників. Чому цього немає зараз? У чому причина?

Н.Б.: Тут якась болісна відповідь... Може, тоді це був не міф, а тепер – міф про наше побратимство, про нашу спільнотність... А можливо, тоді, колись, ми склали міф про нашу майбутність – і це стало теперішнім і – зовсім інакшим. Ми тоді фантазували, ми уявляли – як би було добре, коли б щось було можна, а тепер, коли можна...

Ю.Б.: ... то, виявляється, непотрібне... І люди неначе змінили свою орієнтацію. Ті люди, які колись мріяли про поезію, мистецтво, театр, пішли нині в політику. Звернули в інший бік. Той же ж Лесь Танюк – я розумію, цікавий політик, але він пропав як режисер. Я знайшов недавно листа, де він пише, що у Москві його "Кафедра" йде на аншлагах. І здавалося, повернеться в Україну – почне ставити вистави, зробить свій театр, а виявилось, він у театрі взагалі перестав працювати. І дуже шкода.

У нас немає доброї школи – ані акторської, ані режисерської. Що з цим робити? Може, варто відправляти людей вчитися за кордон. Адже через брак контактів витворюється замкнута система. А за другим законом термодинаміки вона приречена на ентропію і, отже, на виродження. Театральний організм існує, відомо, п'ятнадцять років.

Н.Б.: Туманішвілі запевняв, що лише сім...

Ю.Б.: Я на своєму віку пережив кілька "театрів" – прийшов до заньківчан, коли ще, може, це був театр Тягна: бо після нього працював кілька років Сміян; потім – театр Гіляровського, театр Данченка, далі Опанасенко, Кравчук, і ось тепер – театр Стригуна.

Театри повинні бути різними. Але, на мою думку, необхідна така державна політика, яка б сприяла піднесенню

українського театру на вищій щабель. Існують Міністерство культури, Національна спілка театральних діячів, щоб допомогти театрові це зробити. Мені здається, що не виконує своєї ролі театральний інститут. І ось про що йдеться. Усі, хто його закінчив, залишаються у Києві, сидять по семеро в одній кімнаті, живуть на зарплату одного і запевняють, що кожен зайнятий у якомусь проекті. Що це за проекти, ніхто поняття не має. Бракує нам "свого" Мільтініса, щоб поїхав у "свій" Паневежис. Але не маємо й Паневежиса. Хіба що Коломия. Але й Коломия вже не та стала.

Н.Б.: Ти згадав Прибалтику – а не шкода втрачених зв'язків із ними?

Ю.Б.: Шкода, звичайно. І не лише таких зв'язків. От мені не так жаль журналу "Новый мир", як "Дружбы народов". Там я міг зробити для себе якісь відкриття... Тих же грузинів прочитати, чи прибалтів, когось із Середньої Азії – того ж Айтматова... З російської – Астаф'єв, це ж – на віки, від Бога.

Н.Б.: А Маланюк – від Бога?

Ю.Б.: Плужник – від Бога... Свідзинський... Пам'ятаю, як вперше прочитав вірші Степана Чарнецького. (До речі, він мій земляк, з Тернопільщини: там йому пам'ятник поставили). Його поезія зазвучала так свіжо на тлі тодішньої радянської. Я страшенно Чарнецького люблю. Хочу зробити вечір, йому присвячений.

Н.Б.: Класичне питання до актора: партнери, критика?

Ю.Б.: Критика не дуже мене бачила й помічала; про мене мало писали. Часом це для мене ставало загадкою: як фатум... Ось не так давно відбулася прем'єра "Хочу зніматись в кіно". Усі казали – хороша вистава, але ніхто про це не написав.

Н.Б.: Це вистава Алли Бабенко?

Ю.Б.: Так. Три місяці прекрасної роботи. Бабенко химерний, але дуже цікавий, дуже професійний режисер. Коли вона прийшла до театру, я грав у її першій виставі "Неділя – день для себе". Дуже гарна була робота, усі хвалили. Я люблю режисера за чіткість. Він повинен від початку знати, чого він хоче. А партнери... Саша Люта, Ліда Остринська – прекрасні партнери в цій моїй останній виставі. Партнерів у театрі Заньковецької – цілий ряд. Чомусь знову згадую "Дами і гусари" – Бориса Міруса, Богдана Коха. Так було легко працювати, ми так розуміли один одного, такий був ансамбль... Часом отак серед ночі згадуєш: того вже немає, й ще когось немає. Так стає гірко: друзі відходять у небуття. Але втішаєш себе: хвалити Бога, той є, ті є... Ми ще є. Ми покоління нормальне. Нам і досі приємно зустрічатися... А найголовніше – діти, онучки Квітка й Ксеня. Про мене вже скоро будуть жартувати: це дід Квітослави Трояновської, вона в нас стала відомою співачкою, перемагає на конкурсах. Є для кого жити. Мусиш жити. Не для якоїсь особливої мети, а для них. Це основне.

Н.Б.: А театр не був тобі дитиною?

Ю.Б.: Театр це ... робота. Часом – друг... Добрий друг... Добрий друг...

Андрій СОДОМОРА

ПЕРСОНА

У програмі першого року навчання студенти-театрознавці ЛНУ ім. Івана Франка слухають курс “Антична культура і сучасність” у викладі Андрія Содомори, кандидата філологічних наук, відомого знавця античних мов, письменника, ученого, перекладача творів Есхіла, Софокла, Евріпіда, Овідія, Горація, Лукреція. Своїми роздумами про світ, мінливий і незмінний водночас, про мову давню і нинішню автор поділився у книзі “Наодинці зі словом” (Львів, 1999). Окремі новели з цієї книги лягли в основу бесід ученого із майбутніми знавцями театру.

Коли кажемо, що хтось з’явився або, приміром, хтось став чи сів до фотографії власною персоною, то може виникнути здивування: чиєю ж іще персоною, окрім своєї, можна стати, сісти, з’явитися?.. Таж персона – то особа. Хіба може якась особа прийти не особисто? Так Сенека дивувався, коли чув, що хтось помер не своєю смертю. У кожного, нагадував філософ, лишень одна, своя смерть, її він і зустріти, й прийняти повинен гідно. Хіба можна померти... не особисто?.. Так воно із смертю, не так – із персоною. Що може викликати подив у нас, коли йдеться про власну персону, не давало підстав для здивування стародавнім.

Персона у первісному значенні слова – маска, яку актори, виступаючи на сцені, вдягали на обличчя. Годі й уявити собі, що то за шок був би для глядачів, якби на сцені з’явився актор без маски, так би мовити, власною персоною. Актор не має права бути собою. Все його мистецтво якраз у тому, що він – грає роль, тобто відтворює персону, що на його обличчі. Грає, або, як у нас ще казали, “вдає”, тобто майстерно відтворює чинсь вдачу, звичаї, поведінку. “Ото комедіант!” – не раз чуємо про людину, що свої здібності реалізує не на сцені, а в житті. Персона (маска) могла мати як чоловічий, так і жіночий вигляд, але виступати на сцені міг тільки чоловік. Не меншим шоком для глядачів було б і те, якби довідались, що приховане маскою обличчя належить жінці. Лише за доби Відродження в італійській так званій комедії масок уперше з’явилися жінки-актори.

Але й сама маска – персона – була далеко не заспокійливою деталлю трагічного дійства, надто у посткласичну романську добу. Якийсь із театрів, оповідає Плутарх, зважився на виставу у віддаленій римській провінції. Зійшлося чимало місцевих жителів. Але недовго хизувались актори своїм мистецтвом. При першому ж погляді на дивовижні маски, на яких зяли широченні вуста, що наче наготовились поглинути глядачів, ще й коли страхітливий звуки з тих отворів залунали – численна публіка, піддавшись паніці, водночас кинулась урозтіч. І хоча реакція провінційного глядача викликає у нас нині усмішку (діти, та й годі), все ж не зайве задуматися, що то за сила у тому мистецтві, що його називаємо лицедійством і яку вагу в ньому мало те, що приховувало справжнє обличчя й підпорядковувало собі всю постать актора, – персона.

Греки, зрозуміло, мали своє слово для означення театральної маски: *prosopion*, тобто те, що на обличчі, перед очима. Наголос не випадково саме на очах: для них у масці робили тільки вузький проріз. Адже якраз очі – дзеркало душі – мали бути старанно приховані. На масці ж, як і всі інші риси обличчя, вони були вималювані яскравими, що здалеку видні, штрихами. Отож, нашим відповідником грецького *prosopion* можна вважати слово “личина” (*prosopon* – лице), а латинського – наше “голосник”

(“personare” – голосно звучати, лунати). Порожниста, опукла маска з широким отвором-ротом таки виконувала роль голосника – рупора. Звідти, з того отвору, лунав спеціально тренований голос актора. Персона звучала відповідно до свого вигляду. Єдність зорового й звукового образів була тут, як мовлять росіяни, “налицо” впродовж усієї вистави.

Але маска – то маска. Якщо кажемо, що хтось в один момент змінився на обличчі – пополотнів, а потому почервонів, то античний актор неспроможний був віддати ту раптову перемену: пополотнілим або почервонілим (згадаймо винуву гуцу, що слугувала замість маски) він мусив залишатися у всіх сценічних ситуаціях. До речі, якщо пополотнілим – то у прямому значенні слова: маски, як і найдавніші панцирі, виготовляли з полотна. Втім, коли мова про рум’янець, то не допоможе й маску знімати, нічого не вдіє тут і сучасний найдосвідченіший актор. Ще ж Сенека зауважив, що на все, од сльози й до сміху, може спромогтись актор чи декламатор – лишень не на рум’янець: його ні викликати неможливо у потрібний момент, ані зігнати. Неможливо, додамо, та й не треба. Інакше то не була б уже гра: наслідування (імітація) і перевтілення мають свої межі. Манекени й воскові фігури тим і моторошні, що тут уже немає “гри” – постать митця повністю відсторонена. Одне слово, мистецтво й життя – не одне й те ж саме.

Але згадаймо європейський театр, погортаймо Шекспіра, Кальдерона – неодмінно натрапимо на думку: весь світ театр, а люди в нім – актори. Думка не така вже й нова: ще ж Одисей був таким “актором”. Перший із багатьох його епітетів – *polytropos* (у перекладі Лівія Андроніка *versutus* – виверткий): той, хто тримається не одного якогось звичаю (вдачі), а багатьох. На відміну від Ахілла чи, скажімо, Аянта: ті не дбали про виверти та манівці – залишалися тільки собою. Були, скажемо, не багатоличні й навіть не дволичні – одноличні, тобто прості, щирі. Задумаймося: простий, дволичний, багатоличний (тобто вкрай нещирий, хитрий), а далі – безличний. Крайнощі й тут сходяться. Безличний – не той, кого називаємо “ніяким”. Це той, хто взагалі ніякого, навіть свого лица не має. Той, хто не тільки на сцені, а й у житті не зарум’яниться від сорому, бо він – без-соромний, без-личний (в іспанській *des-carro*: *cara* – лице; в польській *bezczelny*, тобто “без чола”; у російській – лише у граматиці: безличные глаголы).

Справді, не лише на сцені античного театру, не лише на сьогоднішній цирковій арені, не тільки під час маскараду чи карнавальних походів, а й у повсякденному житті людина має справу з маскою-персоною. І не лише сьогоднішня людина. Латинський дієприкметник *personatus* означає також: нещирий, несправжній, вдаваний, тобто – замаскований. Тлумачення цього слова знаходимо у Ціцерона: “Замаскований (*personatus*) – це той, хто на людях являє одне, всередині ж – інше щось і відчуває, і задумує”. Оригінальне *foris* – *intus* можна ще перекласти як “поза домом – дома”. Уточнення не зайве, бо увиразнює думку: йдучи з дому така людина напинає маску; повертаючись – знімає (“Мій дім – моя фортеця”). Та й наше “задумує” не зовсім точний відповідник латинського *machinatur*: латинське

дієслово – від *machina* (звідси – машина); отож – “винаходити якісь хитромудрі пристрої”; в російській – “*строитъ козни*”, у нас – “*кувати лихо*”, що є фразеологізмами із сфери ремесла.

Найдавніша з морально-етичних проблем “бути й видаватися” (*esse et videri*) дедалі ускладнюється, глибшає в усіх аспектах. “Бути” (*esse*) – це, скажемо, жити без маски; “видаватися” (*videri*) – брати ту чи іншу маску, залежно від того, яким хто хоче, аби його бачили. Лаконічну точність латинського інфінітива пасивного стану (*videri*) можемо передати лише описово, без виразності, що у латинському слові: “бути баченим”. Між тим “бути” і “видаватися” – нерідко болісні хитання, звісно, не у безсоромної, безличної людини:

Отож мені, державцю, сором сльози лить,
Та соромно й не плакати, раз біда така
звалилася на мене...

Це – Агамемнон, який заради вдалого походу на Трою мусить пожертвувати своєю дочкою Іфігенією. “Сором” у першому випадку – бо не *личить* верховному вождеві ахейців проливати сльози, виставляти на показ свою слабкодухість. “Сором” у другому випадку, бо це супроти самої природи, супроти самого себе – не плакати за рідною дочкою, своєю кривцею. Агамемнон вибирає маску – кладе на обличчя вираз незворушності, навіть щастя – у передчутті того, що повинно всміхнутись його військові під Троєю. Сенека в цій ситуації повторив би своє: *personata felicitas* – вдаване щастя. Агамемнонову маску його дружина Клітемнестра приймає за саму природу свого мужа, звідси й така ненависть до нього. Йй легше: вона, приватна особа, могла в тому випадку бути собою.

Щодо щастя, то так уже склалося, що воно найчастіше буває саме таким, як його назвав Сенека – щастям у масці. І немає значення, у якій добі живе людина – античний чи нинішній. Евріпідовому Агамемнонові, приміром, близькими були б рядки з ліричного відступу Шевченкової “Катерини”:

Єсть люде на світі –
Сріблом-злотом сяють,
Здається, панують,
А долі не знають –
Ні долі, ні волі!
З нудьгою та горем
Жупан надівають,
А плакати сором...

Тими “здається” і “сором” – усе сказано: ті люди не є насправді щасливими, вони лише хочуть (чи змушені хотіти), аби такими їх бачили. А коли так, то їм необхідно брати маску, грати роль щасливих.

“Граги роль” латинською мовою – *personam ferre, tenere, sustinere, tueri...* – тобто: нести, тримати, підтримувати, обіргати персону (маску). За всіма тими дієсловами – тягар, обов’язок. Хіба не кажемо: “Тримай фасон!” (франц.: зов-

нішній вигляд, вид якогось виробу)? Хіба не повторюємо раз по раз оте “личить”, “не личить”? Хіба не хочемо іноді (прийшовши додому) зняти ту маску? Не раз же, втомлені не так фізично, як душевно, закриваємо обличчя долонями, а тоді зсуваємо їх униз, мовби водночас і маску хочемо зсунути. Так у давнину після втомливої гри знімали свою маску актори, їм легко було це зробити. Під маскою, при трагічній сцені, могли навіть підсміхнутися: *risus sub persona* (сміх під маскою) – згодом у переносному значенні. Їм легко було. Та нелегко зняти те, що вже перестало бути предметом, що стало часткою нас самих. Нелегко, але, врешті, доводиться – сама природа тут помічницею: “зняти маску життя” (*personam vitae deponere*) – “померти”. Якщо так, то у посмертній масці (зліпковій) тієї “маски життя” вже не побачимо. Маска – без маски...

Бесідуючи про маску – персону – непомітно переходимо до іншого значення того слова: персона як особа взагалі, з її лише притаманними рисами вдачі – індивідуальність. Та й не диво: “З ким поберешся, від того й наберешся”. Персона, що була лиш частиною – прикриттям для обличчя – стала означати цілість, саму особу. Отож, персона латинською мовою – це водночас і лице, й особа. Як, приміром, у російській мові – візьмімо хоча б вихоплену із практики вчорашнього (російськомовного) судочинства фразу: “Лицо истца должно предстать перед судом...”. Далі, сам того не підозрюючи, урядовець (латинською мовою *persona publica*) закінчує в гумористичному ключі: “...в полном объеме, в домашней обстановке” (із справи про розлучення). Не таким, мовляв, як тут представляє себе, надівши маску невинного, лиш таким, що є ним насправді, вдома, коли не маскується, за всіх побутових і непобутових обставин, одне слово, – “в полном объеме, в домашней обстановке”.

Римський філософ неоплатонічного спрямування Боецій у своїх латиномовних філософських трактатах, розмірковуючи над поняттям “персона”, власне, нарікає на те, що у римлян немає окремого слова для означення “індивідуальної субсистенції розумної природи” (особи), і що вони змушені використовувати для цього слово *persona* у переносному значенні. Греки ж, зауважує мислитель, називають цю індивідуальну субсистенцію словом *hypostasis* (іпостась). “Субсистенція”, звернімо увагу, – це і є латинський відповідник (калька) поданого грецького слова; його запозичила й наша мова, зокрема, у християнській термінології: єдиний Бог – у трьох іпостасях (особах); Бог Отець, Бог Син, Бог Дух Святий.

Але повернімося до початку бесіди. Що ж усе-таки стоїть за тим нашим виразом “власною персоною? Передусім – постать. Персона – щось візуально дуже виразне, тілесне, вагоме у прямому значенні слова. Душа, вчать філософи, не може бути персоною: лише у поєднанні з тілом вона творить неподільну цілість – індивідуум, у новогрецькій – а-томо. Власною персоною з’явитися – то немов самого себе принести, зволити постати перед поглядом інших, обдарувати їх своєю присутністю. Цей вираз веде нас до вже згаданої судівничої практики. Кожен латиномовний запис починався усталеною фразою: визначалась судова інстанція, перед якою “особисто” (*personaliter*) з’являвся такий-то чи така-

то. Тієї фрази, до речі, не змінювали навіть тоді, коли перед судом ставав не сам позивач, а *plenipotens* – уповно-важений; своєю особою він міг засвідчити присутність уповноважувача. Звідси, можливо, таке прискіпливе уточнення, такий акцент на тому “особисто”, “власною персоною”: надто вже багато дечого у цьому світі можна перекласти зі своєї особи на іншу. Лише з’явитися на світ та піти з нього, повторимо, можна таки справді особисто – власною особою.

Аби ще раз уточнити стилістичну різницю між виразами “власною персоною” і “власною особою”, зіставмо останнє слово з похідним – особистість. Чи може особистість (а не особа!) з’явитися власною персоною? Маємо на увазі “особистість” не в тому, до речі, єдиному значенні, що його подає одинадцятитомний тлумачний: “Конкретна людина з погляду її культури, особливостей характеру, поведінки і т. ін.; індивідуальність, особа”. Особа – це ще не особистість. Накриваємо стіл на стільки-то осіб (персон); серед них може й не бути особистости. Усі титули, звання, наукові ступені, посади ледве чи можуть дорівняти єдиному цьому – “особистість!” Навіть найтитолованіший чоловік буває насправді “одним із багатьох”; у римлян – *unus multorum*. Жодні атестаційні комісії не спроможні зробити його особистістю. Десь у глибинах роду, на генетичному рівні формуються ті чинники, що зі звичайної людини – особи – роблять особистість.

Як тут не згадати Діогена, що грівся на сонечку, визирнувши зі свого глиняного пітоса – “бочки”. Сам Александр Македонський зволив завітати до нього на бесіду... Врешті: “То чого б ти забажав од мене?...” – “Відійди трішки, бо ти заслонив мені сонце”, – мов відро холодної води на готовий до царської щедрости маєстат володаря світу. У цій ситуації, дарма, що Александр – таки неабияка особистість, можемо сказати: з’явився перед Діогеном власною персоною. Бо Александр – то не тільки талант та ерудиція (учень Арістотеля), це також усе те, що за словом “персона”: ознаки царської влади, почет, велич – усе, що вражає передусім зір, усе те, що є протилежним до самопізнання, на що орієнтувала людину філософія сократівського зразка, – відкидаючи умовності, надмір, закликаючи людину бути собою, прагнути самодостатности. Та вже ніяк не скажемо, що перед кимось власною персоною став... Діоген. Бо філософ позбувся машкари – був Діогеном, не просто особою – особистістю.

Якось лисиця, оповідає Федр, натрапивши на трагічну маску, вмить оторопіла з подиву, а ще, може, й зі страху: надто вже сильним було враження від побаченого – обличчя мов живе, лишень набагато виразніше, яскравіше, гордовитіше. Але лисиця – то лисиця. Впоравшись із переляком, зазирнула, що ззаду. Аж там – порожньо... “Такий вже вид, – мовила, – а мозку – ані крихти!”

Ці слова, – висновує байкар, – звернені до тих, кого Фортуна наділила і почестями, й славою, а на здоровий глузд поскупилася...

Олександра СЕРБЕНСЬКА

“ПИЛЬНО Й НЕНАСТАННО ПОЛІТЬ БУР’ЯН ...”

З цією мудрою порадою-настановою Максим Рильський звертається до кожного з нас, і впливає вона з глибокої синівської любови письменника до рідної мови, подиктована щирим прагненням позбутися мовних неоковирностей, що виникли як наслідок багатьох заборон уживати українську мову, утисків, чужинецької експансії, спеціально організованого хаосу у її вивченні, жаданням патріота бачити її “чистішою від слюзи”, зберегти її красу і самобутність. Видатний український мовознавець Юрій Шевельов, ґрунтовно аналізуючи стан і статус української мови першої половини ХХ ст., мав усі підстави стверджувати: “Урядове втручання у внутрішні закони мови було радянським винаходом і новиною. Ні поляки, ні румуни, ні чехи до цього не вдавалися, як і не вдавалася царська адміністрація дореволюційної Росії. Вони всі обмежувалися на заходах зовнішнього тиску... Радянська система встановлює контроль над структурою української мови, забороняє певні слова, синтаксичні конструкції, граматичні форми, правописні й орфоепічні правила, а натомість пропагує інші, ближчі до російських або й живцем перенесені з російської

мови... Боротьба відбувалася не тільки в людській психіці, а й у самій мові”[1].

Приїхавши після вимушеної кількадесятирічної еміграції в Україну і послухавши, як вона говорить, учений застерігає нас від тієї загрози, яку таять у собі наслідки радянської мовної політики: “Чи багато з тих, хто активно оперує мовою, усвідомлює, що мова перебуває сьогодні на критичному роздоріжжі... у виборі своєї майбутньої структури і що кожний з нас, виробляючи ті чи ті слова й форми, голосує за те, якою вона буде структурно?”

Помилок у нашому мовленні чимало, вони дуже різні – логічні, правописні, лексичні, мовностилістичні... Їх вивчення – важлива наукова проблема. Адаже аналізуючи різноманітні мовленнєві порушення, комунікативні невдачі, вникаючи в їхню природу, пізнаючи механізми помилок – огріхів, описок, неточностей, аномалій, ляпсусів, – можна розкрити психологічну структуру помилкової дії, визначити закони мовленнєвої поведінки людини і на цій основі виробляти практичні рекомендації. Сьогодні виділився окремий напрям досліджень, відомий під назвою “лінгвістика помилок”,

Російські вислови

вполне возможно
в случае отсутствия
в строгом смысле слова
из-за отсутствия доводов
иметь виды на что
ником образом
он прав
оставлять за собой право
помочь делу
после окончания
поставить вопрос ребром
представь себе
присутствие духа
при всем старании
при всем честном народе
ставит знак равенства
стоит (заслуживает)
внимания
стоит напомнить
таким образом

тем не менее
явное противоречие
а все-таки
это исключает возможность

Скальковані

вповні можливо
у випадку відсутності
у строгому смислі слова
через відсутність доказів
мати види на щось
ніяким (жодним) чином
він прав (правий)
залишати за собою право
допомогти справі
після закінчення
ставити питання ребром
представ собі
присутність духу
при всьому старанні
при всьому чесному народі
ставити знак рівності
вартує уваги

вартує нагадати
таким (отаким) способом
(чином)
тим не менше
явне протиріччя
а все ж таки
це виключає можливість

Українські

цілком можливо
якщо немає
у точному значенні слова
якщо доказів немає
розраховувати (сподіватися) на що
аж ніяк, ніяк, у жодному (ні в якому) разі
він має рацію
застерігати собі право
зарадити справі
закінчивши
ставити питання руба
тільки подумай
цілковите самовладання
хоч як старався, хоч як намагався
привселюдно, при всіх
ототожнювати
заслугує на
увагу (уваги), вартий уваги
варто нагадати
так (отак), у такий спосіб

проте, а в тім, однак
очевидна суперечність
попри це
це унеможлиблює, це не дає змоги

“помилкознавство”, “девіатологія” [2] Серед мовних покручів, які мовець не завжди усвідомлює як помилку, є готові вислови: *рахую можливим, інша сторона медалі, кожна хвилинка на рахунок, у тексті зустрічаються помилки, доля істини, до останнього часу, через відсутність доказів, краці з кращих, відпала необхідність, смисл життя, у строгому смислі слова, немає смислу, перейшов границі можливого, підростаюче покоління, оточуюче середовище та багато інших.* Кожний з нас має таку “картотеку готових висловлювань”, у якій чимало неукраїнських: переважно це російські синтаксичні блоки, заповнені українськими словами. Приклади з такої картотеки пропонуємо у додатку (див. С. 66).

Уживають, наприклад, слово *співпадіння* (скальковано рос. *совпадение*, хоч у мові є питоме українське *збіг*); але якщо взяти на допомогу “здоровий глузд”, то *співпадіння* можна тлумачити хіба що як “спільне з кимось падіння”. Отже, замість кальки-покруча *випадкове співпадіння обставин* маємо природний вислів *випадковий збіг обставин*. Часто недоречно вживають слова *зустрічається, знаходиться, рахувати, рахунок*, калькуючи вже семантику. Адже не треба спеціальної освіти, щоб збагнути: *зустрічаються там, де є зустріч, знаходиться те, що загубили, рахунок можна мати у банку, а рахують гроші.* Отже, вислови у *творах часто зустрічаються помилки, моя квартира знаходиться не третьому поверсі, я прийшов на рахунок курсової* неприродні для нашої мови, хоча, здається всі слова українські.

Тому треба обережно поводитися зі словом і залишати “в картотеці” те, що є спільнослов’янським набутком, але позбуватися чужого, активізувати питомі для української мови вислови, дбаючи тим самим про збереження її самобутності. Вдумливий читач, який прагне очищати своє мовлення від неприродних для української мови словосполучень, почерпне багато корисного з названих далі праць, а також у пригоді йому стане Словничок ненормативних висловів, який подаємо нижче.

1. Шевельов Юрій. Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900–1941). Стан і статус. – Сучасність, 1987. – С.263–164

2. Докладніше про це див. працю: Бацевич Ф. Основи комунікативної девіатології. – Львів, 2000.

Рекомендована література

1. Антисуржик: Вчимося ввічливо поводитись і правильно говорити: Посібник / За заг. ред О. Сербенської. – Львів, 1994.
2. Антоненко-Давидович Б. Як ми говоримо. – 4-е вид., перероб. і доп. – К., 1997.
3. Головащук С.І. Російсько-український словник сталих словосполучень. – К., 2001.
4. Караванський Святослав. Російсько-український словник складної лексики. – К., 1998.
5. Непійвода Наталія. Практичний російсько-український словник. Найуживаніші слова і вислови. – К., 2000.
6. Пономарів О. Культура слова. Мовностилістичні поради. – К., 1999.

**СЛОВНИЧОК
НЕНОРМАТИВНИХ ВИСЛОВІВ**

неправильно	правильно
а між тим	а тим часом, а насправді, а проте
безвихідне положення	безвихідне (безпорадне) становище
без пам’яти любить	шалено (до безтями), кохає (любить, захоплюється)
бережись поїзда!	стережися поїзда (потяга)!
бере свій початок	починається
битком набито	повно-повнісінько, напхано
більше всього	понад усе, найбільше, більше за все
більше ніж досить	цілком (зовсім) достатньо (досить)
брати в основу	брати за основу (як основа)
будьте добрі	будьте ласкаві, коли ваша ласка
будь- якою ціною	за будь-яку ціну
в більшій мірі	більшою мірою
в більшості випадків	здебільшого
вважати необхідним	вважати за потрібне
в даний момент	у цей момент
в даний час	тепер, у цей час
в другий раз	іншим разом, іншого разу
вживати міри	вживати заходів
виконано мною	я виконав
відволікати увагу	відвертати увагу
відкласти в сторону	відкласти вбік (набік)
відкривати зелену вулицю	дати зелену вулицю
відкривати нову сторінку	починати нову сторінку
відкрити книжку	розгорнути книжку
відпала необхідність	немає потреби
в кінці кінців	врешті, врешті-решт, зрештою, нарешті, кінець кінцем, у кінцевому(остаточному) підсумку
в любий час	будь-коли
в минулому році	торік
в незначній мірі	незначною мірою, незначно
в повній мірі	повною мірою
в принципі,	
мені все рівно	власне (кажучи) мені все одно (байдуже, однаково)

все більше й більше	дедалі (щодалі), щораз, чимраз більше	команда лідирує	команда веде перед, на першому місці, перша
в скорому часі	незабаром, скоро, невдовзі	крайні міри	надзвичайні заходи
в якості голови	як голова, у функції (ролі) голови	крайня необхідність	конечна потреба
		куди не йшло	добре, гаразд, нехай (хай) уже так
гірше всього	найгірше, якнайгірше, щонайгірше	лід тронувся	крига скресла (рушила, пішла)
гірше нікуди	гірше не може бути, гірше не можна	любо подивитись	є на що подивитись
		любою ціною	за всяку ціну
давайте напишемо	напишімо	мені все рівно	мені однаково (байдуже), мене це не обходить
давати добро	схвалити	менше всього	найменше, якнайменше, щонайменше, менш за все
далеко більше ніж	набагато (багато, значно) більше ніж		
дивитися	дивитися інакше,	набратися терпіння	бути терпеливим
другими очима	по-іншому	на перших порах	на початку, спочатку, спершу
діюче законодавство	чинне законодавство	на цей рахунок скажу	щодо цього, про це скажу
для виду	для годиться, про людське око	не вартує уваги	не заслуговує на увагу (уваги), не вартий уваги
доглядати за хворим	доглядати хворого	не відмовляюся	охоче, залюбки, з дорогою душею
доля істини	часточка (частка) правди (істини)		
до сих пір	досі	незалежно	незалежно від віровизнання
другим разом	іншим разом, іншого разу	від віросповідання	немає спокою
другими словами	інакше кажучи	не знаходить собі місця	
завод продовжує працювати	завод і далі працює	не має відношення до цього	не стосується цього
залишає бажати багато кращого	могло б бути набагато кращим	не маю можливості	неспроможний
залишаємо за собою право	застерігаємо собі право	не поздоровиться йому	так не минеться йому, не буде добра йому
залишатися в стороні	залишатися осторонь	не становить проблеми	не важко
запрошуються всі бажаючі	запрошуємо всіх зацікавлених	не стану скривати	не приховуватиму, не буду приховувати
здаю в оренду	винаймаю	ноги віднімаються	ноги відібрало, відбирає ноги
зійти з розуму	збожеволіти, стратити розум, з'їхати з глузду	носить назву	називається, іменується, має назву
знаходити потрібним	вважати за потрібне	носить прізвище	
знаходиться в опозиції	опозиційний до...	чоловіка	має прізвище чоловіка
з родзинкою (перен.)	з живчиком, з перчиком	ну й діла!	оце так!
іншими словами	інакше кажучи	обезболюючі засоби	знеболювальні засоби
їхав в якості пасажира	їхав як пасажир	обезкуражив мене	збентежив мене
йду репетирувати	йду на репетицію	об'єм знань	обсяг (обшир) знань
		об'єм робіт	обсяг робіт
кинутися у вічі	впадати у вічі (в око)	область науки	галузь (сфера) науки
кожна хвилинка		об'явити недійсним	уневажнити
на рахунку	кожна хвилинка дорога	осмислити суть справи	збагнути, осягнути, з'ясувати, усвідомити
курує промисловістю	опікується (наглядає за) промисловістю		(вникнути в суть) справи

оточуюче середовище	навколишнє середовище, довкілля	саме важне	найважливіше, щонайважливіше, якнайважливіше
отримати освіту	здобути освіту	самий видатний	найвидатніший, якнайвидатніший
по вашій просьбі	на ваше прохання	себе не забувати	пам'ятати (не забувати) про себе
по всякому поводі	з усякого приводу	сердечний приступ	серцевий напад
подаємо вашій увазі	подаємо до вашої уваги	сказано в мій адрес	сказано на мою адресу
по імені і по батькові	на ім'я і по батькові	служити підставою	бути підставою
по ліву сторону	ліворуч (з лівого боку)	служити прикладом	бути прикладом
помимо волі	мимоволі	смысл існування	сенс існування
попасти в тупик	потрапити в безвихідь, (в безвихідне становище, в беспорядне становище)	співставляти факти	зіставляти, порівнювати факти, проводити паралель
попередити пожежу	запобігти пожежі	схвальний відзив	схвальний відгук
порядка 30 відсотків	близько (приблизно) 30 відсотків	тільки що	тільки-но, щойно
потерпіти невдачу	зазнати невдачі	торчати перед очима	стовбичити (стирчати) перед очима
представляє великий інтерес	дуже цікавий	точка в точку	точнісінько; слово в слово
при всьому старанні	хоч як старався (намагався)	точно так	так само, достоту так
при всякій погоді	за всякої погоди	точно такий же	такий (отакий) самий
придавати значення	надавати значення (ваги)	у випадку необхідности	у разі потреби, якщо є потреба
при здійсненні	здійснюючи	у всіх місцях	скрізь, по всіх усядах
прийду в вісім годин	прийду о восьмій годині	у письмовій формі	на письмі, у писемній формі
приймати до відома	брати (взяти) до відома	хворий туберкульозом	хворий на туберкульоз
приймати міри	вживати заходів	ходімте в сад	ходім (о) в сад
приймати резолюцію	ухвалити резолюцію	хресні батьки	хрещені батьки
приймати рішення	вирішувати	це не має відношення до справи	це не стосується справи
прийти в голову	спало на думку	це послужило причиною	це спричинило (зумовило), це призвело до того, що...
прийти до свідомости	опритомніти, прийти до пам'яті (до тями),	це тобі так не пройде	це тобі так не минеться (не мине)
при наявності чого	коли (якщо) є що	через відсутність доказів	якщо немає доказів
при необхідности	якщо є потреба	честь і хвала	шана і хвала
приносити вибачення	просити вибачити, перепрошувати	що б не сталося	хай що станеться
при оцінці чого	оцінюючи що	явна помилка	очевидна помилка
присядьте	прошу сідати, сідайте, будь ласка	явне протиріччя	очевидна суперечність
приходити в протиріччя	заходити в суперечність	як находиш потрібним	як (собі) знаєш
приходиться працювати	доводиться працювати	як ні в чому не було	наче нічого не сталося
пропустити мимо вух	не звертати уваги,	як пелена з очей упала	мов полуда з очей спала
про смаки	не сперечаються		
не сперечаються	у кожного свій смак		
простіший простого	найпростіший, простісінький		
протирічить програмі	суперечить програмі		
радувати око	тішити око		
рахую можливим	вважаю (визнаю) можливим (за можливе)		
рахуючи з цього дня	починаючи від (з) цього дня		
рахую, що...	вважаю, думаю, гадаю, міркую, що...		
рішити задачу	розв'язати задачу		
розкрити книгу	розгорнути книгу		

Ніна КІРАЛІ

ТЕАТР ЯК ІЛЮСТРОВАНА ОПОВІДЬ

Проблеми іконографії у театрознавчих дослідженнях

Ілюстрований літературний твір має особливий успіх серед читачів, хоча на загал із не меншим захопленням ми гортаємо сторінки цікавих книг, які не мають ілюстрацій. Драми – зовсім позбавлені ілюстрацій. Натомість для історика театру, театрального критика зображення, фотографія, рисунок, гравюра і т.п. є необхідними “додатками”. Завдяки їм фіксація вистави на вербальному рівні доповнюється, набуває ознак достовірності за допомогою кількох істотних деталей пластичної форми. Це дозволяє проникнути у візуальний світ спектаклю. Для тих, хто як глядач мав нагоду отримати естетичне задоволення, викликане пластичною формою вистави, згадані іконографічні документи стають вихідними пунктами для відновлення в пам’яті тих багатих асоціацій, які виникли в їхній уяві під час вистави, а деколи є реквізитами в межах їхньої естетичної пам’яті.

Натомість для тих, хто не міг побачити вистави – переважно це стосується давніх показів – вербальний опис, а також різноманітні іконографічні матеріали є основою для реконструкції театрального дійства. Пітер Брук пише, що “вистава є такою подією, яку глядачі сприймають, можливо, під різними кутами зору”. Але це твердження стосується особливо тих вистав, що є “прочитані – побачені” за допомогою іконографічних матеріалів. “Світло, декорації, костюми, актор, – пише Брук у нарисі “Метафізика театру”, – не є еквівалентними елементами”. Це означало б, що на фотознімку чи ескізі сценографа актор, костюм, декорація – кожне має окреме значення та іншу семантику в побудові сценічного образу.

Дотепер ми говорили тільки про традиційну іконографію. Може, сучасні способи фіксації вистави – відео, фільм, CD-ROM – вирішать названі проблеми документування театральних вистав? Хоча б сучасних? Виявляється, що це неможливо. Навіть тоді, коли цим займається сам режисер вистави. Творення фільму (це стосується також відеофільму) вимагає більшого суб’єктивізму в мистецькому підході, ніж режисерська праця. Тоді майже зовсім зникають “мислення в театральній матерії”, епічна дистанція режисера, бо камера

дозволяє йому безпосередніше реалізувати своє мистецьке бачення, вона стає проекцією його “внутрішнього ока”. Проте, без сумніву, найбільш “достовірні” фільмування театральних вистав, відомі дотепер, зробили театральні режисери або актори, які брали участь у виставі; достатньо згадати такі імена, як Джордж Стреллер, Пітер Брук, Анатолій Васильєв, Еудженіо Барба, Торджер Везала.

Проблеми збирання й опрацювання іконографічних матеріалів мають двоякий характер: прагматичний і мериторичний (*той, що стосується суті, змісту* – прим. перекл.). До прагматичних належать насамперед труднощі фінансового та технічного плану. Відомо, що після того, як театри перейшли на самоврядування, значно зменшилися кошти, виділені для виконання солідної фотодокументації. Театри зовсім не мають коштів на утримання штатного фотографа, тоді як документація, зроблена видавництвами, потребує оплати на підставі авторських прав, оплати, яка дедалі збільшується, і т.ін. (причому така документація має радше рекламний характер, тому її важко використати в документальному опрацюванні вистави).

Більшість театрів має свій власний менеджмент і так званий відділ “паблік релейшен” (public relations), який готує рекламні матеріали для потреб фестивалів, закордонних виступів за тією ж обов’язковою моделлю. Деколи неможливо розрізнити фотографії з вистав, які зовсім не подібні між собою: кілька знімків головних героїв першого плану та знімки епізодів, що нагадують “живі картини” (tableaux vivants), найчастіше є прикладом виконаної фотографічної документації.

Стосовно історії угорського театру ця проблема ускладнюється ще й тим, що багато іконографічних матеріалів можна знайти лише за межами краю – в Румунії, Словаччині, Югославії, Україні, там, де діяли угорськомовні театри. Після того, як театри стали власністю держави, архівні матеріали розпорошилися, і тільки в останньому десятилітті, коли святкували річницю театрів у Клюї, Кошицях, Новому Саді, Орадеї, розпочалася робота над їх упорядкуванням, опрацюванням й виданням. Зараз готується до друку 2-й том

Стаття видрукувана у збірнику праць Teatrolgia polska u schyłku XX wieku. Krakow, 2001. – S. 201 –206.

так званої “підручної” історії угорського театру періоду 1873-1918 рр., в якому ці матеріали будуть переглянуті й доповнені. Однак якщо взяти до уваги те, що в цих кільканадцятьох театрах і угорськомовних трупах за межами краю постійно працюють вітчизняні актори, сценографи і режисери, то стає зрозуміло, чому іконографічна документація така важлива у відтворенні точної і повної картини театрального життя всієї угорськомовної території.

Але найважливішими залишаються мериторичні проблеми збору іконографічних матеріалів та їх використання для всебічної і багатоаспектної інтерпретації театральної вистави. Прочитання вистави завжди спирається на використання матеріалів із минулого, бо кожна вистава після свого закінчення назавжди стає надбанням минулого. Кожний іконографічний документ – проект сценографії певних сцен, проект костюма, фотографія, що зафіксувала один із найхарактерніших жестів, характерну позу, відеозображення, ескізи, режисера або сценографа, зроблені під час репетицій, портрет актора в ролі, виконаний художником, сцени, зафіксовані на кінострічці – все виявляє лише частинку театральної дійсності, яку глядач сприймає під час вистави.

Багато теоретиків театру – Новаріна, Ліотар, Джілберт – торкалися питання відмінності між виставою, що відбувається на сцені, і теорією вистави в театральному мистецтві: “Власне, що криється за сценічним зображенням, відтвореним у теорії? – Сліпа поверхня, тобто те, що має приховатись”. Літературний твір, картина художника чи фільм, навіть вирвані з контексту в процесі створення, зберігають для наступних поколінь статус автономних сенсів незалежно від викликаних референційних значень. На відміну від цього театральна вистава для її творців у момент створення є водночас пізнавальним і творчим процесом. І нарешті, остаточно відрізняє театр від інших видів мистецтва присутність актора. Під час іконографічного фіксування цієї мімічної присутності актора не завжди існує гармонійний зв’язок між теоретичною основою й тим, що діється на сцені.

З появою фотографій ще більше змінився спосіб документування жесту й руху актора. Якщо в іконографічних матеріалах попередніх епох (від XVII до першої половини XIX ст.) важливо було зафіксувати кодифікований жест, то з початком XX ст. увагу іконографічної фіксації привертає тіло актора в русі і часопросторі. Серед усіх елементів театральної вистави, власне, жест і рух тіла найчастіше фіксують на фотографіях, рятуючи його в такий спосіб від забуття.

На думку багатьох теоретиків театральної іконографії, як, наприклад, Р. Вільнева, жест сам по собі – свідомо вибудований актором і точно виконаний ним образ. Свідомий жест актора є ніби тимчасово зупиненим рухом. Така властивість повністю відповідає фотографічному фіксуванню жесту, зберігаючи його навіки. З’явилося багато літератури на цю тему

(Бенджамін, Кросон, Картьє-Брессон, Барт, Шефер). Однак безсумнівно, що жест, створений інсценізатором і сприйнятий глядачем у русі, зафіксований у конкретний момент, є ніби виконанням, закінченням, “пам’яткою” певної сцени. Він визначає долю її подальшої театральної інтерпретації. Тому фотограф-документаліст відіграє важливу роль – роль свідка процесу створення “безперервності руху і жестів”. “Без фотографії ми бачили менше, знали менше, відчували менше” – зазначив Д. Рассел у статті “Понад 250 ввійманих миттєвостей, завмерлих у часі”.

Однією з найкрасивіших іконографічних книг про театр є словник антропології театру “Таємниче мистецтво Перформера”, який видали Еудженіо Барба та Нікол Саварезе. Тут досконало підібрано фотографії театральних жестів у русі й у стані спокою. Жест, призупинений у русі, є тим художнім фото, ієрогліфом, про який говорив Арто. Пізніше цю думку обґрунтував Барт: затримання динаміки руху в її найвищій точці передає суть самого руху.

Інший тип фотодокументації є повним запереченням попереднього. Він не затримує ходу вистави, а лише втілює призупинений час у готовій композиційній формі, тобто жест уже зафіксовано. Це підтверджується думкою Ролана Барта: “Фотографія подібна на примітивний театр, “живі картини”, як зображення нерухомих, намальованих облич, за якими бачимо обличчя покійників”. Фотографія, як відомо, також є документацією сценічного оформлення вистави, оскільки проект сценографії та костюмів, виконаний митцем-пластиком, не завжди реалізується так, як було задумано на початку. Це свідчить про інтерпретаційний пошук сценографа і режисера і аж ніяк не про кінцевий результат. Термін “інтерпретація” щодо декорації і костюмів вживаю тут свідомо, оскільки в театрі XX ст. вони зовсім втратили ілюстративний характер, який мали в період натуралізму, коли, наприклад, Золя писав: “Декорації – це тільки ілюстрування, яке може бути значно точнішим і цікавішим, ніж опис у повісті”.

В останні роки роль сценічної техніки в створенні пластичної форми вистави настільки зросла, що сценографи дуже часто готують лише ескізи з позначенням видів світла та іншого технічного обладнання, яким займаються інженери. Внаслідок цього розташування постатей, їх композицію можна віднайти у фільмовій документації або у відеозаписі, рідше – у циклі фотографій. (Це стосується багатьох вистав сучасного театру – Боба Вілсона, Марка Дегелера, а особливо альтернативних театрів). Роль світла, застосування аудіовізуальної техніки в постмодерному театрі спричинилися до того, що в сценографії відбулися великі зміни. Із сценографічного механізму вона перетворилася на механізм, “що продукує сни”. “Прийшов час, коли сценографія повинна позбутися інтелектуального характеру. Білий простір абстрактної декорації в своїй світлості й герметичності може стати протиотрутою для сценографії, зорієнтованої передусім на ілюстративність та заду-

ману семіотику зображення”, – прокоментував цю зміну А. П’єрон.

У час видання альбому проектів декорацій і костюмів до “Трагедії людини” Імре Мадача, який охопив понад 100-літню історію інсценізації цієї романтичної драми, ми поставили собі два основні запитання. Перше: наскільки театральні інсценізації, точніше, сценографічне вирішення, вплинули на пануючі історико-літературні інтерпретації цього століття та традиції сприймання твору (тут, звичайно, не можна оминати легенди, яка виникла навколо відомого акторського виконання головних ролей – Адама, Єви і Люцифера)? Відповідь на це питання важлива для “театрального прочитання” драми, бо в Угорщині ще й досі переважає історико-або теоретико-літературний аспект аналізу сценічних творів.

Друге питання, на яке шукає відповідь Дьордь Секелі, автор великого дослідження, вміщеного в альбомі, звучить так: чи на сценах насправді було показано твір, який написав Імре Мадач? У своїй праці “Міф – Чари – Оніричні сні*”, дослідивши сценічну історію драми, автор робить рішучий висновок, що до цього часу – повністю (тобто без режисерського скорочення), а також з урахуванням авторських приміток Мадача – драма ніколи не була реалізована на сцені.

Це пов’язано з труднощами, які нині повинен був подолати постмодерний театр, що спирається на тексти оніричної поезії. Тут площини сну, сну уві сні та сонної маячні створюють окремі сфери сценічної мови і можуть доповнюватися засобами сучасної аудіовізуальної техніки. Зіставлення ремарок драматурга, технічних можливостей сцени та прихованої сценічної іконографії виявляє, що режисери і сценографи брали до уваги передусім те, що доповнювало історичний, натуралістичний або містерійний план драми в дусі мейнінгенської школи і заперечувало виразно виділений автором план “сну”.

Причиною цього є ще один аспект сценографічних проектів, які виникли до “Трагедії людини”. Так, більшість із них перебували під впливом ілюстрацій, які створив відомий художник і графік Міхалі Зічи ще до появи трагедії. Дотепер у сценографів, які працюють також у кіно, бачимо рішучий відхід від світу романтичного історизму Зічи. Питання взаємовпливів книжкової ілюстрації та декорації, театрального костюма тут є особливо цікавим не тільки з теоретичного боку, а й з огляду використаної сценографами архітектонічної композиції, пейзажу на сцені, розташування героїв і т.д.

Таких прикладів у світовому театрі є багато, особливо на межі XIX – XX ст., але це й приводить нас до специфічної іконографічної форми, а саме до малюнків

драматургів чи режисерів. У першому випадку сценічна постать з’являється й живе одночасно в пластичній та літературній формах. Найяскравішим взірцем є творчість Альфреда Жеррі. Відомо, що у прем’єрі “Короля Убю” Жеррі створив маску Убю для актора Жем’єра, який виконував головну роль. Авторами декорацій були Боннар, Серюз’є, Рансон, Вюяр та Тулуз-Лотрек, а маріонетки створили Жарі, його сестра та П’єр Бонар. Портрети Убю, сцени окремих пригод героя драми виникали протягом 10 років (1895-98, особливо в рік прем’єри 1896, потім аж до смерті автора 1907). Однак це є специфічний вид іконографії, так звана вторинна іконографія, у якій словесне і графічне вираження виявляються за принципом комплементарності і тільки сукупно створюють задуману цілісність.

Напевно, документалісти вистав найменше використовують ситуативні нариси, створені під час репетицій (зараз її замінила фіксація на відеоплівку). Такі фрагментарні ескізи деякі режисери роблять для себе, так званий “режисерський екземпляр” (особливо в “авторському” театрі, де режисер є одночасно творцем партитури тексту чи творцем пластичної форми вистави). Відомий приклад – замальовки епізодів вистави “Незламний принц” в постановці Гротовського, які вийшли окремою книжкою.

Історик театру, досліджуючи різноманітні види і роди театральної іконографії, не раз відчував те, про що говорив Збігнев Герберт, спілкуючись із творами мистецтва: “Це не ми дивимося на твори мистецтва, а вони споглядають нас”.

Переклала з польської Тетяна Білик

72 *Онiричні сні (грец. “Oneiros” – “сон”, “сонні мрії”) – те, що стосується снів, має характер сонних мрій: оніричні твори, оніричні картини (прим. перекл.).



Марія КОШЕЛІНСЬКА



ЯРОСЛАВ ЛУКАВЕЦЬКИЙ: КРИЗЬ БІЛЬ І ВИПРОБУВАННЯ

Ярослав Корнилович Лукавецький, ім'я якого ми відкриваємо сьогодні, було відомим на театральному обрії Галичини у 20-50-х рр. ХХ ст. Доля митця драматична, як і долі багатьох українських митців цього покоління. Це ще одна сторінка, документ епохи, свідчення насильства, диктату та нищення мистецьких сил української нації.

На жаль, “загубилось” його ім'я в сучасній театрознавчій літературі діаспори, присвяченій галицькій сцені [1]. Проте за останнє десятиріччя відбулось кілька виставок художника Я. Лукавецького. До виставки 1991 р. в Івано-Франківську видано каталог [2], який містить перелік творів художника, зокрема – театральних. Ім'я Я. Лукавецького знаходимо серед учнів О. Новаківського та учасників мистецької студентської організації “Зарево” (1933–1936), у каталозі виставки 14 квітня – 24 серпня 1994 р., що відбулась у Львові [3]. У книжці Романни Затварської “Івано-Франківський обласний український музично-драматичний театр імені Івана Франка” [4], яка побачила світ 2001 р., натрапляємо на відомості про театральні роботи Я. Лукавецького періоду 1939–1941 та 1946 рр. До виставки Я. Лукавецького в Національному музеї у

Львові, яка відбулась 1998 р., видано спеціальний каталог [5]. Маємо також статті у пресі про особистість митця та його творчий доробок [6]. У приватному архіві сина художника, Мирона Лукавецького (режисер Першого українського театру для дітей та юнацтва), збереглися твори митця, ескізи театральних декорацій та костюмів. Особливо цінним для нас є рукопис спогадів художника – “Знівчені сподівання” [7]. На підставі цих матеріалів, а також спогадів членів сім'ї робимо сьогодні першу спробу відтворити життєвий та творчий шлях Я. Лукавецького.

“...Місто Снятин - повітове, гербове, розположене на горбах між річкою Прут і потічками. Добротні будівлі ховаються в зелені дерев, а вулиці рівні, широкі, з каналізацією, водопроводами...” [8]. Так Ярослав Лукавецький відгукується про місто, у якому 28 березня 1908 р. уперше побачив світ, де минули його дитячі роки. Батько, Корнило Валеріянович Лукавецький, був фінансовим працівником. Мати – Ядвига Гаргесгаймер (донька німця, калуського колоніста, коваля). З любов'ю й теплом згадує Ярослав Лукавецький великий родинний дім, у якому



Джонатан



Ріверсова жінка



Брайд

Каліб



гостювали урядовці, лікарі, адвокати, військовики, визначні актори тодішніх театрів, відбувались мистецькі вечори та концерти.

Творчий дух змалечку впливав на підсвідомість хлопця і формував його світогляд. Одне з перших вражень – запах фарб, якими церковний маляр Оріховський змальовував портрети членів родини, – він був чи не єдиним на той час художником у місті.

Як згадує Я.Лукавецький, найбільш шанованою в домі батьків була трупа Йосипа Стадника, до складу якої входили: І.Рубчак, К. Рубчакова, С. Стадникова, А. Осиповичева, Л. Кривицька, Л. Боровик, О. Ленська, О. Яковлів, Стефа та Ярема Стадники.

“Всі галицькі родини, – згадує у своїх спогадах Я. Лукавецький, – від міщан до селян були зв’язані з театром. Приїзд театру до містечок і сіл був загальним святом всієї української суспільності. Вистави грали у великих залах, які в містах винаймали в основному у поляків, а в селах – в читальнях або просто у господарів, що мали великі стодоли” [9].

У 1914 р. почалась мобілізація, і наступного року батька, військового 36-го коломийського полку, разом із сім’єю відправили у Чехію-Моравію. Хлопцеві на той час сповнилось сім років, і в місті Граніце він пішов до німецької школи, де вчився три роки – до 1917 р. Після звільнення українських міст від російської окупації родина Лукавецьких повернулася до Коломиї, де Ярослав закінчив четвертий клас початкової школи.

1918 р. хлопець продовжив навчання в Коломийській гімназії. Тут розпочалось творче життя майбутнього художника, виявились нахили до малярства. Попри це вивчав обов’язкові українську, польську, німецьку, латинську та грецьку мови, мандрував із юнацькою організацією “Пласт”, співав у хорі, займався спортом, особливо захоплювався футболом, і разом з тим малював. Викладачі, помічаючи здібності до малярства, заохочували гімназиста. Водночас Ярослав брав участь в аматорських драматичних гуртках, якими керував Олекса Скалозуб. Від нього, “жертвенного фанатика, патріота, емігранта-петлюрівця і курбасівця” [10], хлопець отримав перші уроки про театр, глядача, майстерність актора, декораційне мистецтво. Пізніше Ярослав Корнилович ілюструватиме його книжку “Характеризація в аматорському театрі” [11].

У лютому 1924 р. смерть батька, а невдовзі й дідуся змушують Ярослава шукати заробітків. Він розфарбовує сувенірні статуетки, палетки, картинки, образки святих. Через малярство відбулось і його знайомство та співпраця з театральними колективами.

У той час Галичиною мандрували численні театральні трупи, і молодий студент активно долучився до творчого процесу, виконуючи замовлення на оформлення сцени. У театральне життя гімназиста Я. Лукавецького посвятили В. Кобринський, А. Чайковський, Д. Николишин та родичі його майбутньої дружини Надії. У спогадах він пише: “Сестра моєї дружини Іванна Кочій-Кононів була артисткою театру. Її чоловік Юрій Кононів – бувший сотник петлюрівської армії, потім актор, режисер, директор театру. Дядько моєї дружини – театральний композитор і диригент (бувший січовий стрілець) Євген Цісик і його дружина – артистка Нюра Цісик” [12].

У гімназійні роки, відчуваючи потяг до малярства, почав збирати листівки з репродукціями художніх творів українських і світових майстрів. Ці зразки додали навичок у розрізненні технік, жанрів, авторів. Згодом копіював роботи І. Труша, Я. Пстрака, О. Куриласа, М. Івасюка, З. Розвадовського, почав портретувати з натури.

Після закінчення гімназії в 1928 р. Ярослав навчається у школі проф. О. Новаківського у Львові. В очах юнака професор був “кремезний, широкоплечий, сильний чолов’яга, а до цього голова наче суковатий корінь, кручений чуб, така ж мойсеївська борода з вусами” [13]. Але юнак без

Ескізи костюмів до вистави “У пущі” Лесі Українки, 1961 р.

особливої підготовки не встигав за думкою вчителя і не розумів його філософських зауважень. Труднощі, нерозуміння мови професора, який, за словами молодого студійця, “мав у собі щось рідкісне, вольове, бунтарське..., а очі гей малі, примружені – якісь дикі, в які такі важко було мені – юнакові дивитись” [14], посяли початки зневіри у свої сили. Впливала й напружена атмосфера, що настала після смерті дружини О. Новаківського та недавнього розгрому виставки школи. Усе це підштовхнуло хлопця до пошуку іншого творчого притулку.

Після провалу вступних іспитів до Краківської академії мистецтв 1930 р. Ярослав готується два роки у приватній школі А. Терлецького, а в 1932 р. він таки вступає до тієї ж, Краківської, академії.

Перші роки навчання захоплювали студента розмаїттям виставок, знайомствами з видатними художниками, творчою аврою міста. Викладали в Академії відомі митці: Т. Аксентович, К. Сіхульський, Ф. Пауч, В. Яроцький. Усі вони, за винятком Т. Аксентовича, – уродженці Галичини, у чиїх роботах домінували гуцульські мотиви. Про краківські театральні зацікавлення Я. Лукавецького не маємо ніяких відомостей, але природно припускати, що студент цікавився театральним життям міста. Окрім того, під час канікул Я. Лукавецький продовжує писати декорації для мандрівних труп – серед архівних робіт зустрічаємо, зокрема, датований 1934 р. ескіз декорації до вистави Театру ім. І. Тобілевича (на жаль, без назви постановки).

У Кракові Ярослав разом зі своїми однодумцями організував гурток українських художників [15], що проводив виставки робіт його членів у стінах Академії. На першій із них були й твори Я. Лукавецького. 1934 р. він подає свої роботи на професійну експозицію Асоціації незалежних українських митців, про що, безперечно, повинні були б зберегтися згадки в тогочасній пресі (сподіваємося знайти їх під час подальших студій).

1936 р. брак матеріального забезпечення не дав змоги Ярославу продовжувати студіювання. Спочатку він перестав платити по 200 злотих за навчання (таким чином перейшов у ранг вільних слухачів), а далі й зовсім покинув Академію. До того ж протягом чотирьох років, як свідчить автор спогадів, продовжувалось “одноманітне копіювання” вірців. Викладачі байдужі до студентів, особливо українських художників-початківців, не було з ким порадитись чи просто поспілкуватись.

Коли в 1936 р. Ярослав Лукавецький із дружиною Надією повернувся до Коломиї, то відразу активно ввійшов у мистецьке життя міста. Він організував художню майстерню і школу, де прагнув створити для учнів найкращі умови навчання. Його девізом було – “без обмежень і безкоштовно”. Цього ж таки 36-го р. у залі Народного дому, а потім і в рідному Снятині Ярослав улаштував звітну виставку своїх студентських праць різних жанрів і тематик.

Коломия в 30-их рр. ХХ ст. була чи не найзначнішим українським культурним осередком Галичини після Львова. Спілкування з видатними режисерами й акторами М. Бенцалем, В. Блавацьким, Л. Боровиком, Л. Кривицькою, В. Левицькою, Б. Паздрієм, знайомство з їх сценічними роботами стало незамінним досвідом у співпраці з театрами І. Когутяка, М. Айдарова, П. Карабіневича, Театром ім. М. Садовського, Театром ім. І. Тобілевича, театром “Веселка” під орудою Ю. Кононова та театром “Заграва” під орудою В. Блавацького.

1936 р. громадськість Галичини відзначала ювілей (75-річчя) Іванни Біберовичевої, актриси театру товариства “Руська бесіда”, виконавиці ролей Галі в “Назарі Стодолі”, Софії в “Хто винен”, Рогніди у виставі “Ярополк”, Катерини в “Не судилось”, Адрієнни Лекуввер в однойменній драмі Скріба та Легува й ін. Акція відбувалась на сцені переповненої щерт “каси ощадности” – найбільшої зали в Коломиї. Після привітань професорів, докторів, адвокатів та інших представників української еліти відбулась вистава “Ой, не ходи Грицю” за М. Старицьким у постановці В. Блавацького. Цю подію



Деві

Індіанка



Годвінсон



*Портрет Івонни
Біборовичевої, 1937 р.,
полотно, олія (100x77),
з приватної збірки
М. Лукавецького*



*Портрет Ірини Коссакової,
1946 р., полотно, олія (56x45),
Музей історії міста Коломия.*



*Портрет Володимира Блавацького
1936 р., полотно, олія (71x53),
Музей історії міста Коломия.*



*Портрет Олекси Скалозуба, 1936 р. полотно, олія (56x45),
Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. В. Кобринського*

згадує Я. Лукавецький на сторінках своїх мемуарів: “Це була дійсно цікава ювілейна вистава, вирішена в модерністичному плані. В. Блавацький перемонтував п’єсу Старицького, приблизивши її до психологічної драми. Оформлення було новітнє, дещо умовне. Бідність хати Шураїв, наприклад, підкреслювало гіперболізоване павутиння з павуком в одному з кутів. В усьому відчувалось більше символіки, образності і відхід від побуту” [16]. Про своє враження від сценографії Л. Боровика він пише: “Я був у захваті від Л. Боровика як від театрального художника. Він настільки економно і виразно оформляв сцену, що годі собі представити. У нього багато було зроблено на вибудованій перспективі із цілим рядом впливових елементів” [17].

У цей час Я. Лукавецький створює декорації до низки вистав. Їх повний перелік та точне датування – справа майбутнього. Брак інформації ускладнює пошук. Так, залишається нерозв’язаним питання щодо його участі в роботі над виставою “Камо грядеши” Г. Сенкевича в інсценізації Гр. Лужницького. Виставу здійснив 1935 р. у театрі “Заграва” режисер В. Блавацький. На афіші вказано ім’я художника – Л. Боровик, але в архіві Я. Лукавецького зберігаються його ескізи декорацій та костюмів до цієї вистави. Можна запропонувати версію спільної роботи художників або уявити Я. Лукавецького в ролі декоратора постановки. Питання поки що залишається відкритим.

Про події 1939 р. автор “Знівчених сподівань” пише: “Хочу нагадати, що атмосфера роботи в галицьких театрах до 1939 р. була дуже творча і жертвна. В театр люди йшли з великим покликанням і високою національною свідомістю. Це були великі патріоти, професійні спеціалісти, які творили щирість і духовність. Тому мені було важко й прикро дивитись, як ламали і викидали все, що було зроблено цими людьми (все те називалось український націоналізм). На зміну прийшли примітивні, в основному партійні керівники, завжди п’яні, з револьверами під сурдугами. За кулісами панувала російська мова, як у побуті, так і на офіційних зборах. Усім нам роздали в обов’язковому порядку “Короткий курс історії ВКП(б)” і почали “виховувати”. Не всіх співробітників ми могли бачити на наступний день. Вони просто зникали” [18].

1939 р. Ярослава Лукавецького призначено головним художником Станіславівського музично-драматичного театру ім. І. Франка. Цей театральний колектив сформували із мандрівних театрів Галичини. Зокрема, туди увійшов театр “Веселка”, у якому на той час грала Іванна Кононів, сестра Надії Лукавецької, дружини художника [19]. Головним режисером цього театру був Г. Лаврик, а директором – І. Когутяк. Саме тоді Я. Лукавецький створює декорації до вистав “Платон Кречет” О. Корнійчука (реж. О. Каїрець), “Ой, не ходи Грицю” М. Старицького та “Чужа дитина” В. Шкваркіна (реж. Ю. Іваненко), “Пошилися у дурні” М. Кропивницького та “Тев’є-молочник” Шолом-Алейхема (реж. В. Гаккебуш) [20]. З-поміж театральних згадок Я. Лукавецького того часу – оцінка акторської роботи Віри Левицької в ролі Ліди (“Платон Кречет”) [21].

На посаді головного художника театру Ярослав Лукавецький не полишає громадської діяльності. Він працює



в обласному будинку народної творчості, в обласному відділі культури: створює товариство художників, організовує малярську школу й майстерню, гуртки в палаці піонерів, продовжує оформлювати святкові заходи.

Я. Лукавецький був і серед організаторів Гуцульського ансамблю, створеного 1939 р. Про це свідчать автобіографічні спогади, статті у пресі та праці про митця [22]. Досі були відомі лише імена диригента ансамблю Я. Барнича та керівника танцювальної групи Я. Чуперчука. Зі свідчень Я. Лукавецького, йому належали декораційні вирішення сцени для виступів ансамблю. Однак, у праці “Ярослав Барнич” Л. Филоненка [23] не згадано імені Я. Лукавецького у зв’язку зі створенням Гуцульського ансамблю, хоча спогади митця переконують, що був серед його засновників. Разом із цим ансамблем та театром художник багато подорожував Україною, Білорусією, Молдавією та Росією. Був у Києві, а також їздив на Всесоюзну сільськогосподарську виставку до Москви, де відбулась презентація гуцульського мистецтва.

У роках 1941-1944 із приходом німецької окупаційної влади Я. Лукавецький викладав у гімназії.

1945 р. відновились роботи у Станіславівському театрі ім. І. Франка. Режисер Г. Лаврик здійснив постановку драми І. Франка “Украдене щастя” із декораціями Я. Лукавецького [24]. У своїй книжці Романна Затварська подає наказ від 15 січня 1946 р. із подякою постановникам та учасникам вистави [25]. Тут же знаходимо свідчення про гастрольні виступи в цій виставі Наталії Ужвій (Анна) та Амвросія Бучми (Задорожний) – акторів Київського театру ім. І. Франка.

До трупи повернулись режисери В. Гаккебуш, О. Каїрець. Повернувся також із Відня режисер і актор О. Божедан, про якого Ярослав Лукавецький говорить: “...той



Ескізи костюмів до вистави
"Украдене щастя", 1945 р.

любимець публіки, бо дійсно талановитий, творчий режисер і досконалий, цікавий актор у численних ролях, а головню у народних" [26].

За О. Божеданом постійно стежили органи МВД, уночі після вистав проводили допити. Врешті він потрапив до туберкульозній лікарні, де й помер. "Кладовище, на якому був похований український актор і режисер О. Божедан, зліквідували, а тіло перепоховати не дозволили"[27]. Такими – та й багатьма іншими способами винищували незручну для радянської влади українську еліту.

Потрапив у чорний список "неугодних" радянській державі і Я.Лукавецький. У травні 1951 р. за наклепом "колег"[28] його заарештували. Судили в закритому суді, без можливості захисту. Вирок – заслання на важкі лісові роботи в болотах між ріками Костроми та Ветлуги, у селище Сухобезводне. Тут у пригоді став художній хист Я. Лукавецького. Малювання плакатів, оформлювання клубів, адміністрацій, портретування допомагало Ярославові Лукавецькому уникати примусових робіт.

У табірних умовах Я. Лукавецький організував багатоголосний хор та драматичний гурток. Згодом до вокального колективу приєднався інструментальний. Виступали спершу в приміщенні їдальні, потім із концертами їздили й у сусідні табори. Під керівництвом Я.Лукавецького 1955 р. драматичний гурток поставив "Назара Стодолю" Т. Шевченка. У архіві збереглися замальовки декорацій до цієї табірної вистави, а також портрет невідомого чоловіка-арештанта у жіночій ролі.

Після п'ятих років ув'язнення, 25 червня 1956 р. Ярослава Лукавецького звільнили. Довідка про відбуття 10 років строку "з зачотами" засвідчувала, що Я. Лукавецький звільнений "як не винен і не судимий". Звичайно,

конфіскованого майна, будинку не повернули і не дозволили залишатись у Снятині. Але, незважаючи на заборону, Я. Лукавецький залишився в рідному місті з матір'ю та дружиною. Серед конфіскованих 1950 р. речей були художні роботи автора – 80 картин останнього періоду.

Спершу Я. Лукавецький працював на випадкових роботах, щоб хоч якось забезпечити родину. Згодом почав викладати в Снятинському училищі культури та загальноосвітніх закладах. Він продовжує роботу театральних художників, але ескізи декорацій з іменем Я. Лукавецького забороняють. У приватному архіві Мирона Лукавецького зберігаються ескізи батька до нездійснених постановок: "Перший день свободи" Л. Кручковського, "Підступність і кохання" Шіллера, "Розлом" Б. Лавренєва, "У пуші" Лесі Українки, яку готувався поставити разом із сином – режисером М. Лукавецьким.

У 1958 р. його запросили на посаду працівника архітектури при Снятинському райвиконкомі. Художник розробляє креслення сільських шкіл, клубів, палаців щастя, пам'ятників, спорткомплексів. За його проектом здійснено перебудову Снятина. Він співпрацює з музеями в

Коломиї, Снятині, Заболотіві та багатьох селах. Для відомого лікаря і письменника В. Кархута 1973 р. робить ілюстрації до книжки "Ліки навколо нас" [29].

Окремою сторінкою у творчій спадщині Я. Лукавецького є галерея портретів театральних діячів. Ярослав Лукавецький портретував Н. Ужвій, А. Бучму, В. Блавацького, О. Скалозуба, І. Біберовичеву, О. Божедана, І. Коссакову, Ф.Базилевича, О. Світланова, Д. Антоновича, Кравця, Гопкала, В. Панова, В. Мельника. Художні роботи Ярослава Корниловича зберігаються у приватних колекціях у Києві, Кракові, Харкові, Львові, Івано-Франківську, Ірвінгтоні (США).

У 1991 р. Я. Лукавецького реабілітували разом з іншими політичними в'язнями. Цього ж року після смерті дружини Ярослав Лукавецький переїхав до Львова. Тут 14 травня 1993 р. Ярослав Корнилович Лукавецький помер. Його поховали на батьківщині, у Снятині.

Сьогодні ім'я Ярослава Лукавецького повертається в історію краю. Івано-Франківська обласна рада і держадміністрація встановили премію його імені в галузі образотворчого мистецтва й архітектури. Його ім'я носить одна з вулиць у рідному місті Снятині. В березні 2002 р. у стінах ЛНУ ім. Івана Франка відбулась виставка його театральних робіт. Готуються до друку у "Віснику Львівського університету. Серія Мистецтвознавство" спогади Я. Лукавецького "Знівчені сподівання".

Студіювання творчості Я. К. Лукавецького можна вважати розпочатими. Сподіваємось нашою публікацією привернути увагу всіх, хто зацікавлений цією темою, а також просимо допомогти у вивченні творчості митця, зокрема – театральної.



Ескіз декорації до вистави "Перший день свободи"
Л. Кручковського, 1960 р.



Ескіз декорації до вистави "Назар Стодоля" Т. Шевченка, 1955 р.

1. Див. Наш театр. Книга діячів українського мистецтва. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1975. – Т. 1; Ревуцький В. В орбіті світового театру. – Київ – Харків – Нью-Йорк, 1995; Ревуцький В. По обрії життя. – Київ, 1998; Ревуцький В. Віра Левіцька. Життя і сцена. – Торонто – Нью-Йорк, 1998.

2. Я. К. Лукавецький: живопис, графіка, сценографія, архітектура. – Львів, 1991.

3. Мистецтво Львова першої половини ХХ ст. – Львів, 1996. – С. 37, 60, 62.

4. Затварська Р. Івано-Франківський обласний український музично-драматичний театр імені Івана Франка. – Івано-Франківськ, 2001.

5. Запрошення на виставку Я. Лукавецького: малярство, графіка, сценографія у Львівському національному музеї. – Львів, липень-серпень 1998.

6. Волошин Л. Художник, як портрет епохи//Шашкевичів край. – Коломия, 1994. – Ч. 1. – С. 44-45; Шашко С. Ті, що ближче до дротів, більше люблять життя//Високий замок. – Львів, 19 червня 1998; Сидоренко Л. Портретист української еліти//Поступ. – 23 липня 1998. – Ч. 134; Подольська О. ...Повернення Ярослава Лукавецького//Високий замок. – Львів, 12 серпня 1998; Понадюк М. Скарби: Покутські родини. – Снятин, 2000. – С. 80-86; Арсенич П. Митець із Снятина (до 90-річчя від дня народження)//Галичина. – Снятин, 27 березня 1998; Каталог першої виставки образотворчого мистецтва Станіславщини. – Станіслав, травень-червень 1941; Запро-

шення на виставку творів Я. К. Лукавецького: живопис, графіка/орг. Івано-Франківське відділення Спілки художників УРСР. – Івано-Франківськ, серпень 1990; Аронець М., Кіндратишин В. Повернення: Зустріч з картинами Я. Лукавецького//Галичина. – Івано-Франківськ, 31 серпня 1990; Виставка творів Я. Лукавецького (буклет). – Івано-Франківськ, 2000; Каталог першої виставки образотворчого мистецтва Станіславщини. – Станіслав, травень-червень 1941; Афіша виставки у Львівському національному музеї у музеї О. Новаківського, 1990 р.

7. Лукавецький Я. "Знівчені сподівання". Автобіографічні спогади Я. Лукавецького. – рукопис, приватний архів М. Лукавецького;

8. Там само. – С. 1.

9. Додаток до автобіографічних спогадів Я. Лукавецького. – С. 1.

10. Лукавецький Я. "Знівчені сподівання"... – С. 6; Волошин Л. Художник, як портрет епохи//Шашкевичів край. – Коломия, 1994. – Ч. 1. – С. 44-45.

11. Скалозуб О. Характеризація в аматорському театрі. – Коломия, 1928.

12. Додаток до автобіографічних спогадів Я. Лукавецького. – С. 1.

13. Лукавецький Я. "Знівчені сподівання"... – С. 7.

14. Там само.

15. Мистецтво Львова першої половини ХХ ст. – Львів, 1996. – С. 37, 60, 62.

16. Додаток до автобіографічних спогадів Я. Лукавецького. – С. 1.

17. Там само. – С. 2.

18. Там само. – С. 2.

19. У двотомнику "Наш театр" є її спогади про Станіславський театр, де актриса описує один епізод - поїздки трупі з концертом у село на Страсний четвер. Люди на виступ не прийшли - це була адекватна реакція. Окрім членів партії, усі інші, або хрестились, або минали акторів десятими дорогами; Філоненко Л. Ярослав Барнич: в сучасному польському театрові. - Дрогобич, "Відродження", 1999.

20. Затварська Р. Івано-Франківський ...

21. Додаток до автобіографічних спогадів Я. Лукавецького. – С. 2.

22. Понадюк М. Скарби: Покутські родини. – Снятин, 2000. – С. 80-86; Арсенич П. Митець із Снятина //Галичина. – Снятин, 27 березня 1998; Аронець М., Кіндратишин В. Повернення: Зустріч з картинами Я. Лукавецького//Галичина. – Івано-Франківськ, 31 серпня 1990; Виставка творів Я. Лукавецького (буклет). – Івано-Франківськ, 2000; Волошин Л. Художник, як портрет епохи//Шашкевичів край. – Коломия, 1994. – Ч. 1. – С. 44-45; Шашко С. Ті, що ближче до дротів, більше люблять життя//Високий замок. – Львів, 19 червня 1998; Сидоренко Л. Портретист української еліти//Поступ. – Львів, 23 липня 1998. – Ч. 134; Подольська О. ...Повернення Ярослава Лукавецького//Високий замок. – Львів, 12 серпня 1998.

23. Філоненко Л. Ярослав Барнич. - Дрогобич, "Відродження", 1999 р.

24. Каталог театральних робіт Я. Лукавецького.

25. Затварська Р. Івано-Франківський ...

26. Спогади Я. Лукавецького.

27. Там само.

28. Арсенич П. Митець із Снятина //Галичина. – Снятин, 27 березня 1998.

29. Кархут В. Ліки навколо нас. – К., 1973.

Марія ЗАІЧЕНКО
СУМНЕНЬКА

ПІСЕНЬКА
ПРО ЗРАДУ

Вона одна... Вона молода й приваблива... Вона прикута до інвалідного візка... За задумом драматурга О. Ірванця, це неодмінно повинна бути жінка – свою моноп'єсу він так і назве: “Маленька п'єса про зраду для однієї актриси”. Режисер Світлана Олешко посперечається з автором із цього приводу. Залишаючи за головною героїнею зовнішні ознаки жіночості, вона доручає цю роль ... акторові-чоловіку. Ніби заглиблюючись у розуміння слова “зрада”, режисер спровокує його виявлення дослівно у всьому...

Занадто, на перший погляд, політизована драма О. Ірванця розповідає про абсурдне сьогодення, витоки якого лежать у недалекому минулому. Вистава театру-студії “Арабески” – про абсурдність людських стосунків на тлі абсурдного середовища. Слово “зрада”, яке містить у собі так багато значень, тяжіє над виставою, майже висне в повітрі. Точніше, на сцені панують два іменники – зрада та помста. Об'єднуючись у фарсовому фіналі, вони перетнуть умовну межу сцени та важким тягарем упадуть на плечі глядачів. Урешті-решт останні відчують, що й вони стали об'єктом психологічного експерименту...

Стиль акторської гри – логічний, графічно-витончений, холоднуватий, вивірений. Іноді здається, що живіть емоції на сцену не пробитися. Не сприяє цьому ані камерність простору, ані раціоналізм всієї постановки. Підкреслено “безатмосферна” сценографія В. Проскурнякова схиляє глядачів до функціонального світосприйняття.

Акторів Руслану Никоненку доводиться перекопувати глядачів у жіночій статі свого персонажа. Завдання з непростих, ускладнене критичним емоційним станом, у якому перебуває героїня, та фізичною обмеженістю рухів – О'НА все ж таки каліка і свого візка не покидає. Цікава форма та динаміка вистави, а головне – виважено-логічна гра актора змушують глядачів повірити йому і пережити зраду разом із героїнею.

Появі О'НИ на сцені передують народна пісня в її виконанні, що стане одним із лейтмотивів спектаклю. З



“Маленька п'єса про зраду” О. Ірванця, режисер Світлана Олешко, театр-студія “Арабески”, Харків, 2001 р. (світлина Юрія Ворошилова)

насолотою наспівуючи ліричний мотив, вона буде посміхатися загадковою напівпосмішкою. О'НА у виконанні актора – впевнена, зібрана, іронічна. Іноді вона вмикає приймача, а точніше кажучи, одягає на голову навушники та слухає останні новини. Це не справляє їй утіхи, тим більше, що від тої брехні, яка лунає з динаміків, виникає лише одне бажання – застрелитися. Тому О'НА не часто слухає радіо. А ось живого спілкування не уникає, запрошуючи до своєї оселі кожної зручної хвилини тьотю Хону. За сюжетом вистави тьотя Хона (актор Вадим Коробка), діалог із якою тільки-но зав'язався, виявиться Паном старшим дорадником, який, виконуючи завдання, записує на плівку всі розмови О'НИ. Зі стриманої поведінки та посмішки останньої ми розуміємо, що вона про це знає. “А взагалі, що нового, тьотю Хоно!” – раптом голосно вигукне О'НА, з цікавістю поглядаючи на тіло тьоті Хони, яке аж скрутилося від несподівано-різкого запитання у навушниках. Актор робить із героїні тонкого психолога, який знає, що найлегше одурити людину тоді, коли вона думає, що дурить тебе.

Від самого початку дії право голосу, тобто – слів, має лише головна героїня. Усі інші можуть проявити себе рухом, жестом, мімікою. Ці умови висуває драматургія, але режисер трактує матеріал по-своєму: не тільки персоналізує тих, про кого О'НА говорить, а й наділяє кожного сольними партіями-піснями (на поетичні тексти драматурга). Від такого рішення вистава виграє, зокрема, у дієвому аспекті.

З появою нових героїв конфлікт п'єси набуває динаміки й виразності. Це вічний трикутник закоханих: “Трое кращих учнів у класі – він, я і Монка... На весь наш випуск

три “чорні атестати” – йому, мені і Монці ... В університеті тільки ми троє і вчимося. Зараз уже двоє, щоправда...” – так О’НА лаконічно розповідає історію стосунків, які передували зраді.

Першим на сцену виходить Він (актор Армен Калоян) із піснею-декларацією про своє бачення ідеальної людини. Високий, красивий – із копицею хвилястого ... синього волосся, він змусить О’НУ слідувати за кожним його рухом: “А він, тьотя Хоно, він із нас усіх – най-най-най... Наймудріший, найталановитіший і взагалі ...”, – лірично склавши руки, зачаровано промовляє О’НА. Романтичний шарм героя підкреслений блискучим вальсом, а палкий темперамент, щоправда, пізніше, акцентується незрівнянним танго.

Історія стосунків з О’НОЮ, яка закінчилася так неприємно, надзвичайно заважає Йому насолоджуватися життям. На зустрічі з экс-коханою Він боїться прямого запитання, прямого погляду, тому весь час ховає очі і взагалі намагається втекти від будь-яких розмов. Вихід героя підкреслено демонстративний, бо, крім красування своєю особою, у ньому нічого більше немає.

Такою ж демонстрацією буде і поява Мони (актриса Наталя Цимбал). Її вихідна арія – “лагідна” пісенька про те, для чого приходять на світ люди, тобто – про щастя. Перед глядачами Мона постає мальовничою кралею з довгими ногами та великими очами. Співаючи пісні, Мона дуже кокетливо поправляє зачіску та демонструє всім безмежну широчінь своїх очей. Їй байдуже, що О’НА нервує, дивлячись на неї – Мона навмисно муляє їй очі.

Застосування демонстрації як прийому цілком виправдане. Це не тільки знайомство глядача з новими дійовими особами, а ще й заявка на виявлення їх справжніх стосунків із головною героїнею. Тут ніколи не було чесності, щирости. Усе будується на засадах суперництва, на бажанні першим ухопити від життя якомога більше. Завдяки присутності у виставі елементів естрадного шоу стан стриманої іронії, у якому тривалий час перебуває героїня, не видаватиметься одноманітним. Напружена розповідь щоразу подається в новому тональному звучанні.

*Руслан Никоненко - О’НА,
Вадим Коробко - тьотя Хоно*

Центральне місце у виставі займає пісня О’НИ про долю молодої дівчини, яка втопилася, бо не мала сил пережити розлуку з коханим. Ця сцена вражає своєю глибокою тугою, щирим проявом цього почуття. Народна лірична пісня, виконана а саррелла, виглядає контрастно на тлі загального роково-музичного вирішення вистави, яке здійснив гурт “Калекція”. У ці хвилини О’НА цілковито самотня... Вона заглиблена у власний внутрішній світ, глядачі у цю мить для актора не існують. Наодинці з собою О’НА справжня та щира і нарешті має можливість виявити всю гіркоту свого кохання. Напускна іронія спадає, і перед нами – безталанна жінка, яка самотньо тужить. Темний простір сцени в цей час нагадує клітку. А білий кокон убрання героїні в поєднанні із синім підсвітленням залишає відчуття медичної стерильності середовища. На цьому тлі сумна історія, яку розповідає пісня, здається виразом.

Під час цього соло-співу О’НА перебуває під дією наркотиків, тому її раціо відключене. Справжня жіноча сутність героїні проривається назовні та втілюється через спів. Вона, мов загнаний звір, борсається у своєму візку. Рухи поривчасті, здається, що своїм горем О’НА хоче заповнити кожний куточок холодної кімнати. За кілька хвилин

Армен Калоян - Він



*Наталя Цимбал - Мона, Армен Калоян - Він, Тетяна Міхіна - тьотя Хоно, Руслан Никоненко - О’НА
(світлина Юрія Ворошилова)*



звучання пісні тиха туга сягає експресивного відчаю, у якому так багато докору та почуття безвиході.

За логікою побудови ролі ця сцена є таким собі ліричним відступом. На її тлі фінальна лють та егоїзм О'НИ сприймаються як неочікувана модуляція, що вибухає зсередини дії та руйнівним рухом поглинає всіх.

Але як тільки наркотики перестають діяти і героїня приходить до тями, характер пісні різко змінюється. З'являється звична іронія, жести стають стриманими та впевненими. Обличчя О'НИ стає жорстким. Більше вона не дозволить собі й найменшої слабкості. Для здійснення помсти їй потрібні лише очні ставки з винуватцями. І вона їх має.

Першою до О'НИ телефонує Мона. З того, як поводитися на сцені остання, ми розуміємо, що розмова не дуже складається. Тримавши в руках слухавку, Мона наче не здатна встояти на ногах. Хо́да її непевна, ноги – ніби ватяні. Від цього вона увесь час спотикається і вимушена робити невеликі пробіжки, щоб утримати рівновагу. Це О'НА її “збиває”, бо лаконічні відповіді на питання містять у собі чимало руйнівної активності. Що гучніша та напруженіша відповідь, то ближче до землі обличчя Мони.

Нарешті О'НА розкаже подрузі все, що накопало на душі за довгі роки спілкування. Режисер вибудовує сцену викривального монологу О'НИ так, що глядач має змогу не тільки чути слова героїні, а й бачити їх утілення в дії: “Ти завжди від мене підживлялася...”, – каже у слухавку О'НА, і ось натягнутий між подругами довгий телефонний шнур виглядає наче підживлююча пуповина. “І відтоді сидиш на мені, паразитуєш...”, – продовжує О'НА, у той час як Мона дуже зручно вмощується на спині подруги...

Про справжню мету Мониного дзвінка ми дізнаємося в кінці розмови. І тут режисер змінює сюжетний хід п'єси. За драматургом, Мона повинна сповістити О'НУ, що той прикрий випадок на маніфестації, внаслідок якого вона стала калікою, скоївся через Нього, бо саме він викликав поліцію. Але за логікою вистави героїня від самого початку знає, кому “завдячує” своїм скаліченим тілом. Тому у спектаклі Мона шантажує О'НУ інакше – своєю вагітністю, що видасться цілком природною, якщо пригадати, чим вони з Ним підкреслено активно займалися протягом дії. Таке перенесення змістових акцентів логічно доповнює драматургію, а виставі надає ще одного “зрадливого” забарвлення.

Помста О'НИ за звістку буде жахливою. Після фінальної пісні тьотя Хона вб'є Мону, а потім Його руками викине її тіло. Під час цих подій сцена майже темна, скупого жовтого світла достатньо лише для того, щоб освітити обличчя героїв та металеву конструкцію декорації. Вражає не так сам факт убивства, хоча й на нього було важко чекати, як мовчазна незворушність персонажів. Наче запрограмовані, герої виконують своє завдання, і на їхніх обличчях – ані натяку на будь-яку емоцію.

Такий самий фінал чекає й на Нього. І станеться це теж після розмови з О'НОЮ, під час якої героїня буде наїжджати в прямому та переносному сенсі на свого співрозмовника, шукаючи контакту з Його очима. Але Він

щосили намагається уникнути цього. Припертий фактами, а на сцені – загиснутий між екс-коханою та тьотею Хоною, герой почувається не дуже комфортно. Подаючись назад від чергового наїзду, Він щоразу нашттовхується на тьотю Хону. Ховаючи обличчя, Він радий був би щезнути, але О'НА не дає Йому втекти. Вона сповіщає про втрату їхньої дитини. У її словах немає нічого, крім констатації. Але така новина у прямому значенні збиває з ніг “татуся”. Ми майже фізично відчуваємо довгу павзу приголомшення, яка зависла в діялозі.

У якусь мить здається, що ця сцена стане фінальною крапкою драми. Але відповідь героя перетворює крапку на кому. Він розраховується з О'НОЮ ... грошима. І виявляється, остання сприймає це як щось природне. Драматичний пафос, що панував на сцені хвилину тому, перетворився на гірку фарсову посмішку.

Зрадлива сутність головної героїні ніби невичерпна. А фінальна сцена з тьотею Хоною, яка виявляється Паном старшим дорадником – тому підтвердження. О'НА всіх пошила в дурні, усім помстилася і всіх зрадила.

Песимізм фіналу підкреслений оголенням режисерського прийому, що певною мірою пояснює жорстокість, яку виявляє героїня у виставі. Якби роль О'НИ виконувала актриса, то в цілому цю історію можна було б сприймати як щось відсторонено-театральне, ілюзійно-життєподібне. Але фінал вистави з його фарсовими перебільшеннями, “оголеною” грою стає дотичним до глибинних реалій нашого життя. Разом із зовнішніми ознаками героїні Руслан Ніконенко позбавляється й самого сценічного образу О'НИ. Розминаючи затерпілі м'язи, він прямує до мікрофона, щоб виконати фінальну пісню. Перед нами актор, що висловлює власний погляд і позицію театру, – такий собі Р. С., що нарешті ставить крапку одним-єдиним словом: “Курва!”

Емоційна влучність репліки, спрямованої чи то до героїні, чи то до життя, – вражає. Ловиш себе на думці, що до цього й додати нічого.

Сцена “Танго” (світлина Юрія Ворошилова)



ШІСТЬ ТЕАТРОЗНАВЦІВ У ПОШУКАХ ГЕРОЯ

Перші інтерв'ю, як і перші ролі, запам'ятовуються назавжди. Студенти третього курсу театрознавчого відділення ЛНУ імени Івана Франка обрали об'єктом уваги однокурсницю Мирославу Солук, студентку акторського відділення університету. Майбутні театрознавці і майбутня актриса вперше працювали у навчальній університетській радіостудії – їх розмову подаємо в журнальній редакції.

Тарас Федорчак: Влітку 2001 р., коли ми закінчували другий курс, відбулась прем'єра вистави: “Картка любови” за твором Романа Горака на Камерній сцені Театру імени Марії Заньковецької. Це був Твій дебют, перша серйозна робота на сцені. Отже, таке собі скромне питання: Твої враження?

Мирослава Солук: Не можу передати. Я була щаслива, коли мені сказали, що гратиму роль молодой Ольги Рошкевич. Просто щаслива...

Т. Ф.: Твоею партнеркою була Ірина Шумейко, а режисером Григорій Шумейко – досвідчені митці. Як вам працювалось?

М. С.: Спочатку була налякана. Ось я, студентка... Мені доведеться працювати з акторами, у яких така практика, досвід. Але ставлення до мене було дуже хороше. Мені дозволяли імпровізувати, так само, як і іншим артисткам. Я могла виходити на площадку і пропонувати свої ходи, свої думки. Мені це дуже подобалось, я не зустрічала найменшого спротиву. Ірина Йосипівна особливо мене підтримувала, давала поради.

Т. Ф.: А не було страху, що досвідчена артистка відсуне Тебе на другий план, що на її тлі Ти виглядатимеш якось не так...

М. С.: Ніколи! Думаю, тут допомогли заняття з акторської майстерності на курсі Богдана Миколайовича Козака. Він нас готує до цього, до реальної праці на сцені. Я знала, що повинна робити, знала, що таке сцена, її закони. Це допомагало мені почуватися впевненою, бути зосередженою на дії...

Сцени з вистави “Картка любови” Р. Горака, режисер Григорій Шумейко, художник Олесь Нога, Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 2001 р., Мирослава Солук - Ольга Рошкевич, Ірина Шумейко - Ольга Озаркевич (світлина Тараса Гунька)



Марія Кошелінська: Як Ти відчувала атмосферу вистави?

М.С.: Коли режисер вперше ознайомив мене з майбутньою роллю, я запитала: “То я повинна зіграти молоду закохану дівчину?” Здавалось, що це не важко. Але Григорій Шумейко поставив цілу низку несподіваних завдань: “На тобі повинна віддзеркалитись і та, старша жінка, її проблеми; ти повинна бути двоплановою...” Все це наповнювало мій образ глибиною, якщо хочете, містикой. Тому атмосфера під час вистави була не побутова, а якась... містична...

М.К.: Чи допомагала Тобі музика?

М.С.: Звичайно. Спочатку пів години я стою за кулісами, готуюсь до вистави, згадую усі свої завдання. І коли звучать перші такти музики, там, де голос жіночий... Вона тебе просто “заводить”. І ти відчуваєш, що от зараз усе почнеться і ти до цього – готова. Надзвичайно допомагає.

М.К.: Щодо костюмів. Протягом усієї вистави Ти спершу поступово роздягаєшся, потім – перевдягаєшся. Чи не виникало дискомфорту, внутрішнього опору до цього прийому?

М.С.: Ідея з костюмами як на мене дуже цікава. Звичайно, вбрали нас як капусту: багато різних “шарів” одягу. На перших репетиціях було дуже незручно, згодом все відпрацювали... Це до певної міри допомагало схватись за конкретну дію.

Микола Перун: Ти займаєшся в акторській майстерні професора Богдана Миколайовича Козака. Розкажи про свого викладача, своє навчання.

М.С.: Перший урок акторської майстерності... Це було в театрі, там, високо, на студії... Ми переодягнулись... І почали грати... в дитячі ігри. Викладач нам говорив: “Ви – квіточка. А тепер... Уявіть, що ви – метелик”. Або: “Побігаємо, як коники. Станьте дітьми. Згадайте, які ви були в садочку”. Це було для мене так дивно. І цікаво. Ми потім, згодом, зрозуміли, для чого це. Було дуже нелегко. Тепер ми розуміємо: це потрібно для того, щоб бути органічними, вірити в те, що робимо, як діти, бути щирими. Якщо будемо вірити ми – повірять і нам. Так починались наші тренінги. Потім – етюди... Після того, коли наше тіло стало готове, а голос – “розігрітий”, ми працювали над Чеховим, Шекспіром.

М.П.: Ви щось записували, вели нотатники цих репетицій?

М.С.: Звичайно, ні. Наш викладач говорив: “Я не хочу бути академічним професором. Сісти, диктувати вам щось. Наша професія – практика. І тільки практика”.

М.П.: У Тебе змінилося все життя: середовище, коло спілкування, змінився, мабуть, Твій світ. Зрозуміло, що сьогодні на першому плані в Тебе акторська майстерність. Що вона для Тебе – цікава пригода, нестерпний зубний біль, стиль життя?

М.С.: Дякую за гарне питання. Це для мене спосіб життя. Тому що, чесно кажучи, я відгородилась від усього. Можливо, я й грішу проти сім’ї. Рідко приїжджаю додому – живу у Новояворівську, це тридцять кілометрів від Львова. Спочатку мама мене не розуміла. А тепер змирилась: “Так, ти божевільна, ти одержима.” І махнула рукою. Коли мама приїхала на прем’єру, побачила мою роботу, сказала: “Ну, дитино, продовжуй. Я за тебе рада”. Мені було дуже приємно почути ці слова від найближчої людини, від...єдиної моєї колежанки, яка знає про мене все і повністю довіряє. Я щаслива, що в мене така мама. Золота мама. І тому я живу зараз акторською майстерністю. Паралельно танцюю, співаю. Тому що це невід’ємне. Актор повинен бути різноплановим. Увесь час присвячую саме майбутній професії.

М.П.: Така самопожертва!

М.С.: Це просто мій обов’язок...Як студентки.

М.П.: Питання до студентки Мирослави Солук. Як Ти прийшла до університету? Де вчилася, як, якою була Твоя доля до вступу?

М.С.: Моє “доуніверситетське” життя не віщувало майбутнього акторства. Хоча паралельно



із середньою школою закінчила музичну – навчалась гри на фортепіано, займалась хореографією. У школі була мало не співачкою. Так, мені прогнозували майбутнє естрадної співачки. Я дивувалась, тому що для мене тоді це було просто захоплення. Ну, писала собі пісні, музику. Тоді вони, звичайно, здавались такими хорошими. А тепер бачу – примітивні... Але при цьому всьому я почувалася майже зіркою в школі. А насправді серйозно готувалась до англійської філології і збиралась вступати до Львівського університету саме на цю спеціальність. Але... через певні обставини передумала. Вирішила вступати до культосвітнього училища на акторський факультет. Однокласниця сказала: "Спробуй, ти ж справжня артистка!". Я й спробувала. Здавала лише іспити зі спеціальности, бо шкільний атестат був із срібною медаллю. Мене зауважив Григорій Шумейко і порадив: "Дитино, вступи до університету. Маєш шанс". Я забираю документи з училища, де всі були страшенно незадоволені з цього, бо мене вже зарахували, і вступаю до університету на платне відділення. Згодом мене перевели на державне навчання. Учитися мені шалено подобається. Ось така моя доля.

Олександра Калініченко: Мирославо, скажи, будь ласка, що Тобі подобається, а що, можливо, – ні в університетській акторській освіті?

М.С.: Зараз усе дуже подобається. Ми вже третій курс, залишились спеціальні предмети, література. А от на першому, другому курсі, як на мене, було надто багато дисциплін... Хоча це не точно – їх вели чудові педагоги. Але багато часу забирали... книжки. Ми приходили з "акторської майстерности" о десятій вечора, деколи навіть пів на одинадцять. Шалено стомлені. Про читання й мови не могло бути. Деякі педагоги нас не розуміли. Але ми намагались пояснити, що фізично не залишається часу на писання рефератів, якщо віддаєшся повністю головному – акторській справі.

О.К.: А як бути з інтелектуальним розвитком? Фізичні тренінги ж не все вирішують?

М.С.: Далеко не все. І список літератури з майстерности актора надзвичайно великий... Тому я віддаю перевагу в читанні книжкам з фаху. Для мене краще читати Станіславського, Мейерхольда, Гротовського, аніж, скажімо, ...філософа Канта. Це добре, що є цікаві філософи... Але мені сьогодні кортить дізнатись, що ж відбувається там, у моєму світі, у моїй професії.

Т.Ф. Твоя заповітна роль?

М.С.: Я просто мрію, щоб вони завжди були – різні. Дозволю собі нагадати Станіславського: немає поганих ролей, є погані актори. Тому навіть епізодична роль завжди тішить. Вона є, її треба зробити.

Володимира Кутерного: Чи є у Тебе мрія зіграти роль у кіно?

М.С.: Ой! Є! Але думаю, це ніколи не станеться, а якщо



В. К.: Але попри це, що б Ти хотіла зіграти в кіно?

М.С.: ...Детективну роль. Це був би справжній детектив. Мафія!

В. К.: Твій взірець кіноактриси?

М.С.: Всім відома Джулія Робертс. Цікаво спостерігати за її умінням внутрішньо перероджуватися. Я в захопленні від її гри. Зразок!

Олександра Калініченко: Якою актрисою Ти себе відчуваєш: комедійного чи трагедійного плану?

М.С.: Мабуть, ліричного...

О.К.: Наприклад...

М.С.: Маруся Чурай!

Т.Ф.: Ти не мрієш випробувати себе в режисурі?

М.С.: Я планую в майбутньому податись у режисуру. Мені подобається...будувати! Я навіть своїх однокурсників дістаю. Вони опираються: "Перестань нами керувати!" Це дуже цікаво. Дуже.

О.К.: А якщо б стала режисером – яку б виставу Ти поставила першою?

М.С.: Думаю, це б була моновистава.

В. К.: А якою Ти бачиш виставу – візитну картку вашого акторського курсу?

М.С.: "Блакитна троянда". Зрозуміло, що цю п'єсу Лесі Українки дуже складно поставити. Але в нас хороша, сильна група. Я взагалі мрію, щоб наша група утворила свій театр. Але треба, щоб усі жили цією ідеєю.

Роман Лаврентій: Мирославо, хто Ти за гороскопом? Чи віриш у них?

М.С.: Я – Терези. Важу, переважую, перш ніж зробити вчинок. Люблю, щоб у мене все було у рівновазі. Щоб конкретність була. Без різких перепадів. Така я... Це справді мій знак.

Р.Л.: А уяви, що Ти зловила золоту рибку. Що б Ти для себе попросила?

М.С.: Щоб моя група утворила свій театр...

Борислав ПЕТРАНОВ

*Спеціально для "Просценіуму"
за сприяння Ольги Сороки*

"ЩО РОБИТИ?" – КІНЕЦЬ УТОПІЇ

Драматичний театр ім. Івана Рильського (м. Плевен) є одним із небагатьох театрів (щоб не сказати єдиним), який зумів виплекати молодого і провокаційного режисера.

Режисер Боян Іванов зазвичай провокує і дивує свого глядача. Уже сам вибір роману "Що робити?" М. Чернишевського як основи нової вистави викликав суперечливі думки. Для молодого режисера текст, як правило, є поштовхом для "варіацій на тему".

У спектаклі Б. Іванов продовжує започатковане в попередній постановці "Чайки" дослідження людського "невідання" – що робити зі своїм життям.

Боян Іванов зумів утвердити власний стиль у режисурі. Ще в першій своїй роботі "Уста повні птахів" він спробував застосувати "принцип кіно", продовжив пошуки в колажі за п'єсами Івана Радоева "4. По вертикалі: кохання" і утвердив застосований принцип як форму в "Чайці" А. Чехова. Режисер розтинає дію на шматки, полишаючи глядачеві можливість з'єднати розмаїті клапти життя, самостійно надати оповіді певного змісту. Це захоплює публіку і робить спектакль видовищем.

У виставі "Що робити?" режисер доводить, що "епічний театр" ще не викинуто на задвірки театральної історії, він живе, провокує і викликає зацікавлення.

Основна постать епічного театру – оповідач – у цьому випадку письменник – Ч. (Пламен Димитров). Йому відомо, що ховається за соціальним фасадом конкретних епізодів і ходом подій, про які розповідає. Місце подій різко переміщується в просторі й часі. Режисер Боян Іванов не сприймає час у спектаклі "Що робити?" як незаперечну даність, а витримує оповідь у часі, пронизаному передчуттям лиха. Робота з акторами для нього – чи не хірургічна дисекція партитури дій кожного героя.

Актриса Ніна Стоїцова (Віра Павлівна), віртуозно володіючи своїм тілом, зуміла не тільки створити пластичний образ, а й закарбувати в пам'яті глядачів завдяки певним жестам, що допомагають зрозуміти психологічний стан героїні. ТанDEM режисера і актриси доводить, що вони розмовляють однією мовою. Після ролі Ніни Зарічної Віра Павлівна сприймається як продовження образів людей, у яких погляди на світ і реальне життя ніколи не збігаються. Холодній, позірно раціональній Вірі Павлівні, яка живе за власними самодостатніми правилами, протиставляється емоційний і готовий на все задля кохання Лопухов (Пенко Господинов). Актор має чималий досвід роботи з різними режисерами.

Досконало володіючи своїм тілом і мімікою, він надав своєму героєві повнокровності і характерності. Крізь маску нещасливого часом проглядає і коханець, готовий вдавати клоуна, і людина, що не розуміє правил поведінки, які йому диктують. Гра обох акторів містить і коментар до характеру їхніх героїв. Завдяки "ефекту відчуження" вони не ототожнюють себе зі своїми персонажами і недвозначно підкидають публіці своє ставлення до подій на сцені.

Особливо варто зупинитися на грі Гергани Бирдарової (Марія Олексіївна) як актриси психологічного театру. Співпраця з представником "розгніваної молоді" Бояном Івановим, гадаю, була для неї своєрідним викликом. Ще в "Чайці" в ролі Аркадіної Г. Бирдарова зуміла – звичайно, не без допомоги режисера – поєднати "старі" театральні форми з "новими", водночас неухильно дотримуючись партитури Б. Іванова. Цим вона урізноманітнила образ і не піддалася спокусі зробити з нього плакат. У ролі ж Марії Олексіївни актриса продовжила свої пошуки в цьому напрямі.

Запам'ятовуються й масові сцени у спектаклі. Режисерові досить невеликого числа акторів, щоб дати глядачеві відчуття присутності юрби. Під час перегляду сцен в кравецьких майстернях Віри Павлівни у свідомості виринає вислів Умберто Еко з есею "Існування як нескінченний карнавал" – "карнавалізація праці". Три швачки – Марієта Калинова, Ніна Ілієва і Бояна Минковська – це безпомічні тваринки в руках "дресирувальниці" Віри Павлівни, що з вірою і наївністю блазня перетворює мить роботи із звичайними кравецькими інструментами на мить гри.

Сценографія Івана Ставрева цілком відповідає пошукам режисера. Надзвичайно функціональні костюми, автором яких є теж художник Іван Ставрев, підкреслюють глядачеві характер персонажів.

Музичне оформлення ненав'язливе, воно радше створює середовище, аніж ілюструє події на сцені.

Якщо М. Чернишевський своїм романом "Що робити?" започаткував утопії про світле майбутнє, то режисер на початку XXI ст. своїм спектаклем "Що робити?" сповіщає про кінець утопії. Мабуть, ніхто з нас не відає, що робити з собою, своїми мріями і бажаннями. Тому питання "Що робити?" стоїть перед кожним.

Переклала з болгарської Ольга Албул



Януш ДЕГЛЕР

В ПОНТЕДЕРІ ПІСЛЯ ГРОТОВСЬКОГО І ПРО ГРОТОВСЬКОГО

I

У Тосканії, на берегах ріки Арно, поміж Пізою і Флоренцією розташувалось невелике з населенням у 27 тисяч містечко Понтедера. Тут немає пам'яток старовини, які привернули б увагу туристів. У італійців (і не лише в них) воно асоціюється з великою фабрикою популярних моторолерів "Aspa". А для театралів Понтедера – магічне місце, оскільки тут після еміграції з батьківщини 1982 р. та чотирирічного перебування в США на запрошення Роберто Баччо – директора місцевого „Центру експериментального театру та театру пошуків” в серпні 1986 року — оселився Єжи Гротовський. За кілька кілометрів від Понтедери в приміщенні старого винного складу Гротовський організував свій осередок праці (Workcenter of Jerzy Grotowski). Саме тут він реалізував багаторічну програму "Ритуальний театр" (потім назву змінено на "Театр як провідник"). Програма ґрунтувалась на практичних та дослідницьких пошуках у сфері перформативних п'єс. Результатом цих пошуків була "Акція" ("Aktion"), останній твір Гротовського, поставлений групою акторів, двоє з яких – Томас Річардс і Маріо Баджині стали його найближчими сподвижниками. В 1996 р. він змінив назву центру на "Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards", оскільки тоді проведення практичних занять було довірено Річардсові. У заповіті Гротовський зробив його своїм офіційним спадкоємцем. Після смерті Гротовського (14 січня 1999 р.) Центр очолив Річардс. Разом з Баджині він продовжує дослідницьку програму і творчі пошуки, накреслені Гротовським.

Далі триває й робота над "Акцією", створеною головним чином на матеріалі архаїчних вібраційних пісень африканського та афрокараймського походження. Відомо, що спочатку не було публічних показів "Акції", бо Гротовський вважав, що вона не потребує присутності глядачів, оскільки спрямована – як в деяких старих традиціях – на діючу особу і має бути передусім знаряддям праці над собою. Лише після трирічної роботи він наважився

показати результати вибраним, яким призначив роль свідків. Потім "Акцію" могли подивитися запрошені до Понтедери театральні трупи, і нарешті, її почали показувати значно більшій кількості осіб (під час показу у Вроцлаві в лютому 1997 р. їх було щонайменше тридцять). Це не вистава у традиційному значенні, бо не належить – як зазначав Гротовський – до таких, що сприймаються як дійство за мотивами почутої історії. Тому партитура дії в "Акції" може зазнавати різних модифікацій, оскільки робота над нею й далі трактується як безупинний творчий процес, до того ж змінюються, крім Річардса і Баджині, дійові особи.

1999 р. вони приступили до здійснення нової програми під назвою "Project THE BRIDGE: Developing Theatre Arts" ("Проект МІСТ: розвиток театального мистецтва"). Слово "Міст" має символічне і практичне значення, оскільки в межах програми, як пояснюють її організатори, – „з матеріалу перформативних п'єс будується міст між світом театру і дослідженнями драми як провідника". В результаті виникає щось середнє між театальною виставою та театром як провідником. В чому особливість цієї програми, ми довідалися в липні 2001 р. у вроцлавському Центрі Досліджень Творчості Єжи Гротовського і Театрально-культурологічних Пошуків, що розташувалася в приміщенні колишнього „Театру Лабораторія". Річардс і Баджині показали тут свою найновішу роботу – „One Breth Left" („Залишився останній подих"), що народилася в процесі дворічної праці з групою стажерів Workcenter. Осердям групи були четверо китайців з Сінгапуру. Саме вони надали матеріали текстів з давніх китайських джерел (твори Чуанг-цзи і Лао-цзи), що лягли в основу розповіді. Було використано також давні пісні, які співалися кількома китайськими діалектами.

„Залишився останній подих" – це спроба створення нової форми театального дійства, яке автори називають „вистава-невистава". А все тому, що робота поєднує пошуки в сфері театру як провідника з елементами теат-

ральної вистави. Подібно як в „Акції” старовинні пісні є тим чинником, що організовує все в одне ціле і визначає ритм. Проте велике значення має й фабула: розповідь про жінку, що помирає; їй залишився лише один-єдиний, останній подих. Навколо лежачої жінки збираються члени родини, постаті, які виринають зі спогадів, зроджуються примари й страхіття. Образи з минулого переплітаються з сонним маренням. Ми не знаємо до кінця, що діється насправді, а що є тільки сном або проекцією нездійснених мрій вмираючої. Тут, як уві сні, можливі різні метаморфози (найкрасивіша сцена – перетворення одного з акторів на метелика), співіснування ситуацій, які трапилися в різний час. Значення мотиву сну найкраще передають слова одного з героїв: „Той, хто бачить сні, не знає про те, що бачить сні. Щойно пробудившись, він усвідомлює, що бачив сон. Але дурень думає, що пробудився, і сміється собі тихенько з того, про що думає, що знає”. Заключна пісня обривається раптово, з останнім подихом жінки.

Вистава „Залишився останній подих” викликала неоднозначну реакцію. З одного боку, захоплювала майстерність акторів, а особливо незвичайна точність колективного виконання пісень, але з іншого боку виникали сумніви не тільки щодо вдалого відтворення деяких ситуацій та сцен, а насамперед, ставлення до твору самих постановників. Чи це для них тільки експеримент, щоб перевірити придатність елементів перформативних п’єс для створення театральної вистави? Чи цей твір відкриває новий шлях, яким прямуватиме колектив Центру з Понтедери? Чи завдяки „Проектові МІСТ” з’являться наступні твори? Намагаючись відповісти на це питання, Маріо Баджині вдався до метафорики: „Уявімо собі монастир в Азії [...]. Тут монахи виконують танці, які певним чином є їхньою молитвою, їхньою працею. Уявімо собі, що мешканці села майже не бачать цих танців, але незважаючи на це, між монастирем і селом існує зв’язок. Тепер уявімо, що один-два рази на рік на подвір’ї перед святиною монахи виконують інші танці, і їх приходять подивитися селяни. Ці танці містять деякі елементи того, що відбуваються за дверима монастиря. Звичайно, Workcenter – не монастир, але „Проект МІСТ” парадоксально асоціюється для нас з цим образом. Для нас – це незвичайно плідне поле для досліджень, щось нове й невідоме. Неначе ми утворили структуру, яка зважає на глядача, але одночасно може звертатися до іншого виду роботи і яка має можливість викликати щось на зразок „туги за чимось високим”.

II

У середині жовтня 2001 р. до Понтедери з’їхалося близько трьохсот осіб з цілого світу (в тому числі багато відомих критиків, театрознавців, театралів), щоб взяти участь у конференції „Il Teatro Laboratorio tra Opole e Wroclaw 1959-1969. Le energie della genesi – Testimonianze” („Театр Лабораторія між Опольє і Вроцлавом 1959-1969. Енергії початку – Свідки”). Організатором був театр Роберта Баччо спільно з “Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards” та вроцлавським Центром Досліджень Творчості Єжи Гротовського і Театрально-куль-

турологічних Пошуків. Триденну програму конференції підготувала Карла Поластреллі, яка колись давніше тісно співпрацювала з Гротовським в Понтедері. Одночасно з конференцією відбулася виставка сценографічних і архітектурних проектів, афіш та фотографій з вистав, поставлених в „Театрі 13 рядів” в Опольє (1959-1964) і „Театрі Лабораторії” у Вроцлаві (1965-1969). Карла Поластреллі разом з Людвіком Фляшеном підготувала спеціальну публікацію „Il Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969”, яка містила хроніку діяльності театру Гротовського, а також вибрані тексти Гротовського і самого Людвіка Фляшена.

Серед запрошених до Понтедери були ті, хто в 1959-1969 рр. найтісніше співпрацював з Єжи Гротовським, разом творив його вистави, брав у них участь, а також ті, хто стикався з ним як критик і дослідник... Це були Людвік Фляшен – співзасновник і завіт „Театру 13 рядів”; Єжи Гуравський – архітектор, який проектував сценографію і театральний простір до шести вистав; актори Рена Мірецька, Зигмунд Молік, Елізабет Альбахак (грала Марію Магдалину поперемінно з Реною Мірецькою в „Aposcalypsis cum Figuris”), а також критики Юзеф Келер і Збігнев Осінський. Прибув також Еудженіо Барба, який в 1962-1964 рр. був першим закордонним стажером у “Театрі 13 рядів”. Своє життя в Опольє він описав у недавно виданій книзі „Земля попелу і діамантів. Моє перебування в Польщі”. Всі розповідали про свій професійний досвід і особисті переживання, пов’язані із співпрацею з Гротовським, про методи роботи, вплив його особистості на їхнє життя.

Людвік Фляшен намагався пояснити, чим були ці „енергії початку”, підкреслюючи, що на першому етапі вони мали людський вимір, „були часті і вносили величезний поспіх”, тому що як Гротовський, так і всі члени колективу були молодими (Гротовський мав 26 років, коли керував театром в Опольє, Фляшен – 29). Енергія молодості була рушійною силою їхніх починань, давала відвагу в пошуках нових театральних шляхів. Усе досягнуте, здобуте в Опольє, – справді незвичайне і новаторське. У подоланні різноманітних труднощів, шляхом самообмеження та майже каторжного тренінгу тільки протягом п’яти років було здійснено постановку трьох шедеврів світового театру („Акрополіс” за С. Виспянським, „Трагічна історія доктора Фауста” за К. Марло, „Незламний принц” за П. Кальдероном Ю. Словацького), опрацьовано першу і другу версії тренінгу, який надав цій роботі лабораторного характеру. Але насамперед було створено новаторську формулу вистави на базі хорової структури, яку влучно характеризують слова з Міцкевичевих „Дзядів”: „Сповнений чародійства обряд святотатства”. Найповнішою такою реалізацією був „Акрополіс” (прем’єра 10.10.1962). До цієї формули Єжи Гуравський достосував зовсім нову концепцію театрального простору, яка полягала в радикальному розриві з традицією сцени-коробки та створенні спільного простору для акторів і глядачів. Це давало можливість безпосереднього контакту між ними. Вперше таку концепцію застосовано в „Сакунталі” за Калідасою (прем’єра 13.12.1960), а потім у „Дзядях” (прем’єра 18.06.1961), де простір набрав такого виняткового зна-

чення, що здавалося, ніби всі присутні спільно здійснюють якийсь обряд. Так народжувалася ідея „бідного театру”. Відмова від усього зайвого в театрі, зменшення ролі сюжету і концентрація уваги на головному зв’язку актор-глядач, були пошуком есенції театру, спробою досягнути його коренів (звідси парадоксальний характер театру Гротовського: незважаючи на те, що це був найсміливіший авангард, одночасно його можна назвати й своєрідним ар’єргардом, бо звертався він до давно минулого, до першоджерел). На практиці це було повернення до містерії в буквальному значенні: якщо акторові належало страждати, то це мало бути не награне страждання, а справді пережите; якщо повинен був пожертвувати собою, то це мав бути акт цілковитої самопожертви, такої, як у „Незламному принці” Ришарда Цесьляка (прем’єра 20.4.1965). Для цього потрібна була спеціальна акторська техніка. Шлях до неї, власне, лежав через самоосвіту, бо майже всі знання й уміння, здобуті в театральній школі, тут виявилися непридатними. Тому актори були змушені, як говорив Фляшен, „майструвати” в своєму тілі, відкривати його таємниці. Так роблять діти, захоплені своїм тілом, вони ретельно його досліджують, щоб пізнати його можливості. Гротовський був для акторів провідником і досконалим, освіченим учителем, але й він у пошуках і відкриттях невідомих акторських можливостей керувався не стільки знанням, скільки незвичайною інтуїцією. Він сприймав театр як засіб пізнання і самопізнання, був шукачем Правди і Абсолюту. Ще від початку його мучило питання: як у театрі, який, власне, є чимось штучним і удаваним, досягнути правди, але не тієї умовної, властивої натуралістичному театрові. Він дійшов висновку, що фундаментом правди мають стати голос і тіло актора. Однак майстерне володіння ними – це ще не все. Актор повинен все робити як на сповіді, тобто бути до кінця щирим, відвертим і автентичним. Будь-яка фікція чи удавання трактується як гріх. Отже, не потрібно робити того, чого сам не пережив. Актор не може вдавати переживання, якщо у своєму власному житті не зазнавав його. Тільки так він зможе відкрити правду своєї людяності. Це була винятково важка творча стратегія, яка з акторства чинила щось на зразок жертви, здатної відкупити нікчемність цього фаху.

Про те, яким для акторів було це відкриття, розповідали Рена Мірецька і Зигмунд Молік. Кожна вистава, особливо починаючи від „Сакунтали”, ставила перед ними дедалі важчі завдання, і кожна вимагала дедалі більше часу для підготовки (над першою виставою „Орфей” Ж. Кокто працювали десять днів, над „Акрополісом” – три місяці, над „Незламним принцом” – майже рік, а над „Арсалурсіс cum Figuris” – два роки). Гротовський був дуже вимогливим, вимагав як дисципліни, так й спонтанності й винахідливості. Щоб упоратися із його завданнями, треба було починати мало не з нуля, забути все раніше вивчене й набуте. Це була мандрівка в невідоме, в самого себе. Гарно сказала про це Мірецька: „Це все відбувалося поза буденністю життя. Воно було неясне, не до кінця зрозуміле, нелогічне, зривалося, як океанська хвиля, що затоплює човен. Щоб не потонути, потрібно було важко

працювати. Цілими годинами, без спочинку так, що робота над тілом з копіткого повторювання вправ перетворювалася на музику. Саме тоді починалися індивідуальні пошуки, які провадили в минуле, часом навіть у далеке дитинство. Це був процес відкриття того, що формувало нашу особистість, розпізнання своїх слабкостей – задля того, щоб через них переступити. Гротовський вирізьблював в нас людяність. Тоді було легше відкритись. Кожний з нас був як квітка, яка розвивалася з пуп’янка”. Однак найголовнішим було ремесло, ретельно доведене до досконалості. Тільки від нього пролягав шлях до метафізики.

„Енергії початку” надихали також теорії і досвід попередників, яких Фляшен назвав „отцями-енергетиками”: Аппія, Крег, Вахтангов, Рейнгардт, Мейєрхольд, Арго. Осягнення їхніх текстів вимагало значних зусиль і пошуків, бо переклади почали з’являтися кілька років опісля. Отже, в теорії треба було також „майструвати”, щоб стимулювати практику. Особливо велике значення для Гротовського мала на той час концепція Крега – театральне мистецтво вирросло „з дії, з руху, з танцю” – та біомеханіка Мейєрхольда. Характерно, що тоді до „отців-енергетиків” не належав Станіславський, з системою якого Гротовський ознайомився в час акторських занять. Однак тоді Станіславського сприймали як символ театру, для всіх ненависного, бо він був „Станіславським”. Звичайно, елементів його системи не бракувало у вправах, які виконували, розуміючи, що творчий процес актора повинен мати органічний характер. Дещо пізніше Гротовський звернувся до Станіславського – власне, до його останнього етапу роботи над „фізичними діями”. Він перейняв це поняття, але трактував його не на рівні повсякденної натуральності, а як граничну натуральність, характерну для поведінки людини в екстремальних ситуаціях, коли вона реагує спонтанно, стихійно вивільняє назовні свої емоції (скаче, виє, плаче, танцює і т.д.) Саме тоді, визначаючи поняття „повної дії”, Гротовський досяг, як сказав Юзеф Келер, геніального синтезу Мейєрхольда і Станіславського, того, що було штучністю, втіленням, що протиставлялося наслідуванню – з органічним процесом, завдяки якому можна назовні передати найглибші внутрішні імпульси. Власне, такий характер мало втілення Ришарда Цесьляка в „Незламному принці”. Це була найдосконаліша у своїй повноті дія.

Наприкінці серед питань, поставлених співпрацівникам і свідкам діяльності „Театру Лабораторії”, прозвучало запитання однієї молоді особи: „Чи можна наслідувати Гротовського?” На це коротко відповів Еудженіо Барба: „Можна – за умови, що простуєш своїм власним шляхом”.

У жовтні 2002 р. в Бжезінці під Вроцлавом відбудеться чергова конференція, присвячена паратеатральному періоду (1970-1981), а наступного року в Понтедері буде представлено діяльність Гротовського в США (Програма „Об’єктивна драма”) і в Італії (Ритуальні драми – Театр як провідник).

Переклад з польської Тетяни Білик

Агнешка ЄЛЕВСЬКА

СВЯТО ТЕАТРУ

Кожний театральний фестиваль, а в Польщі їх є кілька, згідно з етимологією терміна, повинен бути святом театру. Святом, яке завдяки своїй феєричності та насиченості є чимось на зразок зупинки суб'єктивного часу, що так безжально спливає, своєрідною протиотрутою від навколишньої дійсності. Правда, ці мрії та фантазії не завжди втілюються. Та часом їм усе ж вдається заявити про себе на фестивалях, принаймні в шокуючому спектаклі, який пробуджує глядача й відновлює його віру у всемогутню магію театру. Одним із таких фестивалів у Польщі є познанські "Маски."

П'ятий Міжнародний Театральний Фестиваль "Маски", який відбувся з 13 до 17 листопада 2001 року, привернув увагу величезної кількості прихильників театру такого типу. Це особливий театр, тому що він, на думку Адама Зяйського, одного з директорів фестивалю, аж ніяк "не адресований людям з вулиці і передовсім тому, що оперує експериментальною, витонченою мовою". То невже саме специфіка мови визначає суть сучасного альтернативного театру? Щоб з'ясувати це питання, пригляньмося, що відбувалося на щогорічних "Масках."

Познанський листопадовий фестиваль вражав, як і щороку, таким безміром та розмаїттям, що годі було навіть віднайти "ключик" до таємниці репертуару. Це розмаїття проявлялося на кількох рівнях: у доборі вистав, у їхній стилістиці та поетиці, у використанні прийомів акторської майстерності, у розмахові пошуків, нарешті у темах, мотивах, ідеях, порушених у театральних постановках. Одне слово, ціла палітра альтернативного театру. Традиційна формула фестивалю зазнала певних змін. У його рамках відбувся симпозіум, який влаштували ще на II фестивалі, а також показ фільмів. На додаток у першій половині дня проходили зустрічі з дослідниками театру на тему "Енергія та ентропія", презентації нових видавництв і демонстрації фільмів, а ввечері було щось для душі, тобто показували вистави. Ідея організації фестивалю, так би мовити, за принципом *complementa oppositorum* (тобто поєднання розумової сфери з духовною) незаперечно довела, що в театрі не існує простих суперечностей. Театральна практика і її теоретичний аналіз не обов'язково трактувати як протиставні категорії, вони повинні взаємодоповнюватися та стимулювати одна одну. Шкода тільки, що надто мало творців молодого театру приходило на ранкові зустрічі. Очевидно, що все ж і досі обидві ці категорії трактують як суперечливі.

ПОМІЖ ТЕКСТОМ І ТІЛОМ

Однією з характерних особливостей альтернативного театру є розмаїте трактування тексту. Спектакль, створений на основі драми, – рідкість, найчастіше маємо справу з тим, що можна назвати партитурою тексту, витвореною,

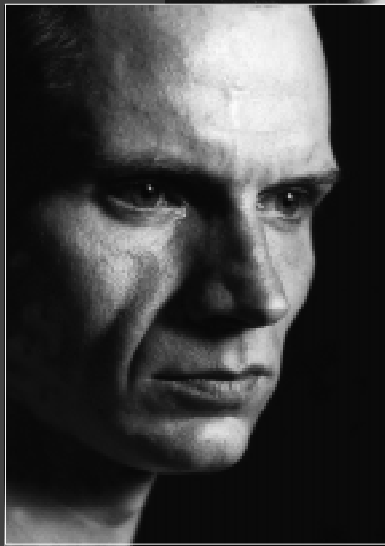


Сцена з вистави "Торт з мухомора" за О. Токарчук,
Театр Восьмого Дня

наприклад, із різних прозових та поетичних фрагментів. Доволі часто також використовують розмовну мову чи побутові ситуації, які є джерелом цитат, персифляжів*, пастишів** чи незв'язних структур. Таку текстуальну конструкцію актори доповнюють тілесною експресією, і

* Персифляж (фр. *persyflage*) – прихований жарт, насмішка, іронія (прим. ред).

** Пастиш (фр. *pastiche*) – мистецький твір, в якому свідомо наслідувано стиль, манеру іншого твору або автора (прим. ред.)



Пшемислав Васильковський у монодрамі "Ламентації Доктора Фаустуса" за Т. Манном, (світлина Артура Журавського)

конструкція оживає завдяки їх пластичним рухам. Вистави, запропоновані під час "Масок," можна розглядати як прийоми відходу та повернення до тексту, як своєрідний вид напруження, що утворюється між текстом і його сценічною реалізацією.

Уже з першого ж дня на фестивалі можна було побачити "Мертву царівну" в постановці Павла Шкотака – нинішнього головного режисера відомого й визнаного не тільки в Польщі познанського Театру "Бюро Подорожей". На жаль, це була ремісничка реалізація драми Миколи Коляди, молодого російського драматурга, за участі акторів Польського Театру в Познані. Якщо взяти до уваги специфічну роботу Шкотака з текстом ще у попередніх його проектах, особливо вуличних, то цей, представлений на фестивалі, не міг не здивувати надзвичайно точним трактуванням тексту драми. Лише кілька режисерських прийомів створювали сценічний світ, занурений у хаос та марноту. Ось на сцені, що мала вигляд холодної кімнати ветеринарної лабораторії з металевим ліжком посередині, яке використовують у морзі, з'являється Римма – головна героїня, мертва ще за життя, мертва через життя, яким живе. Вистава – своєрідний урок умирання, розкладу світу, породженого розривом взаємин між людьми і страхіливою самотністю. Безнадійно сподіватися на повернення до гармонії, до справжнього життя. У реалізації цього тексту російського драматурга пасткою для режисера може стати легкий перехід від однієї стилістики до іншої. Витворений у драмі світ російського лиха і марноти Коляда забарвив

Януш Столярський у монодрамі "Гробар королів" за Єжи Лукошем, (світлина Томаша Журека)

поетикою казки. На жаль, перехід та зіткнення цих двох поетик у "Мертвій царівні", особливо в кінці вистави, несподівано привели до сентиментальності, тобто до мелодрами, і викликали в деяких глядачів сльози, які, проте, вони втирали об схематизм вистави.

Повість Ольги Токарчук під назвою "Дім денний, дім нічний" лягла в основу спектаклю Галіни Хмеляж, актриси Театру Восьмого Дня. Вистава схилила до роздумів над можливостями та способами гри з текстом, який режисер цитує у своєму творі. Порівнявши "Торт з мухомора" з повістю, знайдемо значні відмінності. Світ маленького села, у якому народжуються мікроісторії окремих постатей, замінено світом великого міста, де розвиваються на перший погляд подібні драми. Проза Токарчук – проста, тут ідеться про звичайні справи, звичайних людей, звичайні предмети, і в цьому її магія, оригінальність і краса. Натомість спектакль шокував не тільки змішанням естетичних засобів вираження (елементи сучасного танцю, жінка з тортом з мухомора, яка проїжджає вряди-годи серединою сцени, голий, загорнутий у фольгу чоловік, обвішаний мертвою птицею і з телевизором за плечима). Семантичний пласт справляв враження порозриваного ланцюга сенсів, з яких постає лише темний бік дійсності, позбавлений магії, перенасичений хворобливою шизофренічною атмосферою. Робота Галіни Хмеляж і постмодерний витвір Ольги Токарчук – це ніби два окремі тексти, об'єднані хіба що феміністичним мотивом, пов'язаним з образом святої Вільгефорт з обличчям Христа. Глядачі побачили передпрем'єрну роботу. Її, як запевняє автор, буде ще вдосконалено.

Суботнього вечора свою монодраму показав Пшемислав Васильковський – актор, який тривалий час працював з Єжи Гротовським у Понтедері. Це були “Ламентації Доктора Фаустуса” за романом Томаса Манна, – п’єса, яку, як зазначав автор, створено на самоті, “без ока глядача”. Можливо, тому глядач не є співтворцем вистави, його присутність – це специфічна присутність свідка сповіді Леверкюна. Ми стаємо свідками життя, яке розкриває перед нами сповідь актора. Спектакль став не тільки сповіддю персонажа, якого грав Васильковський, а й також сповіддю його як актора. Ролі, створені Васильковським на основі роману, спиралися на його акторський досвід і дар зачаровувати. Можна було зауважити цитати з незабутньої ролі Ришарда Цесьляка у виставі “Незламний принц” у “Театрі Лабораторія,” а також використання певних прийомів акторської техніки, які входили до системи вправ для “перформерів” у Понтедері. Технічний бік монодрами (пластика жесту, рух, голосова техніка) був краще представлений, ніж її семантика. Сповідь Леверкюна відкрила можливість для сповіді актора, що могло розчарувати тих глядачів-свідків, для кого “Доктор Фаустус” є однією з “книг життя.” Ця подвійна сповідь існувала радше у вимірі самоочищення, ніж була бажанням поділитися історією життя в присутності глядача, який, на жаль, залишився свідком на маргінесі.

Зовсім в іншій ситуації опинилася публіка під час монодрами “Гробар королів” у виконанні Януша Столярського. Це – адаптація твору Єжи Лукоша. Від початку принципом побудови вистави Столярський обрав традицію гри з глядачем (у дослівному значенні). Ідея, звичайно, не нова, але тепер її дедалі рідше вміло використовують. Герой – емігрант, який на чужині займається кремацією трупів і вміщенням урн у відповідні гробівці, запрошує глядачів на сцену, дає їм урни з прахом, а потім відправляє за куліси. Дезорієнтовані глядачі-актори покидають сцену, а на їх місці залишаються лише... звичайно, урни з їх прахом. Задум цікавий, хоча не до кінця відпрацьований. Загалом монодраму було зіграно добре. Події на сцені справді розгортались за драмою Лукоша. Скромний емігрант пропонує новий ритуал поховання праху померлих – ті, що за життя були бідними, спочивають на місцях, призначених для сильних світу цього, і навпаки. Перенесений у сучасність середньовічний образ смерті, яка танцює з усіма покійними, для яких уже не має значення суспільне становище, поданий у виставі дещо іронічно, з лукавинкою. Хоча залишений на місцях глядачів “прах” змушує здригатись.

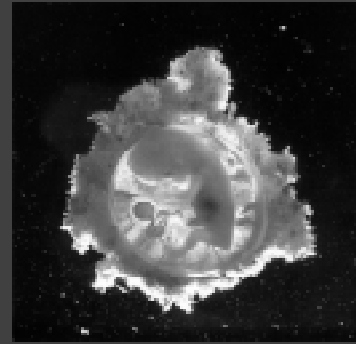
симптоми забуття

Третю з показаних під час фестивалю монодрам підготував Олег Жуковський, актор Театру “Derevo” і “Формального Театру”, який співпрацює також із петербурзьким Театром АХЕ. У своєму спектаклі “Незви-

*Олег Жуковський
у монодрамі “Незвичайна школа”*

чайна школа” він використав чудову ідею поєднання й замкнення сцени та зали для глядачів в одному просторі шкільного класу. Глядачі, сидячи на маленьких лавках, брали участь у цій незвичайній лекції. Часопростір вистави вийшов за рамки спектаклю, викликаючи спогади з закармків пам’яті. Інакше кажучи, він складався з багатьох окремих часопросторів минулого кожного учня. Шокуючий експеримент повернення в минуле підсилювали сцени-образи, які переривали лекцію. Вони стосувалися питання сенсу й мети народження, основних життєвих цінностей, побудови всесвіту. Учителю-диригент був своєрідним деконструктором дійсності, з хаосу наново створював слова, розкривав їхню глибоко приховану семантику, пов’язану з аксіологією слова, про що ми, ставши дорослими, часто забуваємо. Забуваємо ми й про ті перші найважливіші лекції, під час яких наш світ творили слова, сказані іншими, слова, які народжували фабулу. Отже, “Спеціальна школа” – це потрібний урок повернення до минулого.

З Театром “Derevo” пов’язаний також Театр Нового Фронту, який цього року показав спектакль “Перші сим-



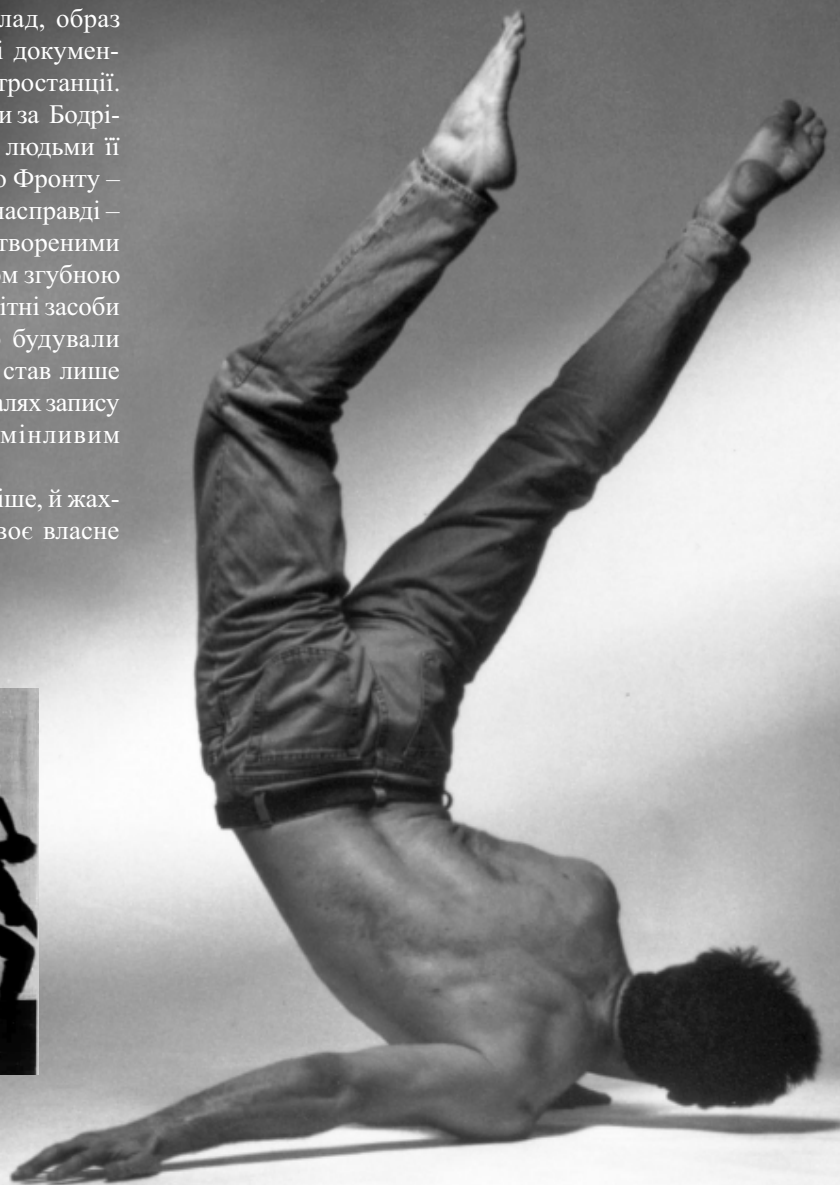
*Фрагмент сценографії з вистави
“Стосунки”, театр “Козміно”*



птоми втрати назви.” Два актори, які є осердям театру, майстерно поєднують елементи сучасного танцю, пантоміми, клоунади з високою акторською технікою, досконало балансує між настроями, які постійно змінюються в часі вистави, – від сміху до крику (що, зрештою, також є особливістю “Dereva”). “Перші симптоми втрати назви” – це театральна адаптація щоденника, знайденого сімнадцять років тому на радянській фабриці. “У виставі, – зазначають актори, – цю історію, що відбулася насправді, передаємо мовою танцю, мовою тіла – і називаємо її “поезією документа”. Театралізована поезія документа відтворює три часові виміри. Історичне минуле, описане в знайденому тексті, сучасність, оскільки дія твору відбувається у нас на очах, і водночас зазирає в майбутнє, попереджаючи про негативні наслідки нашого легковажного ставлення до тих симптомів загибелі, свідками яких ми є. Актори стають іноді живими образами-символами тих сфер дійсності, яких торкнувся “смуток, що виникає з втрати”. Цією втратою у виставі є втрата другої істоти, а також втрата незмінних вартостей, які могли б стати парадигмою оцінки людських вчинків. Красномовним є, наприклад, образ Мишки Мікі, яка тягне під гору хрест на тлі документальних кінокадрів про вибух на атомній електростанції. Тотальний хаос цінностей. Хотілось би запитати за Бодрі-льяром: де є межі дійсності, а де витворена людьми її імітація? Досконалий спектакль Театру Нового Фронту – спроба показати дійсність такою, якою вона є насправді – розірваною, неповною, насиченою штучно створеними знаками, які повинні її замінити, що дихає часом згубною множинністю. Використані акторами різноманітні засоби – від танцю до клоунади – винятково точно будували значеннєвий пласт вистави. Текст щоденника став лише приводом для ширших роздумів. В окремих деталях запису актори відчитували історію дійсності з мінливим Протеєвим обличчям.

Проблему забування про те, що найважливіше, й жахливої самотності людини, яка влаштує своє власне

життя за зразком схематичних взаємин, підносить вистава “Стосунки” театру “Козміно.” Це розповідь про взаємне нерозуміння між чоловіком та жінкою. Вони постійно завдають болю один одному. Обидвоє виконують ролі, покладені на них життям. З життя звичайного, яке вони бачили в телевізійних серіалах про кохання, вони переносять деякі уявлення у власні будні. Вдало скомпонована вистава з чіткою драматургією, яка весь час тримає глядача в напрузі, розігрується між двома полюсами кохання, чоловічим і жіночим первнем, і водночас між правдою і фальшем у почуттях. Театр “Козміно” існує вже три роки. Його створила Рейчел Карафістен, яка приїхала з Англії, щоб грати в познанському Театрі “Бюро Подорожей”. Спектакль поставлено у співпраці з Кубою Пежхальським (нині теж актором “Бюро”). Публіка дуже тепло прийняла прем’єру.





Світлина з вистави “Танець біля ніг Калі”, Para-Active Theatre, Лондон

щоб сформулювати метафору

Цьогорічна вистава Театру Восьмого Дня з характерною назвою “А все ж таки обертається...” не була зв’язана з конкретним літературним текстом. “Це чергова робота Театру Восьмого Дня, – зазначають актори, – задля театру уяви, театру, відкритого навстріч уяві інших, театру, який шукає естетичних вирішень поза словом”. І справді, задана ідея була зреалізована у виставі. Окрім яскравих образів з історії Європи, додатково показаних крізь історію вистав Вісімок і Театру “Бюро подорожей” (з яким працювали разом під час реалізації цього проекту), а також вміло поєднаних сцен, видовище було візуальною зразковою лекцією з історії. Може, тому, що актори цього театру вперше вирішили розширити коло своїх глядачів. А може, назва вистави мала довести глядачеві, що Вісімки ще існують, і навіть після довгого мовчання їм є що сказати. На жаль, вистава “А все ж таки обертається...” не виходить за межі штампів і банального трактування історії ідей.

Сценічною невербальною мовою оперували також вистави двох присутніх на “Масках” театрів танцю Thing-sezIsee’m Dance Theatre зі Сполучених Штатів і Польського Театру Танцю – Познанського Балету. Американський театр показав: “Гампі Дампі” і “Мистецтво дегенерації”. Мова першої з показаних вистав, тобто жести, рухи, міміка обличчя, була спробою акторів передати всі враження і почуття, що виникли в них від прочитання повісті Міхаеля Вільсона Данека “Черговий самотній день.” “Безпорадність – це слабкість, – пише Данек, – для більшості людей це ознака поразки. Як вони глибоко помиляються... Безпорадність – це стан відпруження”. Вистава розповіла про те, як поступово впадають в інертність і апатію, про нездоланне бажання дозволити світові плисти, як йому забagnetься, про потребу блаженного

відокремлення від дійсності. Повторювані елементи модерного танцю, акробатики і мімопластики створювали враження сповільненого перебігу подій, сповільнення часу, в пастку якого потрапила нинішня людина.

Виставу “З тіні” запропонувала Павліна Цисевська, донька Еви Виціховської, танцівниці, хореографа й директора Польського Театру Танцю. Це був своєрідний діалог, розіграний на сцені між матір’ю й донькою (Виціховська шістнадцять років тому презентувала хореографічну монодраму “Тінь”), між танцівницями різних поколінь, між різними концепціями й танцювальними традиціями.

Фрагменти традиційного індійського танцю використала в дуже цікавій виставі “Танець біля ніг Калі” лондонська група Para-Active Theatre. Оскільки до групи належать актори європейського та індійського походження, спільні проекти містять сюжети й мотиви, характерні для обох традицій. У виставі, презентованій на “Масках”, анекдот

переплітається з міфом, дійсність із світом марень, факти з фантазіями і сонною маячнею. На перший погляд це звичайна історія, побудована на одному з багатьох мандрівних сюжетів про психологічну травму з дитинства, котра тепер являється молодій індустрі в нічних кошмарах. І ось в її житті з’являється учитель снів. У виставі ця постать є поєднанням психоаналітика і харизматичного релігійного лідера (це, без сумніву, акцент культури Заходу). Учитель пояснює дівчині, що вона в дитинстві була предметом сексуальних домагань. Молода індіанка, попрохавши заступництва в богині Калі, вирішує помститися своєму кривдникові. Ця історійка оживає на сцені завдяки оригінально вибудованій акторській партитурі, яка поєднує дві театральні традиції: східну і західну. Актори ведуть гру із цими напрямками, досконало балансують між ними, використовують моменти напруження, щоб, скажімо, створити комічний ефект. “Танець біля ніг Калі” передусім виявляє сучасні театральні пошуки, оскільки пропонує один із шляхів розвою концепції інтеркультури в театрі. Шлях цей простий, як і показана історія: актори не відриваються від коренів своєї традиції і не перетворюють свою майстерність на зашифровані цитати, не переносять їх у зовсім чужий інший контекст, лише використовують свою техніку у відповідних моментах, як, наприклад, мову жестів, за допомогою якої героїня розповідає свій сон. Вистава, яка не мала наміру сягати глобальних тем, показала, як на сцені можуть співіснувати дві зовсім окремі форми творчості, які походять із різних традицій.

Одне з головних завдань фестивалю “Маски” – підтримати молоді аматорські театри. Цього року можна було подивитися дві студентські прем’єри Культурологічного Театру з Познані та Театру “Свиня” з Іданська. Це чудова ідея – показувати на фестивалі молоді театри, які тільки розпочинають свій шлях, захочувати їх до пошуків і праці.

треба мати відвагу

Ці слова професора Доброхни Ратайчакової, сказані в одному з інтерв'ю, стосуються тематичної пропозиції цьогорічного симпозіуму "Енергія та ентропія." "Мені здається, – зазначила Ратайчакова, – що суттю театру є його фізичність, тільки над нею вибудовується духовний вимір, і його можна навіть описати за допомогою мови фізики: говоримо про "концентрацію", "розширення", "зміни стану концентрації (агрегатного стану)" Протягом чотирьох днів симпозіуму, організованого Інститутом Драми і Театру УАМ, чимало запрошених театрологів спробували порівняти з цією концепцією мислення природу предмета своїх досліджень. Посталями, які стали суттю роздумів, були сучасні творці театру, власне, його деміурги, оскільки кожен із них, а йдеться тут про Єжи Гротовського, Тадеуша Кантора, Пітера Брука, Тадаші Судзукі, виробив власний неповторний тип театру. Їхні ідеї надихнули інших – звідси поява Еудженіо Барби чи Влодзімежа Станевського (обидва – відомі сподвижники Гротовського). Часто в дискусіях чи виступах доповідачів можна було почути фізичну термінологію. Говорили, між іншим, про різні властивості енергії, які виникають між сценою та залом, про явище зростання ентропії спектаклю під час його чергового показу. Іжегож Зьолковський, автор монографії "Безпосередній театр Пітера Брука", на прикладі тренінгу акторів Брука описав процес переходу від "енергії грубої" до "тонкої". Кшиштоф Плеснярович у своїй докладній доповіді довів принципівість використання термінів "енергія" та "ентропія" щодо театру смерти Тадеуша Кантора. Він говорив про концепцію, що є суттю Канторівського бачення театру, – про кліше пам'яті, кожне з яких породжує наступне, внаслідок чого існує неперервна трансформація (маємо справу із збереженням енергії). Водночас кліше, реалізуючись, взаємно витісняють одне одного, залишаючи за собою тільки слід (наслідок ентропії). Вживання термінів із царини природничих наук в театрологічному контексті існують неначе за принципом фізичної метафори. Оскільки, як ствердив фізик Яцина-Онишкевич у доповіді, якою відкрили симпозіум, фізика не займається якісним описом явища, то вона залишається на кількісному рівні. Проте, природа театру насамперед фізична – ось хоча б пил, який здіймається над дошками сцени від кожного кроку актора. Науково-фізичне мислення відкриває зовсім нові перспективи розгляду такого фізичного явища, як театр. Можливо, це вихід із деяких дилем сучасної театрології?

У рамках симпозіуму відбувалися також презентації нових видань. Серед них – "Театральний щоденник", повністю присвячений Єжи Гротовському, "Контексти", що містять матеріали, пов'язані з Гардженіцями – театром, який створив Влодзімеж Станевський, зокрема з їхнім останнім спектаклем "Метаморфози"; перша перекладена польською мовою книжка Еудженіо Барби "Земля попелу та діамантів" і досконалий переклад Ігії Родович трактату Дзеамі. Симпозіум та вистави єднали покази фільмів, які впроваджували глядача до візуальної дійсності. Найціка-

вішим був документ про Єжи Гротовського – "Ненадудка." Це сентиментальна мандрівка творця "Акрополісу" до джерел, до місця свого народження, початку дороги життя. Це фільм, який показує Гротовського не як актора (хоча, звичайно, цього не вдалося уникнути, оскільки його життя було творчістю), а як людину. Фільм дозволяє побачити особистість митця без міфологізації, вигадок, інтерпретацій, без усього багажу метатексту. Велике враження на фестивалю публіку справив також запис вистави за твором "Гамлетмашина" Гайнера Мюллера. Він використовує метафору колеса історії, яке підганяють хворі ідеї та злочини.

Отже, що таке фестиваль "Маски", якщо не свято молодого експериментального театру, який протягом чотирьох днів виблискує багатством звабливих концепцій, ідей і шляхів їх вирішень? У широкому розумінні гібридність театру такого типу свідчить про його силу, здатність до трансформації, еластичність, відкритість до різноманітних перетворень. Крім новаторської форми самовираження, цей театр завжди прагнув до відображення дійсності, намагався стати її голосом, розповідати її макро- і мікроісторії. Це триває й нині. Багато вистав намагається висловлювати щось важливе для нашої сучасності, щоб краще її зрозуміти. Це аж ніяк не театр у табакерці, він не переносить на сцену анекдоти тільки задля того, щоб їх показати. Для нього анекдот є вихідним пунктом. А зрештою, часто трапляється так, що перший-ліпший текст, навіть драматичний, є лише певною рамкою, яку виповнює тіло актора на сцені. Перенесення акценту з наслідування тексту на його інтерпретацію за допомогою фізичної дії актора стало очевидним на фестивалі. Звідси тенденція до метафоризації, поетизації, поєднання різних засобів вираження, використання перифрази, що часто створює щось на зразок сценічної поезії, яка може стати втечею від вихідного тексту. Переглядаючи ці різноманітні вистави, часом можна подумати, що різноманітність на різних рівнях вистави перешкоджає "чистому сприйняттю," осягненню суті певної концепції чи ідеї. Може, в цьому віддзеркалюється дух постмодернізму?

Хотілося б, щоб експериментальний театр злагіднював розшарпаність наших часів, але чи тоді не перетворився б він на той тип театру, проти якого сам колись збунтувався – театр у табакерці? Може, це постійне, нехай часом невміле, але послідовне бажання говорити щось про нас і про наш світ спричиняє те, що такі фестивалі, як познанські "Маски," стають винятковим моментом для театру.

Переклала з польської Тетяна Білик

Анна МАЗУР

НАОДИНЦІ З УСІМА

Театральна зала Центру Гротовського... Погляди глядачів спрямовані на стрункого енергійного Веслава Гераса. Тридцять п'ятий Вроцлавський міжнародний фестиваль театру одного актора "Wrosta" відкрито.

Веслав Герас присвятив тридцять років свого життя організації щорічних фестивалів моновистав – жанру парадоксального й неоднозначного. Парадоксального, бо Театр одного актора просперує зовсім не там, де глядачеві бракує театральних вражень, а акторові – можливостей для самореалізації... Чим же так приваблює цей жанр глядача великих театральних міст?

Театр одного актора – втілення нашого одвічного підсвідомого тяжіння до гри й усвідомленої самотності людини в сьогоdnішньому жорстокому, байдужому світі. Актор моновистави створює власний світ і примушує глядачів повірити в його реальність. Це – театр професійної драматургії, з використанням різноманітних прийомів для її постановки, із врахуванням передових течій світової театральної думки. Спектаклі, що їх ретельно добирає Веслав Герас і віддає на суд вимогливого глядача, справді вражають розмаїттям. "Суд глядача" — не випадкова фраза; адже журі на фестивалі немає. І гран-прі фестивалю "Wrosta", — нагорода імені Лідії Замков і Лешка Гердегена (видатних польських акторів цього жанру), присуджується саме на підставі думки громадськості. Цю нагороду отримав німецький актор Міхаель Альтман, родом з

Лідія Данильчук у моновиставі "Білі метили, плетені ланцюги" за В. Стефаніком, режисер Ірина Волицька, "Театр у кошику" (Україна)



Бреслау (сьогодні – Вроцлав), за чудову роботу в монодрамі Самюеля Беккета "Остання стрічка Креппа".

Істинний талант у своїх творчих пошуках завжди випереджає час. Можливо, саме тому драматургію абсурду Беккета з його страхом перед старістю, безпомічністю й самотністю вибрав актор сьогодні. М. Альтман підкреслює фізіологічні прояви старости, примушує нас замислитися над проблемою вибору — адже не випадково Крепп з маніакальною упертістю повертається до того моменту в минулому, коли його життя осяяло егоїстично відкинуте ним кохання.

Образ, який створила ще одна номінантка (нагорода директорів Міжнародної організації фестивалів Театру

Міхаель Альтман у монодрамі "Остання стрічка Креппа" С. Беккета (Німеччина)



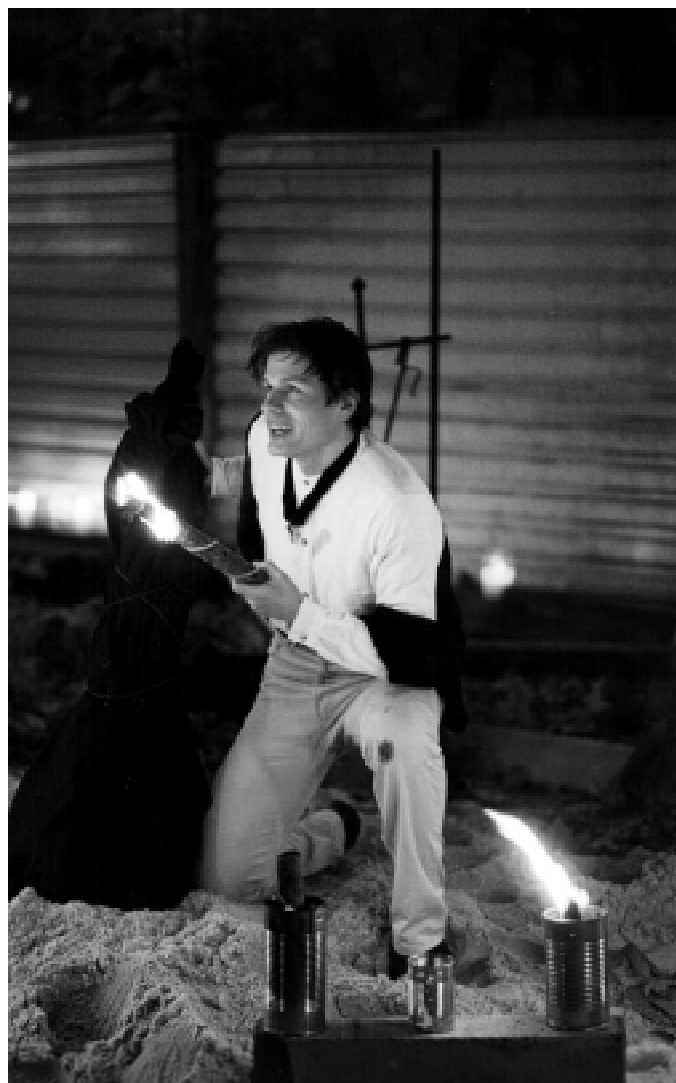
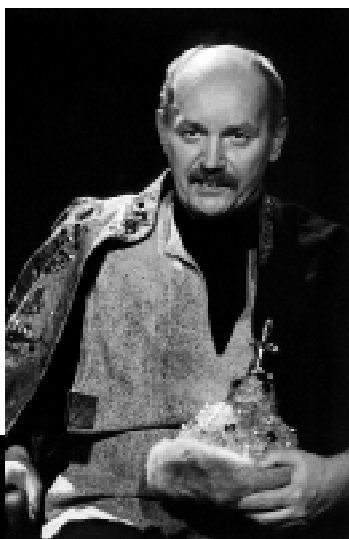
одного актора) — Лідія Данильчук із львівського "Театру в кошику" за мотивами листів і новел Василя Стефаніка — образ незвичайної сили внутрішнього переживання, скупий і цільний. Герої Стефаніка живуть у цілковитій внутрішній злагоді із природою, приймаючи закони життя й смерті як незаперечні. Актриса передає непідвладну сучасності, своєрідну гармонію цього суворого життя, так органічно, що трагедія кожної людської долі сприймається як горда покора людини, яка вміє знайти високу доцільність свого буття. Гіпнотично-заворожуюче погойдування на довгих льняних нитках предметів, немовбито ритуальних, потойбічний голос дзвіночків, погляд чи то в невидиме вікно, чи то в іншу долю... Щось язичницьке в ударах ніг і рук – акомпанемент, священнодійство, бунт...

І от нове втілення – світ справді російський, білинний, казковий... Чудова акторська робота

Олега Белова (Академічний драматичний театр м. Самари, Росія) за твором Василя Шукшина “До перших півнів” удостоєна Нагороди журналістів. Пронизливі рядки В. Висоцького звучать в унісон задумові спектаклю: “И ни церковь, ни кабак, — ничего не свято... Эх ребята, все не так! Все не так, ребята!”

“12 сцен з Гамлетом”... Так назвав свою “гру з вогнем” молодий польський актор П’йотр Кондрат. Вистава йшла “на пленері”, і справжній вогонь пожирав відкинутий героєм світ... Оригінальна робота Кондрата оцінена нагородою Центру культури і мистецтва.

*Володимир Шелестов
у моновиставі
“Борис Годунов”
О. Пушкіна, Мінський
національний театр
ім. Горького (Білорусія)*



*П’йотр Кондрат у виставі “12 сцен з Гамлетом”
(Польща)*

Традиційний “Гран-прі сім’ї Герасів” здобули цього року два актори: вже знайомий нам М. Альтман і Володимир Шелестов з Мінського національного театру ім. Горького. Він інтерпретував пушкінського “Бориса Годунова”. З природною легкістю перевтілювався актор в усіх головних дійових осіб однієї з найдраматичніших сторінок російської історії. Цар Борис, Гришка Отреп’єв, Юродивий, Курбський, Марина Мнішек... Влада як фатум, влада як мета, влада як ілюзія, в якій зачалась смерть...

Захоплення глядацької – особливо молодіжної – аудиторії викликав модний нині інтерактивний підхід популярного польського актора Януша Столярського до втілення на сцені сучасної п’єси “Гробар королів” Є. Лукоша. Глядачі старшого покоління були зворушені роботою словака Мартина Хорняка у виставі “Контрабас” П. Зюскінда. Музикант-одинак, який любить і ненавидить свій громіздкий інструмент, живе музикою і для музики, а його потаємному кохання не судилося здійснитись – кохана залишається “музою” старіючого контрабасиста.

Сенс життя... Запитайте про це будь-кого з учасників Вроцлавського фестивалю, і почуєте відповідь: “Театр”.

*Мартин Хорняк у моновиставі “Контрабас”
П. Зюскінда (Словаччина)*

ШВЕЦІЯ – ФІНЛЯНДІЯ – ЕСТОНІЯ

Спеціально для “Просценіуму”
Наталя Іваничук, аташе з питань культури
та освіти, Посольство України у Фінляндії

Сара ІЛЬБЕРГ

Chaconis “Uppsala Nya Tidning”, Упсала, 17 вересня 2001 р.

за сприяння Центру країн Північної Європи
(Львівський національний університет
імені Івана Франка)

ПЕРЕВТІЛЕННЯ “ДАМИ З КАМЕЛІЯМИ”

Лінус Тунстрьом відкинув стереотипи

У театрі “Оріон” відбулося перевтілення класичної “плаксивої” драми. Режисер Лінус Тунстрьом відмовився від усіх стереотипів п’єси А. Дюма “Дама з камеліями” та зосередив увагу на хай дещо й наївних, зате справжніх почуттях.

– Я якраз розшукував п’єсу для постановки в театрі “Оріон”, коли випадково натрапив на “Даму з камеліями”. Дочитуючи останню сцену, я не міг стримати сліз. Момент, коли героїня помирає в обіймах героя, справив на мене найбільше враження.

Не одне покоління людей захоплювалося розповіддю Александра Дюма-молодшого про нещасливу історію куртизанки Маргарити та її коханого Арманда. “Дама з камеліями” стала класикою, впевнено зайняла своє місце в репертуарі світового театру.

Версія Лінуса Тунстрьома може цілковито не сподобатись ревним прихильникам Дюма. Молодий режисер, м’яко кажучи, дещо трансформував її. Від сяючого золотом паризького будуару залишилася хіба гнітюча пуста брудним матрацом на бетонній підлозі.

Одна з глядачок після пробного перегляду обурено вигукнула: “Як вони посміли спаплюжити “Даму з камеліями”?! Матрац на підлозі!”

Костюми акторів також не вкладаються в традиційні рамки. Тканини дібрані, звичайно, дорогі: гарний оздобний важкий вельвет. Але Лінус Тунстрьом та сценограф У. Касіус вирішили вдягнути всіх жінок в однакові сукні, а чоловіків – в однакові костюми. Таким чином, різниця між господарями та челяддю непомітна – вишукані шати не повинні затінювати характери персонажів.

– Ми намагалися відкинути все, що відвертало б увагу від самого змісту, – каже Тунстрьом.

схвальна критика

Лінус Тунстрьом завдячує популярність своїм сміливим та оригінальним ідеям. Однак перші схвальні відгуки на свої сценічні експерименти він почув щойно після великого прориву в парі з Жаном Генетсом в театрі “Галеасен” на початку 1990-х рр. Найвизначнішими експеримен-

тальними виставами є “Перевтілення” Кафки, “Дядя Ваня” Чехова та постановка твору його батька, Йорана Тунстрьома, – “Різдвяна ораторія”.

Проте не всі рецензії в пресі були схвальними, часто Тунстрьома-молодшого критикували за надто прямолінійне трактування класичних творів. Руйнацію усталених віками стереотипів можна розцінювати як виклик суспільству.

На думку Л. Тунстрьома, “Дама з камеліями” торкається найактуальніших життєвих моментів. Кохання, секс та гроші завжди хвилювали людство. Смертельно хвора Маргарет – віддзеркалення хворого суспільства – сексуальність поза межами допустимого, бунт проти сім’ї. Вона “купила” своє становище в суспільстві й підміняла кохання сексом.

– У п’єсі безліч моментів, які мене особисто цікавлять, я їх можу порівняти з власним життєвим досвідом, – каже Лінус Тунстрьом.

– У тридцять років людина інакше дивиться на світ, аніж у двадцять. Перше тремтіння серця юнака нічим не нагадує кохання зрілого чоловіка.

Що ж це за сила руйнує велике кохання та нестримну пристрасть? Це одне з запитань, яке ставить Лінус Тунстрьом у своїй “Дамі з камеліями”.

непоборний ентузіазм

Він говорить поривчасто та невимушено, зривається зі стільця й жестикулює, намагаючись особливо наголосити на якійсь думці. Його запал вражає, так само, як і байдужість, з якою він ставиться до запитань, що, на його думку, є нецікавими.

У дитинстві театр його зовсім не вабив, хлопець вважав театр нудним. Можливо, саме тому захотів змінити його. Л. Тунстрьом прагнув створити щось таке, що б змогло спантеличити консервативних театралів. Нагода перевтілитися з кавовара в режисера трапилась йому в театрі “Галеасен” у Стокгольмі.

– “Галеасен” сформував насамперед моє ставлення до театру, – каже Л. Тунстрьом. – Зміст – не догма, він не може бути однозначним, адже театр не є статичним.

Тунстрьом-режисер дуже рідко дає відповіді на ним же самим поставлені запитання. Його завдання саме й полягає в тому, щоб поставити перед глядачем запитання. Вибудувати ситуацію без передбачуваного розв'язку.

Лінус Тунстрьом не вважає себе авторитарним режисером-фанатиком.

– Я намагаюся залишатися собою, – стверджує режисер. – Результат роботи значною мірою залежить від того, ким людина є насправді, та від того, чи наважиться вона показати не тільки позитивні риси своєї особистості. Я не можу поводитися авторитарно – актори відразу розуміють, коли режисер нещирий.

Не так давно Л. Тунстрьом розпочав роботу над короткометражними фільмами та телевізійними програмами. Його дебютний фільм “Продовження буде...” завоював перше місце на Каннському кінофестивалі, а незабаром з'явиться новий фільм “Червоне різдво” за мотивами твору шведського автора Класа Остегренса. Зараз Л. Тунстрьом

продовжує роботу над новим кінопроектом, який наразі зберігає в таємниці.

– Коли я вперше зняв фільм за власним сценарієм, це була одна з найдивовижніших подій у моєму житті, – каже Тунстрьом. – У кінематографі набагато легше працювати, ніж у театрі. У театрі вирують невинні динамічні процеси, не залежні від сценарію; ці внутрішні процеси є вирішальними для успіху. Але найчастіше буває так, що одного дня людина почуває себе “в своїй тарілці”, а вже наступного в неї нічого не клеїться.

Минулого року Лінус Тунстрьом дозволив собі відмовитися від того напруженого ритму, в якому він жив упродовж останніх десятих років, заповнивши відпочинок подорожами, зокрема до Індії.

– Це чудово – зробити павзу та знову відкрити себе, відкрити в собі приємну, хорошу та милу людину.

Переклала із шведської Тетяна Артамонова, студентка ІІ курсу ф-ту міжнародних відносин ЛНУ ім. Івана Франка

Елізабет НОРДГРЕН

Часопис “Hufvudstadsbladet”, Гельсінкі, 13 березня 2002 р.

ШВЕДСЬКОМОВНИЙ ТЕАТР У ГЕЛЬСІНКІ

“Клокріке-Театр” у Гельсінкі пропонує глядачам прем'єру – нову версію п'єси за романом “Історія життя моїх батьків” поважаного у Фінляндії письменника Арвіда Єрнефельта (інсценізацію здійснила режисер-постановник вистави Крістін Олсоні). Дія в п'єсі відбувається у надзвичайно динамічний для історії Фінляндії період 1860-1918 рр. Саме тоді фінська культура, література й мова відвойовували і відвоювали собі місце під сонцем у “Великому Російському князівстві” Фінляндія. (До речі, діяльність родини Єрнефельтів упродовж тривалого часу сприяла розвиткові фінської культури).

Після прем'єрних вистав у Гельсінфорсі (Гельсінкі) “Клокріке-Театр” повезе виставу до Стокгольма, де вона йтиме 4-7 квітня на сцені “Сьодра-Театру” (досл. *Південний театр* – прим. Н.І.). Восени на черзі – гастролі в Санкт-Петербурзі.

3-го квітня Фінський інститут у Стокгольмі разом з Клокріке-Театром має намір влаштувати вечір, присвячений пам'яті батька автора, Александра Єрнефельта. Вечір називатиметься “Син Фінляндії”. Режисер Крістін Олсоні вважає гастролі театру у Швеції дуже важливими для обох країн. Зі свого досвіду вона знає, як мало сусідам відомо

про фінську та фінляндсько-шведську культуру та історію. Тому такого великого значення вона надає появі у Стокгольмі вистави, де показано “золотий вік” творення фінської культури – до того ж, вистави шведською мовою. Сприйняття Фінляндії як моста між Сходом та Заходом набуло нового життя у п'єсі про шведськомовного офіцера російської царської армії Александра Єрнефельта, якому – власне, тільки якому – Фінляндія завдячує тим, що фінська мова здобула статус державної. Головні ідеї вистави – жіноча емансипація, розквіт культури, а місце дії – салон Елізабет, дружини Александра, дворянки, яка в своєму генеалогічному дереві мала російсько-німецько-французькі і прибалтійські корені. Саме в її салоні провадять світські розмови про політику, європейське виховання дітей та культуру.

Однак, насамперед, – каже Крістін Олсоні, – вистава відображає процеси, які відбувалися у Фінляндії на зламі ХІХ-ХХ ст., між 1882-1902 роками, коли життєрадісність, віра у прийдешнє і зміни на краще, прагнення творити і не сидіти, склавши руки, розцвітали наче крокуси навесні. Де ж ті крокуси тепер?

Переклала зі шведської Наталя Іванчук

Ромео і Джульєтта - національна проблема?

Як повідомляє естонське телебачення, Театр російської драми і Естонський драматичний театр (обидва в Таллінні) підписали в Таллінні угоду про спільну постановку “Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра. Вистава йтиме двома мовами, російською та естонською. Мета постановки – показати драму двох ворогуючих родин на тлі конфронтації націй. Прем'єра запланована на початок червня 2002 р.

ФРАНЦІЯ



Посольство Франції в Україні
Французький культурний центр



photo Etienne COMBAROT

Бернар-Марі Кольтес
(1948 – 1989)

ТАКИЙ ДИВНИЙ КОЛЬТЕС

Бернар-Марі Кольтес (1948-1989) – один з найпопулярніших сучасних французьких авторів: його твори перекладені тридцятьма мовами світу.

Народився він у м. Мец (Франція, Ельзас/Лотарингія). Перші, не зовсім вдачі спроби в драматургії робить ще в юнацькі роки. У театр по-справжньому Б.-М. Кольтес прийшов уже в двадцятидворічному віці. “Медея” (1970) у постановці Жоржа Лавеллі вразила душу юнака. Відтоді він не припиняє писати драматургічні твори.

У 1977 р. з’являється його монолог “Ніч перед лісами”, поставлений на Авіньйонському фестивалі. Наступні п’єси побачили світло рампи завдяки тісній співпраці драматурга з режисером Патрісом Шеро у театрі “Мигдалевих дерев” (Theatre des Amandiers) у м. Нантер, поблизу Парижа.

Шість п’єс вийшли друком між 1981 та 1988 рр. (“Боротьба негра з собакою”, “Західна пристань”, “У самотності бавовняних полів”, “Повернення в пустелю”...). І щоразу – “стрибок убік”, начебто письменник обертався спиною до свого минулого, щоб зробити щось інше або й зовсім нове.

У “Боротьбі негра з собакою” інтрига зведена до мінімуму: на розкопках вбито чорношкірого робітника, його брат приходить, щоб забрати тіло. Коли розпочинається п’єса, подія вже відбулася. Все завмирає в очікуванні простої та за інших обставин цілком природної дії. Але власне тут здійснення її виявляється неможливим – ніхто не віддає мертвого тіла братові. У цій ситуації персонажі

володіють чимсь більшим ніж звичайна зброя. Це слово, дія. Слово активне; воно приховує страх та найпотаємніші думки. Чи можливо зіграти цей дивний театр, де слова передують думці?

... У м. Мец наприкінці жовтня 1999 р., в дні пам’яті видатного драматурга, посвячено Сад Бернар-Марі Кольтеса поблизу колишнього коледжу Сен-Клеман, де навчався колись у юності Бернар.

15-22 березня 2002 р. за ініціативи Французького культурного центру відбувся Тиждень Франкомовності у Львові. У програмі Тижня з лекцією про творчість Б.-М. Кольтеса виступив режисер Дмитро Лазорко (Київ). Рік тому львів’яни мали нагоду побачити у його постановці виставу “Ночі” за п’єсою Кольтеса. У цьогорічній лекції режисер поділився своїми думками про непересічність особистості драматурга. Оповідь супроводжували аудіо-записи сцен з французьких постановок за творами Кольтеса. Для слухачів справжнім відкриттям став голос славетної Марії Казарес. Саме її Медея надихнула колись Бернар-Марі на творчість.

Драматургія Б.-М.Кольтеса приходить в Україну. У Львівському духовному театрі “Воскресіння” планують постановку вистави “Західна пристань” за п’єсою цього драматурга.

Сторінку підготувала й переклала Ірина Іванчук.



Koltès

Олена БОНЬКОВСЬКА

ОЛЕКСАНДР ЗАГАРОВ І УКРАЇНА



17 січня ц.р. минуло 125 літ від дня народження відомого українського режисера, актора, педагога Олександра Загарова (1877–1941). Творчість О. Загарова (родом з Єлисаветграда, німець за походженням, справжнє прізвище фон Фессінг) прикметна тією роллю, яку він відіграв в українському театральному мистецтві.

Почавши як студієць драматичної школи Вищого Музичного училища Московського Філармонійного товариства у 1895–1898 рр. (драматичний клас В. Немировича-Данченка), О. Загаров працював на російських сценах як актор, режисер і педагог до 1917 р. Простежити весь творчий шлях О. Загарова того періоду досить складно, але вказати його основні віхи необхідно, оскільки тогочасний театральний досвід О. Загарова в усій повноті і розмаїтості позначився на його подальшій сценічній практиці в Україні у 1918–1926 рр.

Найдокладніше діапазон діяльності О. Загарова окреслив В. Нікєєв у монографії “Олександр Загаров і український театр” [1]. Свідома творча праця О. Загарова розпочалась 1898 р. у Московському Художньому театрі, куди він у числі кращих випускників – О. Кніппер, В. Мейєрхольд, І. Москвін, М. Роксанова, М. Савицька – потрапив після закінчення училища. Упродовж року він узяв участь у двох постановках – “Цар Федір Іоаннович” О. Толстого і “Чайка” А. Чехова. Але були це другорядні ролі (або другий склад), і це, очевидно, й стало головною причиною того, що в 1898 р. О. Загаров “через емоційність юнацьких амбіцій”, – як згодом писав його біограф Н. Гладков, – поїхав у Вільно в трупу К. Незлобіна [2], де працював до кінця сезону (1899 р.). 1900–1901 рр. молодий актор опиняється в антрепризі М. Дарського, та, очевидно, на запрошення В. Немировича-Данченка у 1900 р., на осінній сезон 1901 р., повертається до МХТу, де грає невеликі ролі у виставах “Дика качка” Г. Ібсена, “У мріях” В. Немировича-Данченка, замінює акторів у “Чайці” і “Трьох сестрах” А. Чехова, “Владі темряви” Л. Толстого, самостійно працює над ролями Кліща у п’єсі М. Горького “На дні” і Публія в “Юлії Цезарі” В. Шекспіра. Влітку 1904 р. він знову покидає МХТ і їде на запрошення В. Мейєрхольда на гастролі херсонського “Товариства нової драми” в Тифліс (осінь 1904 – весна 1905 рр.). Театрові недостатньо було лише реалістично-психологічного репертуару МХТу, популярного на той час. Виникла потреба нових, незвичних,

навіть епатуючих п’єс. “Темпераментний актор” О. Загаров уперше зіткнувся з режисерськими пошуками В. Мейєрхольда в царині символістської драми, які несли на провінцію таку необхідну загадковість і небуденність [3].

Навесні 1905 р. В. Мейєрхольд виїжджає до Москви і разом з ним, очевидно, О. Загаров. 5 травня 1905 р. В. Мейєрхольд входить у режисерське правління новоствореного Театру-студії при МХТ. О. Загаров же змушений залишити роботу – його мобілізують у діючу армію. Лише напередодні 1906 р. він повертається у МХТ і відразу потрапляє на гастролі по Західній Європі (Берлін, Дрезден, Лейпциг, Прага, Відень, Варшава), після яких назавжди покидає свій перший театр. Як стверджує Н. Гладков, навесні-влітку 1906 р. О. Загаров знову працює з В. Мейєрхольдом [4], коли той повертається з Москви до Херсона в “Товариство нової драми”. Наприкінці 1906 р. В. Мейєрхольд на запрошення В. Комісаржевської [5] розпочинає репетиції в театрі, який вона створила у Петербурзі. Відомо, що вона запрошувала Мейєрхольда і до художньої ради цього театру [6]. О. Загаров підписує контракт із К. Незлобіним, трупа якого на той час працювала в Ризі. Влітку 1907 р. він уже в Грозному. Можливо, й справді, як стверджує В. Нікєєв, 10 жовтня 1907 р. В. Комісаржевська розірвала творчу співпрацю з В. Мейєрхольдом і в листопаді поклікала на підмогу О. Загарова-реаліста як режисера у свою трупу [7]. Проте чинний контракт із К. Незлобіним зобов’язував його повернутись на сезон 1907–1908 рр. до Риги.

Наступного сезону (1908–1909 рр.) О. Загаров працює в антрепризі Лебедева в Херсоні, а 1909 р. повертається до Москви, де викладає акторську майстерність у Драматичній школі МХТ і в школі С. Халютіної. Тоді ж його запрошують на посаду одного з режисерів у приватний театр Ф. Корша, у безсистемному репертуарі якого свідомо поєднувались культурно-просвітницькі, тобто соціально-актуальні, і розважально-комерційні постановки. Для перших, власне, й були потрібні кваліфіковані режисери. Однак О. Загаров не протримався тут навіть до кінця сезону 1910–1911 рр. Він надто буквально трактував основні принципи МХТу, проголошуючи, що “сцена – не відображення життя, а саме життя”. “В його виставах, – як писала російська преса, – виникало чимало недоречностей, формально використаних невиразних деталей: він гасив

рампу, коли сцену необхідно було освітити настільною лампою (“Тайфун” М. Ленгіеля [Menyhert Lengyel]), упродовж цілої яви міг відтворювати завивання згадуваної у тексті хуртовини, тим самим перебиваючи голоси акторів (“Земля” К. і О. Ковальських) тощо”[8]. До цієї цитати додамо, що ім’я О. Загарова лише єдиний раз згадано в аналізі російського театрального процесу 1898–1917 рр.

Петербурзький імператорський Александринський театр під художнім керівництвом П. Гнедича з 1901 р. відверто орієнтувався у вирішенні режисерських завдань на досягнення МХТу (“театр майбутнього”)[9]. У 1908 р. сюди приходить новий режисер В. Мейєрхольд з програмою театрального традиціоналізму, а згодом – з ідеєю “умовности”. О. Загаров без будь-яких перешкод узимку 1911 р. переходить на александринську сцену, де він затримався до 1915 р. Відомо, що протягом цього доволі довгого періоду він викладав у драматичній школі Поллака, але про вистави, які він ставив в Александринському театрі, знаємо мало (“Поділ” О. Писемського, “Безприданниця” О. Островського). Відомо, наприклад, що В. Мейєрхольд разом із О. Загаровим у 1911 р. ставив “Живий труп” О. Толстого, і власне “неузгодженість їх режисури помітно відбилась на спектаклі”[10]. Отже, О. Загаров не мав тут достатнього визнання як режисер.

Влітку 1916 р. він організовує у провінційному Липецьку власну трупу, з якою ставить “Отелло” В. Шекспіра, “Урієля Акосту” К. Гуцкова. Наступний сезон (1916–1917рр.) працює режисером у Московському драматичному театрі. Воєнні події 1917 р. приводять О. Загарова в Україну – на румунський фронт, який пролягав Чорноморським узбережжям. Він керує військово-народним театром в Одесі, потім переїжджає до Херсона, а влітку 1918 р. опиняється в Києві.

Складний творчий шлях О. Загарова тут простежено не випадково. Йдеться про аргументацію, чи справді школа реалістично-психологічного театру, на якій він наголошував [11], була визначальною в його подальшій сценічній практиці. Якщо брати до уваги перерви у період 1898–1906 рр., О. Загаров працював у МХТі неповні чотири роки. У подальшій роботі, як свідчать нечисленні російські джерела, він був режисером менш помітним, очевидно у порівнянні із К. Станіславським, В. Немировичем-Данченком, В. Мейєрхольдом.

В Україні склалась інша театральна ситуація. Творчість О. Загарова зазвучала в новому контексті. За гетьмана



Діячі української культури, Львів, 1922 р., зліва направо: 1-й ряд (угорі) - Володимир Січинський, Юрій Магалецький, Дмитро Донцов, Федь Федорців, Михайло Струтинський; 2-й ряд - Дарія Віконська, Петро Холодний, ст. М.Ковжунова; 3-й ряд - Павло Ковжун, Олександр Загаров, Микола Голубець.

П. Скоропадського влітку 1918 р. у Києві рішенням Театральної ради Міністерства освіти України утворено два державні театри. Якщо Український народний театр на чолі з П. Саксаганським був прямим спадкоємцем Українського національного театру, то Державний драматичний театр перебував у стані організації. Його директор, учень драматичного класу В. Немировича-Данченка і помічник режисера МХТу в 1908–1910 рр. Б. Крживецький основу формування трупи вбачав у репертуарі психологічного й поетичного театру [12]. У цьому контексті найбільшим надбанням Державного драматичного театру, вважає сучасний дослідник Р. Леоненко, став головний режисер О. Загаров, орієнтація якого на довершені зразки драми свідчила про винятковий смак [13]. О. Загаров виявився саме тим режисером, освіта і широта сценічного досвіду якого, за початковою тезою Н. Кузякіної, несли в собі необхідні для побудови європейського українського театру відповідний рівень власне театральних ідей, практичну обізнаність із досягненнями нових театральних напрямів і провідних режисерів сучасності [14].

В українському театрознавстві усталилось міркування О. Кисіля, що режисерська практика О. Загарова в Києві була прямим відгомном діяльності МХТу, і хоч його вистави й “були новиною в українському театральному мистецтві, – але були не новими досягненнями, а тільки копією вже пережитих форм театрального мистецтва...”[15]. Дещо інакше вважав Д. Антонович, підсумовуючи, що Державний драматичний театр мав виразне звучання літературно-реалістичного, академічного колективу[16]. Нам відома і згадка Б. Васильєва про режисера Державного драматичного театру О. Загарова, який не розумів української фонетики та стихії і ставив п’єси, які бачив в Александринському театрі[17]. Для визначного історика українського театру П. Рудіна О. Загаров також насамперед асоціювався з Александринським театром. У праці “Український драматичний театр за п’ятнадцять років Жовтня” він писав: “Державний драматичний театр – безперечний крок у розвитку українського театру: позиції європейського репертуару були цілком певно завойовані, і українське театральне мистецтво піднялось тут до рівня непоганого російського провінційного театру, маючи за свого “синього птаха” Московський художній театр...”[18]. Отже, у завданні Державного драматичного театру – європейзувати український театр – О. Загаров достеменно не дотримув-



вався і, зрештою, не міг дотримуватись суто мхатівських традицій, а використовував тут увесь обсяг свого широкого сценічного досвіду. Власне таку роль О. Загарова визначила Н. Єрмакова: “Митець розумів ідею “європеїзації” української сцени як програму розширення тематики і проблематики репертуару українських театрів, а в галузі виконавській – поглиблення сценічно-образного мислення акторів шляхом спрямування їх до гранично точної розробки психологічних основ ролі. Необхідність набуття широкої театральної освіти як засобу боротьби з дилетантизмом, інертністю, обмеженістю творчого виднокругу усвідомлювалась ним як найважливіша мистецька проблема” [19].

Без сумніву, ту ж концепцію режисури, школу акторської гри, репертуар О. Загаров переніс на галицький ґрунт. Брак альтернативи забезпечив йому неймовірний успіх. Приїзд О. Загарова до Львова був неймовірною удачею для театральної Галичини. Протягом свого існування театр товариства “Українська Бесіда” ще не мав режисера такого рівня професіоналізму і діапазону сценічної практики. Навіть через півстоліття визначний галицький театрознавець і драматург, сучасник тодішнього театрального процесу Г. Лужницький висловлював переконання, що “приїзд О. Загарова до Львова висунув Львів на чільне місце в історії розвитку українського театрального мистецтва” [20]. Справді, О. Загаров зазвучав на галицькому ґрунті як абсолютно нове, майже революційне театральне явище.

Упродовж двох неповних років режисер здійснив сотню постановок. До загальновідомої інформації про його львівські вистави (“Гріх” В. Винниченка, “Візник Геншель” Г. Гауптмана, “Примари”, “Гедда Габлер”, “Нора” Г. Ібсена, “Батько” А. Стріндберга, “Тартюф” Ж.-Б. Мольєра, “Мірандоліна” К. Гольдони, “Отелло” В. Шекспіра) додамо ще “Співочі товариства”, “Закон”, “Молода кров”, “Панна Мара”, “Нагусь”, “Брехня” В. Винниченка, “Потоп” Ю.-Г. Бергера, “Бій метеликів” Г. Зудермана, “Шоколадний воячок” Б. Шоу, “Ідеальний чоловік” О. Вайльда, “В малій хаті” Т. Рітнера, “Ревізор” М. Гоголя, символістські “Гріх” Д. Пшибишевської, “Момот Нір” Є. Карпенка, тогочасні популярні “Осінні скрипки” І. Сургучова, “Вера Мірцева” Л. Урванцева тощо. Багато з них були незнані не тільки на українській, а й на польській сцені у Львові, а деякі стали українськими прапраем’єрами.

Ці ключові вистави О. Загарова львівського періоду свідчать, що його широкий репертуарний діапазон репрезентував реалістично-психологічний театр кінця XIX – початку XX ст. Незалежно від того, чи загаровські вистави стосувалися ранніх, ще експериментальних мхатівських постановок, чи вже йшли на інших російських сценах, чи були його самостійним вибором, – усі вони репрезентували західноєвропейську драматургію на зламі століть. Такий широкий обсяг постановок вражає і може здатися невірним. Але їх кількість у театрі товариства “Українська

Бесіда”, особливо залежному від соціально-економічних чинників, у порівнянні з багатьма не тільки провінційними, але й столичними сценами, залишається невеликою. По-перше, О. Загаров навіть в умовах необхідного поспіху не допускав до серйозного драматичного репертуару низкопробних мелодрам, фарсів та іншого непотребу для “каси”, продовжував звертатись до класики, надавав перевагу психологічній драмі і навіть спробував свої сили – правда, безуспішно – у символістській п’єсі. По-друге, режисер встигав не тільки продукувати прем’єри, але й посилено, серйозно працював з акторським складом. Хоча специфіка територіального театру не завжди дозволяла, а напружений репертуарний графік не залишав багато часу для підготовки, він намагався запровадити й тут мхатівські принципи однакового ставлення до героя і статиста, відмовитись від ампула, не допускати акторського прем’єрства. Така програма проектувала певний режисерський деспотизм і обов’язкову для всієї трупі жорстку дисципліну, завдяки якій О. Загаров згодом зумів досягти ансамблевості, єдності загального тону своїх постановок. Окрім самого себе і М. Морської, О. Загаров спочатку покладався на майстерність старшої акторської генерації – Й. Стадника, С. Стадникової, Г. Совачевої, згодом звернув увагу на М. Бенцяля, довго вагався щодо К. Козак-Вірленської, але, що найголовніше, він сформував плеяду молодих акторів (О. Голіцинська, Н. Рубчаківна, В. Блавацький, М. Крушельницький), які не тільки були ядром його трупі, а й відіграли значну роль у творенні українського театру. І тут режисерсько-педагогічна практика О. Загарова у Львові неоціненна. Звичайно, не всі його постановки і акторські роботи львівського періоду відзначались оригінальністю прочитання й опрацювання, не всі вони повністю й у чистому вигляді орієнтувались на естетику психологічного театру. Зокрема, обіцйовані щочетверга прем’єри, так звані ритм четвергів, не давав відповідного мистецького ефекту, перетворившись, практично, у конвейер. Згодом усе частіше загаровські постановки були непідготовленими: режисер ретельно над ними не працював, а актори не встигали вивчати своїх ролей. Безумовно, ці та інші проблеми адміністративно-побутового характеру не могли сприяти повноцінній мистецькій праці театру. Наприкінці своєї діяльності у Львові О. Загаров як режисер і актор уже повторювався. Послідовно дотримуючись уже застарілої на той час театральної естетики, режисер, проте, вніс у театр товариства “Українська Бесіда” професіоналізм, свіжі методи реалістично-психологічного стилю гри та режисури, довів обов’язковість широкої театральної освіти і дисципліни для вдосконалення акторського мистецтва, а головне – навчив серйозно розуміти сценічне мистецтво, яке призначене не тільки для розваги, а й має важливе культурне і суспільне значення.

О. Загаров не обмежувався лише роботою на сцені “Української Бесіди”. Він брав також активну участь у культурно-мистецькому житті Галичини: разом з І. Туркевичем очолював Театральну Комісію товариства “Просвіта” [21]; з М. Вороним був співзасновником і керівником Української Драматичної школи при Музичному Інституті ім. М. Лисенка [22].

Після того, як О. Загаров від'їхав у липні 1923 р. до Ужгорода в Руський театр товариства “Просвіта”, а театр товариства “Українська Бесіда” припинив у 1924 р. свою діяльність, розвиток українського театрального мистецтва в Галичині пішов на спад. Величезна кількість мандрівних театральних колективів, навіть театр кооперативу “Український Театр” під художнім керівництвом досвідченого, професійного Й. Стадника, не переходила в якість і не могла зовсім компенсувати брак оригінального творчого об'єднуючого чинника. Залишався тільки спогад про високий рівень театру “Української Бесіди” під артистичним проводом О. Загарова. На його повернення до Львова українські театральні діячі плекали надію ще довгий час. Зокрема, керівництво кооперативу “Український Театр” улітку 1925 р. повідомляло, що О. Загаров з осені цього року погодився стати художнім керівником театру. Затримка лише у фінансуванні [23]. Через рік на зборах кооперативу з жалем констатували, що адміністрація вживала заходів, “щоб придбати для нашої сцени О. Загарова і М. Морську, які могли би обновити наш театр...”[24]. Однак надто скромні фонди кооперативу перешкодили реалізації цих намірів, бо були недостатніми навіть для забезпечення їм заробітної плати. У 1926 р. О. Загаров виїхав до Дніпропетровська, куди було стаціонаровано створений 1918 р. у Києві Державний драматичний театр ім. Т. Шевченка.

Фінансове становище львівського театрального кооперативу “Український театр” тільки погіршувалося. Надзвірна Рада шукала пояснення і виходу, усвідомлюючи в цьому “брак “душі” театру – талановитого режисера”[25]. На загальних зборах 1927 р. знову з гіркотою наголошувалося, що багатообіцяючі переговори з О. Загаровим і М. Морською залишились безуспішними. Власне, факт цих заходів кооперативу ввів в оману В. Гаєвського, який в “Енциклопедії Українознавства” стверджує, що режисер працював у Львові протягом 1921–1927 рр.[26]. Проте така помилка залишається свідченням непересічної ролі цього режисера в українському галицькому театральному мистецтві 20-х рр. ХХ ст. З часом забулись висловлювані застереження щодо однотипності, повторень, безперспективності його режисерського диктату, а залишалась могутня особистість режисера, актора і педагога, яка акумулювала в собі високий рівень освіти, професіоналізм і широкий досвід сценічної практики. Суть справи полягала не в прогресивності чи застарілості естетики реалістично-психологічного театру, а, власне у здатності О. Загарова організувати, дієво наповнити ізольований український театральний простір Східної Галичини на маргінесі польської держави.

1. Нікссєв В. Олександр Загаров і український театр. – К.: Мистецтво, 1969. – С. 5–22.

2. Гладков Н. А. А. Л. Загаров – мастер и человек. – [Б. м.]: Издание Ковровского драматического театра, 1939. – С. 11.

3. Рудницький К. Мейерхольд. – М.: Искусство, 1981. – С. 72–75.

4. Гладков Н.А. А.Л. Загаров – мастер и человек. – С. 12.

5. Там само. – С. 12.

6. История русского драматического театра: В 7 т. – М., 1987. – Т. 7. – С.238.

7. Нікссєв В. Олександр Загаров і український театр. – С. 16

8. История русского драматического театра. – Т. 7. – С. 372

9. Русский драматический театр конца XIX – начала XX в. – М.: Изд-во “ГИТИС”, 2000. – С. 155–156.

10. Альтшуллер А. Я. Театр прославленных мастеров. Очерки истории Александринской сцены. – Л.: Искусство, 1968. – С. 271–272.

11. Чернявський А. О. Загаров (Біографія)// Театральне Мистецтво. – 1922. – Вип. I. – С.4-5.

12. Кузякина Н. Становление украинской советской режиссуры (1920 – начало 30-х гг.). – Л., 1984. – С. 9.

13. Леоненко Р. Перші українські державні театри, 1917–1919 роки // Записки НТШ. Праці Театрознавчої комісії. – Львів, 1999. – Т. ССXXXVII. – С. 158.

14. Кузякина Н. Становление украинской советской режиссуры... – С. 6

15. Кисіль О. Український театр. – К.: Мистецтво, 1968. – С. 142.

16. Антонович Д. Триста років українського театру: 1619–1919. – Прага: Український громадський видавничий фонд, 1925. – С. 212.

17. Васильєв Б. Ідея театральності і її відбиток в “Молодому театрі” // Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи. – К.: Мистецтво, 1991. – С. 75.

18. Рулін П. Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня // На шляхах революційного театру. – К.: Мистецтво, 1972. – С. 46.

19. Єрмакова Н. П. Акторська майстерність Любові Гаккебуш. – К.: Наукова думка, 1979. – С. 19.

20. Лужницький Г. Український театр після визвольних змагань // Наш театр: Книга діячів українського театрального мистецтва: В 2 т. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1975. – Т. 1. – С. 18.

21. В справі аматорських театрів // Громадський Вістник, 1922. – 11 квіт., № 42.

22. Драматична школа під проводом О. Загарова і М. Вороного при Музичному Інституті ім. М. Лисенка // Діло, 1922. – 21 жов., Ч. 38.

23. Новинки. Олександр Загаров... // Діло, 1925. – 5 лип., Ч. 147.

24. М. Р. [Михайло Рудницький]. З нагоди Загальних Зборів “Кооперативу Український Театр” у Львові// Діло, 1926. – 4 лип., Ч. 146.

25. М. [Михайло Рудницький]. Загальні Збори Кооперативу “Український Театр” у Львові// Діло, 1927. – 6 трав., Ч. 98.

26. В. Г. [Валентин Гаєвський]. Загаров // Енциклопедія Українознавства. – Львів, 1993. – Т. 2. – С. 708.

Йосип БАГЛАЙ

ЯРОСЛАВ ГЕЛЯС У ТЕАТРІ СРІБНОЇ ЗЕМЛІ

Історію українського професійного театру на Закарпатті, що його з легкої руки Василя Пачовського називають Срібною землею, – від часу відкриття в Ужгороді 15 січня 1921 року Руського театру товариства “Просвіта” – творили багато великих майстрів української національної сцени: Михайло Біличенко, Марія Приемська, Микола Садовський, Олександр Загаров, Ярослав Барнич, Федір Базилевич, Микола Аркас, Роман Кирчів, Юрій Шерегій, Володимир Магар, Гнат Ігнатович, Марія Харченко, Андрій Вертелецький. Був серед будівничих українського театру на Закарпатті також і Ярослав Геляс (21.XI.1916 р., с. Терпилівка на Тернопільщині – 6.X.1992 р., м. Львів), знаменитий український Гамлет і Чацький.

Навесні 1976 р. директор Закарпатського українського музично-драматичного театру Василь Руснак запропонував мені упорядкувати книгу “Театральне Закарпаття”. Був серед її авторів і Ярослав Геляс, який підготував статтю “Із поглядом у завтра”. “Театральне сьогодні..., – писав він, – варто лише вдуматися у зміст цих слів, і перед очима постає яскрава, на диво розмаїта картина. Вистави, позначені вірністю реалістично-психологічній традиції вітчизняної класики, і вистави могутніх романтичних пристрастей, вибухових зарядів почуттів і емоцій... Вирішені у формі самого життя – і з використанням елементів так званого “умовного театру”... Одверто публіцистичні і глибоко аналітичні, “режисерські” й “акторські”, “під Брехта” й “під Станіславського”... Здається, все багатство й розмаїття сучасних форм і засобів театального мистецтва виплеснуло на полотно, заповнило його найпотаємніші глибини, заграло своїми, тільки їм властивими барвами й відтінками”. Перший театральний сезон Закарпатського українського музично-драматичного театру під керівництвом Ярослава Геляса в 1974-1975 рр. подарував глядачам “Ціною любові” О. Корнієнка, “Чаклунка синіх гір” В. Сичевського, “Незабутнє” М. Коваленка та Л. Болобана (за творами О. Довженка “Незабутнє”, “На колючому дроті”, “Перемога” й “Україна в огні”), “На сьомому небі” М. Зарудного. Вистави були здійснені в героїко-романтичному плані, отримали своє продовження у музичному та поетичному репертуарі.

Уже серед перших постановок на ужгородській сцені яскравим прикладом реалізації режисерського кредо Ярослава Геляса стала згадана вище вистава “Незабутнє” за О. Довженком, яку режисер вирішив як ораторію-епос.

Полишаючи осторонь часто вимушену залежність режисера Я. Геляса від ідеологічних настанов часу, пригляньмося до прийомів умовності у виставі “Чаклунка си-



Ярослав Геляс

ніх гір” В. Сичевського. Ярослав Геляс і художник Микола Манджуло створили блискучий узагальнено-романтичний сценічний твір. Дія “Чаклунки синіх гір” відбувається на дарабах. На передньому плані сцени здійснюються вгору дві трембіти. Імітація плачу трембіт особливо вражала у сцені похорону сільського хлопця Івана Откаля. Ця сцена за художнім оформленням, використанням світлових ефектів, тобто за способом створення зорово-слухового образу, належала до числа таких, яких раніше Закарпатський театр не знав. Синхронне поєднання усіх трьох планів дії дало змогу постановникам подати цілу низку чисто пластичних картин з винятковим зоровим ефектом.

Відважним на той час кроком Геляса-режисера була постановка в 1975 р. п’єси М. Куліша “97” про штучний голодомор на Україні в 1922-1923 рр.. Вистава викликала у підсвідомості глядача асоціації з жахливим 33-м роком, про який ми насмілилися заговорити відверто і вголос лише після Чорнобильської трагедії.

Наступні театральні сезони під керівництвом Я. Геляса були знаменні виставами за творами зарубіжної класики, серед яких – “Дон Карлос” Ф. Шіллера, “Отелло” В. Шекспіра. Значною подією в театральному житті Ужгорода й області слід вважати постановку угорської народної опери “Витязь Янош” за однойменною поемою Ш. Петефі. Прекрасна музика П. Качо, поетичне оформлення М. Зелінського та вдумлива робота режисерів Я. Геляса та Ф. Макуловича подарували глядачеві чудову виставу.

На закарпатській сцені Я. Геляс здійснив також низку високохудожніх постановок за п’єсами українських драматургів-класиків. Серед них – “Дай серцю волю, заведе в неволю” М. Кропивницького, “Сорочинський ярмарок” за М. Гоголем і “Ніч під Івана Купала” М. Старицького,

”Варнак” Ю. Удовиченка (за творами Т. Шевченка “Варнак” і “Княгиня”), “Жменяки” М. Томчання та О. Гриба і найцікавіше в цьому переліку – вистава “Украдене щастя” І. Франка.

“Украдене щастя” – це ціла епоха у творчому житті Ярослава Геляса як режисера-постановника й актора-виконавця. Вистава починалася знаменитою піснею опришків, у якій звучав протест проти соціального і національного гноблення. В ужгородському варіанті постановки “Украденого щастя” головні ролі виконували Майя Мернова-Геляс (Анна), Ярослав Мелець (Михайло Гурман) і сам Ярослав Геляс (Микола Задорожний).

Він був – і це необхідно підкреслити – не лише одним із найталановитіших режисерів Закарпатського українського театру, а й блискучим виконавцем багатьох провідних ролей, найпомітніші з яких – Павло Сторчан у виставі “Ціною любови” О. Корнієнка, Петро Цимбал у “Чаклунці синіх гір” В. Сичевського, Лаврін Запорожець у “Незабутньому” за О. Довженном, Іван Жменяк у “Жменяках”



На світлині (зліва направо): Василь Руснак, Ярослав Геляс, Йосип Баглай (Ужгород)



М. Томчання і О. Гриба і, безперечно, Микола Задорожний в “Украденому щасті” І. Франка.

За роки праці в Закарпатському українському музично-драматичному театрі народний артист України Ярослав Геляс здійснив близько тридцяти постановок, більшість із яких увійшла до золотого фонду театру і залишилась сторінкою його понад півстолітньої історії.

На початку 1992-го р. Ярослав Геляс переїхав до Львова, де 6 жовтня цього ж року завершив свій земний шлях. Його поховали на одному із схилів Личаківського кладовища. Здається, що й сьогодні Майстер звертається поетовими словами до своїх шанувальників та побратимів по театральному мистецтву:

*Мій прах підніметься з труни, з землі
І зашумить листочками в гіллі.
По смерті теж мені потрібне сонце,
Вода і люди добрі, а не злі...*

Ярослав Геляс - Микола, Майя Геляс - Анна, Ярослав Мелець - Михайло, “Украдене щастя” І. Франка, Закарпатський український музично-драматичний театр

Наталія ВЛАДИМИРОВА

МЕТАМОРФОЗИ “СЦЕНІЧНОГО ЧИТАННЯ...”

У Києві в приміщенні Національного академічного театру російської драми ім. Лесі Українки протягом чотирьох днів, від 23 до 26 січня ц.р., проходили “Сценічні читання сучасної німецької драматургії”. Це був спільний захід театру та Німецького культурного центру “Гете-Інститут у Києві” (подібна форма презентації на Заході вже має певні традиції). За висловом директора “Гете-Інституту” пана Йоганнеса Еберта, мета цієї конкретної акції полягала в тому, щоб “поінформувати режисерів, акторів, критиків та інших фахівців театральної справи про сучасні театральні п’єси, а також запросити до участі у їх сценічному втіленні”.

У лекції-розповіді драматурга й критика з Берліна пані Кароли Дюрр “Нова німецька драматургія сьогодні”, що передувала “сценічним читанням” шістьох п’єс (три – російською, три українською мовою) на допоміжній сцені театру, були визначені основні актуальні положення, що формують сьогодні проблематику сучасної німецької драми, новітні драматургічні напрями та жанрові видозміни.

Слід, мабуть, нарешті представити ті п’єси, навколо яких протягом чотирьох днів вирували театральні пристрасті, а також їх авторів і перекладачів, режисерів,

залучених до “сценічних читань”. Отже: Р. Шіммельпфеннінг “Push Up 1-3” (переклад українською – Ю. Прохаська, режисер – Д. Богомазов), О. Буковський “Гості” (переклад російською – А. Рибікової, режисер – О. Нікітін), Д. Добров “Леголанд” (переклад українською – Т. Гаврилова, режисер – В. Борисяк), М. фон Майєнбург “Позначений вогнем” (переклад українською – Є. Поповича, режисер – А. Приходько, Д. Лоер “Кларині зв’язки” (переклад російською і режисура – А. Рибікової), В. Фрітш “Коса” (переклад російською А. Рибікової, режисер – В. Шестопапов).

До незвичайного експерименту з п’єсами були залучені не лише молоді актори-студійці Театру російської драми, а й багато хто з уже знаних, досвідчених майстрів сцени (В. Задніпровський, Н. Доля, Д. Лалєнков, О. Бондаренко, С. Автухова, В. Шестопапов та ін.).

В обговоренні або – за висловом координаторів проекту – “міркуваннях з приводу побаченого” (і, як на мене,

це доволі влучне, відповідне до вибраної форми сценічного показу визначення) – взяли участь відомі в Україні театральні критики – С. Васильєв та Н. Єрмакова, директор Державного центру театрального мистецтва ім. Лесі Курбаса Н. Корнієнко, художній керівник театру ім. Лесі Українки М. Резникович, театральний оглядач журналу “Кіно-Театр” В. Грицук, перекладач А. Рибікова, режисери, спостерігачі “сценічних читань”.

А тепер, після, так би мовити, офіційної інформації, невеличкий відступ. Я мала нагоду (як, до речі, й інші учасники “міркувань”) попередньо ознайомитися з текстами всіх шістьох п’єс. Важко згадати, коли востаннє відчувала таке потрясіння, навіть шок і – розгубленість. Річ у тому, що в нашій розмові з Каролою Дюрр прозвучало визначення сучасних німецьких п’єс як “постдраматургічної” літератури. Отож я очікувала насамперед нетрадиційної структурологічної побудови текстів, пошуку жанрових форм, несподіваних вирішень у використанні тексту як тла, на якому відбиваються (або не відбиваються) конфлікти, сюжетні зрушення, емоційні спалахи. Так, усе це я справді побачила. Був і відверто кінематографічний, за принципом дитячого конструктора, прийом розбудови сюжету, за яким п’єса наприкінці розсипалася на окремі цеглинки-кадри-епізоди (“Леголанд”), і звернення до есеїстично-новелістичної форми сповіді (“Кларині зв’язки”). Була відверта стилістична брутальність тексту (“Push Up 1-3”) і несподівано конфліктне поєднання гротесково-сатиричного з трагічними реаліями буття (“Гості”). Нарешті, жорстокий до фізіологічної відворотності потік свідомості головного героя п’єси “Коса”. Але вразило зовсім інше. Усі п’єси позначені (цілком як той герой, “позначений вогнем”) неймовірно болючим відчуттям приреченості. Ніколи не наважаться відкрити один одному душі, знеособлені просуванням кар’єрними сходами, герої “Push Up 1-3” і не порозуміються навіть перед обличчям смерті – Гості. Приречені на стрибок з багатоповерхового сучасного будинку підлітки “Леголанду” і на самотність (з вірою у безвихідь) – Клара (“Кларині зв’язки”). На пошуки втіхи тільки в минулому приречений Лука (“Коса”), який сповідується в любові єдиній близькій істоті (та й то – також уже в



“Push Up 1-3” Р. Шіммельпфеннінг



“Гості” О. Буковського



“Позначений вогнем” М.фон Маєнбурга

минулому) – своєму собаці. І зовсім уже агресивно, виповнена негативною енергетикою, вибухає приреченість у “Позначеному вогнем”. Здається, що в цій п’єсі акумульовані всі патологічні прояви і негаразди життя: споконвічний конфлікт – непорозуміння поколінь, поступове нівелювання статевих почуттів між чоловіком та жінкою і перетворення їх на збайдужілих, “незрячих” щодо істини істот, інцест, убивство близьких (батька з матір’ю), нарешті – самогубство брата й сестри. Отже, після того, як трохи приходиш до тями, виринувши з цього негативного інформаційного простору, запитуєш себе – чому так? Невже в сучасній Німеччині (а всі без винятку п’єси охоплюють реальність сьогодення) можливі такі події, такі ситуації, подібні настрої? Адже навіть зважаючи на те, що автори свідомо художньо загострили вибрану проблематику, важко повірити не тільки в типовість, але й узагалі – в саме існування подібних явищ у країні, що традиційно в нашій свідомості завжди поставала майже зразком соціально-економічного добробуту та суцільного порядку.

Але – довелося повірити. За визнанням гостей з Німеччини, які були присутні на акції, виявилось, що ми познайомилися з найбільш “м’якими” варіантами осмислення реальності сучасного життя країни: усі проблеми та конфліктні ситуації, показані нам, існують. Одні – на поверхні, інші – в дещо прихованому вигляді. Але, звичайно ж, від цього вони не стають менш гострими, навпаки – стають як “вибухівка”, механізм якої вже почав відлічувати останні хвилини.

Не знаю, чи замислювалися режисери та актори, які працювали з драматургічним матеріалом, над відповідністю його фактологічного наповнення реальному життю. Як на мене, кожен із них намагався насамперед донести до глядачів через своє режисерське бачення естетичні основи та особливості тієї чи іншої п’єси. Усі режисери були поставлені в однакові, майже екстремальні умови – репетиційний період тривав менш ніж тиждень. Але, як не дивно, саме такі жорсткі умови привели в деяких випадках до несподіваних результатів. Майже пунктирні лінії сценічної дії, що ми побачили в роботі Д. Богомазова, непомітно перетворилися на чіткі креслення людських характерів і ситуацій. О. Нікітін, гіперболізуючи прийоми гротеску, доволі цікаво намагався маніпулювати жанровими зміщеннями в п’єсі. В. Шестопалов, змушений, на жаль, із певних причин скоротити текст моновистави “Коса”, спромігся підкреслити саме ті моменти п’єси, що надали їй особливої форми, – пронизливої сповіді непересічної і водночас – скаліченої свідомості.

На афіші та буклеті, що анонсували “Сценічні читання”, було зазначено декілька організацій, залучених до проведення акції: Міністерство культури і мистецтв України, Академія мистецтв України, Державний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, Київський державний інститут театрального мистецтва ім. І.К. Карпенка-Карого. Але, звичайно, подія, що чотири дні збирала майже аншлагову залу, відбулася насамперед завдяки директорові Німецького культурного центру “Тете-Інститут у Києві” панові Йоганнесу Еберту (до речі, ця акція для пана Еберта

стала своєрідним прощанням з нашим містом. Сьогодні він уже виступає посланцем німецької культури в Єгипті) та людині, яка вже багато років професійно вивчає, досліджує і – не побоююся цього слова – пропагує німецьку драматургію – перекладачеві Аллі Рибіковій. І ще. Велика дяка театрові, у якому відбулося це дійство. Усім без винятку – від художнього керівника Михайла Резниковича, який на весь період “читань” зупинив плановий репетиційний процес свого колективу, до робітників сцени, людей, які (так мені здалося) також перейнялися енергетикою нестандартної ситуації, що розгорталася за лаштунками академічного храму мистецтва. Чи буде продовження? Безперечно важливість і значущість “Сценічних читань” підтвердили всі без винятку учасники: і ті, хто працював на сцені, і ті, хто “міркував із приводу побаченого”. Вважаю, що ця акція стала безпрецедентним за актуальністю кроком на шляху зближення театральних культур, кроком до розуміння і розбудови принципово нових взаємин у такому суперечливому та водночас – яскравому на індивіди – просторі театального життя.



Любов ЯНАС

Театральна палітра фестивалю “КУЛЬТУРНІ ГЕРОЇ”

(Львів – 2002)

Акція “Культурні герої” зосередила увагу на мистецтві. Можливо, ця трохи пафосна назва “героїв” віддзеркалює потребу нинішнього суспільства підтримати творчу особистість, віддати належне індивідуальності митця.

Ініціатором фестивалю виступила Асоціація діячів сучасного мистецтва України та Артгалерея. Координатором проведення акції у Львові було Мистецьке Об'єднання “Дзига”. “Культурні герої” розпочали свою ходу в Харкові, Одесі, у Львові фестиваль відбувся 22 - 24 лютого ц.р., звідси вирушив до Івано-Франківська, Донецька, Дніпропетровська.

Проект представляв різні напрями літератури, музики, театру, пластичних мистецтв, малярства – від класики до авангарду. Спільною рисою тридцятьох дев'ятьох запланованих у львівській фестивалній програмі акцій була ігрова природа, атракційність способу творення.

Театральне мистецтво репрезентували роботи різних театрів, перевірені глядачем і часом. Їх об'єднувало відкриття

творчої індивідуальності – у драматургії, режисурі, акторстві.

Львівський духовний театр “Воскресіння” показав вирішену в стилі рок-н-ролу виставу “Божевільні від кохання” С. Шеппарда. Режисер Ярослав Федоришин експресивно, застосувавши елементи ексцентрики, вибудував дію на імпровізаційності танцювального руху. Драматургічний текст, спосіб існування акторів підпорядковані швидким ритмам танцю, його стихії (балетмейстер Тарас Шіт). Естетика кітч сценічних прийомів, сценографічної форми (острівець серед водної стихії) провокує, шокує.

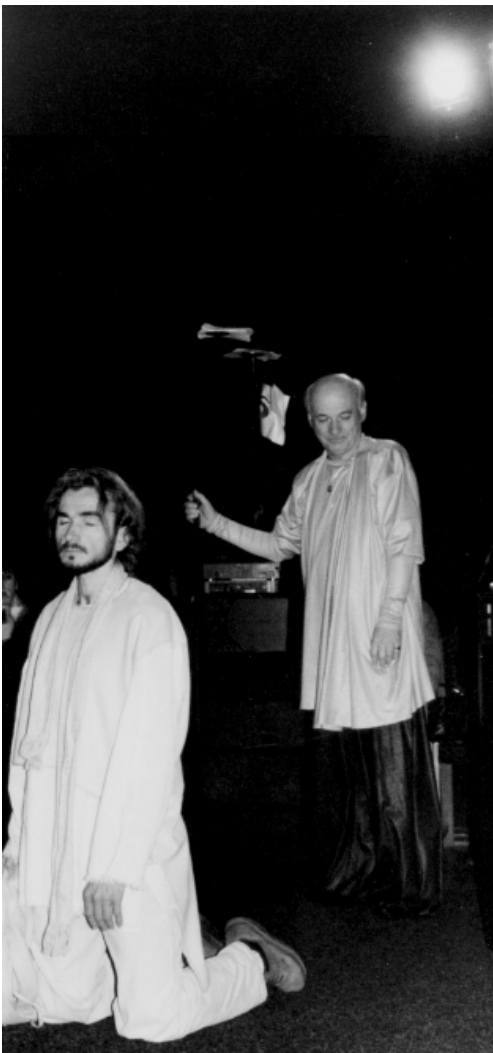
Дві роботи Вадима Сікорського, режисера Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької, заакцентували увагу на пошуках театру в сфері сучасної світової літератури. Конфлікт індивідуальності та суспільства змодельовано в “Польоті над гніздом зозулі” Д. Вассермена за романом Кена Кізі. Літературний герой Макмерфі, якого яскраво втілює на сцені Януш Юхницький, – персонафіковане “Я”, виняткова особистість.

“Загадкові варіації” за п'єсою сучасного французького драматурга Еріка Еммануеля Шмідта – спільна творча робота двох акторів – Богдана Козака (Національний академічний український драматичний театр імені М. Заньковецької) та Олега Стефанова (Львівський театр імені Леся Курбаса). Актори демонструють виняткове відчуття партнерства, професіоналізм надзвичайно високого рівня. Кожен нюанс, кожна найменша деталь у побудові цієї партнерської взаємодії стає часткою унікального театального дійства. Від початку до кінця вистави актори не залишають глядачеві можливості бодай на мить послабити увагу. Глядач підкоряється такому сценічному диктованню, спостерігає за миттєвим народженням нової думки, оцінки, реакції, за оригінальними пристосуваннями акторів, радо піддаючись магії їхньої гри.

Драматична симфонія за поезіями Василя Стуса “Марко Проклятий, або Східна легенда” Володимира Кучинського – вистава, що має структуру музичного твору з увертюрою та кодою. Кожний предмет перетворюється на узагальнений художній образ: решето-бубон випромінює життєдайне світло сонця, тканина костюма починає рухатися так, що виникає звук вітру, кожна деталь працює на один загальний ритм естетично вишуканого дійства. Художнє оформлення Наталії Шимін лаконічне і водночас багатозначне: закодовані лабіринти килима, простота і природність кольорової гами костюмів, розписи тіл виконавців. У ритуалі священнодійства енергія наче “перетікає” від одного персонажа до іншого, творячи “архетипи”: Марко Проклятий, Манкурт, Мамай, Божевільна. Гармонія акторського ансамблю (Олег Стефанов, Володимир Кучинський, Андрій Водічев, Наталя Половинка) втілює на сцені прадавню і вічну легенду.

Творче об'єднання “Театр у кошику” під керівництвом Ірини Волицької запропонувало глядачеві “Украдене щастя” Івана Франка і “На полі крові” Лесі Українки. Кожна

Богдан Козак - Абель Знорко, Олег Стефанов - Ерік Ларсен, “Загадкові варіації” Е.Шмідта, режисер Вадим Сікорський, Національний театр ім. М. Заньковецької



робота в постановці Ірини Волицької вирізняється індивідуальним образним кодом, який втілюється в яскраву театральну форму, завжди лаконічну, вибірккову в засобах, надемоційну. “Украдене щастя” – вистава, яка пройшла випробування не лише часом, а й зміною одного з виконавців. Нинішній Михайло Гурман Володимира Губанова поглибив напругу, посилив трагічне звучання образу завдяки внутрішній концентрації. У супроводі барабанного ритму та автентичної української пісні (саме одна із них, “Пісня про Шандаря”, слугувала Іванові Франкові першоджерелом сюжету п’єси), у вирі аркана вибудовується вічний трикутник людей з “украденим щастям”. Микола Задорожний – Роман Біль та Анна – Лідія Данильчук творять образи сильних особистостей. Саме тому трагізм розв’язки вбирає в себе три індивідуальних, самостійних за звучанням теми. Ця поліфонія посилює емоційне напруження і підносить жанр постановки до високої трагедії.

Друга вистава “Театру у кошику”, показана в рамках фестивалю, – “На полі крови” Лесі Українки. Зазначення того напрямку, в якому митці опановують літературне надбання поетеси, – “Інтелектуальний театр Лесі Українки” – визначило спосіб вирішення п’єси. Це моновистава з втіленням двох персонажів має лаконічно зазначене місце дії. Ідею візуального ряду вирішила постановник Ірина Волицька – у просторі чорного кабінету жовте коло, на тлі якого й існує актриса в чорному костюмі. Перед колом такого ж кольору розміщено квадрат. Фактура цих двох яскраво заакцентованих колористичних плям надзвичайно важлива – це грубі нитки, сплетені вручну. Графічність вистави, чорно-жовте середовище створюють космічність, відірваність від конкретики земного буття. Внутрішня рефлексія персонажів Лесі Українки (Прочанина і Юди) у виконанні однієї актриси – Лідії Данильчук, яку без перебільшення можемо поставити в один ряд з визначними трагічними акторками світового театрального мистецтва, активізується й текстом авторських ремарок. Слово у тлумаченні режисера, у втіленні актриси наче передує вчинкам, рішенням, драматичним поворотам. Глядач немов фізично відчуває, що саме “Слово” було спочатку, і в цій постановці воно стає дієвим у використанні всіх сценічних засобів.

Звертаючись до Святого Письма в роботі на сцені Першого українського театру для дітей та юнацтва, режисер Олексій Кравчук трансформує теми з Еклезіяста в драматичний етюд “Таїна”. Шлях душі людської – крок за кро-

ком, від народження до завершення земного життя проходять: Він – Олексій Кравчук і Вона – Ірина Кухарська. Кра-са душі й тіла втілюється через пластику, предмети, які в цій роботі набувають філософського звучання: зерно запліднює, вода очищає – і “все повертається у порох”.

Фестиваль “Культурні герої” представив лише частину театральних робіт львівських майстрів, які могли б стати окрасою будь-якого престижного мистецького проекту. Це вистави, які вже кілька років йдуть на сценах львівських театрів, але можливо, більше відомі за межами України, аніж на батьківщині. Міжнародні театральні фестивалі підтвердили успіх кожної з вистав “Театру у кошику”, “Ідіота” за романом Федора Достоєвського в постановці режисера Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької Алли Бабенко, “Джерела святих” Дж. Сінга на сцені Театру “Воскресіння” в постановці туркменського режисера Овлягули Ходжагули. Уже після фестивалю у Львові відбулися прем’єри “Камінного господаря” Лесі Українки в Театрі імені Леся Курбаса, вийшов до глядачів мольєрівський “Тартюф” в театрі “Воскресіння” у постановці київського режисера Дмитра Лазорка. Будемо чекати й далі на яскраві події театрального життя нашого міста.

За підсумками регіонального показу “Культурних героїв” у березні 2002 р. Львів з успіхом представляли на заключному огляді в Києві дві вистави: “Загадкові варіації”



Сцени з вистави “Марко Проклятий, або Східна легенда” за В. Стусом, режисер Володимир Кучинський, Львівський театр ім. Леся Курбаса



Національного драматичного театру імені Марії Заньковецької та “Марко Проклятий, або Східна легенда” Львівського театру імені Леся Курбаса.



*Корпус Варшавського університету,
Центр досліджень традицій античності (ОВТА)
(світлина Уляни Рой)*

Надія КОНДУР

ВАРШАВСЬКІ СТУДІЇ

Від 10 до 23 лютого 2002 р. студенти II курсу театрознавчого відділення філологічного факультету Львівського національного університету імени Івана Франка брали участь у заняттях сесії “Історія і теорія драми й театру”. Навчання відбулось у рамках роботи варшавської Міжнародної школи гуманітарних наук Центральної та Східної Європи. Організатором проведення сесії був Центр досліджень традицій античності при Варшавському університеті.

Основною метою Школи є вироблення нових напрямів міждисциплінарних досліджень культурної традиції (зокрема латинської та візантійської) й поширення новітніх методологій. Міжнародна школа співпрацює також із Національним університетом Києво-Могилянська Академія, Львівською богословською академією, Українським дослідним інститутом Гарвардського університету, Європейським гуманітарним університетом у Мінську, Інститутом польської філології Ягеллонського університету,

Вручення дипломів Варшавської сесії Міжнародної школи гуманітарних наук львівським студентам, лютий 2002 р.



Міжнародним центром культури в Кракові та Вроцлавським університетом. Слухачами школи є молоді науковці, докторанти, студенти старших курсів університетів і мистецьких навчальних закладів.

За угодою про співпрацю МШГН та ЛНУ ім. І.Франка студенти-театрознавці беруть участь у цій програмі вже другий рік поспіль.

Для проведення занять Школа запрошує провідних польських науковців і дослідників. Цьогорічну сесію репрезентували лекції та семінари з таких дисциплін: “Античний театр” (проф. Є.Аксер), “Шекспір” (др. Я. Коморовський), “Сучасний театр” (проф. Л.Слівонік), “Фредро” (проф. Д.Ратайчакова), “Театральна критика” (мгр. В.Майхерек), “Скандинави: Ібсен, Стріндберг” (проф. Л. Сокул). Студенти ознайомилися з цікавими дослідженнями та новими методами вивчення класичних надбань світового театру, з історією польського театру ХХ ст., подіями та явищами сучасного польського театрального життя.

Звичайно, чи не найцікавішими та особливо очікуваними були перегляди вистав польських театрів з наступним обговоренням. Згідно з планом навчальної програми, ми побачили постановки “Судді” С.Виспянського та “До кінця життя” О. Фредра на камерній сцені Національного театру, “Помста” О. Фредра у Театрі Польському, “Амадеус” у Театрі Студіо, “Урочистості” в театрі Розмаїтості та “Мадам Баттерфляй” в Національній Опері.

Цікавою була екскурсія до Театрального музею при Національному театрі та Національній Опері, знайомство із фондами музею. У подорожі закулісною частиною Національного театру заступник директора музею з науки п. Г. Рogaцький показав нам службові приміщення, у яких розташовані технічні цехи театру, а також люб’язно надав можливість завітати на репетицію наступної прем’єри – балету “Невстережена донька”.

Була й спеціальна культурна програма варшавських студій – відвідини Національного музею, Музею сучасного мистецтва, екскурсії по місту. Нашим незмінним провідником цими маршрутами, а головне – під час лекцій – була гід-перекладач п. Анна Лазар.

Сесія завершилась урочистим врученням дипломів, найтеплішими словами подяки від слухачів та побажаннями наступних зустрічей у Варшаві – від представників Школи.

Професор Доброхна Ратайчакова під час лекції із студентами-театрознавцями ЛНУ ім. І. Франка, Варшава, лютий 2002 р.



ДО УВАГИ АБИТУРІЄНТІВ!

Львівський національний університет імени Івана Франка

ОГОЛОШУЄ НАБІР

на перший курс навчання (філологічний факультет)
за спеціальністю “театральне мистецтво”
(спеціалізації “акторська майстерність” та “театрознавство”).

Абітурієнти за спеціалізацією “акторська майстерність” складають
вступні іспити:

- творчий конкурс (перший тур: уривок з прозового твору, вірш, байка, монолог;
другий тур: вокал, танок, етюд)
- тестування (письмово) з української мови та літератури.

Обов’язковим є попереднє прослуховування, до якого вступники готують програму за вимогами
творчого конкурсу:

вірш, байка, уривок з прозового твору, монолог з п’єси, пісня, танок

Попередні прослуховування та консультації відбуватимуться у квітні-червні 2002 р.

*Курс набирається на базі Першого українського театру для дітей та юнацтва, керівник курсу -
народний артист України **Сергій Кустов**.*

Абітурієнти за спеціалізацією “театрознавство” складають іспити за вимогами
філологічного факультету (спеціальність “українська мова та література”):

- тестування (письмово) з української мови та літератури
- тестування (письмово) з іноземної мови

Особи, зараховані за підсумками тестування до Університету на спеціальність
“українська мова та література”
у вересні 2002 р. беруть участь у творчому конкурсі за спеціалізацією “театрознавство”:

- рецензія (письмово) на виставу
- співбесіда (усно) з питань історії театру та сучасного
театрального процесу

**Прийом документів з 19 червня до 8 липня 2002 р. включно.
Вступні випробування з 9 липня 2002 р..**

*До особистої заяви про прийом до Університету вступники додають документ державного зразка про
повну загальну середню освіту в оригіналі або завірену в установленому порядку його ксерокопію; медичну
довідку за формою 086-О з повним календарем щеплень; 6 фотокартки розміром 3x4 см. Вступники, які
мають стаж роботи, подають копію трудової книжки. Паспорт і військовий квиток (посвідчення про
приписку до призовної дільниці) та оригінал документа про освіту (при поданні його копії) вступники
подають особисто. Документи, що засвідчують право на пільги, вступники подають особисто в терміни,
визначені для прийому документів.
Телефон для довідок: 96-41-97*

Автори номера:

Андрій Содомора, кандидат філологічних наук (Львів).
Лесь Танюк, заслужений діяч мистецтв України, професор (Київ).

Ростислав Пилипчук, академік Академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, професор (Київ).

Сергій Гордєєв, заслужений діяч мистецтв України, віце-президент Гільдії українських режисерів театру (Харків).

Ніна Новоселицька, заслужений діяч мистецтв України, театрознавець (Київ).

Данута Білавич, музикознавець (Львів).

Іван Денисюк, професор, доктор філологічних наук (Львів).

Роксоляна Мисько, музикознавець (Львів).

Ганна Липківська, кандидат мистецтвознавства (Київ).

Ніна Мазур, театрознавець (Київ).

Майя Гарбузюк, театрознавець (Львів).

Володимир Кучинський, заслужений діяч мистецтв України (Львів)

Наталія Шевченко, театрознавець (Київ).

Ада Куниця, режисер (Київ).

Юрій Брилинський, заслужений артист України (Львів).

Ніна Бічуя, письменник (Львів).

Олександра Сербенська, професор, доктор філологічних наук (Львів).

Ніна Кіралі, історик театру (Будапешт).

Марія Кошелінська, студентка III курсу театрознавчого відділення ЛНУ імени Івана Франка.

Марія Заїченко, студентка III курсу театрознавчого факультету Харківського інституту мистецтв імени Івана Котляревського.

Олександра Калініченко, **Марія Кошелінська**, **Володимира Кутернога**, **Роман Лаврентій**, **Микола Перун**, **Мирослава Солук**, **Тарас Федорчак** - студенти III курсу театрознавчого та акторського відділень ЛНУ імени Івана Франка.

Борислав Петранов, театрознавець (Плевен)

Януш Деглер, професор, доктор (Вроцлав)

Агнешка Єлевська, аспірантка Університету імени Адама Міцкевича (Познань).

Анна Мазур, театрознавець (Ганновер).

Наталка Іваничук, перекладач (Гельсінкі).

Олена Боньковська, історик театру (Львів).

Йосип Баглай, кандидат філологічних наук (Ужгород).

Наталія Владимірова, кандидат мистецтвознавства (Київ).

Любов Янас, театрознавець (Львів).

Надія Кондур, студентка II курсу театрознавчого відділення ЛНУ імени Івана Франка.

Редакція приймає до публікації оригінальні статті, що досі не були друковані.

Приймаються праці обсягом до 0,5 ум. друк. аркуша (до 12 ст. першого примірника машинопису або електронний варіант статті у програмі Word 6.0 або 7.0, формат rtf, гарнітура Times New Roman Cyrillic, 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, малюнок, 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

Підписано до друку 5.04.02. Формат 60x84/8
Папір офсетний. Друк офсетний. Друк ТзОВ "Простір М"
Умовн. друк. арк. 11 Наклад 600 прим. Замовлення

Далі на "Просценіумі":

Іван Вакарчук
про kota Шредингера і проблему двох культур

Лариса Онишкевич
про життя та творчість Едварда Албі

Неллі Корнієнко
про Андрія Жолдака та його "Отелло"

Ростислав Пилипчук
із дослідженням початків українського професійного театру в Галичині

Михайло Резнікович
із спогадом про Сергія Данченка

Ян Міхалік
із роздумами над проблемою: як писати історію театру?

Мирослава Оверчук
з дослідженням феномену Мирона Кипріяна

Олександр Чепалов
про творчість Миколи Яремківа

Олександр Козаренко
про великих акторів малих театрів

Пітер Брук
"Без секретів" (продовження)

*Редакція вдячна за допомогу у випуску часопису редакторів газети "Камеяр" ЛНУ імени Івана Франка **Ользі Давид** і студентам II курсу театрознавчого відділення ЛНУ імени Івана Франка **Уляні Рой** та **Тарасові Працьовитому**.*