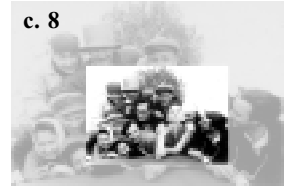


#### ІСТОРІЯ

- |                           |    |   |
|---------------------------|----|---|
| <i>Ростислав Пилипчук</i> | 3  | Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-і роки XIX ст.) |
| <i>Зиновій Булик</i>      | 8  | Я був лише скрипалем  |
| <i>Михайло Резнікович</i> | 15 | Лицар сцени   |
| <i>Ярослав Стельмах</i>   | 18 | Все ґрунтується на власному знанні життя  |

с. 8



#### ТЕОРІЯ

- |                             |    |   |
|-----------------------------|----|---|
| <i>Іван Вакарчук</i>        | 23 | Університет і проблема двох культур               |
| <i>Доброхна Ратайчакова</i> | 25 | Galerie Lafayette або про мистецтво інтерпретації |

с. 18



#### КРИТИКА

- |                                  |    |                                  |
|----------------------------------|----|----------------------------------|
| <i>Лариса Залеська-Онишкевич</i> | 32 | Едвард Олбі в житті і на сцені   |
| <i>Неллі Корнієнко</i>           | 35 | Андрій Жолдак та його "Отелло?!" |
| <i>Олександр Чепалов</i>         | 39 | Партитура творчих доріг          |
| <i>Ольга Кирилова</i>            | 43 | Діра як структура                |
| <i>Світлана Максименко</i>       | 45 | Аркан кохання - смерти           |
| <i>Майя Гарбузюк</i>             | 50 | Молоді тернопільські вечори      |
| <i>Ніна Мазур</i>                | 53 | Що там, під маскою?              |

с. 35



#### ПРАКТИКА

- |                            |    |   |
|----------------------------|----|---|
| <i>Пітер Брук</i>          | 54 | Без секретів                            |
| <i>Едуард Митницький</i>   | 60 | Театр – офіційний державний бомж...     |
| <i>Володимир Клековкін</i> | 63 | Андрій Александрович. (Уламки Словника) |

с. 43



#### ПЕДАГОГІКА

- |                        |    |                 |
|------------------------|----|-----------------|
| <i>Андрій Содомора</i> | 74 | Рука            |
| <i>Ніна Бічуя</i>      | 78 | Тріада професій |

#### ПЕРШІ СТУДІЇ

- |  |    |                                     |
|--|----|-------------------------------------|
| <i>Ольга Мурашко</i>                         | 81 | За Макмерфі!                        |
| <i>Галина Воловецька,<br/>Наталія Сімків</i> | 83 | Віддавати треба більше ніж отримуєш |

с. 83



с. 81



**СВІТ**

|                             |    |
|-----------------------------|----|
| ІТАЛІЯ                      | 87 |
| НІМЕЧЧИНА                   | 89 |
| ПОЛЬЩА                      | 91 |
| ДАНІЯ, ФІНЛЯНДІЯ,<br>ШВЕЦІЯ | 94 |



**КНИГАРНЯ**

|                         |     |                           |
|-------------------------|-----|---------------------------|
| <i>Любов Кияновська</i> | 96  | Послухаймо голос її серця |
| <i>Богдана Боднар</i>   | 98  | Шляхи до вершини          |
| <i>Влада Собуцька</i>   | 100 | Від корифеїв до сьогодні  |

**ІНФОРМАЦІЯ**

|                            |     |                                       |
|----------------------------|-----|---------------------------------------|
| <i>Валерій Гайдабура</i>   | 101 | Шабля і сльоза Енея                   |
| <i>Леся Гаврилюк</i>       | 102 | Українська пісня<br>у Монреалі        |
| <i>Надія Труши</i>         | 103 | Поновлення шедевр                     |
|                            | 105 | Про нове літочислення кийвської опери |
| <i>Євдокія Стародінова</i> | 106 | Свято, здобує працю                   |



**ДРАМАТУРГІЯ**

|                          |     |                    |
|--------------------------|-----|--------------------|
| <i>Галина Воловецька</i> | 107 | Філософія вірності |
| <i>Арман Салакру</i>     | 108 | Маргаритка         |



*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)*

|   |  |
|---|--|
| <b>Головний редактор</b><br>Богдан Козак                  | <b>Редакційна колегія:</b><br>Ігор Безгін (Київ), Юрій Богдашевський (Київ),<br>Ірина Волицька (Львів), Вольфганг Грайзенеггер (Відень),<br>Валентина Заболотна (Київ), Наталія Єрмакова (Київ),<br>Любов Кияновська (Львів), Неллі Корнієнко (Київ),<br>Ганна Липківська (Київ), Світлана Максименко (Львів),<br>Людмила Міляєва (Київ), Володимир Овсійчук (Львів),<br>Ростислав Пилипчук (Київ), Доброхна Ратайчакова (Познань),<br>Тарас Салига (Львів), Галина Тихобаєва (Львів),<br>Богдан Якимович (Львів). |
| <b>Заступник<br/>головного редактора</b><br>Майя Гарбузюк |  |
| <b>Літературний редактор</b><br>Ніна Бічужа               |  |
| <b>Мовний редактор</b><br>Зіновій Терлак                  |  |
| <b>Дизайн та верстка</b><br>Інна Шкльода                  |  |
| <b>Набір і коректура</b><br>Ольга Козлова                 |  |

**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: kafteatr@franko.lviv.ua

Ростислав ПИЛИПЧУК

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

(продовження, початок: “Просценіум” ч.1/2001, ч.1(2)/2002)

Наприкінці 1862 р., 27 грудня, на звітно-виборних зборах товариства “Руська бесіда” Лавровський запропонував створити спеціальний комітет, який би зайнявся організаційними справами театру – так званий “Виділ для ведення первонаочальних діл руського театру”. За рекомендацією Лавровського на голову цього комітету було обрано старого львівського купця Івана Товарницького, що не втручався тепер до політичних суперечок, а тому й був для Лавровського найвигіднішою в цій справі людиною. Членами комітету стали: Євген Згарський (народовець), Климентій Мерунович (москвофіл) – обидва в майбутньому драматурги, та якийсь технік Гавришкевич [1]. На початку 1863 р. до складу виділу було обрано юриста Івана Сиротюка, на якого покладено обов’язки касира [2].

Це був час, коли Лавровський ще безоглядно підтримував народовську молодь, хоча згодом він трохи відійде од тієї молоді. Як писав згадуваний анонімний публіцист, “Лавровський в своїх політичних поглядах стояв посередині межі партією святоюрською, а “Молодою Руссю”. Давніше так дуже противився російщенню руської мови, що головню при его помочі повстав перший орган “Молодої Русі” – “Вечерниці”, а небавом по тім та часопись упала” [3].

Чи не з цієї причини перший український журнал у Галичині не обговорював справи приготування до відкриття театру? А в 1863 р. питання ці хвилювали всю культурну громадськість Галичини.

Декому, подібно до Гната Якимовича, нетерпеливість. Так, якийсь анонімний кореспондент “Слова” з Перемишля вказував на закарпатців, які, мовляв, випередили галичан, показавши 17 лютого 1863 р. свою першу аматорську виставу. Автор шкодував, що так затягується початок вистав, бо вважав, що для цього вже багато зроблено, – “і особливо щодо театральної музики маєм навіть викінчені прекрасні діла”[4]. Він нагадував галицькому громадянству й організаторам театральної справи

про забутого від 1848 р. композитора Михайла Вербицького, який був тепер священиком у селі Млинах біля Краковця на Львівщині. Маючи готову музику до семи мелодрам ще з часу вистав у Перемишлі 1849 р., зокрема – до п’єс “Козак і охотник” І. Айталеви́ча (Вітошинського), “Проциха” Ю. Желеховського та “Запропашений котик” неназваного автора, Вербицький, на думку автора, міг би прислужитися новостворюваному театрові. Тут же цей кореспондент висловив цікаву думку, яка свідчить про розуміння особливостей українського театру ще на заранні його існування: “А понеже з досвідчення знаєм, що театр руський з співанками і согласієм інструментів музикальних о много красніший, нежелі без співанок, протое думаем, же первое представление доконче би избрати з музикою, а такое, если ним добре виучене і випробоване буде, – подобатись мусить” [5].

Цей же автор радив також скористатися з нової симфонії М. Вербицького, написаної взимку 1863 р. з розрахунком на великий оркестр. Цю симфонію, каже автор статті, можна б використати для урочистого відкриття українського театру. Отже, Вербицький заздалегідь, можливо, й з відома Лавровського, працював на майбутній театр.

Тим часом виділ “Руської Бесіди” взявся до роботи. Першим його заходом було подання до уряду з проханням дозволити відкриття Руської драматичної школи. Президія Галицького намісництва 6 березня 1863 р. вдовольнила прохання виділу і дозволила також збирати для цього грошові складки. Наприкінці березня 1863 р. дозвіл надійшов на руки І. Товарницького. “Тепер ходить лиш чим скорше о розпочатіє складок, аби приспособити средства, яких тая школа вимагає”[6], – писав анонімний кореспондент з Перемишля до віденської газети “Вістник”, покладаючи великі надії на роль такої школи в справі організації театру. Отже, бачимо, що рівночасно з ідеєю професіонального українського театру в Галичині постала й ідея спеціальної театральної освіти, хоч здійснена ця ідея не була.

“В Домі Народнім лагодиться простороння (простора – Р. П.) саяля, в котрій представлення даватися будуть, – а скоро собереса гріш потребний, аби закупити украшення, гардеробу, книжки, – найдеся і учитель, найдуться і актори межі нами; ми будем зразу довольствоватися пробами, а не намагаючи нараз великих успіхів, заведеся у нас помалу зрілище сталосе”, – на підставі певних інформацій, здобутих у Львові, описував перемиський анонімний автор можливий шлях організації театру. Він вбачає у майбутньому театрі культурно-мистецький заклад, “котрого задачею має бути покріпити духа народного і розігнати не одну тугу із серця нашого зболілого”, “об’явитися пособієм доброго вкусу, сталого такту і здорового осуда” [7].

На декламаторському вечорі, організованому “Руською Бесідою” 24 квітня 1863 р., член виділу товариства і водночас театрального виділу – К. Мерунович виголосив промову, в якій йшлося головним чином про справу організації театру. Він повідомив присутніх про урядовий дозвіл від 6 березня 1863 р. на відкриття при “Руській Бесіді” драматичної школи, у якій дівчата і юнаки навчатимуться “драматургіки”; заявив, що як тільки головна зала Народного Дому буде викінчена, в ній відбуватимуться театральні вистави, причому спершу аматорські, а пізніше буде влаштовано “представлення по правилам іних театрів” [8]. Оскільки ж усякий захід пов’язаний з видатками, то й драматична школа для свого відкриття й існування потребує матеріальної підтримки, без якої не обійтися. Промовець звернувся до присутніх із закликом робити грошові внески на драматичну школу і вписувати відповідні суми в наперед заготовану книгу. Разом із тим К. Мерунович заявив, що виділ товариства підготує відозву до всіх галицьких русинів, щоб увесь народ причинився своїми внесками до відкриття такого важливого закладу, як драматична школа. К. Мерунович від імени виділу товариства оголосив програму дій: “В справі загаданого театру руського у Львові”. Ця програма містила: 1) заклик до всіх аматорів театру і всіх працівників на ниві народної освіти сприяти новому ділу і взяти участь у ньому, зокрема прохання до драматургів надсилати на адресу “Руської Бесіди” свої п’єси (повідомлялося, що в розпорядженні виділу було лише тридцять давніших п’єс) і до композиторів – надсилати свої музичні твори, музику до оперет і симфонії; 2) звернення до всієї громадськості вносити грошові суми на театральний фонд; 3) Також повідомлялося, що театральний фонд призначається на оплату “іскуства в штудії драматичній за уділення науки молодим уталантованим декламаторам і на акторів способляючимся русинам” та на влаштування сцени в “Народному Домі”, на гардероб і на всі приготування до перших аматорських вистав, що будуть здійснені учнями драматичної школи. У разі достатньої кількості внесків і прибутків із перших аматорських вистав виділ визначить премії за кращі драми і комедії, а також стипендії відмінникам драматичної школи. Він має також звітувати щороку про використання грошей. Якщо аматорські вистави матимуть успіх, то виділ “Руської Бесіди” добиватиме-

ться дозволу на відкриття “публічного театру” (тобто професіонального), а також дозволу на його відповідне поміщення у Львові. Зазначалося, що виділ бере на себе ці завдання з свідомістю усіх труднощів і перепон на шляху до їхнього здійснення [9].

На тому ж декламаторському вечорі активісти товариства зробили внески на користь майбутнього театру (хоча такі внески зрідка надходили з периферії ще протягом 1862 р.), чим дали приклад для всієї галицької інтелігенції [10]. Першим у списку стоїть прізвище Ю. Лавровського, він дав 100 золотих ринських – суму, як на ті часи, досить значну. Всього було зібрано того вечора 268 з.р. і 2 сороківки сріблом. (До кінця 1863 р. зробила внески 631 особа. Зібрано було 1345 ринських, 61 крейцар [11]).

Вечір закінчився концертом, що складався переважно з декламацій. Навіть у пресі його було названо саме “декламаторський вечір”. “Межі декламаціями грали або співали питомці (семінаристи – Р.П.) думки, пісні і танці народні с великою удачею, котрії собранії гості с восторгом принимали. Межі декламаторами найбільше враздував публіку г. Калитовський”, – писав львівський анонімний кореспондент у листі від 28 квітня 1863 р. до віденської газети “Вістник” [12]. “Так отже декламаторський вечір удався совершенно мимо заповідженої його неудачі в “Вечерниціх”. Не знаєм, що редакцію “Вечерниць” споводовало до так неприхильного для львівських русинів освіщення, же “нема найменшої надії, щоби під теперішнім виділом касина який-небудь вечір декламаційний удався”. Редакція “Вечерниць” могла, може, пересвідчитися, що той вечір декламаційний також удався, і то совершенно. Дивно нам лише, що межі собраними гістьми іно двох чи трьох академиків могли ми увидіти. Здаєся, що тепер і академики нашіі разом з “вечерничниками” хотіли против старшим русинам задемонструвати і до неудачі вечера причинитися. Думаєм, однако, що вскорі тоє мгновенное непорозуміне устане, бо уже тепер приближуються розважнійшіі молодці нашіі до старшої собратії, пізнавши неосновність і недорічіе непорозумліня. З часом пересвідчиться і прочая молодіж академічна, що старшіі русини щиро ей сприяют і лише ей добра бажають. Однако ж подобає, щоби молодшіі – уже ведля существующих законів самої природи, – доброї ради старших конечно услухали” [13]. Ясна річ, тут ідеться про протест молодих проти москвофільських тенденцій “старорусинів”, що виявлявся, очевидно, і в мові декламованих творів.

Заслугує на увагу ще й той факт, що Северин Шехович, публікуючи “Предложеноє к установі львівського общества співного”, серед пунктів, що визначали мету цього товариства, зазначив: “г) Підготовка для співальної часті будущего театру”, а серед пунктів, що характеризували б діяльність товариства, подав: “д) Соучастіє з комітетом до діл театральних по часті співній” [14].

Однак протягом кількох місяців після оголошення тієї програми дій нічого більш не робилося. Хіба що газета “Слово” спорадично друкувала списки людей, що надсилали гроші.



У віденській газеті “Вістник” з’являється песимістична вістка, що “роботи коло Дому Народного ідуть досить поволі; желательнo би було, – пише анонімний автор у листі зі Львова від 28 травня 1863 р., – щоби заряд Дому Народного якнайскорше виготовленем і устроєнем салі занявся, понеже від того залежить успіх театру руського, котрим г. совітн[ик] Лавровський широ занявся постановив”. І тут же зауважує: “О заведеню драматичної школи якось нич не чуєм...” [15].

Проте десь саме в цей час або незабаром після цього Лавровський друкує окремим виданням відозву до народу з закликом жертвувати на відкриття Руської драматичної школи й розсилає її в галицькі деканати.

У вересні 1863 р. з нагоди оголошення конкурсу на посаду директора польського театру у Львові, який щороку діставав 4200 золотих ринських субвенції з Галицького крайового фонду, газета “Слово” повідомляє громадськість, що за такою допомогою для українського театру звертався депутат Галицького Сейму, член Крайового Виділу Ю. Лавровський, але й досі не одержано позитивної відповіді. Газета радить скасувати у Львові німецьку драматичну трупу, як таку, що одержує з крайового фонду ще більшу субвенцію, ніж польський театр, однак не має ніякої популярності серед публіки, і залишити тільки оперну німецьку трупу. Замість погано відвідуваних німецьких драматичних вистав, радить газета, слід влаштувати хоча б двічі на тиждень українські вистави [16]. Та ці поради залишились, звісно, без будь-якої реакції з боку уряду.

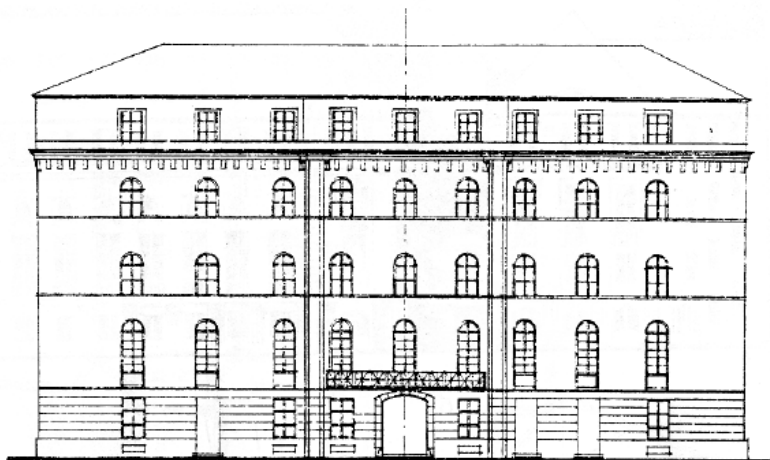
На початку листопада 1863 р. виступає в пресі зі статтею “Гадки про руський театр в Львові” письменник Гнат Якимович (підписавшись постійним своїм криптонімом Ї.Ї.Ї). “То смішна річ, – пише автор, – при наших тісних обставинах задивлятися на театр німецько-польський в Львові, та й з заложеними руками, вдивившись в небо, чекати, чи не злетить звідти який граф Скарбек, щоби поставив для Русі театр благоподобний, зо всіма приборами і потребностями єго” [17]. Критикуючи виділ “Руської Бесіди” за велику дозу високопарности в розмовах на теми театру при замалій рішучости в діях, автор радить не хапатися за великі проблеми, а починати з малого, тобто організувати аматорське товариство, яке б раз на місяць виступало з драматичними виставами. З цього малого товариства, каже автор, виросте великий театр.

“Ніхто не воздвигне зрілище руське, тільки русини самі; [...] ніхто інший не може ініціативу к цьому положити, тільки самі русини львівські [...] На лучшіі времена нема що чекати, тії не прийдуть так скоро...” [18] – проголошує Г. Якимович, а для здійснення заповітної ідеї пропонує свою програму дій, що складається з вісімнадцятьох пунктів. Він радить створити “Комітет руського театру” з двадцяти трьох осіб, визначаючи функції кожного члена комітету. Той комітет мав би організувати збір коштів по всій Галичині, причому збирати слід би не лише гроші готівкою, а й в натурі – прядиво, полотно, збіжжя, за які можна б виручити гроші. Триста збирачів мали б їздити по всіх п’ятнадцятьох повітах Галичини.

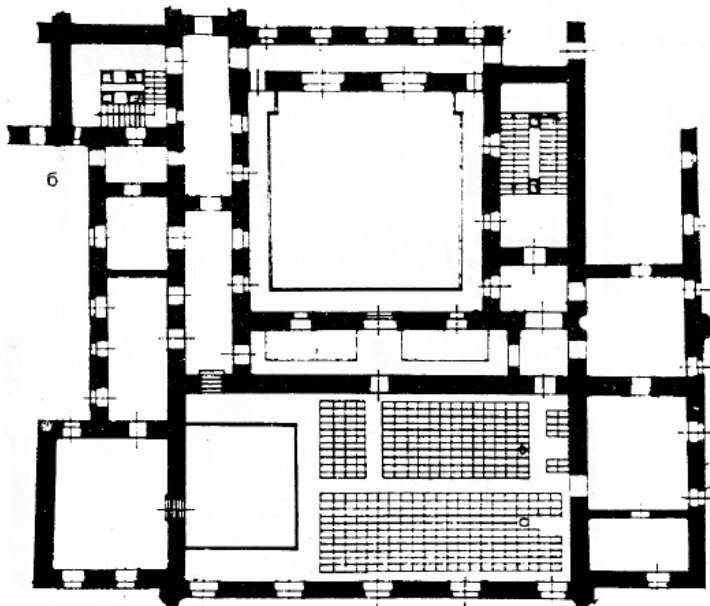
Цей же комітет через якийсь час, у другому кварталі, має знайти відповідну людину, яка за певну платню “прийме на себе обов’язок виглядувати здібні лица на акторів і актрис, котрих в іскустві драматичнім управляти буде”. Опісля подбає комітет про театральну зал у обладнає його відповідно для вистав. Для заохоти в навчанні драматичного мистецтва визначить комітет відмінникам невеликі стипендії, премії й подарунки. Коли ж учні здобудуть таких успіхів, що зможуть виступити на сцені, – комітет подбає про організацію постійної дирекції театру. Після відкриття театру, яке мало б припасти на третій квартал у річній діяльності комітету, вистави повинні відбуватися двічі на місяць, причому в перших числах. “Таким ділом, думаєм, далобися учредити і навсєгда усталити руське зрілище во Львові” [19].

На черговому декламаторському вечорі, що відбувся в “Руській Бесіді” 7 листопада 1863 р., виступив з промовою один з активістів товариства – Іскрицький, який “в хорошім чисто-народнім слові зложив [...], як многоважний і полезний єсть театр для піднесення просвіти в загальности, а для руського народа в особенности і взивав к дальшим складкам на тую же ціль народну” [20], – як повідомляв зі Львова листом від 8 листопада 1863 р. анонімний кореспондент (криптограма = ). Вечір закінчився декламаціями, що їх виголосили студенти Львівського університету: Бучацький (мабуть, Лонгин) прочитав “Празник у Такові” і “Новобранчик” Ю. Федьковича, Калитовський “декламував с восторгом українську думу “Сагайдачний” (чи не твір С. Воробкевича?) і уривок з четвертої частини “Енеїди” І. Котляревського, Михалевич – вірш “Ще не вмерла Україна”, авторство якого приписувано Шевченкові (тоді ще в Галичині не знали, що автором цього твору був П. Чубинський – Р. П.), Гутовський – якісь дрібні вірші Ю. Федьковича. Лев Лопатинський – старший (1842-1922) прочитав “українську допись, представляючу тамошніі отношения українців к росіянам”, поміщену в “Слові” 7 листопада 1863 р. Учні місцевих львівських гімназій співали і грали народні пісні, виконували танці. Концерт був сприйнятий з ентузіазмом. “Той первий попис молоденьких співаків і музиків відзначався надсподіваною удачністю” [21], – відзначав той самий безіменний львівський кореспондент у листі до редакції від 8 листопада 1863 р. Він же зазначав, що розміщення товариства “Руська Бесіда” виявилися затісними для такого вечора, і з задоволенням повідомляв на підставі свідчення одного з керівників товариства, що наступний декламаторський вечір близько Нового року має відбутися вже в новозбудованому великому залі Народного Дому.

Цей же кореспондент зачепив актуальну тоді театральну тему. Він стверджує, що під головуванням Ю. Лавровського уже заснувалася у Львові драматична школа, метою якої є “ударованії таланта руські в драматургіці упражняти” і що “для основанія руського театру г. Лавровський в цілій Галичині народолобців наших особною відозвою запросив до складок”, що внески в театр поступають успішно, особливо з тих сторін, де збиранням їх займається “ревний наро-



а



Народний Дім у Львові: а) фасад; б) план.

долюбець”. Загальна сума, однак, виносить дотепер не більше, як дві тисячі золотих ринських. Найбільшу суму прислали русини із Самбора і його околиці – 500 зр., а других 500 зр. мають ще прислати. Тут же повідомлялося: “Сценарія театральна уже виготовляється і довідуємося з певного жерела, що перше аматорське представлене в місяці лютім в новій народній салі відбудеться. Боже помагай!” [22]

А проте не всі захоплювались ідеєю створення українського театру в Галичині. Так, наприклад, “Вістник” друкує допис зі Львова, датований 14 листопада 1863 р., у якому інший анонімний автор (підписаний криптограмою D), переказавши зміст згаданої вище статті Г. Якимовича в “Слові”, називає пораду цього автора “просто-душною і по добрій мислі”, однак сумнівається в її здійсненні і застерігає щодо незаконних дій у справі організації театру: “Ми ей (пораді Г. Якимовича – *Р. П.*) не преко-

словимо, но звертаємо увагу на тоє, аби також із сторони правительства забезпечитися, щоби все практично і по законам ділати і аби не було так, як то бувало: що не одна прекрасна гадка іншого стремлення кінчилась тим, що стояла напечатана в тій або другій газеті” [23]. А далі цей же автор писав так, як це передбачав ще Лавровський у своєму “Проекті...” 1861 р., а саме: “О театрі нема що думати так довго, доки література наша не викаже собою плодів драматических. Плоди драматическїї невозможні, доки не буде язык обчїмханий (вигладжений – *Р. П.*), утончений, доки не огладиться бесїда розговорна і доки здїшнїї русини не підучаться хорошого, плавного виговору, а особливо ісправного гласоударенїя” [24], оскільки в більшості львівських домів, “так званих руских”, розмовляють по-польськи. Автор радить збиратися хоч раз на тиждень, і той, хто має гарну вимову, повинен читати перед присутніми кращі твори з нашої літератури. Таким чином від читця перейматимуть вимову і наголоси. На цих зібраннях можна б запровадити й якусь товариську гру. “Если общество буде хоть щотиждень сходилося, то скорше виучимся хорошого виговору в нашїй рїднїй бесїді” [25].

У наступному дописі – від 21 листопада 1863 р. – той же кореспондент ще раз повертається до цієї теми. Добрий спосіб приготуватися до майбутнього театру – “читальні вечори” (“а іменно к цілі оглади языковой і в цілі набраня лучшого утонченого виговору і ісправного гласоударенїя. Руска інтелїгенція – с малими із’ятїями, даже тими нарїчіями чисто не говорит, яких по Галичині уживає простий нарїд. Хто з гїр, говорит іначе, нежелї тот, що над Днїстром або на пісках родився. А і тая бесїда поломана, запестрена чужоязичними словами, язык в губї, очевидно, плентається. А еще ж тая повольність в виговорї обезображає бесїду тим більше, оскільки рускїї форми і так уже сами собою задовгїї” [26]).

Другий спосіб для підготовки до театру, на думку автора, – саме вистави драматичних п’єс, однак, мовляв, “не треба до того ні сцени, ні декорацій, ні інших приборів”: хтось напише або перекладе якусь комедійку, особливо з ряду тих комедій, які годяться для домашнього театру. Особи, які згодились б узяти окремі ролі, мали б збиратися або в приватному домі, або в одній із кімнат “Руської Бесїди” і насамперед вправлятися в читанні і вимові; по кількарарзових вправах у читанні (саме по кількарарзових, бо як хто під час читання наламає собі язык, так і залишиться, коли йому доведеться “підвести свою ролю, міміку і бесїду з пам’ятї”) навчитись тексту ролі напам’ять і знову приходити на вправу. Треба, однак, щоб на тих вправах були

присутні такі люди, які розуміються на вимові, на наголошенні і на міміці. Тому якщо серед товариства немає такої людини, щоб розумілася на одному, на другому або на обох разом, то треба запросити собі таку людину з-поза кола товариства. Таке товариство може складатися з чотирьох груп, а кожна група – з трьох-чотирьох осіб, залежно від кількості ролей в окремій п'єсі. На кожному групі припадала б одна неділя на місяць, отже, кожна могла б до часу виступу вправлятися протягом місяця, і таким чином театральні вистави могли б відбуватися безперервно щосуботи або щонеділі. Це були б домашні вистави без сцени, гардеробу, декорацій – вистави, які б відбувалися у приватних домах. Як приклад, автор наводить факт, що поляки протягом обох зим, коли вони перебували в жалобі і відмовлялися від музики і танців, забавлялися в приватних домах виставленням салонних комедій.

Автор висловлює слушне припущення: “Може, колись прийде пора, що і помежи нашими руськими родинами на селі по праздниках і забавах, вмисто пустопорожніх забав “пташка”, “пастора” і проч., стануть забавлятися представленим театральних комедій або хоть кількох сцен із них” [27].

Однак поза цими порадами й міркуваннями ховалася невіра автора в можливість навіть аматорського театру у Львові, не те щоб професіонального: “Правду сказавши, може, на селі борше би до того колись прийшло, як у нас в Львові: бо наперед, чи суть тут такі патріотки, котрі готові би прийняти ролі? Друге: чи возможно тут поставитись якому обществу? Чи хто похопніший не подибле зависти, ревнованя і насміху? Єсли наш львівський патріотизм – не лож, то надіялись хороших успіхів, бо інакше нашим упривілейованим літераторам і нашій офіціальній публіці буде встидно, як покажеться, що не досрости до театру, як г.совітник Лавровський зладиться з своїм ділом головним” [28].

Але ні отакі “доброзичливі” голоси, ні одверто ворожі шипіння з польсько-шляхетського табору не могли перепинити розпочатого діла. У грудні 1863 р. стає відомо, що десь до кінця лютого 1864 р. буде закінчено будівництво театральної зали в Народнім Домі. Художник театру Скарбка Ф. Польман заздальгідь малював на замовлення “Руської Бесіди” відповідні декорації (шість сюжетів). Будували сцену, що мала зайняти чверть залу. Відомий львівський столяр Шиманський готував меблі (8 канап, 40 лав, 2 бар’єри тощо). Готували реквізити. Зала і галерея були розраховані на 600 осіб [29].

На адресу “Руської Бесіди” постійно надходять грошові внески від окремих осіб і цілих громад, що давали, скільки хто міг. Ця кампанія триватиме ще довго й після утворення театру, а тому, забігаючи трохи наперед, скажемо, що російський публіцист Василь Кельсієв, який мандрував улітку 1866 р. по Галичині, писав у своїх записках: “Сільські священники давали свої гроші, чиновники нишком давали гульден із своєї платні; навіть селяни, ті найбідніші селяни на світі, вділяли свої крейцари на народне діло, сутність якого їм, звісно, не цілком зрозуміла...” [30]. Посилаючись на розповідь актора Бучацького, який

на парафії свого батька зібрав серед селян сорок чотири гульдени на театр, В. Кельсієв відзначав: “Треба бачити тутешнього селянина, отупілого, босого навіть в свято, такого, що живе в курній хаті, щоб зрозуміти, чому я виставляю курсивом цю цифру – сорок чотири гульдени” [31].

(Далі буде)

1. Слово. – 1862, 19(31). XII. – Ч.100.
2. ЦДІА України у м.Львові, ф.514, оп.1, в'язка 10, од.зб.152, арк.1.
3. Діло. – 1892, 19.II(2.III) – Ч.40.
4. Слово. – 1863, 23.II(7.III). – Ч.16.
5. Там само.
6. Вістник. – 1863, 16(28)III. – Ч.21. – С. 84. Автор підписався криптограмою ☐
7. Там само.
8. Вістник. – 1863, 24.IV (6.V) . – Ч. 31. – С. 122.
9. Слово. – 1863, 27.IV (9.V). – Ч. 33.
10. Слово. – 1863, 13 (25). IV. – Ч.29; Вістник. – 1863, 24.IV(6.V). – Ч. 31. – С. 122.
11. ЦДІА України у м.Львові, ф.519, оп.1, в'язка 10, од. зб.152, арк.1.
12. Вістник. – 1863, 24.IV (6.V). – Ч. 31. – С.122.
13. Там само.
14. Слово. – 1863, 1(13). IV. – Ч. 43.
15. Вістник. – 1863, 22.V (3.VI). – Ч. 39. – С. 154.
16. Слово. – 1863, 28.VIII (9.IX). – Ч. 68.
17. Слово. – 1863, 23.X (3.XI). – Ч. 84.
18. Там само.
19. Там само.
20. Вістник. – 1863, 6.(18). XI – Ч. 87. – С. 346.
21. Там само.
22. Там само.
23. Вістник. – 1863, 9. (21). XI. – Ч. 88.
24. Вістник. – 1863, 9.(21).XI. – Ч. 68. – С. 350.
25. Там само.
26. Вістник. – 1863, 16. (28).XI. – Ч. 90. – С. 358.
27. Там само.
28. Там само.
29. Слово. – 1863, 18(30).XII. – Ч. 100.
30. Кельсієв Василій. Галичина и Молдавия. Путевые письма. – Спб, 1868. – С. 13.
31. Там само. – С.14.

Зиновій БУЛИК

## Я БУВ ЛИШЕ СКРИПАЛЕМ

Спогади



*“По дорозі в Добромиль”:* (верхній ряд зліва направо) Олег Петрашко, Іван Дідусь, Зиновій Булик ; (зліва направо) Наталія Черненко, Оксана Годованська, Володимир Проник, Олександр Зелінський, Наталка Лотоцька, Стах Гурний, Степан Бучинський (з архіву О. Годованської).\*

Останнім часом багато говорять і пишуть, навіть організовано декілька телепередач про Клуб творчої молоді (КТМ) “Пролісок”, який було створено у Львові в 60-х роках минулого століття як аналог до такого ж громадського об’єднання у Києві, що мало назву “Сучасник”. Не буду заперечувати значення і ваги цього об’єднання у справі національного відродження, громадського пробудження – добре знаю і глибоко шаную головних осіб цього клубу – Михайла Косіва, Богдана Гориня, Марію Крушельницьку, Ігоря Калинця, Ірину Стасів-Калинець, Олександру Цалай-Якименко, Олександра Зелінського, Стефанію Шабатуру, Володимира Квітневого, Юрка Брилинського, Володимира Глухого, Святослава Максимчука та багатьох інших, сам брав посильну участь у різних акціях клубу. Усе це так, та все ж мусимо визнати, що вплив цього об’єднання на громадську думку був доволі скромний: на засідання клубу та на різні його літературні вечори, концерти і т.п. приходила обмежена кількість людей – здебільшого свідоміші студенти львівських вищих навчальних закладів, викладачі та працівники тих же інститутів, та й проіснував цей клуб усього два роки (1963-1964 рр.) [1]. І чомусь зовсім обминули своєю увагою історики, культурологи Львівський університет, де нуртувало доволі активне творче життя.

Чого тільки вартували факультетські вечори з об’язковими виступами художньої самодіяльності, особливо на філологічному, іноземних мов, історичному. На такі вечори сходилися студенти з інших факультетів і вищих шкіл, і часто ніде було голці впасти.

У 50-60-х роках ключовим осередком художньо-творчого життя університету був Студентський клуб, у якому спочатку директорував старшокурсник філфаку Дмитро Кусько (згодом партійний діяч – секретар міськкому партії), а після – недавній фронтовик, професійний музикант Дмитро Павлович Довженко (у перспективі – директор Львівського музичного училища ім. С. Людкевича). Саме за його керівництва при клубі були засновані: Студенський театр (керівник – народний артист УРСР Олександр Гай), естрадний оркестр (керівники – Євген Житницький, Євген Білоусов, Михайло Ярошинський), вокальна студія (керівник – Митрофан Широков), симфонічний оркестр (керівники – студент консерваторії Ігор Лацанич та один із засновників-організаторів симфонічного оркестру при Львівській філармонії, викладач консерваторії, диригент і бас-кларнетист Денис Хабаль), студентський хор (керівники – Дмитро Довженко, згодом – Іван Антоненко), хор студентів історичного факультету (керівник – Сергій Амбарцумян) і нарешті – фольклорно-етнографічний ансамбль “Черемош”, першими керівниками якого були викладач Львівського музучилища Володимир Панасюк (диригент хору), оркестрант-альтист симфонічного оркестру

Львівської філармонії, один із співтворців Державного оркестру українських народних інструментів, знавець народної інструментальної музики, прекрасний аранжувальник Тарас Ремешило (керівник оркестру) і відомий львівський хореограф, учень Ярослава Чуперчука – Пилип Сех (керівник танцювальної групи).

Усі ці колективи заслуговують на те, щоб про них повести окрему розмову. Роботу Студентського клубу фінансував профком, тому свою діяльність клуб мусив проводити під безпосереднім наглядом (своєрідною цензурою) парткому, секретарями якого в той час були журналіст Йосип Цьох, знавець історії КПРС Галина Смірнова-Давидова, філософ Тамара Старченко та ін.

При клубі надзвичайно плідно працювала художня рада, незмінним головою якої був відомий вчений-германіст, завідувач кафедри німецької філології, професійний музикант-альтист (за часів німецької окупації – оркестрант Львівського оперного театру) Богдан Задорожний [2]. До художньої ради входили доволі знані та шановані вболівальники самодіяльного мистецтва, як, наприклад, завідувач кабінету мистецтвознавства Христина Саноцька, доцент кафедри української літератури Леоніла Міщенко, доцент фізичного факультету Олександр Пізіо, ст. лаборант кафедри української мови Валентина Черняк, завідувач кабінету франкознавства Ангеліна Кабайда, декан факультету іноземних мов Тетяна Буйницька, ст. лаборант кафедри української літератури Оксана Годованська, аспіранти кафедр української мови Олександра Захарків і економгеографії Олег Шаблій та автор цих рядків – тоді завідувач кабінету експериментальної фонетики філологічного факультету.

Хоча художня рада мала нібито тільки дорадчий голос, та, враховуючи авторитетність її складу, з рекомендаціями цього органу змушені були рахуватися не лише керівники Студентського клубу, але й “всемогутній” партком. Особливо добрих слів заслуговує прихильне ставлення до художньої самодіяльності ректора Євгена Костянтинівича Лазаренка, який, хоч і виходець із зросійщеної Слобожанщини, відзначався національною свідомістю, високою культурою і доброзичливою увагою до починань Студентського клубу та художньої ради. Саме з благословення художньої ради при Студентському клубі

було засновано драматичний театр. На його керівника запрошено було не кого-небудь, а самого Бориса Тягна (учня Леся Курбаса, головного режисера Театру ім. Марії Заньковецької). Але, зважаючи на зайнятість Тягна, за його рекомендацією першим художнім керівником прийняли Олександра Гая. І відразу замахнулись на “Украдене щастя” Івана Франка.

Виконавців на головні ролі не доводилось довго шукати. Адже на філологічному факультеті вже існував свій театр (якщо його так можна назвати). Це був гурток, який очолювали особи не байдужі до драматичного мистецтва – В. Черняк та Л. Міщенко (читала спецкурс про український театр і драматургію, захистила дисертацію про творчість – зокрема й драматичну – Лесі Українки). Куратором театру від профкому була доцент кафедри української літератури Катерина Кутковець.

Учасники гуртка головним своїм завданням вважали підготовку березневих Шевченківських свят, які в той час для влади були сіллю в оці. І все ж гуртківці здійснили цілу низку цікавих інсценізацій за творами Тараса Шевченка – “Відьма”, “Сретик”, “Марина”, “Катерина”, “Гайдамаки”, “Причинна” та ін.

Незмінним учасником цих інсценізацій був надзвичайно талановитий чоловік, випускник філологічного факультету, методист заочного відділу Антон Доценко, який незмінно, з великим успіхом виконував на університетській сцені роль самого Тараса Шевченка. Гримуватися особливо не мусив, був чимось подібний до українського генія – коренастий, міцної статури, навіть трохи лисуватий. Серед учасників цих дійств варто згадати ст. лаборанта кафедри української літератури Оксану Годованську, аспіранта цієї ж кафедри Івана Сірака, студентів – Грицька Похиленка, Світлану Гавриленко, Людмилу Плаксюк, Аллу Мельник, Богдана Матіїва, Наталку Лотоцьку, Михайла Косіва, Юрка Брилинського, Віталія Гавриленка, Елю Топінко-Кузьму, Анісу Конопу, Лесю Чабан та багатьох інших.

Шевченківські вечори зазвичай, крім вступного слова на зразок “Шевченко – співець дружби народів”, “Шевченко – інтернаціоналіст”, “Шевченко – революційний демократ” і т. п., що його зачитували штатні доповідачі (з коректності прізвищ не називатимемо), складалися із згаданих інсценізацій, а в другому відділі йшов звичайний концерт, найчастіше за участю університетського симфонічного оркестру, і з рецитацією творів Шевченка (твори строго регламентував партком).

Шевченківські свята незабаром набули надзвичайно широкого розголосу, великий актовий зал був завжди переповнений, міськ бракувало, люди стояли, причому серед глядачів були не лише студенти, викладачі й працівники університету, але й чимало людей із міста. Такі вечори викликали настороженість, а то й паніку, невдоволеність з боку владних структур, зокрема й парткому.



*“Украдене щастя” І. Франка, Анна - Леоніла Міщенко, Настя - Валентина Черняк (з архіву О. Годованської.).*



“Будка ч. 27” І. Франка, Зося - Оксана Годованська, Панько - Зиновій Булик (з архіву З. Булика).

У Шевченківських концертах часто брали участь запрошені актори театру ім. Марії Заньковецької, тим більше, що деякі з них були колишніми (або тодішніми) студентами, переважно філологічного факультету, – Богдан Козак, Богдан Ступка, Володя Глухий, Оля Піцишин, Юрко Брилинський, Наталка Черненко (Міносян) та ін. Але після того, як на одному із Франківських вечорів Богдан Козак у Малому актовому залі, що при Студентському клубі, вийшов перед завісу, клякнув на коліна й прочитав, як молитву, пролог до поеми Івана Франка “Мойсей”, а наприкінці, підвівшись, із великим пафосом завершив:

Та прийде час, і ти огнистим видом  
Засяєш у народів вольнім колі,  
Труснеш Кавказ, впережешся Бескидом,  
Покотиш Чорним морем гомін волі  
І глянеш, як хазяїн домовитий,  
По своїй хаті і по своїм полі... –

Після цього брати участь в університетських концертах акторам театру було категорично заборонено.

Доводилось вдаватися до хитрощів. На один із Шевченківських концертів я запросив Юрка Брилинського, але не як читця-рецитатора, а як співака. Він мав виконувати у супроводі оркестру українських народних інструментів ансамблю “Черемош” доволі невинну, навіть жартівливу пісню Юлія Мейтуса на слова Тараса Шевченка – “Од села до села танці та музики, курку, яйця продала – маю черевики...” Після довгих дебатів вдалось отримати від парткому дозвіл на виступ артиста. Юрко проспівав непогано, публіка викликає його “на біс”. Ще раз проспівав, а в залі оплески не вшухають. Що робити? І Юрко відважується... і притишено починає: “Мені однаково, чи

буду я жить в Україні, чи ні...” Зал завмер... Що робилося потім – важко передати, переповнений зал стоячи скандував: “Браво! Біс!”

Так люди висловлювали своє ставлення до усіляких заборон. Що було далі? Неприємності. Хто дозволив? Хто запросив? Як міг прогледіти таку крамолу директор клубу? Куди дивився художній керівник? Одним словом – кримінал. Тепер це виглядає смішно, а тоді... було не до сміху.

Але повернемося до справ університетського драматичного театру, що почав плідно працювати при Студентському клубі. В колективі від початку його існування запанувала ділова, творча атмосфера. На головні ролі вибирати obsadu не було аж надто важко – складну роль Миколи Задорожного без конкуренції було віддано вже відомому і чи не найбільш досвідченому виконавцеві ролі Т. Шевченка Антонові Доценкові, на роль Анни погодилась Леоніла Міщенко, в інших ролях виступили: математик Микола Кушнір (Михайло Гурман), фізик Михайло Хрущ (Олекса Бабич), роль його дружини, сільської пліткарки дісталась Валентині Черняк, роль Війта успішно виконував філолог Олексій Федорчук, роль корчмаря Шльоми блискуче грав математик Євстахій Парасюк, у скромніших ролях парубків, дівчат були “задіяні” вже доволі відомі “актори” – Володя Глухий, Василь Носан, Оксана Годованська, Еля Топінко-Кузьма, Аніса Конопа, у ролі одного із сільських музик неважко було виступити й мені (як не як – концертмайстер симфонічного оркестру і прімаш\* “Черемоша”).

На репетиціях панувала творча атмосфера, режисер Олександр Гай відразу знайшов контакт з “акторами”, був надзвичайно вимогливим і не пригальмовував імпровізації у мізансценах.

Прем’єра вистави “Украдене щастя” І. Франка відбулась у 1956 р. в Театрі ім. М. Заньковецької, а згодом – виступи у Будинку народної творчості, на Малій сцені при Студентському клубі, а також у Нагуєвичах під час святкування 100-річчя від дня народження Івана Франка – для селян-земляків письменника та учасників Наукової конференції, присвяченої цій знаменній даті.

Вистава вийшла на славу. Це був справжній, великий успіх університетського театру і його режисера. Гра приваблювала щирістю і яскравими акторськими особистостями. Усі – студенти і викладачі ставилися до своїх обов’язків із великою відповідальністю та вимогливістю. Театральне мистецтво так затягнуло молодих аматорів, що дехто згодом перейшов на професійну сцену (Володя Глухий, Наталка Лотоцька, Наталка Черненко), а інші на все життя залишилися палкими прихильниками театру (театралами) – взяти хоча б Оксану Годованську, Василя Носана, Миколу Кушніра, Михайла Хруща, Елю Топінко.

Згодом наш режисер Олександр Гай, коли його в Театрі ім. Заньковецької затвердили на ролі Гамлета в одной-

\*Прімаш – з угор., одночасно перша скрипка і керівник оркестру народних інструментів, диригує не паличкою, а смичком.

менній трагедії В. Шекспіра, змушений був відмовитися від роботи зі Студентським театром. Справді, роль Гамлета була знаковою, на той час в Україні її виконували лише два актори, і вона стала важливою віхою в їхньому творчому утвердженні. Маю на увазі Олександра Гая (Театр ім. М. Заньковецької) та Ярослава Геляса (Харківський драматичний театр ім. Т. Шевченка).

Художня рада запропонувала на посаду режисера Студентського театру артистів Театру ім. М. Заньковецької Сергія Бедра або Володимира Максименка. Декілька репетицій відбулося під проводом С. Бедра, але більшу прихильність серед учасників театру здобув собі полтавець Володимир Максименко.

Театр уже існував, успіхи його були очевидні, залишалось поповнювати репертуар. Новими постановками стали “Таке кохання” чеського драматурга П. Когоута та п’єси недавно реабілітованих українських письменників – Івана Микитенка (“Кадри”) й Мирослава Ірчана (“Підземна Галичина”). У цих виставах брали участь такі вже доволі відомі і, можна сказати, досвідчені виконавці з неабияким акторським хистом, як завідувач Студентської бібліотеки Іван Дідусь, студенти факультету іноземних мов Алла Бабенко (нині провідний режисер Театру ім. М. Заньковецької), Наталка Лотоцька (тепер народна артистка України, працює в Київському національному драматичному театрі ім. І. Франка, довголіття ведуча популярної радіопередачі “Від суботи до суботи”), студенти-історики Віталій Гавриленко, Юрій Яременко, Олег Петрашко, філологи Валентина Черняк, Володимир Глухий, Оксана Годованська, Галина Костко-Ярема, Данило Кузик, Грицько Похиленко, Христя Королик та ін.

Усі названі вистави здобули значний успіх у глядача, хоча колектив мав труднощі з виготовленням декорацій, бракувало костюмів. А хотілося розширити глядацьку аудиторію. Враховуючи традиції театру “Руської Бесіди”, який у сутності своїй був мандрівним, вирішили виїжджати з виставами в районні центри і навіть села Львівщини.

Отож у репертуарі з’явилося декілька одноактівок – як поважних, так навіть і водевілів – “Дитина” Павла Загребельного, “Бувальщина, або На чужий коровай очей не поривай” А. Велісовського (головні виконавці – Іван Дідусь, Ася Василькова, Володя Глухий, Оксана Годованська, Степан Іщук, Наталка Лотоцька, Василь Носан, Михайло Косів), “На перші гулі” Степана Васильченка (у головних ролях Олени та Тимоша – Оксана Годованська і Володя Глухий, у ролі Савки – Антон Доценко, його жінки Василини – Валентина Черняк). І нарешті – “Будка ч. 27” І. Франка, яку з успіхом ставили в Малому актовому залі при Студентському клубі, в Нагуєвичах і навіть на Львівському телебаченні. Головними дійовими особами були працівники філологічного факультету: Прокіп Завада – Антон Доценко, Панько Середуший – Зиновій Булик, Олена



“Бувальщина” А. Велісовського, (зліва направо) Оксана Годованська, Василь Носан, Володимир Глухий, Іван Дідусь, Ася Василькова (з архіву О. Годованської).

– Валентина Черняк, Зося — Оксана Годованська, Гнат Сиротюк – Петро Зозуляк, Ксеня – Леоніла Міщенко.

З водевілем А. Велісовського “Бувальщина” та “Дитиною” П. Загребельного ми побували в багатьох районних містечках і селах Львівщини, особливо пам’ятною була поїздка на батьківщину Володі Глухого (його там усі називали Зеником) – у Добромилів.

До поїздок долучилися й музиканти Олександр Зелінський (акордеон), Зиновій Булик (скрипка), Володимир Проник (сопілка), Степан Бучинський (бас, баян). Очоловав такі гастролі художній керівник Студентського клубу



Троїсті музики (зліва направо): Зиновій Булик, Олександр Зелінський, Володимир Проник, Степан Бучинський (з архіву З. Булика)



*Вокальне тріо: Євгенія Одзівич, Катерина Марущак-Зозуляк, Олександра Захарків.*

Євген Трусевич (актор за сумісництвом). Прибувши в село, ми знаходили директора клубу, домовлялися про виступ, розвішували афіші, музиканти (“троїсті музики”) всідалися перед клубом і починали вигравати розмаїті народні мелодії та шлягери (див. світлину). Починали сходиться люди, через якусь годину-півтори музиканти переходили в приміщення клубу, продовжуючи гру; не минало й декількох хвилин, як зал був переповнений. І починалося театральне дійство. З яким натхненням грали актори! Вдячні сільські глядачі довго не випускали “лицедіїв” зі сцени, гучні оплески не вщухали; лише марш, який виконували під кінець народної музики, сповіщав про завершення “видовиська”. А потім був автобус, інколи електричка... А чого тільки не переспівалося дорогою додому! І де бралися сили? Ентузіазму нам не бракувало – ми бавили (розважали) інших і бавилися самі. Такі поїздки не забуваються.

Після “Украденого щастя” І. Франка прикметними в історії університетського театру були дві наступні вистави: опера “Наталка Полтавка” Миколи Лисенка і “Лісова пісня” Лесі Українки. Про ці дві вистави слід повести мову окремо. Хто б міг подумати, що актори-аматори зможуть здійснити своєрідний подвиг – поставити оперу? Адже треба було мати відповідно підготовані кадри виконавців. Розпочали шалену роботу – симфонічний оркестр (диригент Д. А. Хабаль) узявся за партитуру, відбувалися додаткові посилені репетиції у вокальній студії (керівник І. Широков)[3], почали школити драматичних акторів, а то й підшукувати студентів із певними вокальними даними – завдання надважке, дехто навіть перелякався. На заголовну роль найбільше надавалася Оксана Годованська, але співачкою себе не вважала, походила на заняття з вокалу і ... зрезигнувала. На щастя зголосилася Євгенія Одзівич (перший голос із вокального тріо – Євгенія Одзівич, Катерина Марущак-Зозуляк, Олександра Захарків), в неї несподівано виявився й неабиякий акторський

хист. На роль Петра запросили студента факультету іноземних мов Миколу Лесюка (вокальні дані прекрасні, акторські – скромніші), роль Миколи виконував студент-географ Богдан Швайківський (соліст студентського хору, у цьому амплуа виступає і сьогодні в чоловічому хорі “Прометей”, доцент Зооветеринарного університету, “із голосу не спадає” – не так як тахтаулівський дячок, що залицявся до Наталки Полтавки). З роллю виборного Макогоненка, як твердили рецензенти, блискуче впорався студент-фізик Василь Михайлик – прекрасні вокальні дані та неабиякий акторський хист; роль Горпини Терпилихи успішно виконала аспірантка кафедри української мови Леся Захарків. Кращого виконавця ролі Возного Тетерваківського як студент з українського відділу філології Володя Глухий, важко було навіть придумати; сам скрипаль, прекрасний слух, хоча вокалістом себе не вважав, але яка гра! Не побоюєш вжити вислів – геніальне виконання ролі при скромних вокальних даних. Мені доводилось бачити не одного актора в цій ролі як в оперних, так і драматичних театрах, але після Володі, тоді лише студента, гра професійних акторів викликає не лише розчарування, а й роздратування. Не кажу вже про розвинуту міміку, жестикуляцію, імпровізування в мізансценах – а яке розуміння тексту, а як легко давав собі раду із суржикованою мовою свого героя – це міг зробити тільки філолог, який, до речі, і в університеті, а пізніше в театральній студії, яку свого часу закінчив, навчався у блискучого знавця фонетики народних говорів, діалектолога і не менш талановитої актриси нашого театру, незабутньої Валентини Семенівни Черняк. У театральній студії при Театрі ім. М. Заньковецької вона читала курс української орфоєпії, у неї вчилися Богдан Ступка, Богдан Козак, Оля Піцишин, Юрко Брилинський, Наталка Черненко. Не один із акторів діставав від неї прочухана за неправильну вимову під час “здачі” тієї чи іншої вистави, а її присутність навіювала панічний страх на артистів (коли йшлося про вимову, Валентина Семенівна могла бути навіть безпардонною). Інколи актори не можуть збагнути, що Возний не говорить російською мовою, він не росіянин, а навпаки, українець, полтавець, по-своєму навіть патріот (“полтавська галушка”) і артикуляційна база в нього українська, а по-російському закидає (хоча це йому ніяк не вдається), бо дуже хоче подавати себе панськуватішим, аніж насправді є, сиріч “скусно прикидається”. Це треба відчувати, і Володя це відчував, а навчитися такого пересічному акторові, байдужому до мови, зовсім непросто...

Окремо слід виділити роль Наталки Полтавки у виконанні Євгенії Одзівич, яка була наділена не лише гарними вокальними даними, а й неабиякою здатністю до перевтілення. Вона так входила в роль, що під час виконання арії “Чого вода каламутна” невимушено плакала на сцені, з очей ясно текли сльози. Така гра не могла не зворушити глядача, ніхто не був байдужим до долі цієї прекрасної, нібито й простої, але такої глибокої, душевної української дівчини.

А чого вартувала неповторно колоритна роль виборного Макогоненка! Василь Михайлик інколи для перекон-



ливішого входження в роль, особливо перед виконанням пісні “Дід рудий, баба руда...”, дозволяв собі за кулісами перехилити одну-другу чарку оковитої (справжньої, не бутафорської, як це прийнято в театрі). Василь часто повторював фразу: “Без театру я вже жити не зможу”.

Цю оперу М. Лисенка наш театр неодноразово виводив на суд громадськості при постійних аншлагах і з незмінним успіхом у Малому залі в університеті, навіть виїжджали на гастролі до Дрогобича, де вистава знайшла багато поціновувачів – студентів та викладачів педінституту ім. І. Франка, ректором якого тоді був послідовник Є. К. Лазаренка – недавній історик Львівського університету Анатолій Черненко.

Наближався 1963-й рік, а з ним ювілей – 50-річчя від дня смерті Лесі Українки; готувалися до події з нахненням – наукова конференція, присвячена цій даті; виїзд на батьківщину геніяльної поетеси – Колодяжне, Ковель... Ректор Є. К. Лазаренко всіляко підтримував цю ідею і сприяв якнайкращому відзначенню цієї дати. Спеціальну програму готував симфонічний оркестр університету (диригент Д. Хабаль), готувалась і вокальна студія та її виконавці – Богдан Старицький, Тея Брагінець; взяти участь в акції погодилися доцент Львівської консерваторії Марія Байко, викладач музучилища Марія Процев’ят та ін.

Не міг залишитись байдужим і Студентський театр – вирішено було підготувати фрагменти із драми-феєрії Лесі Українки “Лісова пісня”, щоб поставити ці уривки з вистави в тому місці, де справді відбувались події – в урочищі Нечимле біля села Скулин, що поблизу Колодяжного, і де, як було відомо, зберігався зруб (пеньок) столітнього дуба, спиланий проти волі дядька Лева після його смерті.

Саме там випала нам честь “лицедіяти” перед добірною публікою, яка так чисельно прибула з усієї України, – доволі згадати незабутнього патріарха української літератури, поета-академіка Максима Рильського, художницю опозиціонерок-дисиденток – Аллу Горську, Галю Севрук, Людмилу Семикіну, лесезнавців Олега Бабишкіна, Семена Шаховського, Івана Денисюка, Леонілу Міщенко, композитора Анатолія Кос-Анатольського, професора Івана Ковалика, молодого, що подавав надії, поета Романа Лубківського, волинську письменницьку братію на чолі з Петром Махом та Віктором Лазаруком і багатьох інших. Про гарячу підтримку з боку місцевих мешканців із доволі чисельних сіл – земляків славної поетеси, які чисельно прибули на свято пошанування дорогої Лесі, не доводиться й говорити.

Підготовкою спектаклю, вибором “акторів”, режисурою займалася незабутня Валентина Семенівна Черняк – найдосвідченіша актриса, фундаторка Студентського театру, незмінний ст. лаборант кафедри української мови. Студенти до неї горнулися, любили і шанували, хоча іноді доводилося терпіти від неї різні ущипливі вислови, якими не гребувала. Посильну увагу до цієї вистави виявляли й наші визнані лесезнавці – Леоніла Міщенко та Іван Денисюк. На здачі вистави побував і режисер Володимир Максименко, його зауваження були, як завжди, слухними.



“Наталка Полтавка” І. Котляревського, Возний - Володимир Глухий, Виборний - Василь Михайлик (з архіву З. Булика).

Зрозуміло, що кадри для відповідальної вистави черпалися лише з філологів – студентів і працівників факультету. У головній ролі Мавки дебютувала студентка Світлана Гавриленко – надзвичайно здібна, лірична дівчина з ніжним голосом, правда, дещо повнувата, роль Лукаша доручили студентові Тарасові Матіїву – стрункому студентові з прекрасною статурою і м’яким сердешним голосом, ролі Водяної і Польової Русалок випали на долю факультетських красунь Людмили Плаксюк і Алли Мельник, останній, однак, трохи перепадало від нашого строгого режисера (В.С. Черняк) за доволі фривольний костюм, у якому Алла не збиралася приховувати всіх своїх принад; роль Лісовика успішно виконував початкуючий науковець, працівник кабінету франкознавства Михайло Косів, а дядька Лева – Зиновій Булик, образ Матері Лукаша блискуче відтворила найдосвідченіша актриса і режисер-постановник В.С. Черняк.

Посилени репетиції дали свої плоди. Грати просто неба, без декорацій, на галявині, де, з певністю можна сказати, побувала колись Леся Українка, було незвично і вкрай відповідально, а якщо ще додати присутність науковців-лесезнавців на чолі з Максимом Рильським, то хвилювання учасників вистави було виправданим і повністю зрозумілим.

І все ж успіх виявився тріумфальним, видрукувано чимало схвальних рецензій у пресі, світлини із цієї постановки найкращого університетського фотографа, до речі, теж філолога і так і не визнаного поета-сатирика Петра Процика (згодом штатного фотографа Театру ім. М. Заньковецької), з’явилися не лише у волинських газетах, університетській багатотиражці, але згодом і в довіднику “Музей-садиба Лесі Українки в селі Колодяжному”. Сам

М. Т. Рильський з великою прихильністю відгукнувся про гру наших акторів-аматорів.

Цій виставі судилося стати знаковою в історії Студентського університетського театру. Симптоматичним і не без заздрости було зауваження актора Театру ім. М. Заньковецької Юрка Брилинського: “Чи не вирости тобі крила? Адже ти брав участь в історичному спектаклі поблизу Колодяжного, на батьківщині Лесі Українки”.

... По-різному склалися долі виконавців ролей у “Лісовій пісні”. Мавка – Світлана Гавриленко-Барабаш після закінчення університету подалася на свою батьківщину – Кіровоградщину, стала науковцем і педагогом, професором Кіровоградського університету, згодом активістка “Просвіти” – вона відома і шанована в степовій Україні людиною; Лукаш – Тарас Матіїв – народний учитель в гірському бойківському селі Климець: 1970 року під час діалектологічної експедиції, що збирала фонотеку бойківського діалекту, нам із світлою пам’яті Теодозієм Старарком випадково довелося гостювати у цієї знаної серед бойків людини; Лісовик – Михайло Косів, науковець, народний депутат Верховної Ради України чотирьох скликань, рекомендацій не потребує; Водяна Русалка – Людмила Плаксюк-Зелінська – вчитель музичної школи-інтернату ім. С. Крушельницької, авторка поетичних збірок гуцульською говіркою; Дядько Лев – Зиновій Булик після усунення з університету в 1973 р. за розповсюдження дисидентської літератури вчителював у школі, техчучилищі, а тепер – викладач Львівського музичного училища ім. С. Людкевича, роками читає курс української орфоєпії у театральній студії при Театрі ім. М. Заньковецької, а зараз – на акторському відділенні філологічного факультету Львівського національного університету імени Івана Франка; Мати Лукаша – Валентина Черняк, незабутня наша наставниця-режисер, науковець-орфоєпіст, відійшла вже, на жаль, у небуття, але всі без винятку згадують

її подвижницьку працю з особливим пієтетом. Для її незліченних учнів, колег по роботі була і залишається взірцем, еталоном високоморальної поведінки в непростих тогочасних умовах.

Ця дата – 50-річчя від дня смерті Лесі Українки – яку так пам’ятно було відзначено на Волині, на жаль, перекреслила подальшу кар’єру нашого ректора – Євгена Лазаренка. Адже цей захід не мав би такого великого розголосу без благословення та участі такої впливової, патріотично настроєної, як на той час, сміливої, певною мірою ризикованої людини. Він навіть не добув до кінця наукової конференції і, здається, не дивився “Лісовій пісні” в урочищі Нечимле поблизу Скулина.

Ректора терміново викликали у Київ – і нагально позбавили посади, бо були на сих “торжествах” і “доброзичливці” в цивільному. Офіційна версія зняття ректора – порушення фінансової дисципліни – перевитрати коштів на незаплановані заходи.

Усі розуміли, що причина полягала в іншому, адже ювілей Лесі Українки був не єдиною такого роду акцією. Перед тим відбувалися ще Франківські ювілеї – Нагуєвичі, Криворівня, Жаб’є; Шашкевичеві дати – Підлисся, Олесько. А прихильність ректора до філологічного факультету, кафедр української літератури та мови, цитування поезії Олександра Олеся, Лесі Українки, Івана Франка, молодомузівців, неокласиків; а постійне захоплення до проведення безрезневих Шевченківських вечорів, а кадрової політики... Та й існування й успіхи університетського Студентського драматичного театру без уваги та підтримки ректорату були б на той час немислимі...

1. Порівн. Квітневий Володимир, *На шляху боротьби за українське відродження (із спогадів про “шістдесятників”)*. – Животоки, 1994 р. – № 1(6). – С. 12-14.

2. Див. Задорожний Б. *Хай ті, хто може, зроблять більше. Роздуми про пережите // Дзвін, 2002. – № 3. – С. 99-108.*

3. Цей прекрасний фахівець підготував цілу плеяду вокалістів – Людмилу Редченко (колоратурне сопрано, згодом викладач музичного педучилища, тоді студентка слов’янського відділу філологічного факультету), Юрія Никольського (історик), Доротейу Брагінець (російська філологія), Тібора Еґриші (факультет іноземних мов), Михайла Мартиненка (математик); та й усі виконавці ролей у “Наталці Полтавці” пройшли вишкіл у цього маестро.

*Перед поїздом в с. Колодяжне та с. Скулин: Тетяна Кобржицька, Зиновій Булик, Тарас Матіїв (стоять), Світлана Гавриленко, Людмила Плаксюк, Надія Босаківська, Роман Лубківський, Марія Андрух, Михайло Косів, Алла Мельник (з архіву З. Булика).*



Сергій Данченко



Михайло РЕЗНІКОВИЧ

## ЛИЦАР СЦЕНИ

На його день народження люди приходили б до кабінету, дарували квіти, зупиняли на сходах, поздоровляли, говорили б гарні слова, бажали здоров'я, дякували за все добре та благородне, що зробив за довгі роки праці – служіння театрові (а зробив він чимало...) Хтось би прийшов із шампанським. І було б весело, галасливо, і суєтно, і святково. Все це було б ... Якби він був живий... Але “немає див, і мріяти про них даремно...”

Його немає серед нас. Уже немає. Народний артист України Сергій Володимирович Данченко ніколи – страшне слово – не увійде до свого театру, у свій кабінет, не сяде за режисерський столик, не підпише репертуар на місяць уперед...

Пройшов у часі і часом один із кращих режисерів України Сергій Данченко, полишивши блискучу трупу Театру імени Івана Франка, блискучі свої вистави, книгу про театр, друзів і недругів (а в кого їх немає?), залишивши пам'ять по собі в серцях багатьох і багатьох людей.

Його сьогодні дуже бракує. Багатьом. Зрештою, його бракувало вже в останні роки життя, коли через хворобу він відійшов від справ і в Академії мистецтв, де був відповідальним секретарем театрального відділення, і ми почали менше спілкуватись. Але саме в цей час у ньому прокинулася гостра спрага нових вражень. Несподівано він прийшов на прем'єру моєї вистави “Маскарадні забави”. Режисери не часто приходять на прем'єри один до одного. В антракті ми розмовляли про різні театральні справи. Про виставу, яку дивився, ми не розмовляли. Він не починав. Я не питав. І вже після вистави він раптом сказав мені: “Я не думав, що ти ще такий молодий”. Це була найвища похвала, яку він, режисер, міг сказати режисерові. Мабуть, він мав на увазі ігрову імпровізацію “Маскарадних забав”. Вона народилася у процесі репетицій, придумувалася разом з акторами.

Кілька місяців перед тим ми бачились з ним на прийомі в Посольстві Ізраїлю. І раптом, несподівано для мене, наче в незручному для творчих одкровень місці, він признався, що категорично не приймає сучасного псевдоавангардизму, що тужить за театром живих людей і не бачить

Театру Франка поза одкровеннями душі людської. Він говорив про це довго й палко, і я зрозумів, наскільки болить йому ця проблема, як гостро відчуває він цю пошесть, цю театральну саранчу, коли по сцені сновигають функції, перебиранці, ляльки, манекени замість людей і видається цей бездуховний кітч за нове слово, за одкровення, і яка ласа на це молодь – та, що мало бачила, мало знає. Для неї живі образи великого духовного театру минулих років, у кращому випадку – спогади педагогів, старших колег. Молодим так хочеться руйнувати.

Для Сергія Данченка служіння театрові живих людей було сенсом його життя. Було виповнене глибоким змістом. Він був вірним цьому театрові в усі роки своєї праці на ниві мистецтва й подарував нам його чудові взірці. Можливо, найкращим серед них був “Дядя Ваня” А. Чехова – вистава, яку поставив на зорі входження в Театр імени Івана Франка, вистава, що стала одним із неперевершених театральних шедеврів. І річ не в тім, що вона була удостоєна Державної премії СРСР. Вистава ця була насамперед викликом бездуховності у театрі, викликом переконливим, яскравим, особливо важливим у Києві, де висока класика якось рідко надовго утримувалася у репертуарі.

Зрештою, для того, щоб не тільки створити, але хоча б сприйняти, відчути живий людський театр, треба й глядачеві, і театральному критикові докласти певних душевних зусиль. Театр цей потребує постійної праці душі – тієї душі, котра не лінується. Та ще й обдарованої душі. Театр цей, при зовнішній простоті, неймовірно складний для актора. У записних книжках К. Станіславського за 1916 р. знаходимо такий запис: “Де знайти молодого актора чи актрису, які просто, без зайвої солодкавості й пафосу, сказали б два слова: “Сходить місяць”. – Слова Ані й Петі Трофимова з “Вишневого саду”.

Для мене “Дядя Ваня” франківців став одкровенням не тільки тому, що там неперевершено грали лідери театру – Богдан Ступка і Валерій Івченко, але насамперед тому, що режисер рішуче перекреслив у цій своїй програмній виставі відомий вислів Максима Горького про “Дядю Ваню”, звернений до автора: “Антоне Павловичу! Ви тут



*Богдан Ступка, Ніна Гіларовська, Сергій Данченко під час репетиції вистави "Дядя Ваня" А. Чехова.*

до людей холодніші за чорта, ви байдужі до них, як сніг, як віхола..."

Вистава Сергія Данченка стала потужним закликком до співчуття. Закликком, за формою скромним і таким значущим. Там справді люди пили чай, а в цей час руйнувались їхні серця.

Це була вистава про втрачені назавжди ілюзії і Дяді Вані, і Астрова, і Соні, і Олени Андріївни. "Квіти повторюються кожної весни, а радощі – ні", – чеховські слова могли б стати епіграфом до цього спектаклю. Я був тоді вражений: звідкіля у порівняно молодого режисера – діялось це наприкінці сімдесятих – таке трагічне сприйняття життя, якщо в житті його – здавалось – зовні все складалось напрочуд вдало. Однак гіркотою і жахом нездійснених сподівань було насичене повітря цього прекрасного сценічного творіння Сергія Данченка, і виявлені вони були насамперед і головним чином через актора.

Так! Данченко був у найвищому сенсі цього поняття режисером акторським. Він знав таїну спілкування з актором, знав, як і коли сказати акторові "чарівні слова" – слова, які так умів вчасно сказати їм інший Данченко – Немирович, і від цього характер людський на сцені набував і об'єму, і глибини. Так було в "Дяді Вані". Так пізніше було в Дюренматті, в Шолом-Алейхемі, в Шекспірі...

Він дуже хотів поставити виставу в нашому театрі. І, як завжди, вибрав матеріал бездоганий. Артур Шніцлер, "Казанова в Спа" у блискучому поетичному перекладі Осипа Мандельштама. Ми вже почали розподіляти ролі, заговорили про сценографію... "А потім ти щось поставиш у нас, — запропонував мені Сергій Володимирович. – Щось із російської класики". Мріяв цим не судилось збутись.

Театр – диво. Це треба розуміти. Театрові варто й навіть необхідно служити. Самовіддано й чисто. Ще в юності Сергій Данченко зрозумів цю просту і вічну істину і в усі роки був лицарем театру. Вірним, відданим, але зовсім не сентиментальним.

Він міцно засвоїв кілька головних театральних істин. Ось, хоч би ті, що постійного успіху в театрі не буває, що на ранок, після найбільш вдалої прем'єри, доводиться все починати знову з нуля, що театр не пробачає, якщо його з чимось у мистецтві ділять, що актори – діти. Іноді – жорстокі.

*Сиреневый туман над нами проплывает,  
Над тамбуром горит полночная звезда...*

Початок пісні, яку так любив Сергій Володимирович. Усі в театрі це знали і якщо хотіли зробити йому приємність, наспівували. Він і сам її співав разом із друзями, співав у хвилини радості і тоді, коли зводило щелепи від туги. Щось лірично-юнацьке, наївне було в цій пісні...

*Кондуктор не спешит, кондуктор понимает,  
Что с девушкою я прощаюсь навсегда.*

Пісня ця чимось нагадувала мені фільм Марлена Хуцїєва "Застава Ільїча". Ми марили ним, коли нам було по двадцять п'ять. Там теж був кондуктор. У трамваї. Дівчина. Вона продавала трамвайні квитки, і герой, застрибнувши у знайомий трамвай, обов'язково кокетував, жартував із нею. Дівчина посміхалася, невеселі – часто – думки юнака розвіювались. Але ось після конфліктної в його житті історії – розриву з батьками – він стрімголов летів, застрибував у трамвай, сподіваючись порозмовляти, поспілкуватись із дівчиною-кондуктором. І раптом з'ясувалось, що дівчини немає. Замість неї – металевий, байдужий автомат із квитками... І юнак усвідомлював раптом: з життя його щось невідворотно пішло, щось чисте, юне, чого вже не повернеш, не викличеш до життя.

Можливо, "Бузковий туман" – пісня як пісня, не краща й не гірша за інші – навіювала Сергієві Володимировичу якісь дуже особисті й гострі спогади про юність?

Є режисери, головні, дуже талановиті навіть, але хвилює їх у театрі тільки їхня вистава, їхня конкретна, сьогоднішня робота – а все інше на другому, третьому плані.

Данченко був будівничим театру в повному розумінні цього слова – пристрасним, послідовним і терплячим. Він заперечував своєю діяльністю такий звичний для нашої епохи девіз Людовіка XV: "Після нас – хоч потоп". Адже будувати театр – це не тільки ставити вистави. Це насамперед виховувати трупу, поповнювати її, колекціонувати індивідуальності.

Щодва-три роки до Театру імени Івана Франка приходили молоді. Їх запрошував художній керівник. Їм не завжди було просто в цьому театрі. Треба було доводити свою необхідність, тягнутись угору, витримувати конкуренцію... Інколи їм бракувало ролей. Вони були в

запасі. А кому хочеться сидіти в запасі? Проте сьогодні в трупі цього театру майже немає білих плям. У своєму творчому акторському потенціалі молодь прекрасна і готова до найсерйозніших звершень. Можливо, їй трохи бракує тренінгу.

Усі ми на все життя заручені з театром, усе життя вчимося жити в театрі. Хтось повільніше. Хтось швидше. Сергій Данченко вчився швидше за багатьох. Він умів сім разів одміряти, умів сльозам акторським – не завжди – вірити. І на сцені. І в житті. Він замолоду осягнув таємниці театру. І так багато міг би ще зробити.

Мене завжди вражала його рання мудрість. І в житті театру, і особливо в житті довкола театру, де завжди так багато намулу – несправжнього, несправедливого, болісного і для актора, і для режисера. Це більше стосується тих, хто оцінює нашу працю, пише про те, чому ми віддали життя.

Якось Михайло Булгаков записав у щоденнику: “Критики – страта єгипетська наших письменників”. Ще точніше висловився з цього приводу Олександр Пушкін.

Найбільше ранив тенденційне, безапеляційне і порожнє у своїй некомпетентності слово про твою роботу, сказане або написане з “надзвичайною легкістю”. Таке собі поблажливе нехтування, бажання вколоти, принизити й обов’язково блиснути словечком.

Сергія Володимировича також не оминула ця доля – доля всіх, хто віддав своє життя театрові. Але як спокійно, навіть якось відсторонено реагував він на такі екзерсиси пишучої братії, смішні у своїй псевдозначущості. Він наче ставив невидиму стінку поміж собою і ними і майже ніколи не коментував. Що переховував він за цією постійною, майже меланхолійною стриманістю?.. Біль?.. Втому?.. Чи крицеву волю, аби не зірватись, не стати на рівних, не почати абсолютно беззмістовну дискусію?.. Хто знає?..

Тільки одного разу я почув гіркоту й біль у його словах – на зібранні в Академії мистецтв, коли він говорив про успіх “Короля Ліра” в Москві і про те, як безапеляційно різко і несправедливо оцінювали його виставу київські працівники театральнo-критичного пера. С. Данченка важко було уїдати – все ж таки керівник провідного театру країни, а проте, уїдали. Голослівно. Нахабно. На межі образ. І не тільки в періодиці, але й у професійних виданнях – в “Українському театрі”, наприклад...

Театральна критика стрімко жовкне, як листя восени. Не моя це думка. Але від цього не менш актуальна. Написав ці слова московський актор Володимир Коренев, з яким колись ми разом служили в Театрі імені К. Станіславського. І з ним я цілковито погоджуюсь.

Данченко тужив за розумною і авторитетною театральною критикою. Зрештою, ми все знаємо про ролі пророків у своїй рідній вітчизні і про те, коли писаки дружно співають алилуйя... Тепер я прочитав про Данченка багато статей найвищого гатунку. Як вони були потрібні йому в його останні роки!

Так само спокійно ставився він до того, на що перетворилась “Пектораль”. Якось він іронічно назвав її пре-



*Сергій Данченко - студент Львівського університету імені Івана Франка.*

мією заперечення психологічного театру. Чим більше гегів – тим ближче до премії. “Має рацію Галя, — продовжував він, маючи на увазі Галину Волчек. – Вона принципово не бере участі в жодних іграх”.

Ми вчилися із ним в одній школі – 17-й середній школі міста Львова. Ніколи не розмовляли про театр. Він дуже захоплювався тоді баскетболом. Обидва вступили до Львівського університету. Він – на геологічний, я – на фізичний факультет. Обидва опинились врешті-решт у театральному інституті. Він – у Києві, я – в Ленінграді. Він став керівником театру трохи раніше за мене, і тепер уже театральне мистецтво ХХ сторіччя в Україні не існує без імені Сергія Данченка.

Життя Сергія пролетіло стрімко. “Казалось, время шло и шло. Тем временем, оно бежало. Сгибало нас. Уничтожало. Ломало нас. Не берегло. И вот его осталось мало. Беречь его? Еще чего!” Сергій Данченко не беріг часу. Не беріг себе. Інколи не беріг й інших у театрі. А як інакше? Адже театр “не читки требует с актера, а полной гибели всерьез”. І згорів. Як згоряють талановиті люди.

Еще один звонок – и смолкнет шум вокзала,  
 И поезд улетит в сиреневую даль...

Гомін вокзалу – гомін його життя – змовк. Поїзд майнув у бузкову далечинь – у вічність. А нам залишилася пам’ять.

*Передрук за згодою автора з газети “Факты”,  
 16 березня 2002 р.*

Ярослав СТЕЛЬМАХ

## ВСЕ ҐРУНТУЄТЬСЯ НА ВЛАСНОМУ ЗНАННІ ЖИТТЯ...



Олексій Вертинський у ролі "А", вистава "Синій автомобіль" Я. Стельмаха, Київський Молодий театр (світлина Андрія Чекановського).

Наприкінці травня цього року в Національному театрі ім. Івана Франка відбувся вечір пам'яті письменника Михайла Панасовича Стельмаха. У ті травневі дні йому виповнилося б 90... Майже три години теплих спогадів про Майстра, про його величезний літературний спадок, про ту глибоку любов до рідного слова, яку Михайло Стельмах проніс через усе своє життя і якої навчив і свого сина Ярослава – відомого драматурга.

Ярослав Стельмах був добрим учнем свого батька і в ставленні до літературного ремесла, і в тому, що є набагато вагомішим у житті, – розумінні й відчутті навколишнього світу, вмінні за будь-яких обставин

залишатись порядною, інтелігентною людиною. Так уже розпорядилася сувора доля, що минулого літа ми втратили Ярослава... Його трагічна загибель шокувала всю театральну громадськість. Спустошеність від цієї несправедливої втрати не зникає й досі. Але, як і його батько, Ярослав Стельмах продовжується у своїх творах: ще не одне наймолодше покоління захоплено читатиме його дитячі книжки і театри ще не раз звертатимуться до його блискучої, наповненої світлом життєвої сили драматургії. Без перебільшення можна сказати, що драматург Стельмах був найрепертуарнішим сучасним автором в Україні.

Згадаймо й ми, уперше публікуючи повністю інтерв'ю, яке драматург дав після свого п'ятдесятиріччя (майже два роки тому)... Зазирнути у творчу лабораторію Ярослава Михайловича Стельмаха, ознайомитися з його думками про сучасний театр, про таємницю народження драматургічного твору – цікаво і повчально.

– Пане Ярославе, звідки у драматурга з'являються сюжети? І що сьогодні може надихнути до написання п'єси?

– Я не маю певного рецепту, тому навряд чи зможу дати точну відповідь. Мені здається, що нинішні часи диктують жорсткішу постановку цього питання. Йдеться про те, які сюжети, чи то пак, які п'єси сьогодні потрібні театрам, а не чого хочеться мені особисто. Тим більше, що писати завжди є потреба, і страшенно кортить відтворити кілька давно визрілих сюжетів. Але умови сучасного існування трішки стримують невгамовні фантазії драматурга. Я завжди згадую часи зеленої молодости. Тоді було простіше: спало щось на думку, одразу сідаю за стіл – розроблюю сюжет, характери і шукаю, шукаю, виношую, придумую. Зараз, перш ніж розпочати нову роботу, я змушений багато про що подбати: подумати, хто б міг зацікавитись цією п'єсою, чи буде потрібна така тема. Я роблю довгий внутрішній відбір, і коли моя фантазія узгоджується з головою, з поривом думки, а потім усе це разом узгоджується з репертуарним планом якогось театру, а ще краще – кількох театрів, – тоді я вже остаточно сідаю за роботу. На жаль, сьогодні драматург має все прораховувати.

– Але, на мою думку, це цілком нормальна ситуація, коли драматург працює з розрахунком або на замовлення. Нормальний західний підхід до роботи...

– Ти маєш рацію, абсолютно нормальний. Просто ще в зовсім недавні часи ми були трішечки розбещені опікою з боку того самого Міністерства культури: цей керівний орган залюбки приймав і навіть купував силу-силенну п'єс. А якщо ти член Спілки письменників – з руками забирали,

навіть не зважаючи на якість тих творів. І ніхто й гадки не мав про те, піде чи не піде в театрі та “п’єса”. Гроші взяв – забув. У міністерстві й досі лежать сотні, тисячі опусів так званих “драматургів”.

– А звідки беруться ті “самородки”?

– “У кожного своя доля і свій шлях широкий...” Найдивніше, що серед цього мертвого вантажу макулатури дуже мало графоманських текстів. Це в основному драматичні твори хороших і відомих наших поетів, прозаїків, белетристів. Вони писали ті п’єси як собі знали чи уявляли, абсолютно не знаючи театру, його законів. Драматургія ж – окремий і дуже складний жанр. Їхні “п’єси” ніколи ніде не йшли, але то вже, мабуть, не їхня провина...

– А гонорари тоді були хороші?

– Досить солідні. От зараз – усе інакше. Міністерство культури платить із таким запізненням, що недалекі вже ті часи, коли воно не в змозі буде дати драматургові жодної копійчини. Доводиться розраховувати лише на театри, на майбутній прокат твоєї п’єси. У такій ситуації графоману дуже складно буде вижити.

– А як відрізнити графомана від справжнього драматурга?

– Я сподіваюсь, що в наших театрах уже навчилися це робити. Адже, якщо драматург фахово, з повагою ставиться до себе й до своєї професії, він ніколи не оббиватиме пороги навмання обраних театрів та не заважатиме спокійно жити художнім керівникам і завлітам. Він із самого початку роботи обов’язково мусить подбати про майбутнє своєї п’єси. Іноді досвідчені завліти відчувають графомана, як то кажуть, на нюх, але то вже на рівні підсвідомості...

– Ваша найсвіжіша п’єса “Кохання у стилі бароко” пройшла вже в шістьох театрах України. Історія її народження на світ пов’язана саме з таким холодним розрахунком?

– Не так усе просто було з цією п’єсою. У тому варіанті, в якому цей сюжет існував у І. Карпенка-Карого (а в основі мого тексту лежить саме тема Карпенкового “Паливоди XVIII століття”), він би не викликав зацікавленості у наших театрів. Сьогодні цього ніхто б не грав. Коли Сергій Данченко запропонував мені працювати, я зрозумів, що мінімальними заходами – відредагувати, “перелищувати”, дописати, осучаснити – тут не обійдешся. Потрібно було все кардинально переробити. У результаті вийшла цілком, як на мене, оригінальна річ із посиланням на Карпенка-Карого. Хоча дещо я взяв і у Шекспіра. У моїй п’єсі відчуваються мотиви “Приборкання норовливої”. До речі, і Карпенко-Карий певні сюжетні колізії піддивився у Шекспіра. А той, можливо, запозичив щось у своїх попередників. Така вже доля так званих “мандрівних сюжетів”, до яких належить і ця історія.

– Вистава театру ім. І. Франка має комерційний успіх. Гадаю, що й решта театрів не скаржитимуться на свого автора...

– Просто я вже давно працюю в театрі і з власного досвіду (вже вибачте за нескромність) знаю й відчуваю, що сьогодні йому потрібно. Ця п’єса якраз буде на часі,

тому що існує певна ностальгія за давниною, за здоровим гумором, за комедією нарешті. Тим паче, що комедій у нас мало, а сучасних, мені здається, і взагалі немає. Як давно в наших театрах не ставили красивих костюмних вистав! А франківці мають хороші можливості створити саме такий спектакль-свято! Спадає завеса – і тобі вже приємно дивитися на добротні декорації, яскраві костюми, у тобі вже народжується оте забуте відчуття піднесення, яке може дати театральна казка... Звичайно, мені, як автору, особливо приємно, що ця п’єса пішла в інших театрах. Але справді – це результат і розрахунків, і важкої копіткої праці. Я писав її довше, ніж будь-яку із своїх оригінальних п’єс. Проте й не квапився: дуже хотілося, щоб “Кохання у стилі бароко” мало справжній успіх.

– Останніми роками Ви досить часто звертаєтесь до відомих літературних сюжетів. Є п’єса “Крихітка Цахес” за Гофманом, “Емма” за романом Флобера “Маддам Боварі”, “Люсі Краун” за Ірвіном Шоу, вони добре вписалися в репертуар багатьох театрів України...

– Весь час щось читаєш, звичайно, є речі, які дуже подобаються і їх хочеться перекласти на драматургію. Інша річ, що деякі літературні твори можна перетворити на п’єси, а деякі – ні. Не так просто зробити з літературних героїв персонажів театральних, перетворити їх на дійових осіб, саме на дійових, адже на сцені найголовніше – це дія. Я тільки прочитав “Люсі Краун” – миттєво зрозумів, що з цього роману вийде прекрасна п’єса. Уже на середині книжки я все собі придумав. Зараз вона в репертуарі шести театрів і, я сподіваюсь, ітиме далі.

– Пане Ярославе, Ви репертуарний драматург, Ваші п’єси йдуть по всій Україні. Коли приносите свій черговий твір у театр, там уже напевно знають, що Ви не графоман, а навпаки, великою мірою гарант успіху майбутньої вистави. А як бути тим, хто тільки починає своє життя в драматургії?

– Молодим зараз дуже важко, я їм щиро співчуваю. Сьогодні ми маємо кілька цікавих драматургів, дуже здібних і перспективних, можливо талановитих, але що їх чекає на сцені, я просто не знаю. Думаю, що згодом вони дійдуть тих самих висновків, що свого часу і я. Кому? Для чого? Які перспективи у твоїх п’єс? Але, зрештою, неможливо врахувати досвід попередніх поколінь і вдало втілити його на папері. Все має ґрунтуватися на власному знанні життя, знанні театру... Хоча комусь мій підхід може здатися трішки меркантильним, але як не крути – життя диктує свої умови гри. Та я намагаюся чесно ставитись до того, що роблю, і мені жодного разу не було соромно за свої п’єси. Щось було кращим, щось гіршим, але то вже інша справа.

– А скільки років минуло від дня написання “Синього автомобіля” до дня його першого втілення на сцені?

– Вісім років.

– І це Ви називаєте холодним розрахунком і меркантильним підходом?

– А це лише яскраве підтвердження моїх попередніх слів. У принципі, я знав, що ця п’єса довго не йтиме, але мені дуже хотілося її написати. У театрах тоді добре йшли

інші мої твори, і я вирішив зробити таку собі ліричну павзу, написати щось для душі. Мені здається, якби я в той час залежав від якихось побутових умовностей, грошей – “Автомобіль” ніколи б не з’явився. А так дозволив собі забути про все й писати те, про що вже давно хотілося розповісти. Робота над цією п’єсою мене дуже виснажила, я потім певний час взагалі не знав, про що ще можна в цьому житті написати? Навіть одна моя знайома критикеса підійшла до мене і запитала: “Про що ти потім будеш говорити, про що напишеш?” І справді, тоді було враження, що всі слова забулися, всі сюжети скінчилися – крапка. Проте вийшло інакше. Мені дуже добре писалося, я вклав у “Синій автомобіль” багато емоцій, душі. Хороший моноспектакль за цією п’єсою поставив у Київському Молодому театрі Ігор Славінський. І те, що робить актор Олексій Вертинський, – мені страшенно подобається. Я навіть іноді думаю: може, й добре, що ця п’єса так довго не йшла. Мабуть, “Синій автомобіль” чекав на свого актора. Зате тепер маємо прекрасну виставу. Може, хтось інший не так усе це зробив би... Але молодим таких експериментів над собою не раджу проводити.

– *Хто з молодих драматургів Вам здається найперспективнішим? Які прізвища мають шанси стати популярними?*

– Наталка Ворожбит здається мені цікавою авторкою. Мені подобається її п’єса “Житіє простих”, яка йде зараз у Молодому театрі. Але, на жаль, більше нічого з її творів не читав. Мені подобається те, що робить Сергій Щученко, той напрямок, який він собі обрав. Сказати про якусь його п’єсу, що це колосально, що це потрібно всюди ставити, я поки що не можу. Але він – людина мисляча, якщо буде багато працювати, з нього може вийти дуже хороший драматург. Цікаво працюють Олександра Погребінська, Катерина Демчук, Максим Курочкін.

– *А яке Ваше ставлення до “Антології молодого драматургії”, яка вийшла під патронатом Києво-Могилянської академії?*

– Негативне. Я начебто її упорядковував, відібрав шість п’єс та й то з оглядом на те, що їх можна читати, а не ставити. Виходить книжка. Дивлюсь – а там уже сімнадцять п’єс. Я не знаю, навіщо було іншим упорядникам, чи пак, видавцям, пхати туди все поспіль. У результаті вийшло абсолютно пересічне видання. І навіщо його було випускати? Мабуть, для того, щоб, погортавши сторінки, вкотре сказати: “Ні, в Україні немає молодого драматургії!” Ця книжка мала хороші шанси прозвучати, якби відділити насіння від лушпиння. Дивні речі у нас іноді відбуваються. Ніби й хочемо зробити як краще – а виходить, як завжди.

– *Зараз офіційні структури почали приділяти увагу молодим авторам: Президент видає на постановки гранти, міністерство культури проводить фестивалі. Пам’ятаєте той перший, одеський?*

– І від нього в мене також дивне відчуття. По-перше, я не розумію, чому це потрібно було робити саме в Одесі – місті, де україномовний театр не користується популярністю. На це варто зважати. По-друге, я абсолютно не



*Олександра Бонковська - Мадам Боварі, Григорій Шумейко - Шарль у виставі “Мадам Боварі” Я. Стельмаха за Г. Флобером, Національний академічний театр ім. Марії Заньковецької, 1997 р.*

розумію, навіщо було театрові ім. Василька так ризикувати, присвячуючи майже весь сезон постановці не завжди вдалих п’єс молодих авторів. Звичайно, якісь цікаві вистави я там побачив, але решта – не варта ніякої серйозної уваги. Ці п’єси, у більшості своїй, ніде не поставиш, нікуди не вивезеш.

– *До речі, про “вивезеш”... А чи знають про наших сучасних драматургів за кордоном, хоча б у Росії?*

– Я так давно там був! Раніше, до 91-го року, мої п’єси досить широко йшли в Росії, а потім як відрізало. Зараз жодна українська п’єса там не йде.

– *От цікаво. У нас іноді з’являються Галін, Птушкіна, той самий Горін. Ставиться не багато, але, принаймні, до нас якісь чутки про російських драматургів доходять. Чи існує ймовірність того, що й наше може зацікавити?*

– У Москві навчалися і Наталка Ворожбит, і Максим Курочкін, і Сергій Щученко. Вони закінчили там Літературний інститут, але поки – майже жодних результатів. Мені здається, що це відбувається через упереджене ставлення до України. Я пам’ятаю, яка була просто-таки антиукраїнська контрпропаганда в російських засобах масової інформації. І це, звичайно, позначилося на наших культурних обмінах. Щось я не помічаю, щоб у нас також активно ставилися росіяни. Так що в цьому питанні нам нема чого нарікати. Мені здається – наші мають перспективи, і вони не слабші за росіян. Просто тих – значно більше. Росія – велика країна. Там є багато драматургічних шкіл, студій, нарешті Літературний інститут, куди йдуть вчитися українці. А у нас драматургами практично ніхто не займається.

– *Так, навіть у Київському театральному інституті немає елементарного курсу сучасної драматургії, наших режисерів, акторів, театрознавців не знайомлять із цим.*

– Правильно. Проблема починається саме тут. І потім,



нас не пропагують. Хіба в Україні є хоча б один журнал, який би друкував п'єси? У Росії їх мінімум – три, йдеться про спеціалізовані видання, а не літературні “товсті” журнали, які також мають драматургічні рубрики. Я вже не говорю про самвидави і Інтернет. Господи, у нас навіть пристойного видання про театр немає! “Український театр” ледь дихає, “Artline” закрився, “Кіно-театр” іще крутиться. Сором і ганьба! А там усе це є: весь час щось ворушиться, щось відбувається. Навіщо їм видзвонювати, відшукувати якихось українців, якщо своїх драматургів вдосталь, якщо поруч – море п'єс!

– Невже у нас нікому не спаде на думку зробити якийсь альманах, чи бюлетень, чи хоча б якусь брошуру з назвами й анотаціями нових п'єс? Цього страшенно потребують наші театри. У нас нуль інформації...

– Мабуть, це нікому не потрібно – ні Спілці театральних діячів України, ні Спілці письменників. І знову-таки, все це відбувається через відсутність елементарних коштів. Щоправда, зараз у мене свято – журнал “Вітчизна” надрукував “Кохання у стилі бароко”. Вони, здається, років із десять драматургію не друкували.

– А де Вам краще працюється, чи є якесь особливе місце, де і пишеться добре, і дихається легше?

– Звичайно ж, за містом. Є у мене хутірець на Полтавщині, там я і творю.

– А крім напруженої письменницької праці ще чимось займаєтесь на своєму хutorці?

– Обов'язково. Наприклад, спеціалізуюсь на розробці напоїв різної міцності, звичайно ж, домашнього приготування. Є там у мене хороший сусід, колишній льотчик сімдесяти восьми років. От ми з ним ходимо один до одного в гості. Дружний у нас хутірець. Там так хороше! Я іноді не можу дочекатися кінця весни, щоб туди заїхати на ціле літо і спокійно там працювати. На моєму хutorі тихо-тихо, ніхто не дзвонить, ніхто не шарпає, сусіди по голові не ходять. Після міських клопотів потрапляєш туди – і зразу стаєш іншою людиною. Тут я сплю аж до дев'ятої ранку й ніколи не можу виспатись. Там прокидаюсь о шостій – і як дзвіночок! Хочеться писати, а як не писати, то рубати дрова, а як не дрова, то ще щось. У місті мені нічого не хочеться робити, ходжу Києвом, як сомнамбула.

– А Ви рецептами своїх напоїв ділитеся з народом?

– ... У нашій родині любили придумувати свої власні напої, є навіть фірмовий, називається “стельмахівка”. Тільки в батька це була смородинівка, а от у мене – вишнівка, вони дуже корисні.

– Мабуть, у Вашій сім'ї було багато цікавих традицій, окрім приготування таких корисних для здоров'я напоїв? А чи не лачно було продовжувати письменницьку сімейну традицію?

– Я над цим замислився вже згодом, а спершу не був таким розважливим, як тепер. От захотілося – і почав писати. Починав як перекладач, і коли вже з'явилося бажання створити щось своє, певний досвід уже був, рука вже виплітала якісь мережива слів на тих білих аркушах. Багато сидів зі словниками, вивчав мови. Коли написав



Сцена з вистави “Крихітка Цахес” Я. Стельмаха за Е. Т. А. Гофманом, Національний академічний театр ім. Івана Франка, 1995 р.

кілька перших оповідань, мені раптом здалося, що мене зразу почнуть порівнювати з батьком. Увесь час мене бентежило питання: як я виглядатиму поруч з ним? Навіть псевдонім хотів узяти. Мені здавалося, що це нескромно – підписуватись ім'ям відомого українського письменника. А ще весь час уявлялася така картина: приходжу я до якоїсь редакції й приношу свої опуси, а редактор починає порівнювати те, що колись у Михайла Панасовича прочитав, зі щойно прочитаним, яке написав я. Вгадай, на чию користь було б таке порівняння? Спочатку за мною всюди стояла незрима тінь мого батька. Та минали роки, збігав час, я ріс фізично і професійно. Ті комплекси десь собі й поділися, я навіть не помітив, як це сталося. Тим паче, що я пішов працювати в інший жанр. Колись батькові запропонували написати п'єсу, а він відповів, що це значно краще зробить Ярослав!

– Це справжній комплімент!

– Я розумію, що це було сказано жартома, але мені було приємно почути від нього такі слова. Я завжди пишався своїм батьком і своєю сім'єю.

– Тоді навіть ця зайва скромність, бажання взяти псевдонім?

– Ми були так виховані. У мене навіть був період, коли на досить часте запитання – чи син я, чи не син, я відповідав “ні”. Хоча, справді, навіть приховувати те, що ти виріс у порядній родині, де тебе навчили чогось хорошого, привчили до книжок, до хорошого поведіння? Але такий уже був у мене характер, хотів довести, що я також чогось вартий.

– Коли драматург пише п'єсу, він, напевне, щось уявляє собі, щось придумує, а потім приходиться у театр...

– ...і страждає від того, що бачить. Звичайно, це жарт. Зараз я вже спокійно ставлюся до всього, а от раніше дуже боляче було сприймати саме різницю між тим, що

собі понапридумував, і тим, що потім побачив на сцені. І навіть у хороших театрах, у хороших виставах. Але тепер я зрозумів, що театр по-іншому не може, йому обов'язково треба щось переінакшити, перемінити, перекрутити, подумати своє, а те, що тобі здавалося найкращим, – взагалі викинути геть. Що ж, і з цим потрібно миритися. Є і в нашій професії свої мінуси.

– *Все-таки п'єса залишається фактом літератури і лише головною складовою спектаклю, а не власне спектаклем. Щасливі попадання бувають?*

– Звичайно ж, бувають. Я назвав би таким попаданням виставу Сергія Данченка “Кохання в стилі бароко, або Любов з неохоти”, але він багатенько повикидав, особливо в кінці. Тому й фінал виявився якимось раптовим, несподіваним, ніби там чогось не договорили. А от у Тернополі нічого не викинули – я вважаю, що там постановка просто чудова. Щоправда, не ті сили, не ті можливості, але після вистави Данченка це найкраще “Кохання в стилі бароко”. Я навіть не чекав такої приємності, додому повертався просто щасливим.

– *А ніколи не спадало на думку самому поставити власну п'єсу?*

– Слава Богу, ні. Хоча були пропозиції. Пропонували в Сімферополі поставити спектакль. Але вистачило здорового глузду відмовитись. Коли був молодший, здавалося, що все зумію, все зроблю, а вже з віком починаєш реально оцінювати свої можливості. Я – драматург, нехай мої п'єси ставлять режисери, у них це вийде краще.

– *Ви ходите на репетиції своїх п'єс?*

– Майже ніколи. Хіба що десь під кінець, на останні прогони. Хоча, прийшовши на одну з останніх репетицій “Кохання у стилі бароко” в Театрі Франка, я шкодував, що не був там раніше. Не в сенсі режисури. Боронь Боже. А в сенсі того, як актори говорять написаний мною текст:

*Сцена з вистави “Коханий нелюб” Я. Стельмаха, Національний академічний театр ім. Марії Заньковецької, 1998 р.*



*Лариса Кадирова і Любов Боровська у виставі “Провінціалки” Я. Стельмаха, Національний академічний театр ім. Марії Заньковецької, 1987 р.*

вони тулять свої слова, не дотримуючись елементарної ритміки і таке інше. Колись мені Леонід Зорін, автор знаменитої “Варшавської мелодії” і “Покровських воріт”, сказав, що актори в більшості своїй глухі. Вони просто не чують себе, а коли робиш їм зауваження, часто ображаються.

– *Вас, іще може в цьому житті щось здивувати, звичайно, в хорошому розумінні цього слова?*

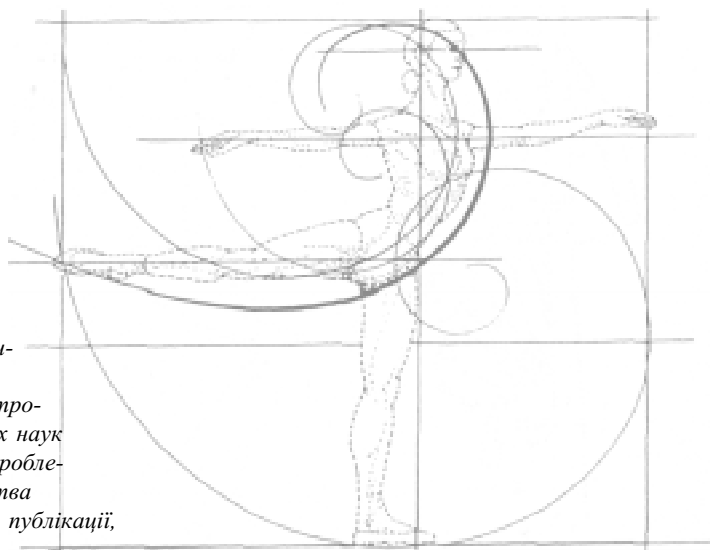
– У хорошому ще може. Коли з'являється нова, несподівано цікава книжка, я завжди радію. Іноді по-хорошому дивують власні п'єси, коли бачиш їх на сцені. З віком, мабуть, я став усе сприймати не розумом, а емоціями. От помічу щось таке, і відчуваю, що всередині вже росте оте емоційне піднесення. Це може бути якийсь епізод, якась раптова картинка...

– *Кажуть, що з віком до людини приходить відчуття всезнання. До Вас воно вже прийшло?*

– Ти знаєш, я розумію, що це погано, але вже частково воно в мене є. То ознака переходу в іншу вікову категорію, все-таки п'ятдесят – це вже певний досвід. Мені тепер не так цікаво спілкуватись з людьми, не так цікаво бігати на всілякі зустрічі, відвідувати різноманітні тусовки. Навіть намагаюся уникати подібного. Може, це пов'язане з тим, що я зараз страшенно ціную свій власний час. Мені цікавіше посидіти за книжками, за рукописами. Мабуть, тому й тікаю на Полтавщину, щоб побути на самоті. Мені ніколи не буває сумно із самим собою.

*Розмовляла Анастасія Натяжна*

*Р. С. П'єсу “Кохання в стилі бароко” взяли до репертуару ще кілька театрів, п'єсу “Синій автомобіль” поставлено у Єреванському ТЮГу, дитячі казки “Стережися лева!” та “Аладін” є рекордсменами за кількістю постановок в Україні...*



У своїх методологічних пошуках сучасне мистецтвознавство використовує теоретичні надбання точних, природничих наук, і в такий спосіб прагне оновити свій інструментарій, відходячи від традиційних схем. Усе частіше, і зокрема, в театрознавстві, науковці застосовують теорії та терміни із суміжних наук для інтерпретації текстів та аналізу вистав. Цікаво, що над проблемою взаємопроникнення двох світів культури: науки і мистецтва працюють не лише мистецтвознавці. Пропонуємо читачам дві публікації, що торкаються цих питань.

Інавгураційна доповідь ректора Львівського національного університету імені Івана Франка, доктора фізико-математичних наук, професора Івана Вакарчука виголошена при врученні йому почесного звання *Honoris Causa* Педагогічної Академії імені Едукації Комісії Народової у Кракові (Польща).

Свою статтю з проблем інтерпретації драматургічного тексту люб'язно надала журналу доктор філології, професор Познанського університету імені Адама Міцкевича Доброхна Ратайчакова.

Сподіваємось, що запропоновані тексти започаткують на сторінках нашого видання наукову дискусію, до якої запрошуємо представників точних наук та мистецтвознавців.

**Іван ВАКАРЧУК**

## **УНІВЕРСИТЕТ І ПРОБЛЕМА ДВОХ КУЛЬТУР**

Університет зводить разом людей,  
які прагнуть науково пізнавати й духовно жити.

*Карл Ясперс*

У своєму виступі хочу торкнутись так званої “проблеми двох культур” і окинути поглядом один із її аспектів, який яскраво виявляється в умовах університетського середовища. Хочу не просто звернути увагу на феномен двох культур, а наважуся запропонувати один із можливих механізмів, який регулює взаємодію евристично-логічного та інтуїтивно-образного мислення.

Кожен із нас зауважує, що він інший, ніж хтось, і ми підсвідомо завжди відмірюємо цю дистанцію “іншости”. Кожний учений задумується над тим, що його творчість, інтелектуальна діяльність відрізняється від предмета занять, наприклад, письменника чи актора. Цей усім відомий факт дуже добре підкреслив Чарльз Сноу, знаний

англійський письменник і фізик, ще в 50-х роках минулого століття. Він увів термін “дві культури”: культуру людей, які – як вони самі про себе кажуть – займаються творчістю і чия діяльність пов’язана з образним мисленням, та культуру, яку представляють творці точних і природничих наук. Справді, у самому мисленні, самій інтелектуальній діяльності, у творенні гіпотез, винаходів у царині фізики, чи на театральній сцені, чи в поезії – різниця є. Дамо афористичне формулювання того, що закладено у “проблемі двох культур”, а саме: людей можна поділити на тих, хто знає математику, і тих, хто знає щось інше.

Університет, як явище культури, за словами Карла Ясперса, зводить разом людей, які прагнуть наукового й

духовного життя. Головною ознакою університетського середовища є його полікультурність, міждисциплінарність. В університеті, в атмосфері, де переплетені різні тони й обертони, барви й відтінки гуманітарних, точних і природничих наук, кожна людина несе в собі – більшою чи меншою мірою – свою “проблему двох культур”, своє проектування на них.

Часто люди, обдаровані у двох напрямках – інтуїтивно-творчому та логічно-інтелектуальному, не реалізують своїх можливостей, що не раз приводить до душевних драм і трагедій. Талановита в різних напрямках людина для самореалізації змушена робити над собою певні зусилля. Щоб не втратити талант, мало його мати, його потрібно вивільнити. Для вивільнення і розвою таланту необхідні певні цілеспрямовані дії. Які ж це дії?

Не будемо обговорювати, як на рівні фізіології відбувається формування здібностей людини, які, мабуть, зумовлені й окремими генами, і їхньою сукупністю. Можливо, певні інтелектуальні та творчі механізми спадкові, хоча їх реалізація залежить від багатьох чинників – як до, так і після народження, у тому числі і від факторів соціальних.

Для осмислення цієї “проблеми двох культур” пропонуємо поговорити про один із можливих її описів, який ґрунтується на квантово-механічних принципах. Мова йтиме про певну аналогію, яка дає змогу зробити якісні висновки та пояснити деякі факти, що спостерігаємо в житті. Можливо, це не лише аналогія.

Не скажу доказом – радше натяком на те, що механізми нашого мислення мають квантово-механічну природу, є той факт, що сітківка людського ока, яка є складовою частиною мозку, здатна реєструвати декілька квантів світла – фотонів. Тобто чутливість нашого ока несподівано велика. Його фізіологічний поріг – це один фотон: щоб збудити рецептор, достатньо одного фотона. Однак для того, щоб мозок сприйняв “повідомлення”, потрібно 5-8 фотонів. Отже, поріг сприйняття дорівнює декільком фотонам, хоча, мабуть, є й підпорогове сприйняття. Таким чином, збуджують наш мозок поодинокі кванти світла, а отже, він працює власне як мозок уже на атомарному рівні, де квантовомеханічний механізм явищ, закони квантової механіки діють повною силою.

Маємо ще інші приклади дії принципів квантової механіки у звичних нам макроскопічних масштабах: це такі явища, як надплинність, явище надпровідності або ще яскравіший приклад – лазер.

На підставі сказаного можна припустити, що мозок, як макроскопічне утворення, може використовувати й закони квантової механіки для свого функціонування, тобто багатоканальний інтерференційний квантовомеханічний принцип “і-і”, а не лише класичну логіку – “або-або”.

Поговорімо про тих, хто здатний об’єднувати ці дві культури. Спробуймо змоделювати їхній стан, використовуючи квантовомеханічне уявлення про так званого “живомертвого” kota Шредингера.

**Відступ.** Для ілюстрації нібито абсурдності фундаментальних принципів квантової механіки було придумано

низку так званих парадоксів. Парадокс, який запропонував один із творців квантової механіки Ервін Шредингер, полягає в тому, що недетермінованість стану квантової частинки (фотона), яка проходить з імовірністю “1/2” крізь напівпрозріблене дзеркало і з імовірністю “1/2” відбивається від нього, передається на kota, який сидить у закритій скриньці. Якщо частинка проходить крізь дзеркало, вона вмикає механізм, що позбавляє kota життя; якщо ж не проходить – кіт живий. Оскільки частинка перебуває в суперпозиційному стані, то й кіт перебуває в такому ж, як я це називаю, “живомертвому” стані.

**Запропонуємо тепер декілька тверджень.** Полікультурність формується різними способами мислення, його можна розкласти на дві складові: інтуїтивно-творче, або образне, та евристично-логічне – назвімо його інтелектуальним мисленням. Для опису інтелектуально-творчої ділянки використаємо поняття амплітуди стану. Якщо цю величину піднести до квадрата, вона дає ймовірність тривання в цьому стані. Отже, ми вважаємо, що існують лише два базисних стани, назвімо їх “стан образного мислення” і “стан логічного мислення”. Для кожного з них характерна своя амплітуда. Це наш перший постулат. Як наслідок, полікультурність можна також зобразити накладанням у різних пропорціях лише двох складових. Це нагадає добре відомий факт, що будь-який колір можна розкласти на три складових – червоний, зелений, синій. Математики говорять у цьому випадку, що будь-який вектор можна розкласти за трьома базисними векторами (у трьохвимірному просторі). Ми стверджуємо, що полікультурний простір є двовимірним.

**Наступне твердження таке.** Повна полікультурна амплітуда стану дорівнює сумі або суперпозиції двох амплітуд базисних станів. Між базисними станами, що описують дві основні культури, можливі переходи з певною частотою. Ця частота характерна для кожної людини. Для унаочнення наведемо приклад яскравих представників цих двох культур – Альберт Айнштейн та Пабло Пікассо.

Повна ймовірність перебування у “двокультурному” стані дорівнює квадратові від суми двох амплітуд. Якщо з цією повною ймовірністю підрахувати інтегральний добуток (те, що людина створює впродовж свого творчого життя) від інтелектуально-творчої потужності людини, то отримаємо такий результат (ми свідомо не пропонуємо тут відповідних формул та обчислень): максимально можливе “виснаження” творчої людини дорівнює півсумі того, що походить від кожного з двох базисних станів (тобто інтелектуального і творчого) плюс інтерференційний перехресний доданок. Цей перехресний доданок, появу якого заперечує класична логіка, виникає від подвійного добутку під час розкриття квадрата від суми двох доданків при підрахунку ймовірності.

Цей інтерференційний внесок у добуток залежить від двох параметрів: частоти переходу від одного роду діяльності до іншого та такого поняття, як різниця фаз між двома станами, дуже тонкого, я сказав би, трансцендентного.

Такий перехресний ефект може збільшувати і зменшувати потенційні можливості людини залежно від цих параметрів.

Для максимально можливого вивільнення свого таланту потрібно, по-перше, згармонізувати частоту переходу з протяжністю/тривалістю творчого життя (добуток частоти на час творчого життя дорівнює сталій величині) і, по-друге, добрати різницю фаз, щоб вона дорівнювала  $\pi/2$ . Тоді внесок “двокультурності” в інтегральний творчий доробок буде не лише максимальним, а й матиме позитивний знак. Ми можемо говорити не лише про великі здібності, а й про генія. Прикладом людини, яка максимально вивільнила свій талант через інтерференцію між двома станами, може бути Леонардо да Вінчі.

Якщо фаза дорівнює нулеві або частота переходів велика, то обдарована талановита людина не розкриває своїх здібностей і є звичайною людиною. Якщо ж різниця фаз дорівнює  $\pi$ , то маємо протилежний знак від “двокультурності”, і тоді це не просто втрачений талант. Маємо трагедію, оскільки обдарована особистість не створила навіть і того, що створює ординарна людина.

Отже, для самореалізації та забезпечення внутрішньої гармонії, “себе з собою”, інтелектуального та естетичного задоволення потрібні цілеспрямовані зусилля на створення вихідних параметрів, що характеризують інтелектуальну творчу діяльність людини.

Нарешті, я зауважу, що ці висновки можуть стосуватися не лише окремих осіб, які перебувають у двостановості, але й спільноти людей, яка силою історичних обставин змушена жити й діяти в умовах перетину двох культур.

Мені здається, що кожен із нас має в собі маленьку трагедію “двох культур”. Митець чи вчений часто творить, не усвідомлюючи до кінця, що цей перетин культур проходить крізь нього. Це і не добре, і не погано. Просто так є. Таке парадоксальне переплетіння генерує щось зовсім нове, що не зводиться ні до чого, не розкладається на складові. Це – інтерференційний ефект. Цьому сприяє атмосфера університету, де, згідно з його призначенням, генеруються нові ідеї, творяться нові знання, які передаються новим поколінням.

Ми повинні глибше себе пізнавати, досліджувати, відкривати в різних галузях діяльності. Це не тільки цікаво, це надзвичайно важливо з огляду на те, що ми живемо у глобалізованому, сильноскорельованому суспільстві, де доля кожного з нас залежить від кожного іншого.

Завершити хочу словами видатного українського мислителя й філософа Григорія Сковороди: *“Якщо хочемо виміряти небо, землю і моря, то повинні насамперед виміряти себе”*.

Доброхна ПАТАЙЧАКОВА

## GALERIE LAFAYETTE, АБО ПРО МИСТЕЦТВО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

### рай?

Мистецтво інтерпретації можна сьогодні розглядати як своєрідний рай для гуманітарія. З одного боку, це заняття, яке впритул наближає його (гуманітарія) до т.зв. пересічного читача: це спільний для нас усіх спосіб читання, універсальний показник і елемент олюднення, сполучна ланка культури. Але, з другого боку, з ним так само тісно пов'язаний ще один спосіб семантизації, і на своєму найвищому рівні він набирає форми мистецтва інтерпретації. Та це ще не все. У ньому прихована – як пише Януш Славінський – “антидоктринальна сила” [1], завдяки якій цим мистецтвом можна займатися поза напрямками, методами чи дослідницькими позиціями сучасної гуманітарної науки (а то й усупереч їм), ба навіть понад дисциплінами. Платона читає і майстерно інтерпретує не тільки Жак Дерріда, а й фізики Вернер Гайзенберг чи Карл Фрідріх фон Вайцзеккер. У цьому контексті мистецтво інтерпретації вимальовується як захоплююча, творча орієн-

тація читача й дослідника і водночас як місток між різними галузями науки, як поєднання багатьох методологій, критичний відповідник твору й акту творення.

Та чи насправді це – рай? Сучасні обриси цього раю значно відрізняються від традиційних, хоча в їхній основі ми й відкриваємо аналогії до прадавнього образу-символу, глибоко закоріненого в колективній уяві, знаного в найрізноманітніших варіантах: Едем, Острови Щастя, Аркадія, Золотий Вік, *hortus conclusus*... Така своєрідна двоякість, архаїчність і водночас модерність візерунку інтерпретації витворює в ній подвійний рух – одночасно в напрямках до міфологізації та деміфологізації.

Міфологізація спирається на старі уявлення про райський сад, чію самодостатню автономну красу доповнюють потаємність і неосяжність, власне кажучи, – не-присутність, незважаючи на розмаїття символічних локалізацій як у часі, так і в культурному просторі. Міф прихо-

вує тут сферу творчої діяльності, усе ще віддаленої від здобутків промислової революції, сущої у вимірах “кустарництва” і “хуторянства”. Бо творчий рай (як і давніше) – це мета індивідуальних (метафоричних) мандрівок. Місце виокремлене, важкодоступне, оточене темрявою, муром, пустелею, воно вимагає пристрасности, випробувань і самопосягати. Натомість на жест деміфологізації натрапимо деінде – в нашому часі – на поверхах Galerie Lafayette, у переходах поміж ятками, повними краму; воно спирається на новітню дистрибуцію, на рекламу, на всюдисущу гру між попиту і пропозицією. Блискучі магазини, такі, як паризька Galerie Lafayette, лондонські Harrods чи, у варіанті значно примітивнішому, популярні супермаркети є витвором сучасної цивілізації Заходу, простором для торгівлі, однак предметом продажу тут так само стає інтерпретація. На метафоричні прилавки метафоричної Галереї лягли записи безлічі прочитань літературних творів, зібрання дослідницьких нарацій, позначені різними методологіями та інтерпретаційними практиками, свідомістю різних епох, із яких вони походять або на які покладаються.

Ми натрапляємо тут на достеменний лабіринт інтерпретацій. Визирає він до нас із прірви, що розмежовує анахронічне продукування творів та їх експлікацій – і сучасне розповсюдження одного й другого. Індивідуальна творчість і розповсюдження такі взаємозаперечні, що це робить неоднозначним співвідношення поміж образом магазину чи маркета і прихованим під ним топосом раю, зрівнює міфологію з деміфологізацією, унікальність акту інтерпретації з його доступністю, одним жестом виявляє потрібність і непотрібність цього діяння, ставить його начебто в ситуацію підозрюваного.

Тлумачення засад існування і значень мистецького *imago mundi* належить до осяйного обрамлення твору, стає його продовженням, засвідчує тривалість його екзистенції. Це водночас сам акт і його наслідок, відмінний від мистецького, хоча також творчий. З перспективи давнього досвіду коментування він вимальовується як мандрівка до знань і за знаннями. Однак не тільки це. Бо, з іншого боку, виявляється наслідком більш чи менш відвертих розрахунків ринкових цілей і засобів. Усупереч ідеї твору ідея інтерпретації опиняється поза вічністю, вона належить до сфери хвилевого (й корисливого) зацікавлення читача-клієнта, моменту моди, несподіваної атракційности. Ідея інтерпретації втілюється в мінливості й множинності, у своєрідній недовершеності й тривкій відкритості самого діяння. Результат цього діяння як витвір має насамперед темпоральний (часовий) вимір. Він може стати наслідком випадкового вибору або вписатися до низки прочитань, щоб таким чином стати співтворцем чогось, що нагадує естафету інтерпретаторів. Але завше інтерпретація спокушає своєю доступністю і видимою простотою, викликає суперечки щодо її форми, характеру і функції, а також статусу самого інтерпретатора. Це зрештою зрозуміло, позаяк її мінливість нерозривно в’яжеться із характером епох, із способом зрозуміння мистецького твору і диференційованою рефлексією над тим твором.

У щойно минулому столітті інтерпретація – практика досконало відома – пережила істотну еволюцію у напрямі мистецтва. Еміль Штайгер примостив її на широченному підвіконні свободи індивідуальних виборів і талантів, почуттів та емоцій, потрактував як маніфестацію, яка пошановує індивідуальність культури західного світу, оскільки впливає з “особистих джерел усілякого знання” [2]. Така стартова позиція запевнила її багатоголосся, ефективність, експресивність і креативність, щоб врешті підштовхнути її від “начебто вторинного творення” (Вольфганг Кайзер) до амбіції стати “самостійним літературним текстом” [3].

Сучасна кар’єра інтерпретації справді вражаюча. Адже ж вона замінює деякі з традиційних способів тлумачення літературного твору. Саме з нею відразу мають справу адепти знань про літературу й мистецтво, від неї починають своє втаємничення, придбавши її в метафоричному спеціалізованому магазині *explikation de texte*. І опісля до смерті займаються інтерпретацією – навіть коли вперше вона постала перед ними у вигляді шкільних шпаргалок, хоч би вони цього й не пам’ятали.

Інтерпретація є основою праці сучасного гуманітарія, наслідком будь-якого читання. Вона породжує не то рай, не то маркет або ж крамничку своїх досягнень, багатоповерхову Галерею ринкових читацьких і наукових втіх (звичайно, і тих перверзійних), що накопичує велетенську історію прочитань; вона стає першим і останнім притулком дослідника. Якщо рай, то невідомо – віднайдений чи втрачений. Який же він не схожий на образ справді щасливого закутку! Ніхто не виганяє з нього Адама та Єви (навіпаки – їх туди запрошують), на сторожі його не стоїть вогненний янгол (хоча, правду кажучи, його присутність часом би й знадобилась), повернення сюди завжди можливе, й не скажеш, що це якась незвичайна милість, бо це радше необхідність, яка впливає з поширення мистецтва читання й безлічі способів тлумачення прочитаних творів. У сучасному магазині інтерпретації не існує ані гріха, ані покарання, нема переходу від добра до зла, та є зате в ньому вічне життя, а поза ним – неочікувана смерть твору. Можна знайти в них етапи розрахунків і перелік індивідуальних внесків, потенційні стани і поступовість появи творів. З одного боку – це рай для гендлярів, вони користуються викладеними на ятках плодами з дерева пізнання, це простір для комунікації та інтеграції, збирання пропозицій вибору та закупівлі, а з другого – усе ще простір інтерпретаційної свободи незліченного розмаїття форм, відкрита, гостинно спокуслива своїм багатством країна дивовижних можливостей.

## ситуація

З огляду на свій темпоральний характер мистецтво інтерпретації поєднується не тільки зі станом обізнаности гуманітарія в тій чи іншій конкретній епосі, але також (чи навіть насамперед) із значно загальнішими чинниками. Те, що з ним (мистецтвом інтерпретації) відбувається, вияв-

ляє вражаючі риси нашого часу: ринковість, непевність, плюралізм, гіпотетичність – і вимагає відповіді на два найважливіші запитання: що таке нині інтерпретація і що таке інтерпретатор.

Ринок, як пише Зигмунд Бауман, – “центральна інституція західного суспільства” [4], назагал демократична, але водночас доступна для власників достатньої кількості грошей. І хоча сама позбавлена центрів влади і місць, призначених для авторитетів, вона є власне єдиною системою, що єднає *loci* сучасності [5]. Коли ринок поглинув культуру і заходився диктувати їй умови, він мусив прихопити також інтерпретацію, впроваджуючи її (принаймні в якісь періоди) в характерний для нього лад: спокушання й узалежнення, витворення потреб, в тенета *public relations*, у рекламну справу, у розмаїті потреби, що випливають із подвійного зв’язку між появою і використанням. Подаючи безліч пропозицій, ринок незмінно пов’язаний з індивідуальним вибором, з “приватизованим” сприйняттям, але притому не втрачає характеру загальної корисності ані специфічного поєднання конкурентності й партнерства, – поєднання, що міститься і в рамках окремих спільнот, і на їхніх зіткненнях. Отож, провокує, таким чином, множинність часто протилежних контактів, конфліктів і компромісів. Плюралізм підходів і дій у цьому випадку пов’язаний з гіпотетичністю будь-яких досягнень – вони відбуваються водночас у багатьох планах, мають симультанний характер і (в засновку, хоча не завше *de facto*) рівноправні. Звідси впливає їхня відносність, яка веде у бік іншої властивості нашого часу – непевності. “Кладовищем впевненості” назвав ХХ ст. Феліпе Фернандес-Арместо [6], говорячи про “цивілізації браку довіри”, про порушення визначень правди внаслідок виникнення релятивізму, як квантової теорії чи принципів невизначеності, а з 1963 р. – теорії хаосу: остання внесла в науку ХХ ст. “нову якість непевності”, що стала “ною властивістю” століття.

Існування на ринку безлічі інтерпретацій поєднується з набутою нами “здатністю жити поза впевненістю” [7], з дедалі вправнішим використанням гри мерехтінням, мінливістю геть усього, як і значеннями текстів; гри, заснованої не на відчутті об’єктивної правди, захованої в них, а тільки на визнанні вартості індивідуального, суб’єктивного сприйняття, пов’язаного з новою ситуацією читача і твору, з іншим підходом до акту творчості. Завдяки ринковим механізмам текст абсолютно досяжний для кожного, рецепція набуває характеру безконечного відкривання [8], змагаючи до рівня творення. Так само виглядає ситуація з інтерпретацією.

Її (цю ситуацію) можна описати за допомогою метаятної маятника. Гойдається він то в один, то в другий бік, сиріч – то в бік традиційної переконаності в існуванні в тексті сталих детермінант його структури, то в бік знаменних для сучасності сумнівів щодо їхньої відсутності. Маятник рухається то в бік полюсу доцільності, інтегральності і неповторюваності твору, ведучи до реконструкції використаних у творі систем правил і значенневотворчих механізмів, а то в бік протилежний – полюсу

непевності, ведучи до прочитань нескінченних, оманливих, розпорошених, зайнятих екзистенцією самодостатнього предмета інтерпретації. І оскільки правдиве твердження, що все може бути інтерпретацією, можна так тлумачити й сам твір, – таку собі нетривку позірну цілість із багатьма центрами, що їх єднає лише око чутливого, озброєного знаннями читача.

Коли (у минулому столітті) зароджувався порядок інтерпретації, ситуація інтерпретатора здавалася безсумнівною: існує відокремлений, ізольований острів, окремий твір, і побіч – безліч індивідуальних інтерпретацій, “допасованих до особливостей пізнаваного об’єкта” [9]. А сьогодні ми вважаємо, що не існує ізольованих островів, що тексти (повідомлення) вступають між собою в складну взаємодію, а зв’язність твору залишається (більшою чи меншою мірою) функцією інтерпретації [10]. Звідси поряд із закликами до поміркованості, пошанівку щодо тексту, ощадливості в поясненнях чи прагнення до розпізнавання ізотопії доводять також, що насамперед надінтерпретації мають право на існування, що вони цікавіші й значно вартісніші, аніж оті, надто розсудливі в своїй обмеженості. Такими є навіть інтерпретації зумисне помилкові (*misreading* деконструктивістів), бо вони роблять можливою “гру в здивування” [11], виходячи поза межі питань, які ставить текст умовному реципієнтові. Взаємини між споживачем і твором аж ніяк не усталені раз і назавжди. Споживач змінюється – розширює, але й звужує свої можливості прочитань, одні просто не використовує, інші відкидає. Змінюється й текст, який (за визначенням Поля Рікера) “відлучається (...) від своїх первісних споживачів. Отож, він може здобувати собі інших” [12]. Текст не належить ані авторові, ані читачеві. Цей останній може хіба докласти зусилля, щоб зробити своїм його [13].

Ясна річ, виникає неоднозначний проміжний кут зору. Згідно з ним ще існує твір як окремий предмет досліджень, і в ньому зашифровано певним чином *intentio operis* (намір твору), який (за бажанням Умберто Еко) обмежує *intentio lectoris* (наміри читача) і (додаймо) *inventio lectoris* (вигадки читача). Нас переконують, що з твору ми зможемо відчитати схеми, в яких зберігається ефективність впливу завдяки існуванню особливих, понадособистісних інтерпретаційних рамок. Ці схеми покликаються на колективні вірування, досвід, типові вчинки [14] – це з одного боку. Але водночас прихильники цієї позиції визнають, що текст породжує всесвіт із необмеженою кількістю стосунків і значень, які завжди залишатимуться незавершеними, оскільки будуть від нас вириватися, будуть диференціюватися і видозмінюватися, прямуючи до нічогости (порожнього місця – як пише Еко), а прецінь усяк може подивитись на справу інакше, використати різні контексти, які виявляють різні ізотопії твору.

Нинішня практика припускає, що текст настільки сповнений життя, наскільки здійснено “навколо нього інтерпретаційних зусиль”, що ймовірні значення твору не становлять уже тільки вихідного пункту, але належать і до царини інтерпретації (в найрадикальнійшій версії сама ін-

терпретація витворює ці значення)[15]. У зв'язку з цим ніщо не перешкоджає сприймати інтерпретацію як творчу дію, підходити до неї з інструментарієм фікції, нарації, конструкції – адже ж вона є завше фікцією, оповідкою, конструкцією. Зрештою, мистецтвом витворення сенсу. Таким чином, статус інтерпретатора наближається до статусу митця, хоча водночас не втрачає позиції коментатора, тлумача, навчителя, експерта – словом, когось такого, хто має певну владу, що впливає із знань. До його статусу нині вписують подвійний – творчий і водночас ринковий аспект започаткованої дії, яка дає багато можливостей, але й накладає певні обов'язки. Ну, а як же автор твору? Так по правді, то він зникає у своєму витворі. І не тільки тому, що його майже зовсім ліквідували до решти функціоналізованих проміжних інстанцій, виокремлених наукою в його ж власному творі, але також і тому, що авторський задум нам, власне, недоступний, і лише зрідка щастить торкнутись якогось жмутку чи сліду цього задуму. Значення мають лише текст і читач, замкнені в герменевтичному колі, яке свою цінність підтверджує лише самим собою, античний же бог Гермес стає патроном сучасного тигля прочитань, в якому виплавляється безліч підходів, вірних з обраного погляду, нараційних варіацій на тему конкретних творів. Такий собі спеціальний магазин чи маркет оповідок про оповідки. Їхній глашатай – інтерпретатор теж у певному сенсі зникає. Врешті-решт значення набуває сам твір, який існує в оболонці менше чи більше знеособлених свідчень його прочитання.

## драма

Якщо в цій ситуації ми усвідомимо, що драма є особливим твором мистецтва насамперед через свій прадавній і такий тісний зв'язок з театральним актом виконання, то виявиться, що останній поєднує дію читання з дією споглядання/слухання, відкриває два шляхи інтерпретації, поєднані з двома різними видами сприйняття: пов'язує Бібліотеку з Театром. Адже в європейській традиції не можна до решти відділити театральність від драматичності, бо ж драматичність завше (засадничо) домагається сцени. Але однак з огляду на участь у театральному видовищі багатьох творів, матеріалів, кодів онтологічне відкриття драми для її сценічного втілення відкриває її (драму) водночас для різноманітних актів мистецької взаємодії, надає їй надважливого характеру. Зостаючись моделлю дійсності, вона водночас зберігає виконавсько-комунікативний вимір. І при тому це єдиний твір мистецтва, який підпорядковується такому могутньому тиску виконавства. Вписані в інші структури, виконавські проекти давно вже з них вилучені або ж їхня присутність і значення вельми обмежені. Утверджену, незмінну форму виконання зберігає лише драматичний твір, і відбувається це внаслідок перетворення театру на установу: театр розвинувся як складний творчий організм спілкування, із мінливими функціями і власною широкою традицією, що надає йому незалежності. То що ж тоді означає в такій

системі читання драматичного твору, яке його місце в сучасній крамниці – раю інтерпретації? Вона (драма) займе більше, ніж одне місце, тому що може бути приписана лише до літератури, лише до театру – або до літератури і театру водночас.

Інтерпретувати драму – означає читати її не тільки з перспективи літературної чи театральної, але й із перспективи методологій, наукових поглядів, підкреслюючи значення окремих елементів його структури та системної традиції. Адже в нашій Galerie Lafayette панує еkleктика. Отож інтерпретувати драму означає також читати її подвійно, в її літературних (записаних) і театральних (потенційних або ж зреалізованих) переплетіннях, причому треба пам'ятати, що сценічний образ і акт виконання були заплановані в невластивій театрові мові – мові літератури, що вони живуть текстовим життям. Те, що літературне, здається, легше відкрити, воно вимагає літературних контекстів, часто систематизованого або й квазісистематизованого характеру – видових, стильових, тематичних, символічних etc.; те, що театральне, треба відстежувати, йдучи залишеними в творі слідами, розсипаними, іноді нечіткими, невиразними, неповними, зумисне позатираними, але власне вони передають нам примарну інструкцію виконання. Автор драми з'являється тут у масці внутрішнього режисера свого власного твору і саме в цій ролі визначає театральність драми. Він “ставить” ситуацію, накреслює ролі, пропонує певну організацію простору – представленого і непередставленого, підказує характер твору, хоча цю сценічну програму режисер аж ніяк не зобов'язаний виконувати. Зрозуміло, що найбільша трудність полягає в тому, що драма як літературний твір має зазвичай лінійний характер, тим часом вистава завше гіпотетична – за європейською традицією вона насамперед має якості картини симультанного і багатосюжетного характеру, що спирається на прийняті історичні зразки сцен і на мистецькі визначники вистави, а також на мінливі співвідношення між сценою і залом.

Лінійність драми, тісно пов'язана з її фабулою, має троякий характер: вона є часова, причинно-наслідкова і телеологічна. Вектори дії мають лінійний характер. Гіпотетичність вистави лише потенційна, а звідси потенційною буде її сценічна нелінійність. Театр не знає – на відміну від літератури – канонічної форми твору/вистави, не існує єдиного варіанта сценічного втілення драми. Завдяки тому, що виставу не можна записати, що вона не має закріпленої та остаточної форми, драма може інспірувати безконечну кількість виконань і перетворень. Однак знаменно, що нелінійність вистави аналогічна нелінійності окремої інтерпретації і водночас колекції інтерпретацій у нашому великому магазині. Бо не тільки (як сказав Виспянський) не можна грати “не інтерпретуючи” – вистава завжди є інтерпретацією п'єси – але не можна також інтерпретувати, “не інтерпретуючи”. Отже, лінійність не може бути засадою інтерпретації (незалежно від лінійності самого запису), оскільки – навпаки – визначає виклад. Її розчленовують численні контексти, а кожен із них виявляє свій вплив нелінійно, ведучи до симультанної мозаїки



комплементарних і взаємопроникних елементів, які існують в різних системах. І вистава, яка уможливила пристосування п'єси до автономної і різнорідної традиції театру, і багатоконтекстна за своєю природою інтерпретація – стають стосовно твору *mundi novi*.

Лінійність і нелінійність – це поняття фізичні, і їх не можна застосувати в гуманітарній науці дослівно. Жодного фізичного терміна не можна перенести сюди “живцем”: дійсність у фізиці означає цілком щось інше, суперпозиція – це зовсім не та суперпозиція, що в літературі чи в театрі, а об'єктивних рівнянь взагалі не існує. Ньютонівський “Бог лічби” тут не панує, нема математичних принципів мистецтва. Якщо, попри все, таки здається, що “позичка” можлива, то це завдяки тому, що проєктований п'єсою світ вистави складається з фізичних елементів, доступних чуттєвому пізнанню – таких, як простір, тіло, звук, світло, барва, і в альтернативній до життя сценічній дійсності підпорядковується особливому відтворенню єдності природи. Але ця витворювана дійсність належить одночасно до світу культури, підносить на фізичний фундамент світ цінностей понад-чуттєвих, духовних. “Позичку”, про яку йдеться, підтримує, отже, значеннєвий обсяг і новаторство метафори, зв'язана з нею модифікація діапазону терміна “нелінійність”, а також сам механізм інтерпретації. Таким чином, маємо можливість цілісного охоплення театральної дійсності, пов'язання світу уявного із світом реальним, того, що фізичне, з тим, що метафізичне. Гуманітарну “нелінійність” можна, отже, визнати за особливу інтерпретацію фізично-математичної нелінійності. Адже математика у фізиці є головним знаряддям, а від часів Картезія наука марить про зредукування до елегантної, красивої і простої математичної формули [16].

Якщо ми метафорично потрактуємо прийняте у фізиці визначення нелінійної системи, тобто системи, параметри якої належать до складу цієї системи, а переділи змін цих станів є необмежені, то інтерпретація виглядатиме саме такою системою. По-перше, тому, що параметри будь-якої інтерпретації залежать від неї самої; по-друге, тому, що оскільки намір твору ставить певні вимоги до наших способів читання, то *de facto* зміни в інтерпретації часто бувають вельми далекосяжні. Так, зокрема, відбувається в театрі. Інтерпретатор, як режисер, не тільки руйнує лінійний порядок твору, але й складає текст наново, користуючись різними ключами.

Отож існує не лише один інтерпретаційний розв'язок “рівняння” п'єси, а зібрання інтерпретацій у сутності своїй теж має нелінійний характер. Його нелінійність означає, “що вже навіть початок гри може змінити її правила”, а це “нагадує блукання в лабіринті, стіни якого пересуваються після кожного твого кроку” [17]. Гра з твором – це завжди гра з відомим у невідоме; тут, як і в театрі, немає канонічних розв'язків і навіть дрібні зміни можуть спричинити вражаючий результат. За Едвардом Лоренцом, дослідником-метеорологом, назовімо це інтерпретаційним ефектом метелика, маючи на увазі аналогію функцій. В його основі зазвичай помітно дрібний несистемний зсув, вказівку,

знак, що природа мистецьких стосунків ніколи не буває до кінця визначеною. Навіть у комерційній драматичній продукції може виникнути більший чи менший другорядний план невідомого, незначне збурення, ймовірність нестабільності. Адже системи не завжди і не все пояснюють, у певному сенсі вони сліпі, коли йдеться про непередбачуваність творчих рішень.

Може здатися парадоксом, що літературна зумовленість драматичного твору привласнила собі право на сценічне виконання. Це відбувається внаслідок перетворення театру на сталу інституцію, тобто внаслідок появи спеціалізованого адаптуючого організму, окремі вимоги якого увійшли до літературного розуміння особистості сценічних видів, стали частиною специфіки їхнього походження. Прислужився до цього насамперед афінський тиран Пізистрат, який у 534 р. до н.е. започаткував діяльність театру-інституції, театру-установи, тісно пов'язаного з театром-мистецтвом, перспективою виконання, вписаною в специфіку драматичної *mimesis*. Адже між п'єсою та виставою існують міцні генетичні зв'язки, присутня симбіозна подвійність творення; її можна описати як зіткнення, де йдеться про визначення переможця між партнерами.

Наслідок перемоги однієї зі сторін можна звести до гри, позбавленої одного з визначальних складників. Варіант перший, перемогу п'єси, що відходить від театру, міг би реалізувати описаний Вернером Гайзенбергом і запропонований Нільсом Бором тип покера без карт, заміненних переконливим, роз'яснюючим словом [18]. На цьому ґрунті виник оманливий двійник покера, у нашому випадку – модель *simulacrum* (двійника) театральності, втілена, наприклад, у драматичній поемі XIX ст., а в найвиразнішому вигляді у *Buchdram*-і (учена драма). Варіант другий, театральний, можемо назвати грою в тілесність, грою, що обмежує або ж виключає вживання слова. Моделлю цього разу буде Гомбровичів мімічний поєдинок (за яким – цілком ймовірно – стоїть традиція дуельних жартів). Цей зразок своєю чергою породжує двійника п'єси. Ми знайдемо його в творах фабрик мистецтв у XIX ст., а в наш час – у текстах, що є пост-записом уже не вистави, а чимраз більше поширюваних драматургічних майстерень, що їх створюють окремі театри. Ці сценарії визначає не так літературна, як радше театральна цінність.

В обох цих випадках зміні підлягає позиція автора, вона коливається між зміцненням і ослабленням, аж до особливої ролі монтувальника ефектів, техніка-складача окремих сцен чи номерів, записувача результатів різних форм колективної театральної творчості. Витвір такої діяльності коливається поміж знаменним для літератури стремлінням до тривкості, понадчасовості, досконалості і – прийняттям миттєвої та змінної характеристики театру. Крайнім виявом тут постають твори одноразові, які неможливо повторити, які піддаються інтерпретації лише як вистава, а не драма. Такі об'єкти зустрічаємо в межах як комерційного, так і високого мистецтва.

Театр – на протигагу літературі – ніколи не був охоплений рамками чітких правил і нормативних поетик, хоча

траплялися спроби саме таким чином запанувати над ним. Він завжди був непередбачуваний, неозначений, надто відкритий для зв'язків із дійсністю, зі своїми старанно прихованими таємницями, надто узалежнений від визнання глядача і – нелінійний. Такий характер мистецтва відкриває інтерпретатора назустріч всіляким – можливим й (на перший погляд) неможливим – контекстам твору, збільшує шанси його непостійності, творчої зради. А втім, у сучасний статус інтерпретатора вписано (так само, як у справу кожного перекладача) мало що не обов'язок творчої зради. Незалежно від того, чи це режисер, чи критик, а чи дослідник. Усі вони перекладають драматичний твір – на мову сценічного мистецтва, мову критичних або ж наукових понять. І всім бракує чистоти намірів, чистоти винахідливості, чистоти обраної форми. Всі пізнають (або роз-пізнають) і творять певну дійсність, цілком свідомі свого права власності і водночас недовершеності свого витвору. Явище театрального або ж інтерпретаційного резонансу драматичного твору дає змогу модулювати первісний текст і змінювати його сенс. Звичайно, не все тут буде інтерпретацією – деякі рудиментарні засади твору залишаються, а деякі аспекти п'єси можуть зберегти свою тотожність, у той час як інші її втрачають (напр., інтерпретатор може не зважати на вірш, а режисер може запропонувати акторам трактувати цей вірш як прозу). Абсолютна єдність цих “виконань” з твором є неможлива.

Інтерпретація – це своєрідний міх для безлічі ролей – від варіантів ролі звичайного читача, через критика й літературознавця, до режисера (театрального чи кінорежисера), актора etc. А водночас у цій торбї ховається колекція методологічних масок, ба, знайдете тут навіть пусті маски, місця для майбутніх інтерпретацій, цілий набір поки що невидимої зброї наступних інтерпретаторів.

Кожна інтерпретація – як “сад з розгалуженням стежин”. Дослідник, інтерпретуючи, руйнує літературну лінійність запису твору, піддає його інтерпретаційному струсові, нищить його структуру, аби сконструювати все по-своєму. Отже, усяка інтерпретація починається з упорядкування хаосу, що виникає внаслідок зіткнення твору з вибором і рішенням дослідника. Руйнуючи лінійну систему драматичного твору, ми піддаємо його випробуванню інтерпретацією, розриваємо його і складаємо наново, доповнюючи досі прихованими або ж невластивими чинниками, навіть ефектами блукання сліпими стежками. Процедур у цій дії, їхніх відмін і варіантів існує надзвичайно багато. Адже відомо, що достатньо одного відгалуження, аби “виросло” з нього ціле дерево інтерпретаційних можливостей.

Відтворення усього репертуару драматичних набутоків в окремій інтерпретації просто неможливе (навіть у колекції інтерпретацій одного твору), частина з них залишається в потенційному стані. Можна сказати так: нечитаний твір, що перебуває частково в стані імплузії, нагадує згаваючу падаючу зірку; багатократно інтерпретований твір здатний вибухати багатством значень і сенсів. За цих умов абсолютна й довершена інтерпретація є фікцією, так само як інтерпретація єдина або ж винятково правдива.

Ми можемо говорити лише про інтерпретацію, зведену до вибраних носіїв значень. Не завжди при тому твір накидає нам напрям і спосіб інтерпретації, хоча й підказує їх. Але інтерпретатор у пошуках нового способу читання може вчинити всупереч усім підказкам. Його свобода певним чином виростає з дна провалля, що з'явилося між продукцією та дистрибуцією; вона закорінена в темних розколинах після-читального хаосу, в емоційному виборі методів, засобів, помилкових визначень автентичності текстів і ризикованих контекстів. Трапляється, що інтерпретація набуває виміру гри. І – меншою чи більшою мірою – визначає хід процесу пояснювання, провокує над-інтерпретацію, зумисне ризиковану чи хибну.

Інтерпретація – це завжди творчий акт – і не лише щодо твору, але й щодо себе самої. Свобода інтерпретатора надає обраним діям авторський характер і неповторність експлікації, диктує право власності на неї, хоча водночас є виявом раціонально-емоційної інтеграції читача і твору, дає можливість виявлення нового (іншого) й неочікуваного зв'язку між ними. Свобода інтерпретатора як сигнал культурного індивідуалізму залишається поєднаною з актом колективного зв'язку, поєднує індивідуальне читання з суспільною екзистенцією твору. В такому контрастному, антагоністичному поєднанні ми знайдемо відповідник пов'язання топосу раю і образу крамниці, знак подвійної тотожності сучасного інтерпретатора. Райський аверс визначає тут також обмежену свободу творця, ринковий реверс – сумнівну свободу споживача. І це може перетворити інтерпретацію також на ужиткове мистецтво, а що найгірше – на інвестиційну діяльність.

## образ

Інтерпретація – це завжди з певною метою спрямований, немовбито створений режисером образ твору. Вона виникає й функціонує як цільний, зв'язний текст, що спирається на специфічну гру особистості з твором. Наліжачи до його рецепційної оболонки, особистість, власне кажучи, не має цілковитої автономії, однак усе ж здобуває певний вимір незалежності в широкому, власному просторі.

У цьому просторі годі знайти інтерпретації правдиві чи фальшиві вже в засновку: тут не діють ті чи інші закони логіки. Рай інтерпретатора іноді здається доволі близьким до пекла автора, а сила твору – до його слабкості. Почасти це заслуга Galerie Lafayette. Бо незалежно від вписаних до твору експлікаційних обмежень (вплив *intentio operis*) – нині він радше власність інтерпретатора, царина демонстрування свободи авторської діяльності. Позбавлений інтерпретаційного повітря, твір осушається в небуття. Ми витягаємо його звідти, надаючи сенс творові і виставляючи наш текст на продаж в Galerie Lafayette. Вона стає посередником у конфлікті поміж тим, що понадособове (об'єктивне в трактуванні Поппе) та індивідуальне (суб'єктивне).

Інтерпретація, однак, не є (й не може бути) універсальним роз'ясненням, прийнятним для кожного, навіть тоді, коли вона стає широко знаною. Це тлумачення індивідуальне, якщо можна так висловитися, – приватне, хоча й наділене ознаками об'єктивності. Такого ж ефекту можна досягнути, вдаючись (не обов'язково відверто) до розмаїтих мистецьких (і позамистецьких) систем і кодів – видових, версифікаційних, символічних, тематичних etc., а також і до процедур соціальних чи психоаналітичних, намагаючись водночас досягнути особливості твору (його різниці, відмінності) як систематизованих властивостей (тобто того, що повторювальне).

Тим часом – попри все – вона набуває лише видимої об'єктивності і не піддається фальсифікації, бо пропонує нам лише один-єдиний із багатьох образів пояснюваного твору. Щонайкраще – інтерпретатор ніби продукує твір наново, перетворює його, переступаючи competence – прямуючи до performance. Інтерпретатор надає життя simulacrum твору, його інтерпретаційному двійникові. І таким чином стає гарантом присутності твору, його існування в межах особливого світу – *orbis tertius*.

Для Карла Поппера *orbis tertius* (третій світ) – це світ усіх творів культури, піднесений понад першим (фізичним) і другим (ментальним) світами[19]. Він може посідати нині вимір т. зв. третьої культури, в межах якої інтелектуали силкуються засипати прірву між гуманітарними й точними науками, творячи над поділами дисциплін особливу сферу. Джон Брокмен іменує її “наука, що живе”[20]. У такій дії випадок і правило визначають і творення, і розповсюдження. Сукупно це складники гри з неповною інформаційною програмою. І тексти, що тут з'являються, вимагають глибокого розуміння описуваних явищ, наукових досліджень, таланту наратора і просто-висновків, що мають широку адресу реципієнтів. Завдяки цьому продукт може з'явитися на полицях Galerie Lafayette і бути якнайкраще проданий.

Аналогічний шанс здобуває мистецтво інтерпретації саме завдяки своїй недоктринальності, своїй відкритості, одночасному існуванню в читацькій, мистецькій, дослідницькій та загальнокультурній дійсності.

1. Sławiński J. O problemach „sztuki interpretacji” // Dzieło, język, tradycja. – Warszawa, 1974. – S. 160.

2. Staiger E. Sztuka interpretacji / Przeł. O.Dobijanka-Witczakowa // Współczesna teoria badań literackich za granicą / Antologia, oprac. H.Markiewicz. – Kraków, 1976. – T. 1. – S. 240.

3. Kayser W. Ocena dzieła literackiego a jego interpretacja / Przeł. O.Dobijanka-Witczakowa // Współczesna teoria badań literackich za granicą / Antologia, oprac. H. Markiewicz. – Kraków, 1976. – T. 1. – S. 253.

4. Markiewicz H. Rzut oka na najnowszą teorię badań literackich za granicą // Współczesna teoria badań literackich za granicą / Antologia, oprac. H.Markiewicz. – Kraków, 1996. – T. 4. – Cz. 1. – S. 23.

5. Bauman Z. Prawodawcy i tłumacze / Przeł. A. Ceynowa i J.Giebułtowski. – Warszawa, 1998. – S. 216, 244, 246.

6. Fernandez-Armesto F. Historia prawdy / Przeł. J. Ruszkowski. – Poznań, 1999. – S.198.

7. Bauman Z. Prawodawcy i tłumacze / Przeł. A.Ceynowa i J.Giebułtowski. – Warszawa, 1998. – S. 265.

8. Bauman Z. Ponowoczesność jako źródło cierpień. – Warszawa, 2000. – S-168.

9. Sławiński J. O problemach „sztuki interpretacji” // Dzieło, język, tradycja. – Warszawa, 1974. – S. 158.

10. Rorty R. Kariera pragmatysty // U.Eko oraz R. Rorty, J.Culler, C.Brooke-Rose. Interpretacja i nadinterpretacja / Red. S.Collini / Przeł. T.Bieroń. – Kraków, 1996. – S. 64.

11. Eco U. Replika // U. Eko oraz R. Rorty, J. Culler, C. Brooke-Rose. Interpretacja i nadinterpretacja / Red. S. Collini / Przeł. T.Bieroń. – Kraków, 1996. – S. 143.

12. Ricoeur P. Przyswojenie / Przeł. P.Graff // Język, tekst, interpretacja: wybór pism / Wybrała i wstępem poprzedziła K.Rosner. – Warszawa, 1989. – S. 187.

13. Для П. Пікера “зробити своїм” означає не привласнення, а відчуження “его” читача, збільшення “я” реципієнта на обсяг інакшого світу твору. Ricoeur P. Przyswojenie / Przeł. P.Graff // Język, tekst, interpretacja: wybór pism / Wybrała i wstępem poprzedziła K. Rosner. – Warszawa, 1989. – S. 273.

14. Zawisławska M. Rama interpretacyjna jako narzędzie analizy tekstu // Tekst. Analizy i interpretacje / Red. J.Bartmińskiego i B.Bonieckiego. – Lublin, 1998. – S. 36.

15. Bauman Z. Prawodawcy i tłumacze / Przeł. A. Ceynowa i J.Giebułtowski. – Warszawa, 1998. – S. 263, 270.

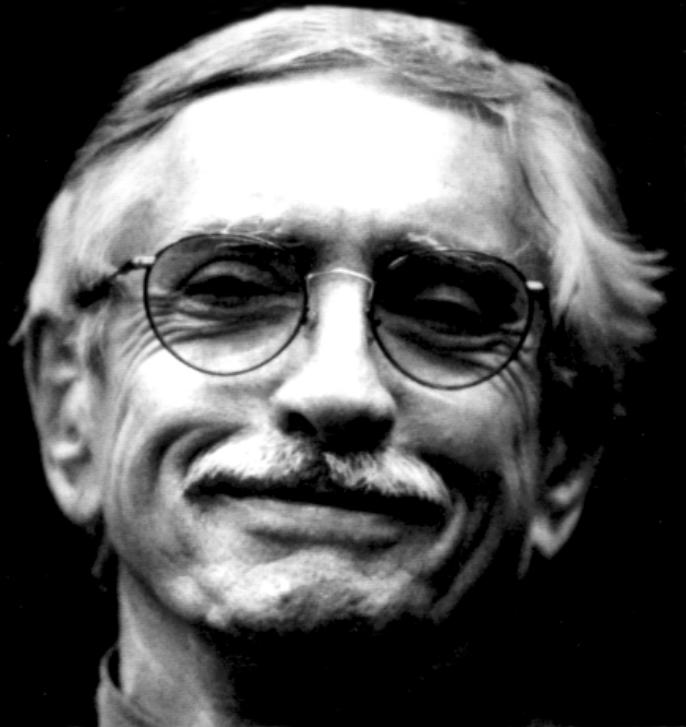
16. Koyre A. Od zamkniętego świata do nieskończonego wszechświata / Przeł. O. i W.Kubińscy. – Gdańsk, 1998. – S. 108.

17. Gleick J. Chaos. Narodziny nowej nauki / Przeł. P.Jaśkowski. – Poznań, 1996. – S. 33.

18. Heisenberg W. Część i całość. Rozmowy o fizyce atomu / Przeł. K. Napiórkowski, słowo wstępne C .F.von Weizsacker. – Warszawa, 1987. – S. 181.

19. Popper K. Wiedza obiektywna. Ewolucyjna teoria epistemologiczna / Przeł., przypisy A.Chmielewskiego. – Warszawa, 1992. – S. 209; Eigen M., Winkler R. Gra. Prawa natury sterują przypadkiem / Przeł. K. Wolicki, przedm. Z. Grabowskiego. – Warszawa, 1983. – S. 249-256.

20. Trzecia kultura / Red. J.Brokmanna. – Warszawa, 1996. – S. 14



“EVERY  
honest work is  
a personal  
private yowl, a  
statement of one  
individual's  
pleasure or pain.”

Лариса ЗАЛЕСЬКА-ОНИШКЕВИЧ

## ЕДВАРД ОЛБІ В ЖИТТІ Й НА СЦЕНІ

*“П’еса завжди мусить існувати в теперішньому часі. Вона відбувається зараз. Вона є. Завдання мистецтва – перевіряти себе і все, що важливе... П’еса не є дзеркалом суспільства, вона тільки має подати дзеркало людям, щоб вони подивилися на себе...”*

Такі думки Олбі висловив у своєму виступі в Принстонському університеті 7-го лютого 2002 р. У нього ще досить духу протесту і гострої критики сучасності. Він, як і в 60-і роки (роки його бунтівничої молодости!), незадоволений станом мистецтва в Америці, зокрема низьким рівнем телебачення. Він згадував свою розмову з Андреем Амальріком (ще з тих часів), коли Амальрік сказав, що мистецтво, яке не хвилює людей, говорить тільки неправду і тому остаточно доведе до семантичного розпаду, бо спільнота не буде комунікуватися. Зрештою, поміж двома спільнотами теж може статися семантичний розпад (“колапс”). Олбі згадав також про злославний терористичний акт 11-го вересня 2001 р., бо мав прикру нагоду близько спостерігати його і пережити. Але він каже, що не до кінця розуміє вплив цієї трагічної події на нинішнє буття людства, не знає, як ця подія ще відгукнеться в майбутньому.

... Рівно 10 років тому, у цім же університеті, Олбі також виступав із доповіддю, а побіч ішла вистава за його п’есою. І тоді він теж звертав увагу на проблему мистця, який не в гармонії із суспільством, зокрема коли мистець живе під гнітом тоталітаризму чи диктатури, а 70 відсотків людства у 80-х роках були ще під диктатурою. Як і тоді, Олбі висловлював свій протест: тоді перепадало президентові Бушеві-старшому, а тепер молодшому.

Він патріот, але й критик свого суспільства. Прем’єра його першої п’еси “Зоопаркова історія” (The Zoo Story, 1959) йшла німецькою мовою в західному Берліні, а “Подружня гра” (Marriage Play, 1987) і “Три високі жінки” (Three Tall Women, 1991) мали свої прем’єри у Відні.

Олбі був бунтівником ще змалку. Крихітним немовлям його, Едварда Гарві, покинули батьки, а тоді взяла й незабаром усиновила сім’я багатів і дала йому ім’я Edward Franklin Albee III.

А в нього вже 25 п’єс, лібрето для опери, три нагороди Пуліцера, дві нагороди Тоні й Національна медаль мистецтва, Золота медаль за драму та ще кілька інших! Його вважають одним із чотирьох найкращих сучасних американських драматургів (поряд із Юджином О’Нілом, Теннесі Вільямсом та Артуром Міллером). Олбі живе на сході Америки, але під час весняних семестрів викладає курс

писання драми в Гюстонському університеті (Техас). Попри своє саркастичне, іронічне ставлення до людей, він заснував власну фундацію для допомоги письменникам [1].

Не всі його п'єси мали успіх на сцені – і це дещо бентежить автора, бо він не розуміє, чому саме. Не раз причина криється не в п'єсі. Коли його “Делікатна рівновага” (A Delicate Balance) йшла на Бродвеї 1966 р., то не довго втрималася на сцені, однак із приводу її пізніших постановок усі рецензенти були захоплені. Отож автор питає: “Хіба п'єса змінилася? Ні, це критики змінилися!” В іншому інтерв'ю 1966 р. він висловлював незадоволення, що критики добачають те, чого насправді у п'єсі нема; він каже, що критики повинні звертати увагу на естетичні аспекти, а не бавитися у фрейдівські вгадування [2].

Усім сподобалася назва його п'єси “Хто боїться Вірджинії Вулф?” (Who's Afraid of Virginia Woolf?). Він признався, що назва не має нічого спільного ні з самою письменницею Вірджинією Вулф (хоча є деякі перегуки), ні з вовками (хоча є певна гра слів: дослівний переклад з англійської звучить десь так: “Хто боїться великого поганого вовка?”).

Історія назви така: Олбі бував в одній корчмі в Нью-Йорку на 10-й вулиці, де клієнти любили писати милом на дзеркалі всілякі вислови. Одного дня хтось написав те речення. Воно йому дуже сподобалося, і він його запам'ятав. П'єса, яку він тоді писав, мала називатися “Екзорцист” (The Exorcist), але “виграла” назва “Хто боїться Вірджинії Вулф?”. Тут є натяк на страх прожити життя з фальшивими ілюзіями. Були критики, що хотіли бачити в героях Джорджеві й Марті його батьків, які жили в околиці Вашингтона; він це досі заперечує і каже, що це радше натяк на революційні часи і на тих Джорджа й Марту, які дали місту своє прізвище.

Олбі ніколи не пише п'єси для якоїсь однієї акторки чи актора, бо це б дуже обмежувало характер героя. Олбі вважає, що він пише ролі для героїв твору, вони є “справжніми” людьми, які знаходять собі інших “справжніх” людей, акторів, – щоб оселитися в них і стати ними. Сам він часами виступає режисером п'єс, зокрема С. Беккета “Огайське імпромптю” й “Остання стрічка Краппа”.

Ще 1971 р. Олбі написав п'єсу, яка тепер називається “Уже по всьому” (All Over) і йде теж на сцені в Принстоні. Він співпрацював у її постановці, яку здійснила Емілі Манн. В університетському театрі цього містечка також ідуть дві п'єси Олбі: “Делікатна рівновага” і “Зоологічна історія”. А рівночасно неподалік Нью-Йорку у двох різних театрах ставлять його дві нові п'єси: “Коза, або хто така Сильвія?” (The Goat or Who is Sylvia?) на Бродвеї і “Мешканець” (The Occupant) на Офф-Бродвеї. Його новіше твори – це “Три високі жінки” (1991 р.) і “П'єса про дитинку” (The Play about the Baby, 1998 р.). Він завжди любить бути поруч постановок і режисерів, щоб у разі неупіху критикували його, а не акторів.

П'єсу “Уже по всьому” на прохання драматурга вперше поставив Джон Гілгуд 1971 р., а тепер ставить Емілі Манн у Принстоні. Тоді п'єса не мала успіху на Бродвеї і після якихось сорока вистав зійшла зі сцени. Та через

кілька тижнів п'єсу назвали однією з найкращих за кілька останніх сезонів [3]. Роком пізніше її ставив Пітер Гол у Лондоні, і знову критика не виявила захоплення.

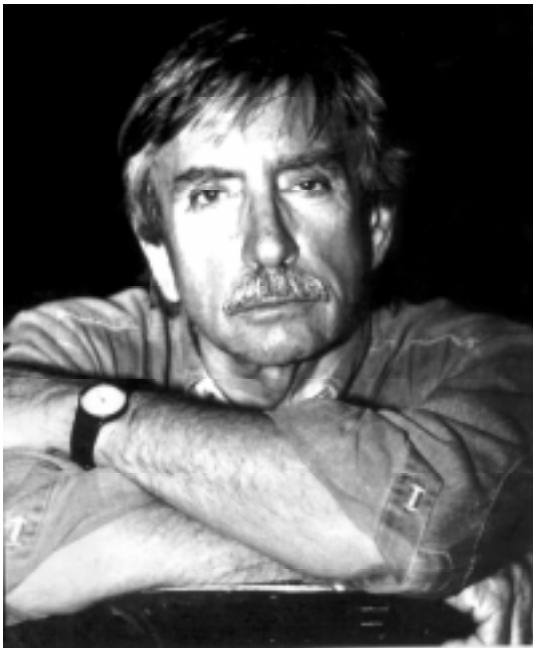
Минуло тридцять років – і знову маємо подібну ситуацію. Стюарт Данкен [4] критикує автора, що в п'єсі нема ні дотепу Ніла Саймона, ні вивихненої втіхи Алана Айкбурна, не виведено цікавих характерів героїв. Та всупереч цьому один із найславніших театральних критиків Америки, Бен Brentлі, дуже позитивно оцінив п'єсу і постановку [5].

Від прінстонської постановки в мене були прекрасні враження: було багато дотепу, на який публіка жваво реагувала, була увага до тонкощів мови і граматики. Серед різних дотепних висловів на самому початку п'єси один звучить у дискусії з приводу того, як говорити про смерть. Полюбовниця вмираючого завважає, що граматично неправильно питати “Чи він є мертвий?”, бо якщо вживати дієслово є або бути – то до мертвого це не надто підходить. Від цього моменту герої часто виявляють увагу до точності вислову, але не завжди з делікатності, тільки радше щоб дошкулити комусь.

Герої не мають імен, тільки визначені своїми взаєминами в родині (чи, радше, браком цього) назви. Увага звернена на самотність людей і їхні маски. Сама п'єса висвітлює досить незвичну ситуацію: упродовж двох дій рідня старого чоловіка чекає біля ліжка на його смерть. У тій напруженій атмосфері герої намагаються показати себе якнайгіршими і досить ущипливими один до одного. Зокрема, нема порозуміння між батьками й дітьми. Типово в стилі Олбі!

*Джон Крістофер Джонс - Син, Джон Картер - Друг,  
Розмері Гаріс - Дружина у виставі “Уже по всьому”  
Е. Олбі, McCarter Theatre у Принстоні (США),  
(світлина Т. Чарлі Еріксона).*





У творі переважає тема смерті. Коли автор почав писати п'єсу, то назвав її "Смерть", і її мали ставити в парі з другою, під назвою "Життя". Смерть є тільки тлом всієї дії п'єси – але подана вона радше з дотепом, аніж з сумом, а картини про життя (звичайно, неуспішне) показані з гіркотою. Наприклад, Медсестра зазначає, що "смерть – це така давня хвороба". Другою темою є любов, або, точніше, її відсутність між членами рідні – вмираючого батька, його дружини, дорослих дочки й сина. Під час цього вичікування присутня також полюбовниця, приятель вмираючого, лікар і медсестра. Тільки ці сторонні власне особи виявляють відносно теплу увагу та справжнє зацікавлення станом вмираючого і рідні. Дружина вдає холодну й цинічну даму, яка довгі роки відчужена від чоловіка, але задоволена з цього; Дочка – самолюбна[6], не може дати собі ради в житті; Син – також невдаха і безпорадний – немов наперекір бажанню успішного батька. Останні слова у п'єсі – це слова лікаря, який стверджує, що "вже по всьому". Це відбувається після напружених хвилин, коли Дружина таки виявляє, що вся попередня поведінка була радше грою. У цій невдячній ролі Розмері Герріс була дуже переконливою; вона була есенцією скомпонованості, грації і повна сарказму до дітей. Як це рідко трапляється в Олбі, полюбовниця насправді сповнена тепла і людяності, а в її цинічних коментарях не було злоби. Якщо б це була "чиста" комедія, то темою міг стати розподіл маєтку і сварка між спадкоємцями. У п'єсі ж увагу звернено на проблему людяності і добрих взаємин, відсутність яких Олбі завжди підкреслює.

Герої прикриваються тільки родинними взаєминами, ті їхні кпини, цинізм і насміхи один з одного – це маски-персони. Вони немов уособлюють моменти критичних або підозріливих думок, яких люди про своїх ближніх

звичайно не висловлюють. А тут навпаки. Ті елементи злоби, що бувають десь глибоко закопані й притаєні, – тут вони виявлені галасливо і з великим перебільшенням. Момент відкриття справжніх почуттів тільки проривається на коротку мить наприкінці. Маски відкинено, коли вже по всьому.

1. Edward F. Albee Foundation (14 Harrison St., New York, NY 10013; [www.pippeline.com/~jtnyc/albeefdtn.html](http://www.pippeline.com/~jtnyc/albeefdtn.html))  
Від червня до жовтня 5 письменників можуть отримати кімнату на 1 місяць у Центрі творчих осіб на Лонг Айленді і таким чином мати доступ до близького Нью-Йорку.

2. William Flanagan, "Edward Albee", *The Paris Review: Playwrights at Work*, George Plimpton, ed. (New York: Modern Library, 2000), 243.

3. Про цю рецензію у журналі *Nation* згадує Mel Gussow: "Life and Death", *Edward Albee: A Singular Journey* (New York: Applause, 2001), 285.

4. Alan Duncan, "Odd Relations", *Time Off* (Princeton Packet), Feb 22, 2002, 11.

5. Ben Brantley, "Albee Hides Death Behind Curtains, but Soon It's All Over", *The New York Times*, Feb. 25, 2002, E 1, 6.

6. Коли дочка питає матір, чи та її любить, то мати відповідає запитанням: "А чи ти кого-небудь любиш?" Ці слова окреслюють взаємини всієї родини.



Неллі КОРНІЄНКО

## АНДРІЙ ЖОЛДАК ТА ЙОГО

## “ОТЕЛЛО?!”



Сьогодні Жолдак – один з найрадикальніших режисерів Європи. Аншлаги. Аплодисменти. Світові контракти на рік уперед... Жорж Бану називає його театр “театром ризику”[1].

Я не згодна з французьким критиком.

Ризик Жолдака не більший, ніж ризик самої культури. Чи наш із вами – при зустрічі з Жолдаком. Не більший, але й не менший. Це сама культура періодично бавиться з нами у свої сюжети, то наближаючи до нас наші власні страхи, то пропонуючи чужі “ризики”. Так вона самоналагодується, відповідаючи щораз новим вимогам цивілізації та духовного розвитку. Згадайте, як розумно поводить себе культура, коли їй треба “підстрахувати” суспільство, взявши на себе зниклі (чи знищені) в ньому функції[2]. Або як те чи те мистецтво запозичає мову іншого – як, скажімо, мова художника Клі (Klee) стає раптом ближчою до поезії Рембо і Малларме. Бо так треба в цей час культурі для її гармонії і *нашої* стабільності. Наявність таких процесів у житті культури свідчить лише про факт її “самоперебудови”, самоорганізації. А поява фігур, подібних до Жолдака, засвідчує, що процес вийшов *назовні*. Ризик стає просто видимим його атрибутом. І надає критиці можливості вправлятися в дотепності.

Своєрідний триптих нового етапу режисера – “Одруження”, “Чайка” й “Отелло?!” – виокремлюється за принципом інтенсивної радикалізації стосунків із класичною культурою, радикалізації, яку розпочав постмодернізм. Семантика всіх трьох вистав активно витісняє слово, довіряючи передусім невербальним матеріям – ритму, жесту, музиці, пластиці простору, монтажу речей.

Полеміка з класичною культурою – у цьому випадку з Гоголем, Чеховим, Шекспіром – йде по лінії *нового героя, яким усе наступальніше стає сам автор версії – режисер*. (Здається, помиляються ті, хто вважає вичер-

панам ще в ХХ ст. ресурс режисури). Він покладає на себе відповідальність за авторитет нового театру.

Театральна семантика вкрай суб’єктивізується. Режисер стає “сам собі Фройдом, Прустом, Арто”. Потік свідомості, галюцинація, медитація, ще не так давно притаманні переважно літературі й музиці, підкорюють собі театральне сюжетобудування. Парадокс у тому, що, користуючись примхами свідомості, які відкрила передусім література, – сучасний театр у візіях, зокрема, Жолдака, відкидаючи власне вербальне, існує однак “на утриманні” поетики літератури. Не слово, а цілісний шлейф асоціацій, новий змістовий образ, за яким уже стоїть набутий віками досвід слова, вирішують суб’єктивні сюжети.

“Отелло?!” – це сни-коментарі сучасної культури з приводу культури класичної.

Жолдак-режисер – томограф підсвідомості. Жанр галюцинації, “сюру” має власну ієрархію. Посткласичну (чи радше постнекласичну). Постмодернізм починає поволі змінювати свої координати. Сутність трагедії тут розгортається через раптові “тексти”-ушкодження, які не мають навіть наміру возз’єднатись у гармонію. Оголення псі-енергій – бажана матерія такої трагедії. Однак не можна говорити про нинішнього Жолдака, що він віддається цілком вільному плину цих матеріял. Зовсім ні. Режисер має досить точно спрямований (інколи навіть прямолінійний), жорсткий внутрішній синтаксис вистав. Тільки гармонія в цьому випадку мислиться не традиційно і належить *не стільки об’єкту* – виставі, скільки її *суб’єкту* – режисерові. Потреба у психологічній гармонії ніби передує гармонії естетичній. Жолдак, що він і підтвердив у слові, “скидає” власні напруження, комплекси, негацію тим чи тим прийомом, пов’язаним із такими собі “лукавствами” естетики, щоб повернутися до стану стабільності психологічної, до стану гармонії. І хоча вірити на

слово будь-якому художникові – заняття непродуктивне, на репліку треба зважати. Тим більше, що релаксація і психотерапія належать до реальних “будівничих” творчого процесу. Поза тим – хай собі містифікує.

Отже, головним структуротворчим елементом “Отелло?!” Жолдака в Театрі м. Сібіу (Румунія, 2002 р.) є суб’єктивні самопроекції-міражі, з перевагою в них ірраціонального, сновидного, які створюють на кону примхливі конфігурації сучасного логосу і новітньої емоції.

Поетика кінематографа, яку режисер започаткував ще в “Кармен”, підсилює лексику хаосу. Симультанність дії відразу на кількох майданчиках. Напруженість ритмів. Провокація “кліпової” а чи “монтажної” свідомості. Принципова руйнація найменшої можливості прочитати щось однозначно (так, як у “справжнього” Шекспіра чи Чехова). Підкреслена **актуалізація в зоні мотивів**. Скорочення вербального тексту як такого. Залишається його стільки, скільки потрібно, щоб нагадати сюжет. Нарешті, *магія* як спосіб руйнації загальної матерії вистави. Під магією ми розуміємо свідоме (чи позасвідоме) опертя на *архаїчні* шари свідомості з використанням специфічних звуків, ритмів, предметного середовища, запахів, рухів, внутрішніх художніх “ритуалів”, символіки, що асоціюються з давніми моделями[3]. Архаїчний міф про Птаха-душу, що присутній у виставі цитатою, підсилює її магічний імпульс. До архаїки відсилають і улюблені Жолдакові стихії – Вода, Молоко, Вогонь.

*Кодруца Васиу - Мадонна, Константін Кіріак - Отелло, Анка Флоря і Таня Анастасоф - Дездемони, у виставі “Отелло” В. Шекспіра, театр м.Сібіу (Румунія), 2002 р.*



Усе це здатне перебудувати внутрішні сюжети першоджерела. Текст класика використовується як лібрето, первісний варіант сценарію чи “ситуативної п’єси”. Цитатність залишається, але вона вже не має тієї ваги, як перед тим.

Жолдак-алхімік – він навіть переконав у тому, що золото можна здобувати тільки на цьому шляху.

Жолдак-містифікатор – відкидаючи культуру класичних кодів, він переконує себе (і намагається переконати нас), що вписаність саме в таку театральну мову забезпечить його театрові майбутній класичний статус. (“Скинуть с корабля современности!” – знайоме і, здається, вічне гасло, яким визначається нестримність будь-якого авангарду).

Глядач входить до зали.

Чотири рами дверей на глибокому задньому плані. За ними йде репетиція вистави, яка має відбутися зараз. Дзеркало (той самий магічний “предмет”). Три годинники на стіні ліворуч показують реальний час у глядацькій залі. Пізніше, після шоку – відкриття про “зраду” Дездемони, годинники змістять плин часу і будуть показувати кожен – свій власний час. Фіксується хаос. Ще одна варіація – тепер від Жолдака – на тему “розпавсь ланцюг часу”...

Праворуч – Мадонна (актриса Кодруца Васиу) з оголеними грудьми, готується годувати Дитя. Мадонна та її дії (вона то займається щоденними буденними справами – перетирає посуд, а то переймається життям на сцені і вступає в мовчазний діалог з кимось із персонажів чи раптом спалює “донос” на Дездемону) будуть головним контекстуальним тлом вистави. Знаком стабільності й гармонії. Інших персонажів ми бачимо то очима візіонера Жолдака, то очима, можливо, Отелло чи Дездемони. Це не грає принципової ролі. Головне – мандри свідомості. Крізь історичний час, із зупинкою на початку ХХІ ст.

Стимулюючою енергією стає включення вашої власної підсвідомості. І тоді ви почуєте, як Отелло (Константін Кіріак і Яго (Вірджіл Флонда) будуть надривно, довго і тривожно кликати-шукати Дездемону (Анка Флоря), безупинно рухаючись по колу, а вона упродовж усієї вистави ірраціональним внутрішнім порухом буде простягати руки й шукати у просторі Кассію, чимось невлвовимо схожого на Христа (Алін Олтяну). Найбільше, що їм вділяє доля, – взятися за руки чи торкнутися одне одного. А може, й це – лише передчуття-галюцинації Отелло? І пристрасть і зрада виявляється віртуальними?

Тут будь-кого з персонажів або хоча б оцю зловісну хустку, через яку зчинився історичний скандал у класичному королівстві, можна узяти й “вирізати” ножицями, “оживити”, “побавитися” з ними. Гра. Приховані бажання. Сни.



Символічна тотожність доль окреслюється в сюжеті про двох Дездемон. Одна – це дівчинка в незграбних окулярах і з такими смішними косичками, що роблять її зовсім крихкою і беззахисною (актриса Таня Анастасоф). Її ніяковий ламкий сміх – супровід головного сюжету вистави, якому надає постійного передчуття трагедії. Фабула з дівчинкою – це своєрідний ритуал *ініціації*. Майбутня Дездемона власною долею попередить (саме з нею відбудеться “перший” сюжет смерті), але не вплине на його невідворотність для Дездемони. Саме рука дівчинки розкладе на маленьких червоних подушечках-містках, якими йтиме Дездемона до Отелло, знак початку життя і вічності – яйце. І саме таке яйце трохи згодом Яго із садистичною насолодою розчавить у руці. Червоні подушечки повторять колір і конфігурацію зловісної для долі Дездемони хустки... Але проблема хустки виникне згодом. І над нею режисер буде відверто знущатись – він зробить шекспірівську Емілію (арт. Вакару Лазак) гротескною фігурою із чудернацького сну, історія якої стане ніби “вивертом”, “вивихом” історії Дездемони. Інверсійною лінією сюжету.

А в кінці першого акту, після того, як Отелло знайде у поштовій скриньці підступного листа, фабула “зради” завершиться вселенською зливою анонімок – вони полетять зі стелі, з колосників, з балконів, з неба! Під аплодисменти залу. Їх тисячі, мільйони! Їм немає кінця. І будьте певні, вони знайдуть свого адресата. І не обмежаться нашим Отелло...

Сутність нового, сучасного Отелло будується на системі сенсів, напрацьованих історією протягом століть, які віддаляють нас від Шекспіра. За п’ятсот років класик став міфом і вже тим “дозволив” (якщо не наполіг) змінити природу мотивацій вчинків своїх героїв. Класична культура за цей час втратила сталість власних нормативів. Та хіба ж не фольклорним персонажем видається нам сьогодні *той* Отелло, *той* Яго, навіть Дездемона?! І пристрасті їхні нині тривожать душу наївними і чистими, “міфологічними” знаками любови, вірности, підступности. У нинішній цивілізації вони виглядають інфантильними і такими, які роблять середньовіччя Шекспіра, відображене саме в цій п’есі[4], особливо вразливим для жорстокої нинішньої свідомости.

Сучасні Отелло ХХІ століття вже мають досвід найкривавіших убивств і геноцидів – і то цілих народів і націй. І за мотивами настільки цинічно-вишуканими, що Яго видається сьогодні чи не казковим Карабасом-Барабасом. Страшилкою “для бідних”. І коханих сьогодні вбивають буденно і просто, як випивають склянку води. Вбивають словом і ножом. А сльоза дитини, якою так опікувався всього лише сто років тому класик Достоевський, залишається нині благою ілюзією. Тому Жолдак надає слово сучасному середньовіччю[5]. Середньовіччю ХХІ століття.

І ми вже не дивуємось, коли бачимо, як гротескно-іронічно, отак-от просто в стилі “реп” братаються Отелло й Яго, вбрані у військові строї, – чи то в Афганістані, чи то на Філіппінах, чи то ще в якійсь химерній “географії” земної кулі. А чом би й ні? Хіба Яго – атрибут лише пала-

ців дожив? Чи його інтрига втратила вартість у сучасних коридорах влади?

...І вже перед нами жінки – одна з них Дездемона – які чекають на свого коханого з нізвідки. Мабуть, з моря. А воно гнітюче і тривожно шумить за їхньою спиною (високе, на все дзеркало сцени червоне полотнище тріпоче, ніби під дев’ятибальним шквалом), і тривогу підхоплюють жалісні схлипи чайок. І на кожний телефонний дзвінок у порожнечі сцени жінки кидаються наввипередки, як за спасінням. А “контактер” мовчить... І з кожним дзвінком тривога наростає. І коли чекання стає нестерпним, раптом непомітно з дверей виходить Він, Хтось, хто допоки залишається Невідомим. І кризь безконечну важку тишу так само несподівано відділяється від інших жінок і йде на Невідомого, як кролик на удава, маленька Дездемона. Невідомий скидає величезного капелюха – і ми бачимо Отелло...

Подальші події страшні і прості в своїй рокованості і невідворотності. Під вимогою очей Отелло маленька Дездемона скидає з себе – спочатку якусь блузочку, потім – спідничку і шкарпетки, лишаючись у беззахисному купальничку. Може, він кличе її до моря – так ось і рятівне коло. Вона чіпляє його на себе. Беруться за руки. І поволі входять у горизонт хвиль. І раптом, за мить, схлип чайки зливається з пронизливим коротким зойком, і маленькі рученята прощально блиснуть над хвилями. І рух цей підхопить самотній паперовий човник. Рятівне коло ми побачимо в руках Отелло.

А наступний сюжет, вже позначений передчуттям кінця, відбувається з апокаліптичною достовірністю. Дездемона в білому – на відстані сцени від Отелло. Між ними – розкладені на підлозі-столі сотні тарілок, які ще кілька хвилин тому були знаками гостинности. Стрімко виникає між Дездемоною і Отелло смертельна, непоступлива дуга снарядів-тарілок. Це – аргументи сторін. Питання – відповіді. Сотні пострілів. І коли “аргументи” вичерпуються і знесилена Дездемона, наблизившись до Отелло, впаде біля його ніг як підкошена, він, ніби не помічаючи її, буде у якійсь нелюдській, божевільній, шоківій, садомазохістській ейфорії грати і грати сильну і високу музику, набираючи клавіші в повітрі. Безумний музикант, який убив свій роля.

І тут відбудеться дивне й непередбачуване. Птаха (душа? пам’ять? чия? чії?), що ламким силуетом досі вивисувалась на рамі дверей, несподівано рвонеться з висоти на підлогу і пораненою істотою, тепер більш схожою чи то на собаку чи то на химеру, наблизиться до Дездемони. Візьме за руку, ніби слухаючи пульс. Ще жива Дездемона підводить голову. Можливо, птах – це і є душа Дездемони, що ось-ось відійде від нас?..

Ще раз повторюється мізансцена. Але пульс вже зупинено. І тут, ніби діючи за законами невідомої чорної магії, Птиця винесе з-за куліс каміння-вагу-смертельний якір і грубою линвою прив’яже його до ніг Дездемони. А потім, судомно задихаючись, зніме з Дездемони її світлий одяг, і та залишиться такою ж беззахисною у своєму чорному купальничку, як і попередня жертва. Ритуал іні-

ціяції пройшов своє коло. І далі за логікою все тієї ж магії Птиця – чия ж то душа? – ніжністю і волею примусить Отелло віддати мертве тіло Дездемони хвилям.

У цього трагедійного універсуму фінал чистий і печальний.

Портрети Отелло, Дездемони, маленької Дездемони, Яго, Птиці – кожен виокремлено світлом. Стоп-кадри. Далі – їх груповий портрет. Портрет зла-добра. Вини-безневинності. Один із фіналів.

Є й другий. Він побудований на медитативних рухах і станах – “груповий портрет” поволі “перетікає”-посувається в глибоку сцену, до дзеркала (на цей новий ритуал йде майже п’ять хвилин). Воно – ще один персонаж, це канал, що забирає Зло. (Не випадково саме перед дзеркалом, під блимаючими бурштиновими вогнями свічок розпочинав свою інтригу і виголошував головний монолог Яго. Він бере з дзеркала силу. Але воно здатне й поглинати енергію). Тема дзеркала, дзеркальних двійників – метафора модерну і матерія магії – виступає у фіналі як знак вищої реальності. Дзеркало “пропускає” крізь себе і відпускає на волю Дездемону і Птаха і залишає нам віддзеркаленим останній двобій Отелло і Яго.

Дзеркало вдивляється в нас.

1. *George Banu. Le Risque georges. banu @wanadoo.fr. Mercredi 13 fevrier 2002.*

2. *Тоталітарне радянське суспільство, вилучивши релігію, раптом “відкрило” її у “сповідальній драмі” і квазімістерії андеграунду того ж таки часу.*

3. *У глибині, праворуч сцени, сидить персонаж, якому “підпорядковані” всі звуки й ритми, шерехи й мелодії, весь звукоряд вистави влючно з натуралістичними її фарбами. Це своєрідний універсальний тапер спектаклю.*

4. *Ми не говоримо про інші драми Шекспіра. Та й взагалі майже кожна його п’єса має відмінні від інших естетико-комунікаційні нормативи.*

5. *Щоправда, хочеться захистити старе добре Середньовіччя від його сучасного аналогу, коли зовсім втрачено милосердя, а його “гуманісти” не соромляться не помічати потоків крові – адже поки що це не твоя кров. І виглядають блідо старі сюжети про хмиз, підкинутий сердешною старою у багаття, на якому сплячуть Гуса.*

*Сцена з вистави (кінець I дії) “Отелло” В. Шекспіра, театр м.Сібіу (Румунія). 2002 р.*



Олександр ЧЕПАЛОВ

## ПАРТИТУРА ТВОРЧИХ ДОРИГ

Режисер Микола Яремків понад 10 років працює в Харківському академічному драматичному театрі ім. Т. Шевченка. Проте він львів'янин, і цим багато сказано. Галицьке походження і в політиці, і в мистецтві характеризує відокремлене, майже дисидентське ставлення до реалій радянських часів. Із заходу на схід мандрувало багато галицьких митців, зокрема режисерів, – від Курбаса до Віктюка. Різні долі, різні епохи, різні вдачі... І все ж щось їх поєднує, цих театральних мандрівників, які, не забуваючи рідної оселі, стають громадянами “театрального світу”.

Хоча львів'яни завжди відчували себе мешканцями Європи, на театральному досвіді “радянської доби” це могло й не позначитись. Нова драматургія та новітня театральна естетика скоріше просмоктувалась із прибалтійських республік – недаремно ж усі “іноземці” в радянських фільмах були литовцями, а першу в СРСР постановку С. Беккета (“У чеканні Годо”) було здійснено в Таллінні. Перша вітчизняна екзистенціалістська п'єса народилась теж у Прибалтиці. “Казку про Моніку” С. Шальтяніса та Л. Яцінявічуса як незвичайне психологічне вирішення теми “любовного трикутника” почали залюбки ставити на теренах колишнього СРСР. Років двадцять тому це зробив і М. Яремків.

Трохи помандрувавши театральними стежками від Дрогобича до Пермі, від Рівного до Тамбова, Яремків “осів” у Харкові, куди його запросив колишній головний режисер, теж галичанин Ігор Борис.

Саме в той час Борис почав втілювати свою давню мрію про створення в колишньому курбасівському “Березолі” (театрі, який вдруге одержав цю назву) режисерської лабораторії та надавав можливість кожному непересічному постановникові зробити свій внесок у сценічне експериментаторство. Справа ця, водночас шляхетна та авантюрна, перспективна та ризикована, ймовірно довела до стилістичного розгاردіашу та розмежування трупі на тих, хто легко сприймав стилістичні зміни, та тих, хто їх відверто цурався. М. Яремків і тоді, і пізніше заохочував акторів лише своїми художніми переконаннями, без жодної закулісної інтриги, що для театрального середовища не вельми характерне.

До Харкова (і це дуже суттєво) Микола Яремків проходив стажування як режисер у Москві на базі театру ім. Є. Вахтангова – там працював, набуваючи популярності, маестро Віктюк. Вряди-годи М. Яремків відві-



*С. Бережко - Голохвостий, О. Приступ - Галя, Т. Зубова - Секлита у виставі “За двома зайцями” М. Старицького, Харківський академічний театр ім. Т. Шевченка (світлина Ю. Лихацького).*

дував також репетиції Юрія Любимова, Марка Захарова, Аркадія Каца, слухав захоплюючі лекції Віктюка на Вищих режисерських курсах в Інституті кінематографії. І відтоді вважає, що найбільшу користь у цих “театральних університетах” все ж дав йому іменитий та високообдарований земляк.

Невгамовний театральний фантазер, вигадливий естет не так спонукав його йти власним шляхом, як щедро ділився незмінними в усі часи прийомами ремесла, режисерської техніки. Без цього уміння створювати загальний видовищний образ вистави, працювати з акторами, редагувати літературний матеріал будь-яка режисерська фантазія не набуває потрібної форми та глибини.

Мабуть, саме з тих часів у стиль роботи Яремківа увійшла та інтелектуальна складова, котрою він виважує літературно-драматургічну основу. А потім як ретельний землевласник вимірює сценічний простір майбутньої вистави, не залишаючи жодної порожнечі.

У кращих постановках режисера інтелектуальна поміркованість та видовищність дії були у відповідних пропорціях і не заважали природности акторського виконання. Іноді ж тяжіння до екзистенціальних роздумів відволікало режисера від точного визначення жанру. Мабуть, тому неоднозначною була оцінка першої вистави Яремківа на харківській сцені – “За двома зайцями”. Їй справді можна було закинути деяку штучність конструкції та зага-

льного естетичного задуму. Режисерові нібито не вистачало в запропонованому матеріалі глибини змісту, і тому він спробував надати вирішенню образів нехарактерні для Старицького риси психоаналізу, зробивши “двійника” Голохвостого – його диявольську спокусу, або друге, екзистенціальне “я”.

Яремків був одним із перших, а може, й першим, хто втілював на українській сцені ще 10 років тому тему дисидентства. Національна драматургія ще не торкалась цієї проблеми, і потрібен був час, щоб з’явилась вистава за п’єсою Г. Тельнюк “УБН”. Тоді ж у 1992 р. стала в пригоді п’єса чеського драматурга, а пізніше президента Чеської республіки Вацлава Гавела “Largo desolato” (“Повільна руйнація”). Гавел створив її в 1985 р., коли доля дисидента-інтелектуала в Чехословаччині могла схилити його до суїциду, бо реальної сили змінити стан суспільства ще не було. Яремків не так похмуро оцінив проблему. Він скористався феллінівським прийомом трагікомічної клоунади, щоб виявити суперечність між намаганнями героя та його можливостями. Цілком можливо, що на дисидента спочатку дивляться як на дивака, паяца на дроті. Та от мудруваті дисиденти поступаються місцем борцям, у яких “накипіло на душі”. І вже не гасла готові вони взяти в руки, а сокиру і закликати народ до “червоних півнів”, до



*Микола Яремків (у центрі) під час репетиції вистави “Largo desolato” В. Гавела, Харківський академічний театр ім. Т. Шевченка (світлина Ю. Лихацького).*

зброї, як Зенон у згаданій виставі. Яремків у подібні фінали-заклики ніколи не були потрібні, бо він схильний без пафосу спостерігати “повільну руйнацію”, виявляючи проблему в художньому, естетичному річизі. Режисерові важливіше спонукати глядача до роздумів за допомогою театральньо-філософської метафори, ніж викликати в нього справжній жах.

Мабуть, саме тому харківський апологет театру-гри взявся за постановку (і знову вперше в Україні після А. Васильєва у Москві) такої визначальної для театру ХХ століття п’єси Піранделло, як “Шестеро персонажів у пошуках автора”.

Для акторів, які не звикли існувати за прийомами “оголеної маски”, одночасне втілення різних змістових прошарків було складним іспитом. Тож персонажі Піранделло-Яремківа вільніше почували себе в обставинах, коли можна було грати акторів, застиглих у межах власного амплуа. Коли ж мало відбутися складніше протиставлення конкретної людини та фантому, ілюзії та реальності, виправдання хронологічного розгартяшу подій, то виникало почуття недорікуватості, й тільки. Проте мотиви двійництва, одночасного існування на сцені різних іпостасей героїв, прийоми “театру в театрі” не були для режисера лише естетичними вишуканостями. Він слушно бачив у них інструментарій для передовсім достеменного пізнання дійсності, якщо для цього давала підстави драматургія.

Кілька років тому автор цих рядків захопився та зворушився долею унікальної артистки ХІХ ст. Єввалії Кадміної, яка на гастролях у Харкові прийняла отруту на сцені та через кілька днів померла у страшенних муках. Для мене особисто Кадміна теж була персонажем у пошуках автора, хоча начебто про неї писали А. Чехов, І. Тургенєв та



*Актори С. Бережко та Т. Турка у виставі “Largo desolato” В. Гавела, Харківський академічний театр ім. Т. Шевченка (світлина Ю. Лихацького).*

інші великі сучасники. Проте навіть п'єса О. Суворіна про долю Кадміної (яку літератор “зашифрував як “Тетяна Репіна”) була переобтяжена побутовими подробицями й не піднімалась до рівня трагічних героїнь того часу, жертв спотвореної та відчайдушної жіночости.

Виникла ідея втілення на сцені незвичайного жанру – вистави-романсу, просякнутої інтонаціями епохи, музикою П. Чайковського, який, до речі, дуже високо цінував Кадміну-співачку та присвятив їй романс “Страшная минута”. У сценічному варіанті, погодженому з режисером, брали участь Кадміна як персонаж та Кадміна-співачка як уособлення її трагічної долі. У тканині оновленого твору О. Суворіна було використано й уривки з п'єс О. Островського “Гроза” та “Василиса Мелентьева”, у яких незадовго до смерті виблискувала ця “комета дивної краси”.

Уже на перших репетиціях за участю головної героїні (Т. Гриник) та Кадміної-співачки (Л. Кутищева) почали відбуватись ті таємничі перетворення, які пов'язували між собою різножанрові шари музично-драматичного дійства. Зникали шви переходів від внутрішнього психологічного стану героїні до відтворення її сценічних образів.

У кожній виставі Яремківа є група акторів або актор, на якого він робить певну ставку. Колись у “Пригвождених” В. Винниченка такою характерною фігурою був Олег Стефан (Родіон) – актор нервовий, запальний та справді “пригвождений” до пошуків у лабіринті винниченковської підсвідомости. У п'єсі Я. Стельмаха за мотивами Флобера Емма Боварі зіграла перша “ню” харківської сцени Олена Приступ – еротично спокуслива, вишукано пластична, а в фіналі спаплюжена, геть розтоптаню. Цей психологічно-емоційний спектр, запропонований Яремківим, актриса відтворила з рідкісною вдачею. Можна навести й протилежний приклад – коли Яремків ставив мольєрівського “Тартюфа”, то головна роль припала до смаку провідному в ті часи акторові трупи Володимиру Шестопалову. Прибічник психологічної, побутово-конкретної манери гри не зміг органічно увійти в насмішкувато-іронічну атмосферу вистави, грав серйозно, прискіпливо ставлячись до дій партнерів. Це й зумовило суперечності самої вистави, яку режисерові довелося “рятувати” не дуже виправданим, проте ефектним прийомом: король, який має відновити справедливість, насправді є подібним до Тартюфа.

За десять років Яремків поставив кілька п'єс української класичної драматургії, на яких позначилися його сталі естетичні уподобання.

Дві останні вистави Яремків здійснив у столиці України, причому одну – за п'єсою М. Старицького “Ой, не ходи, Грицю” (в редакції М. Яремківа та Н. Дубіної “Нехай одразу двох не любить”) висували на одну з номінацій “Київської пекторалі”.

Прискіплива та уїдлива столична критика відразу помітила східний колорит постановки, пояснюючи його насамперед тим, що виставу начебто збирались везти на гастролі до Китаю, а там, мовляв, добре знають українських акторів за серіалом спільного виробництва “Як гартувалася

сталь”. Та й у постановці “Кайдашів” за І. Нечуєм-Левицьким, зокрема у віршованій передмові до програми, М. Яремків дотепно експериментує вимову прізвись героїв. Справді, якщо у слові “Кайдаш” зробити наголос на першому складі, то й прізвисьце звучатиме дещо по-східному.

Така “перестановка наголосів” взагалі дуже характерна для мистецьких уподобань Яремківа та для системи його театральних перетворень, вигадливої постановочної гри. А закиди щодо штучності паралелей Схід-Захід можна легко спростувати. Хіба випадково китайці приїхали до нас знімати свій варіант твору М. Островського? Хіба такою собі дрібничкою була п'єса Остапа Вишні та його соратників у “Березолі” за оперетою “Мікадо” на японську тему?

*Т. Гриник - Євлялія (ліворуч), Л. Кутищева - Євлялія-співачка у виставі “Тетяна Репіна” за О. Суворіним, Харківський академічний театр ім. Т. Шевченка (світлина Ю. Лихацького).*





Сцена з вистави “Гроші” І. Карпенка-Карого, Харківський академічний театр ім. Т. Шевченка (світлина Ю. Лихацького).

Майже через 70 років М. Яремків взявся за повторну постановку “Мікадо” на березільській сцені. І теж запропонував власну постановочну редакцію, бо, по-перше, з кількох варіантів тексту, що збереглися в архіві театру, неможливо було дізнатись, котрий саме був основою вистави 1927 р. До того ж грати п’єсу-пародію, п’єсу-ревію такою, якою вона була сім десятиліть тому, було б зовсім недоречно. Разом із постійним співавтором, композитором Г. Фроловим, Яремків зробив нову за концепцією виставу про таку собі “українізовану” Японію, традиційно розподілену на правобережну та лівобережну, щиро ліричну у співах та дотепну у глузуванні над власними хибами.

До того, що вистави Яремківа – це не просто драматичні постановки, а й музично-пластичні видовища, здається, вже звикли всі. Причому йдеться не обов’язково про вишукані за формою та змістом інтелектуальні опуси, такі як “Торбань” за С. Мрожеком або п’єса В. Гавела. Вистава за п’єсою І. Карпенка-Карого “Сто тисяч” (“Гроші”) теж є прикладом цільного за формою, захоплюючого спектаклю, у якому все можливе та неможливе рухається, трансформується, співає, стрибає... Та вочевидь зміст вистави від цього не страждає. Навпаки, ігрова форма, яку так полюбляє режисер, дає можливість не обмежуватись ілюстрацією тексту, а наповнюється асоціативно-

метафоричним змістом, стає кутом зору постановника чи то в “Едіпі” чи то у “Дамі з камеліями”.

У тій сценічній партитурі, яку розробляє звичайно Яремків, слово – такий же виражальний та змістовний чинник, як рух, а сюжетні колізії багато краще зрозумілі через пластику вигадливих мізансцен. Мабуть, історія повторюється, і тяжіння режисерів до самоцінності пластики на сцені, власне театральним пошукам на межі ХІХ та ХХ ст., зараз знову стає актуальним. Для чергової постановки Яремків обрав сценарій А. Шніцлера “Серпанок П’єретти”, яку залюбки ставили і Мейерхольд, і Таїров у жанрі примхливої пантоміми. Паралельно режисер реалізує давній задум поставити справжню оперну виставу – це буде “Турандот” Дж. Пуччіні в Харківському театрі опери та балету ім. М. Лисенка.

Театральний “космополіт”, майстер поліжанрових вистав, за останні десять років творчого життя М. Яремків працював багато, цікаво, вигадливо, і в кожній з його останніх робіт є зелений паросток нового, який ладен дати нові пагінці, що живляться з невичерпних щедрих джерел вітчизняного театру та світової театральної культури.



Сцена балу з вистави “Лихо з розуму” О. Грибосдова, Харківський академічний театр ім. Т. Шевченка (світлина Ю. Лихацького).

Ольга КИРИЛОВА

## ДІРА ЯК СТРУКТУРА

Є тексти, створені, аби їх ламали. Традиційна структура п'єси містить незмінні етапи – однаково як для-, так і не- задоволення глядача. Усталені пороги свідомости є водночас і звиклою схемою, і додатковим тягарем для сприйняття. Можливо, кожен глядач підсвідомо мріє, аби під час вистави спалахнула пожежа в театрі чи збожеволів актор...

Структурні новації цього театрального сезону трапилися у мономистецтві. У театрі “Колесо” з моновиставою “Акомпаніатор” за Марселем Мітуа в постановці Олександра Голотюка виступив актор Київського центру Достоевського Віктор Кошевенко. “Акомпаніатор” був відзначений на “Херсонесських іграх”- 2001 як найкраща моновистава, його бачив глядач восени на “Білій вежі”. Київська ж прем'єра відбулася лише 12 грудня 2001.

“Акомпаніатор” демонструє постійну перервність наративу, коли хід п'єси раз по раз повертається у непередбачуваному керунку. Спочатку актор заледве зважає на присутність глядача. Це “паралельний театр”: звукоімітації, дія відбувається незалежно від залу. Частина білого роялю окремо підвішені на нитках, він розвалюється, потім грають і на цих уламках. Глядача прагнуть, лише передчуваючи його. Повідомлення, що той, на кого чекають, помер і не вийде на сцену, сприймають з певним задоволенням. “Це не моя роль”, — мусить сказати актор, аби його слухали.

Мистецтво розглядають зазвичай як розмову “око в око”, такий собі конвенційний діалог. До людини, яка виходить на сцену, ставляться як до Суб'єкта, що володіє знанням, до пастиря, який би “світло пролив та мету окреслив”. Акомпаніатор же — це той, хто поділяє лише тіньовий бік існування артиста, його страх. Місце акомпаніатора — чорна діра в кутку зали, де він роками існує непомічений, але всіх бачить. Віктор Кошевенко розробляє свою тему “підпільної” людини, якій притаманна перманентна фобія натовпу, гіпертрофована вразливість; гарячкові спроби щось пояснити йдуть від безнадійної впевнености, що його не зрозуміють.

У виставі поставлено проблему “моцартіянства” як ритмічного феномена. Той, хто володів культурним статусом “кумира”, альтернативним способом буття, точним потраплянням у бездоганий ритм, — помер, тобто вбитий. Для сценічного існування “аккомпаніатора” характерна ритмічна нерівномірність, “зависання” у “повітряних дірах”: голосна музика заглушає важливе повідомлення, клавіші розпадаються... Вистава доводить перебивчастість екзистенційного вектора як єдино реальну темпоральну



*Віктор Кошевенко у виставі “Акомпаніатор” за М. Мітуа, режисер Олександр Голотюк, театральна майстерня “Сузір'я” і Київський театр “Колесо”, 2001 р.*

структуру реальности. Дія імпровізована, вона тримається на граничній напруженості моменту. Символічно, що Акомпаніатор у минулому чечіточник — це апофеоз ритмічної віртуозности, втілення “моцартіянської” вітальности. Ось про це він згадує десять років по тому... Щоправда, нові повороти в долі героя, його зламана кар'єра, розрив із міфічною Наталі, присутньою як телефонний нечутний голос, — словом, вторгнення сюжетности трохи “заземлює” виставу, так само як і акустичні віньетки з французького шансону.

Сальєрі був авангардистом до авангарду. Проблема, яка зародилася за часів авангарду, — вважати витвором мистецтва сам твір – чи вбивство того, хто творить мистецтво? Перед героєм концептуальний вибір: залишитися в історії звичайним піаністом Люсьєном Люком або – “тим, хто вбив відомого музиканта”. Є й третій шлях: саморозп'яття як найвищий твір мистецтва (актор імітує прибивання пальців до уламків клавіатури). Коли виявляється,



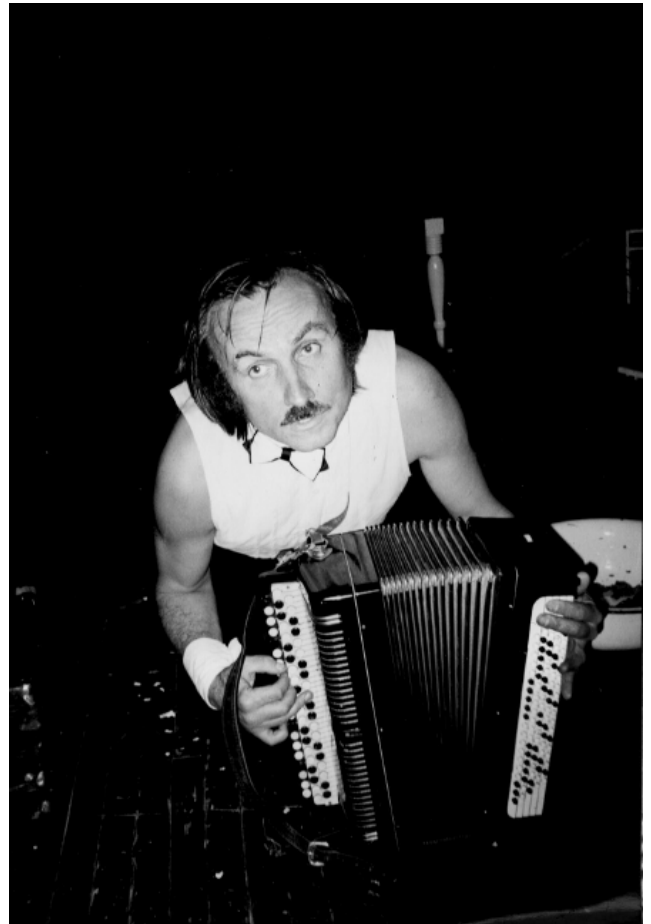
що Піяніст насправді живий, а Акомпаніатор вийшов заповнити півгодини зайвого часу, виникає звичне відчуття гепі-енду. “Не аплодуйте мені”, – викликає мимовільну хвилю оплесків (антиімператив на кшталт жіночого “не цілуй”?). Постскриптус до справжнього твору мистецтва: “Забудьте про все”.

“Акомпаніатор” демонструє “супрематизм” темпоральної структури свідомості. Наступна моновистава вже безпосередньо стосується супрематизму як мистецького напрямку, його вершини — “Чорного квадрата” Казимира Малевича.

Драматургічний хід винахідливий і, сказати б, суто концептуальний. Чоловік у музеї вдивляється в картину К. Малевича... аж доки його не засмоктує чорний квадрат. Відмінювання “чорних” слів начебто нагнітає темряву; чорнота, так би мовити, зводиться до квадрата. Заглибленням у монолог актор наче “викопає яму” в тексті.

В обох виставах у постмодерному ключі вирішується “комплекс Сальєрі”. Там — акомпаніатор і музикант, тут – художник і маляр. І тут, і там актор на сцені не сам – він веде постійний двобій із невидимим Великим Іншим, майже за Лаканом. І означення Мертвого Батька допасоване. Казимир Малевич давно мертвий. Великий піяніст, будемо вважати, вбитий. “Акомпаніатор” ламає часову структуру вистави, її хронологію. У “Чорному квадраті” за участю Валерія Шептекіти в постановці Валерія Пацунова (спільний проєкт Молодого театру із “Золотими воротами”) ламається просторова структура вистави з традиційним розподілом на сцену (місце активної дії) та залу (пасивні спостерігачі). Оскільки вистава відбувається в цілковитій темряві, межа між залом та виконавцем, яка завжди виникає з візуального враження тілесності, розчиняється, змішуючи залу та актора в одне ціле. Тобто невізуальна тілесність виявляється найтотальнішою. Постановник Валерій Пацунов схарактеризував це як “вплив біополя” актора. І енергетика Шептекіти справді виявляється феноменальною.

З авангарду розпочався “новий всесвіт”, де “ані глибини, ані перспективи, все пласке й чорне”. Чи це не та сама метафора вічності як тісного й темного приміщення або свидригайлівської “бані з павуками”? Поставангардна екзистенція дорівнюється до життя після смерті. І людина потроху обживає темряву та намагається пристосуватися до нових умов існування. Ось і сірник знайшовся, і “бичок” — може, десь і пляшка зі склянкою виявиться? А людина ж – підла – до всього звикає... Однак почнеш із Достоевського — закінчиш усе одно Набоковим. Текст московського драматурга Марка Розовського наскрізь культурологічний, такий собі квазіфалічний дискурс “ма-асковського по...стмо-дернізму”. “Я вдивлявся у чорноту і мені здалося, що вона дивиться в мене...” Ці та інші парафрази знакових постатей творять щільний химерний інтертекст, який (нарешті, нарешті...) дасть інтелектуалам зрозуміти, що й вони не лишилися поза увагою театру, що вони не лише суб’єкти, а й, так би мовити, об’єкти в цій справі. Експеримент із сучасною драматургією виявився вдалим. Хоча б тому, що не доводиться напружу-



Віктор Кошевенко у виставі “Акомпаніатор” за М. Міму, режисер Олександр Голотюк, тетральна майстерня “Сузір’я” і Київський театр “Колесо”, 2001 р.

ватися, намагаючись віднайти повсякдення в дистильованій мові, як це часто буває у творах молодих драматургів.

Зміст вистави особливо актуальний у світлі подій 11 вересня 2001. П’єсу Розовський написав кілька років тому, і Валерій Пацунов у процесі роботи змінював текст, додавши цілі пасажі про терористів та “відрізані вуха миротворців”. Герой п’єси війну згадує (конкретну), герой Шептекіти її передчуває (тотальну).

Жанр вистави можна визначити як “виставу-насилство”. Відбувається суто постмодерна класифікація глядачів за реакціями. Хтось здоровший, ледь настає темрява, починає боронитися від неї нервовим сміхом. Комусь від темряви стає фізично зле (“Якби не засвітилася лампочка, я б знепритомнів...”) Виявляється, голос, абстрагований від тіла, — найдієвіше знаряддя згвалтування.

Тому запрошувати на виставу безпритульні студентські парочки цілуватися у повній темряві було б концептуально й стратегічно некоректно.

Отож, коли світло вмикається, почувашся... смішки смішками...

Новий монотеатр твориться на межі вистави й перформенсу.





Світлана МАКСИМЕНКО

*Галина Цьомик - Анна, Віктор Янчук - Михайло у виставі "Украдене щастя" І. Франка, режисер Василь Юрців, Рівненський музично-драматичний театр, 2002 р. (світлина Володимира Григораша)*

## АРКАН КОХАННЯ-СМЕРТИ

Здавалося б, уже все сказано, показано, розказано. Скільки зірок національної сцени "засвітилося" і залишилося в історії театру як неперевершені Анни, Миколи, Михайли (згадаймо Наталю Ужвій, А. Бучму, В. Добровольського, Ф. Стригуна, Таїсію Литвиненко, В. Глухого). Але знову "Украдене щастя" манить, інтригує, дивує.

Найпопулярніша драма І. Франка "Украдене щастя" не сходить зі сцен вітчизняного та світового театру від часу її написання (1893). Кожне нове покоління митців сцени щоразу розшифровує у Франковому творі свої тексти, розкриваючи їх багатозначність, парадоксальність.

Так сталося і цього разу, коли Рівненський обласний український музично-драматичний театр показав львів'янам свою найновішу прем'єру.

Автори спектаклю – режисер-постановник Василь Юрців, сценограф Ніна Бобришева, музичний керівник – Зіновій Крет та актори театру довели, що текст класичної драми – "... поле методологічних операцій", "Текст – не продукт розпаду твору, навпаки, твір є шлейфом уявного, який йде вслід за текстом" [1].

Класичний твір вкотре зазвучав по-новому, відкривши усю глибину й трагізм драми.

Зберігаючи незмінним майже увесь Франковий текст (окрім скорочених масових сцен на початку та в кінці першої дії, останніх двох реплік Анни і Миколи у фіналі), режисер змінює (чи, навпаки – розкриває?) жанрову природу п'єси. Василь Юрців показує в постановці рівненчан

трагедію двох чоловіків, засліплених коханням до однієї жінки.

"...Ти сліпий на очі, на вуха і розум" [2].

Саме такий текст під жанровим визначенням п'єси "драма з сільського життя" читаємо у Франковому рукописі, що зберігається у відділі рукописів Інституту української літератури імені Тараса Шевченка НАН України. Очевидно, режисер свідомо (у розподілі ролей) акцентував на потужному складі виконавців чоловічих ролей: Микола – народний артист України Георгій Морозюк, Михайло – заслужений артист України Володимир Петрів. Шкода, що через хворобу ми не побачили його у Львові. Цю роль виконував артист театру Віктор Янчук.

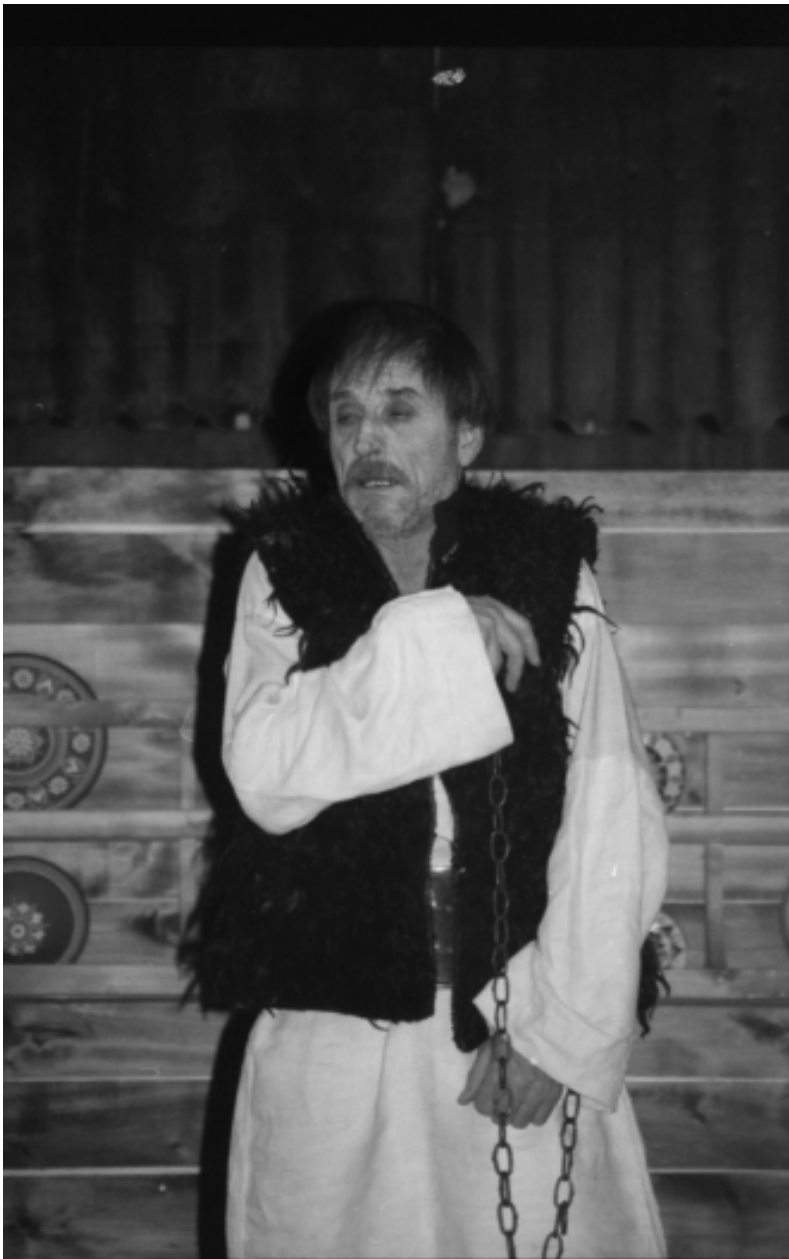
Жіночій темі режисер не надавав домінуючого значення. Анна (артистка Галина Цьомик) у його виставі – предмет конфлікту, носій трагічної вини в долі чоловіків. Але аж ніяк не героїня.

"Дії і фабула – ось мета трагедії, а мета найважливіша від усього. До того ж трагедії без дії і не могло бути, а без характерів вона можлива" [3].

Анна в цій виставі в мізансценах режисера, у звуковій тональності (пам'ятаєте, у Ліни Костенко: "Страшні слова, коли вони мовчать?") існує на сцені – відсторонено, як типова тональна, позбавлена емоційних обертонів героїня. Тут важливіше те, ким і чим вона є в долі Миколи і Михайла.

Як зазначає Р. Барт, "... трагедійна одиниця – це не індивід, а фігура, чи ще точніше, функція, яка визначає фігуру" [4].

Незворушно-статична, стомлена від нелюбови до чоловіка, жертва фатальної помсти братів, Анна – Г. Цюмик не живе, а мовчки несе свій хрест.



Георгій Морозюк - Микола у виставі "Украдене щастя"  
І. Франка, режисер Василь Юрців, Рівненський музично-драматичний театр, 2002 р.  
(світлина Володимира Григораша)

– Тут видима річ, що брати ошукали тебе. Значить, на тобі нема ніякої вини, – говорить Анні Настя на початку вистави.

Навіть поява в житті Анни Михайла змінить героїню в спектаклі рівненчан насамперед візуально. Розпущена коса (раніше – хустка), замість чорної запаски – червона, біла сорочка (зник кепгар). Хода стане впевненішою, погляд – уперто-відкритим. Тільки у фіналі, коли буде убито

Михайла, Анна пронизливо закричить, упавши каменем на мертво тіло коханого. Почорніє в очах Анни; сцена порине в темну смертельну тишу. Впаде завіса.

Микола у виконанні Георгія Морозюка – епіцентр вистави та магія блискучої акторської чарівливості й високого професіоналізму. Роль сповнена такими філігранними виявами тонкого психологізму, що вартує окремої партитури, зафіксованої в театрознавчому аналізі.

В очах, поглядах, рухах, мові тіла актора – історія кохання-смерти. Бо суть його життя – Анна, втрата її означає для нього смерть. Саме тому режисер і скорочує фінальні репліки:

“Анна (кидається до трупа): Михайле, Михайлику. На кого ти мене покидаєш? Що я без тебе на світі зачну?”

**Микола:** Анно, успокойся. Хіба ти не маєш для кого жити?\*

Ці Франкові слова в постановці рівненчан є зайвими, нелогічними. Коли Задорожний – Морозюк переконується, що Анна його не любить і не може присилувати себе жити з ним по-давньому, він втрачає сенс життя.

Про суть його трагедії найкрасномовніше говорить німа й коротка фінальна сцена. У глухій чорноті лежить убитий Михайло, коло нього, як нежива, – Анна. Над ними в усьому білому стоїть Микола. Його напівобернена спиною до лежачих постать – печать жаху й відсутності. Голова відхилена назад. Руки бовтаються, як у неживого, плечі перекошені, немов у повішеного. Різко спадає завіса.

Художник-постановник спектаклю Ніна Бобришева створила на сцені дім Задорожних – великий, просторий, із чисто витесаних брусів і дощок. Нічого зайвого: на стіні ікона, мисник з посудом, стіл, лава, жодних побутових дрібниць, прикрас. Велика фронтальна стіна дому перегороджена перпендикулярною: там сіни і вхідні двері. Вгорі – дерев’яний дах. Територія дому обрамлена “фундаментом” – чотирма тесаними брусами (на них, як на лаву, сидатимуть учасники вистави). По боках дому – огорожа із лат.

Функціональна декорація трансформуватиме дах дому – у міст, гори, дорогу (в кінці першої дії, де Анна виходить “в люди” з Михайлом). На початку другої дії дах зникне. Мальований писаний задник гір (який з’являється в тій же сцені танцю Михайла й Анни) зміниться на чорний (на початку вистави на ньому “монотонно” падав сніг). Стіни на чорному тлі – без даху, мисник без посуду – таким стане дім Миколи у фіналі вистави. Стіни перетворюються на купу дров...

Уся атмосфера “Украденого щастя” пронизана очікуванням трагічного. У звуковій партитурі (музичне оформлення – заслуженого артиста України Зіновія Крета) – це монотонний звук зимової хуги, тривожні нотки дрімби, цимбал, скрип дверей, що самі відчиняються й зачина-

\* Тут і далі текст н’еси цитую за виданням: Франко І. Збір. тв.: У 50 т. К. – 1979. – Т. 24. – С. 7-64.

ються... Наростання напруги дії пришвидшують коломийки (у фіналі першої дії) у виконанні сільських музик. Апогес емоційної насиченості вистави є запальний “аркан” – у звуковій фонограмі, у танцювальних рухах сільських парубків, у німих пластичних сценах “танцю” Миколи над зруйнованою ним хатою...

“Аркан” – старовинний український народний танець, який виконують парубки на знак утвердження “процесу змушніння” [5], – ще раз підтверджує домінування “чоловічої” теми у спектаклі рівненчан.

Микола і Михайло у виставі Василя Юрціва – не так два антиподи світогляду, моралі, вікового цензу, типу характеру, як радше протилежні типи втілення Еросу: “сестринського” – у Миколи та того, що називаємо “власне любов”. Вона виникає різко і раптово, вона не терпить ніякого потаємного визрівання, вона з’являється на світ як завершена подія, яку зазвичай окреслюють у формах визначеного минулого часу (“я побачила його”, “вона мені впала в око”) – у Михайла [6].

Об’єктом любови обох мужчин є Анна. “Два ці Ероси несумісні один з одним, людина не може перейти від одного Еросу до іншого...” [7]. Тому Анна – Г. Цьомик, втративши Михайла, гине сама. Так принаймні прочитується фінальна німа мізансцена із нерухомою постаттю жінки, яка каменем лежить коло неживого Михайла.

Микола – Г. Морозюк любить свою Анну і жаліє її як “власну душу”. Ця тема – душі – звучить як домінуюча у виставі. Душа для Миколи є мірилом усіх цінностей. Він полюбив в Анні “її чисту” душу. Тому його ставлення до жінки не вимірюється земним почуттям. Жодного “побутового” погляду, жодного поцілунку (згідно з авторськими ремарками), жодного натяку на “реальний” вияв подружніх стосунків! Якщо цілує жінку, то в чоло. Коли дивиться на неї, то як віруючий на ікону. Коли прощається (в сцені арешту), то падає на коліна, як перед образом Матері Божої... Його Анна для нього – дочка, сестра, матір, божество. Ні окрику, ні натяку на образу, ревності. Актор створює свого Задорожного як вселенське втілення любови – християнської, батьківської, синівської.

– Бідна ти моя, – пригорне Микола-Морозюк свою Анну як маленьку, сховавши її голову на своїх грудях, погладжуючи дружину по спині. Так жаліють дитя, щоб не плакало (у сцені першої дії, після першого приходу Михайла).

Та й для Анни сам Задорожний теж – велика дитина. От він уперше з’являється перед глядачем із страшної заметілі: актор неначе прилипає до дверей спиною. Вдиhaє хатне повітря – і немов розтоплюється від його тепла. Поволі від дверей рухається “задубілими” ногами, проходить на авансцену, знімає шапку, рукавиці (вони в нього звисають із рукавів на мотузці, як у малюка, щоб не губились і не заважали), повертається до правого кута хати, знімає з пояса з-за спини сокиру, кидає її під лаву. Намагається зняти з ніг не чоботи (як у п’єсі), а м’які повстяні ходюки. Але ноги його не слухають – замерзли. Просить Анну допомогти. Коли жінка знімає взуття, тихе

блаженство – муркотання вилітає з вуст чоловіка. Високий, сивий, у кожусі, м’яких ходаках, рукавицях, що бовтаються з рукавів кожуха; тихий і блаженний погляд виказує його невимовне щастя: він удома, він повернувся. Тут – тепло, тут – рай, тут – ВОНА. Коло неї в нього “відходять зашпори” з задубілого тіла, розтоплюється його душа. Бо його хата і Вона в ній – його земний рай. Він мусить зараз їй все розповісти: і про війта, і про зарібки, і про закривавлене обличчя. Тихо, спокійно, монотонно (як син на ніч матері, хоче виговоритись, щоб уві сні не кричати).

Його оповідь про бійку з війтом нагадуватиме бурмотіння людини, яка бореться з дрімотою. А коли Анна переконає, що війт до арешту борше запакує Миколу, ніж той війта, наче прокинеться і здивовано - вдячно вимовить: “А мені це і в голову не прийшло”.

Його голова, яку часто сам обіймає великими руками трудівника, немов жаліючи себе, як дитина, справді – бідна. Бо бачить Микола-Морозюк, що жінка “сумує та тоскує” коло нього. Але його любов до неї така велика і всепрошенна, що її вистачить на двох. Його сумління чисте перед нею. Він, як комаха, тягне все у свій дім-храм, щоб жінка жила, як у Бога за дверима. Йому достатньо її мовчазної і відстороненої присутності. Аби вона сіла до столу з ним (як нудно і несмачно бовтає він ложкою в мисці, благаючи очима, щоб Вона сіла коло нього!), аби торкнулась його (як немовля, безвольно опускає руки, вони опадають, як на шарнірах, коли Анна мие закривавлене його обличчя). Микола Георгія Морозюка переконаний: його жінка має бути вдячна йому.

Зобов’язана, пов’язана шлюбними обов’язками Анна справді була такою, поки в її домі (отже, у житті) не з’являється Гурман.

Михайло – арт. В. Янчук – увійде в дім Задорожних стрімко, раптово. Високий, ставний, молодий, весь у чорному (військового крою) одязі, високих хромових чоботях – як воїн! Упевненим і різким тоном, наче Дракула з фільму жахів, грубо пожартує:

– Знаєш, Миколо, по що я прийшов? ... По душу твою! Ха-ха-ха!

Так само несподівано вночі він зникне з дому Задорожних, коли Анна злякано в кутку молитиметься: “Отче наш...” (Дуже точна режисерська знахідка!).

Він, як гіпнотизер, очима буде “випитувати” Анну: чи не забула, чи кохає ще його? Жінка довго “минатиме” його погляд. Але коли героїня Галини Цьомик нарешті поволі, набравшись мужности й духу, як заворожена, “увійде” в його магнетичне поле і очима відповість “так”, для Михайла вже не існуватиме перепоп. Її мовчазну згоду він сприйме як військову команду. Анна буде його! Його “кам’яне” серце чутиме тільки власний голос, не думаючи, “що буде потому”.

– Він по душу мою прийшов... Той, що досі був для мене помершим, являється наново, – говорить про нього Анна.

Арешт Миколи для Гурмана – лише незначний епізод на шляху до мети – Анни. А для Миколи-Морозюка (чітко акцентований актором момент) – початок страшного, невідворотного трагічного фатуму:



Сцена з вистави "Украдене щастя" І. Франка, режисер Василь Юрців, Рівненський музично-драматичний театр, 2002 р. (світлина Володимира Григораша)

– Господи... За що на мене така кара тяженька? – благально питатиме Задорожний-Морозюк у чорній пустки зали. Його руки в кайданах – немов не його. Він не може повірити, що це не сон: забирають розгубленого, прибитого, у важких кайданах – із власного дому? А коли виводитимуть його, як фанатично віруючий у церкві, упаде каменем Анні під ноги (у п'єсі він цілує жінку):

– У тебе чиста душа, невинна... Молись Богу, щоб швидко й моя невинність виявилася.

Але Анна-Цьомик уже "не чує" й "не бачить" чоловіка. Вона думає про Михайла... Спокійно, незворушно, не повертаючись спиною до чоловіка, як закам'яніла, відповідає:

– Чиста душа... А хіба твоя менше чиста? "...невдячність – вимушена форма свободи" [8].

Анна звільнилася від обов'язку жити з нелюбом, вона – вільна!

Друга частина вистави – стрімке наростання дії. У темряві хати (яка вже без даху – лише стіни на писаному заднику гір, мисник – без посуду, тільки ікона на старому місці) святково вбрана молодиця – чиста біла сорочка, червона запаска – чекає коханого.

Вихоплена світловим променем з чорної пустки-хаги, жінка вже наче і не та – тиха, пригасла, що ми її бачили в першій дії. У її впертому погляді і спокої з'являється Михайлова одержимість.

Коли Задорожний, увійшовши з сіней у хату, побачить закохану пару, яка цілується, – спиною прилипне до стіни (що перегороджує світлицю й сіни). Потім, майже непритомно, сповзе по стіні на підлогу, ухопить голову в руки і, скрутившись клубком, як від нестерпного болю, викотиться по підлозі на вулицю.

Німоту сцени "розірве" запальна мелодія аркану.

Ця кульмінаційна сцена стане поворотною в ході вистави. Почувши від Анни, що вона не може "присилувати себе", щоб жити з ним, як раніше, – "пропало все", Микола почне "руйнуватися", нищити свій дім-храм, своє життя.

Режисер точно вирішує ланцюг мізансцен краху, спаду розвитку дії аж до розв'язки..

ПЕРША. Анна сама, в темній хаті, вихоплена променем світла, після "любовної" сцени з Михайлом, співає:

Вчера' м була дівка у віночку,  
Ну, а нинька жена у чіпочку.

Микола – у глибині в такт пісні – рубає огорожу обійстя. Один удар – впала одна лата. Другий – друга...

ДРУГА. Після 5-ї сцени 4-ї дії (Анна з Михайлом):

Михайло: ...А потому? Потому один кінець: всі помремо і чорту в зуби підемо...

На порожню сцену виходить Микола. Повільно опускає голову. Клякає на коліна, цілує чотири стіни свого дому, бере в руки сокиру і – рубає з нелюдською силою хату.

Те, що по краплині, по деревині, як комаха, тягнув, будуючи храм свого щастя, тепер руйнує власними руками. Анна не його, то і йому нічого не треба!

ТРЕТЯ. писаний задник гір змінюється на чорний. Руїна, пустка, купа дров замість дому – і чорнота довкола. Тільки Микола-Морозюк, як очманілий, витанцювує на попелищі свого обійстя...

Сюди, на звалище дров, прийдуть "сусідоньки добрі". Зустрічаючи їх, мов найрідніших (бо в домі слова нема до кого мовити), Задорожний-Морозюк перебігатиме назустріч їм, як через місток над прірвою, по деревині, що впала просто до входних дверей.

Міст, місток, прірва... Балансування актора руками по хисткій деревині – як еквілібрист... Скільки підтекстів, нюансів, думок, асоціацій, які витончені, глибокі, точні пристосування знаходить актор!

Коли сусіди всядуться, як кури на бантах, фронтально до зали і почнуть "кудкудахкати" – і така жінка, і сяка, Микола (ангельська душа!) шукатиме, як їм делікатно закрити рота.

ЧЕТВЕРТА. Ось він летить (трохи напідпитку) з пляшкою, повною горілки, і, минаючи високі деревини, розливає оковиту, як шампанське. Усе йде на вітер – горілка, гроші! Йому вже нічого не треба.

Але коли сусіди таки допечуть до живого – залізуть у його душу своїми брудними руками – істерично (вперше і востаннє за весь спектакль) закричить:

– Зась раді громадській до моєї жінки! Не має рада права! – і кожному з присутніх "викине" по великій дулі, аби не потикались, куди не слід. До того ж у зболеній його душі ще десь далеко-далеко живе Анна. І він нікому не дозволить там її образити.

П'ЯТА. Горілка, душевні страждання, присутність сусідів – усе це “кине” героя Георгія Морозюка на бійку з Гурманом. Розпатланий, розперезаний, весь у білому – гуцульській сорочці на випуск, білих полотняних гачах, які характерним хлопчачим рухом притримує, аби не злетіли... А навпроти – високий, сильний, весь у чорному однострої Михайло Гурман. Микола схопить Жандарма за шию, щоб задушити, підтягнеться до нього навшпиньки і... благально проквилить:

– Вступися, Михайле. Не доводи мене до лютоги.

Руки... Щойно стискалися – тепер поволі стають слабкими, м'якими, як ватяні. Микола починає... погладжувати свого ворога.

ШОСТА. Отой злощасний папір, який покаже жандарм – наказ із суду – буде останньою краплею в бездонній, здавалось, чаші терпіння Задорожного і актора Морозюка.

СЬОМА. Він вихопить отой паперовий клопот із рук Гурмана, порве, затопче її. Схопить карабін, смішно наставить його, як патика, на Михайла. Той спокійно забере в переляканого Миколи зброю. Жандарм повернеться до виходу, але раптом із глибини хати вибіжить Микола і замахнеться сокирою на Михайла. Страшно закричить Анна, сцена потоне в темряві. Тільки бліде світло із задника сцени вихопить фігуру Гурмана, який похитнувся, схопився за стовпець (цей різьблений дерев'яний стовпець, стовбур, який є елементом інтер'єру дому, нагадує чимось прикордонний знак):

– Нічого. Нічого мені не треба...

Тримаючись за стовпа, вчепиться пальцями за Аннину хустку, стягуючи її, щоб прикрити рану, тихо вимовить:

– Годі, Миколо! Чого став та трусишся? Дай руку! Візьме Миколину руку, подякує, а війтові скаже:

– Вони не винні. Я... я сам...

Упаде Михайло. Як підкошена, мовчки (знову каменем) звалиться коло нього Анна. Микола закам'яніє в чорноті сцени...

Вистава рівненчан – ще одне підтвердження сучасності класики завдяки професіоналізмові постановників та неординарності їх мислення й таланту.

На театральному фестивалі “Прем'єри сезону-2002” в Івано-Франківську народний артист України Георгій Морозюк став переможцем у номінації “Краща чоловіча роль”.

Як до кожної вистави, тут можна закинути постановникам певну еkleктику (не заявлену як прийом) у достовірності етнографічних деталей: костюм – гуцульський, хата – бойківська, пісня Анни – лемківська.

Випадають із жанрової природи вистави масова сцена сільських гулянь, комедійні епізоди з Війтом. Але вистава хвилює, вражає, запам'ятовується, змушує глядача жити й дихати разом із головними героями.

Дивно, що сам театр не усвідомлює усієї цінності такої вистави, експлуатуючи її на виїздах протягом одного дня двічі, а то й більше, з одними виконавцями поспіль.

Мати таку перлину в репертуарі театру – щастя. А його треба оберігати, воно – не в грошах.



Сцена з вистави “Украдене щастя” І. Франка, режисер Василь Юрців, Рівненський музично-драматичний театр, 2002 р. (світлина Володимира Григораша)

1. Барт Р. Избранные работы. М. – 1989. – С. 415. (Переклад автора статті - С. М).

2. Франко І. Драматичні твори у 50 томах. Т.1 Харків, К. – 1952. – С. 454

3. Арістотель. Поетика.// Хрестоматія з теорії драми. К. – 1978. – С. 52

4. Див Барт Р. – С. 44

5. Ю. Ситник, І. Шипайло. Система фізично-духовного вдосконалення. “Аркан”. Львів – 1977. – С. 44.

6. Див Барт Р. – С. 154-155

7. Там само. – С. 154-155

8. Там само. – С. 172

Майя ГАРБУЗЮК

## МОЛОДІ ТЕРНОПІЛЬСЬКІ ВЕЧОРИ

У Тернопільському академічному обласному драматичному театрі імені Тараса Шевченка згідно з Указом Президента про роботу із творчою молоддю та Всеукраїнським оглядом театральної молоді 21-26 травня ц. р. відбувся звіт молодих акторів театру.

Те, що ми побачили на сцені у ці дні, ще раз переконало – навіть у банальні організаційні форми можна вкласти глибокий і справжній зміст. Організатори огляду – дирекція театру на чолі з художнім керівником Михайлом Форгелем – подбали про те, щоб молоді актори отримали не лише премії, відзнаки й подарунки, а й почули без-

ломії Крушельницької, і це надавало особливого значення показам їхніх робіт. Адже цей огляд став своєрідним підсумком педагогічної діяльності театру, започаткованої 1994 р.. Тоді шевченківці чи не перші серед десятків обласних театрів України вибороли право на професійну навчальну підготовку акторів. Власне, кістяк молоді акторської генерації цього театру складено сьогодні з представників першого випуску (керівник курсу – В'ячеслав Хім'як). Тож вистави, показані на огляді, було цікаво розглядати і як своєрідну творчу “біографію” зростання окремих акторів, і в контексті формування нового творчого покоління театру.

Вистава “Казка про Моніку” Й. Шальтяніса, Л. Яцінавічуса (1999 р., режисер Олег Мосійчук, художник Григорій Лоїк) за славетною чвертьстоліття тому п'єсою стала першою прем'єрою “зеленого” акторського покоління. Тому вистава окрім власне мистецької, мала й педагогічну мету – дати можливість усім початківцям працювати



Микола Бажанов

Олександр Папуша



Ольга Скала

Олег Кирилів



Оксана Шимків

сторонній аналіз та думку професійної критики. Тому на огляді працювало одразу кілька журі: найповажніше, складене з майстрів тернопільської сцени; журі представників тернопільських засобів масової інформації; глядацьке журі, до якого увійшли найактивніші аматори театру. Окрім того, щовечора глядачі віддавали свої голоси за улюблених акторів – на видрукуваних з цієї нагоди “бюлетенях” – з метою обрати “най-най-найулюбленішого”. Працювали й ми – делегація Львівського національного університету імені Івана Франка: автор цих рядків – театрознавець, викладач театральної критики, та студенти II курсу театрознавчого відділення філологічного факультету. Було проведено закриті професійні обговорення всіх вистав, підведено підсумки огляду. Студенти вперше випробували себе в ролі театральних критиків – ранній дебют допоміг їм відчутти складність та жорсткі вимоги майбутньої професії.

Вісім з дев'яти молодих акторів – вихованці акторського відділення Тернопільського музучилища ім. Со-

разом, “студією”, заявити себе на сцені “колективно” – до того ж у складному жанрі, в спектаклі із жорстким режисерським рішенням. Відкритий публіцистичний стиль поєднано у виставі із театром психологічним: камерні сцени любовного трикутника (Моніка – Оксана Шимків, Роландас – Микола Бажанов, Юлюс – Юрій Черненко) чергуються із високої емоційної напруги сценами Хору, що коментує, переживає, оцінює події. Актори демонструють на сцені спільне мислення пластикою, “голосом”, “почуттями”: то в унісон, то за складною “багатоголосною” колективною партитурою. Із розмаїття облич та голосів “виплавляється” єдиний імпульс, єдиний дівий герой, який стає “сумлінням”, “серцем”, “душею” вистави. І хоча майстерності психологічного рисунку в камерних сценах виконавцям головних ролей ще, звичайно, бракує, однак цільності спектакль досягає “тотальною щирістю й чистотою”, з якою розповідають вони залі драматичну історію кохання.

У наступній постановці – “Коханому нелюбі” Я. Стелмаха (1999 р., режисер В'ячеслав Жила) – особливих

надій на молодіжний, другий, склад не покладали. Але саме у його виконанні (Олександр Папуша – Граф, Андрій Малінович – Степан, Оксана Іванів – Ярися, Юрій Черненко – Шумицький, Віталій Луговий – Куш, Олег Кирилів та Микола Бажанов – слуги) виник дивовижно органічний ансамбль, народжений атмосферою імпровізаційності, молодою енергією, що бурхливо виповнює увесь театральний простір. Уже від початку виникає відчуття, що перед тобою – українська commedia del arte, з її опорою на динаміку дії, нескінченною низкою акторських трюків, з соковитим народним гумором “на межі”, із всюдисущим слугою Степаном-Маліновичем, таким собі тернопільським Труфальдіно, легким, іскрометним, дотепним паливодою, улюбленцем глядача й критики (премія за кращу акторську роль на регіональному фестивалі “Прем’єри сезону”); із такою ж енергетично потужною та яскраво характерною служницею Ярисею у виконанні О. Іванів; із шляхетним молодим графом-О. Папушею, котрий за

феєрія” – із таємничими весняними туманами, загадковими вогниками потерчат, рухомим, наче живим, гіллям дерев, вогненними блискавками, абсолютним мороком, що небезпечно розмикає сценічний простір у безмежжя...

Тлумачення конфлікту у цій виставі відходить від традиційного протиставлення світу природи світові людей. Ці два світи існують паралельно, виявляючи навіть схожість: у кожному з них – свої злі й добрі сили, кохання й пристрасті, довіра й ревності... Пластична, поривчаста, демонічна Русалка (студентка Вікторія Шараськіна), блискавичний “вогняний” Перелесник (Андрій Малінович), динамічний, можливо, надто “хореографічний” “Той, що греблі рве” (Сергій Андрушко), загрозово-потойбічний “Той, що в скалі сидить” (Олег Кирилів) – образи бурхливої, неприборканої, жорстокої природи, некерованих стихій. Родовід Мавки (студентка Уляна Вільчинська) з її безмежною відданістю кохання, з максималізмом почуттів – звідси, з цього архаїчно-простого, водночас

Юрій Черненко



Віталій Луговий

Оксана Іванів



Андрій Малінович

найгостріших комедійних положень зберігає внутрішній (та й зовнішній) аристократизм, демонструючи не показну, а природну вишуканість та шарм навіть у доволі ризикованих ситуаціях. У прочитанні тернопільчан “Коханий нелюб” із бароково обтяженої текстом п’єси перетворився на легку історію про молоде й палке кохання, молоді, а тому запальні й дошкульні, витівки, в яких так багато юної безтурботності й гри із життям. Ці “молодечі розваги” дивовижно поєднали молодість із справді професійною вправністю – бездоганно-блискавичний темпоритм, виразна сценічна мова, віртуозно відточені мізансцени. Трьохрічний успіх вистави випробовує акторів лише на почуття міри й смаку, межі імпровізаційної свободи – їх так важко утримати під шаленими зливами аплодисментів!

“Лісова пісня” Лесі Українки (2001 р., режисер О. Мосійчук, художник Казимир Сікорський) поєднала на сцені майстрів (Марія Гонга-Мати, Анатолій Бобровський-Дядько Лев) і молодь у непересічній за інтерпретаційними відкриттями роботі. Зоровий ряд вистави надзвичайно наближується до авторського жанру “драма-

красивого й жорстокого світу (ця роль, безумовно, “на виріст” початкуючій актрисі, але ризиковане поєднання педагогіки й театрального виробництва – одна з дивовижних властивостей тернополян).

Світ людей існує на сцені за своїми життєвими критеріями. В трикутнику Мавка – Лукаш (О. Папуша) — Мати кожен правий по-своєму. Мавка – віддаючись до самозречення кохання й вимагаючи того ж від коханого, Лукаш – свідомий реальних законів людського світу, обов’язку перед матір’ю, Мати – у клопотах про щастя сина. Логіка Матері, Сина, Невістки – логіка Дому, який вони зобов’язані збудувати, бо ж – люди! – незаперечно. І красуня Килина – О. Іванів, ставна, сповнена земної жіночої вроди ой як личить високому, ставному красеню Лукашеві! Ось де напинається до дзвону тятива конфлікту! Немає винних, немає правих... Бо одвіку приречена людина дбати про хліб насущний, про поле, про добрий ужинок, про сім’ю, про завтрашній день. Хіба це не надзвичайно точний “портрет” нашого сьогодення – з його марафоном на виживання, із “угрузанням” у побут? “Лісова

пісня” тернопільчан усупереч традиції не звинувачує, якщо й не виправдовує, то жаліє, розуміє, співчуває людині. Але жорстка правда буття у тому, що компромісу не може бути – чужі, неспівмірні, несполучані ці два світи: природи й людини. Природне – колобіжне, вічне, повторюване. Людське – лінійне, конечне, тлінне. Мавка із негасимою іскрою у душі відходить у небуття, щоб відродитись із весною. Лукаш переживає у фіналі драму зруйнованої, знівченої, розкряної зрадами, компромісами, знищеної особистості. До щему болісна, самотня постать Лукаша-Папуші у промені світла, під вічним, холодним, завожуючим дощем срібних позліток – миттєвості надій, ілюзій, облудних слів, зрад, минушого життя...

“Арт” титулованого сучасного французького драматурга Ясмїни Рези (2001 р., режисер – Вадим Сікорський) став для молодих акторів випробуванням модерною інтелектуальною драматургією і складними вимогами камерної сцени. В лаконічному, умовному ігровому просторі (художник Григорій Лоїк) упродовж двох годин з’ясовують стосунки давні друзі. Вони несхожі й схожі водночас: зовні благополучний і самовпевнений Серж Андрія Маліновича, безталанний і щирий Іван Юрія Черненка, безкомпромісний і жорсткий Марк Миколи Бажанова. Саме Марк від самого початку задає дії надзвичайно високу емоційну напругу. Її підтримують партнери, перетворюючи в певні моменти на справжню чоловічу істерію. Йдеться, радше, про своєрідний двогодинний “етюд” на тему чоловічої самотності: у передчутті близького розриву друзі перетворюються на безжальних ворогів. Один із них купує надзвичайно дорогу картину – це вихідна подія твору, сама ж картина стає предметом конфлікту, що провокує героїв до болісного самовикривання. Жорстка дискусія щодо істинного й сумнівного мистецтва поволі переходить у жорстокі дуелі особистого характеру. Перед нами поступово розкривається життя кожного з трьох – з невдачами, страхами, самотністю. Актори працюють в єдиному ансамблі, блискуче відчуваючи свого партнера за умов напруженого темпоритму. Їхній спосіб існування на сцені у чомусь найсуттєвішому відтворює сучасний спосіб спілкування молодих, адресований і зрозумілий насамперед їм. Але пристрасно й щиро “навантажуючи” зал почуттями своїх персонажів, чесно й самовіддано працюючи на площадці, актори розкривають лише певну – емоційну – площину драматургічного матеріалу. А він потребує – насамперед від режисера – глибшого осягнення філософських проблем твору, точнішої та складнішої партитури стосунків героїв.

Для “Ромео і Джульєтти” (2002 р., режисер В’ячеслав Жила) художник Григорій Лоїк створив на сцені ренесансну площу: відкритий у глядну залу простір, з трьох боків обгороджений високими трьохярусними конструкціями. Вистава наближена до естетики шекспірівського театру з його відкритими емоціями, активною дією, умовністю середовища, яскравими (а в нашому випадку – й екстравагантними) костюмами (художник з костюмів Дарія Зав’ялова). Режисер В’ячеслав Жила надзвичайно міцно змонтував каркас спектаклю – в ньому немає прохідних сцен,

другорядних, несуттєвих для розвитку конфлікту образів. Здається, зі сцени у залу виразно трансльовано майже увесь авторський текст – така вага слова, його повнота викликають бажання назвати саме текст головною дійовою особою вистави. Це справді дивина у сучасному, вільному у поводженні із класикою театральному світі, але – й причина певної одноманітності, важкуватої рівності дії. Проте міцні й пружні, невидимі “м’язи” спектаклю раз по раз виграють “біцепсами” чітко розроблених масових сцен, динамікою блискавичних боїв, емоційними сплесками, простотою та ясністю стосунків героїв. Поренесансному сповнений життєвих, земних сил Ромео А. Маліновича особливо переконливо страждає і мислить... тілом: стрімкі акробатичні злети на верхній ярус, зависання, “гальмування” руками на перекладах конструкцій, поривчаста, виразна пластика, легкість – усе це викликає однозначне захоплення молодого глядача, схильного за телевізійною традицією бачити в акторі супермена. Поруч таке ж молоде – але “зріле” – обличчя отця Лоренцо (О. Папуша). Непримиренний і безкомпромісний Тібальд-М. Бажанов... Благородний Паріс (роль на подолання себе) Ю. Черненка... О. Скала до номінального образу Джульєтти, на жаль, не додала нічого – зовнішня тендітність актриси, як і геніальність автора, на жаль, аж ніяк не гарантують успіху в цій ролі молодим виконавицям...

За підсумками огляду кращими акторами серед молодих були названі Андрій Малінович та Олександр Папуша, кращою актрисою – Оксана Іванів. Приз глядацьких симпатій вручили Андрію Маліновичу, окрему відзнаку глядацького журі – Юрієві Черненкові. Кожному учаснику огляду представники ЗМІ подарували піврічну передплату на тернопільські газети. Художнє керівництво та дирекція театру преміювали А. Маліновича та О. Папушу творчими відрядженнями до столиці.

Огляд задекларував сформоване, виховане на власних, шевченківських традиціях, молоде акторське покоління тернопільського театру. Це явище із виразними ознаками “школи”, що виявляє себе у спільному для всіх молодих професійному володінні словом і тілом, ансамблевості й театральності, умінні тримати темпоритм дії, легко й щиро спілкуватися із залом. Це результат досвіду роботи з різними режисерами у різній, і що важливо – світовій класичній – драматургії, максимального завантаження молоді у діючому репертуарі, репертуарної політики театру із урахуванням потреб молодих – акторів і глядачів. Зала переповнена молоддю, а це головний критерій талановитості молодого акторського покоління. Йдуть “на Маліновича”, “на Папушу”, “на Бажанова” і “Черненка”, тобто – “на своїх”, на сучасників. Цей зв’язок настільки усталений, що сьогодні театр може впливати на смаки молоді авдиторії, пропонуючи постановки, наприклад, за Чеховим, Винниченком, Ібсенем – саме така драматургія, на наш погляд, необхідна для подальшого професійного зростання театральної молоді на академічній тернопільській сцені.



Ніна МАЗУР

## ЩО ТАМ, ПІД МАСКОЮ?

У маски – ні душі, ні серця, тільки тіло...

*М. Лермонтов*

Підкреслено архаїчна орфографія слова “Маскерадъ”, і поруч – надто сучасне, майже кримінальне – “змова”... Світ, побачений як “змова масок”... Чи варто шукати під маскою душу?..

Мабуть, це питання до болю хвилювало Володимира Магара, художнього керівника Севастопольського російського драматичного театру ім. А. В. Луначарського, коли він створював та втілював на кону власну сценічну версію лермонтовського “Маскараду”.

Життя як гра... Гра з заздалегідь запрограмованим результатом. Бо ті, хто бавиться з життям, насправді бавляться зі смертю. Холодний гравець не обтяжує себе моральними розмірковуваннями; він нікого не любить, тому завжди перемагає. Любов заважає гравцям, тож програв Арбеніна був гарантований; він справді кохав Ніну...

Хіба це не насолода, – дивитись, як заплутується в тенетах змови людське серце? І Смерть насолоджується... Смерть в образі невисокого, немолодого, непримітного чоловіка – чудова маска! Хто може здогадатися, що Шприх...

Стійте, стійте! А хто він, Шприх Віталія Полусмака?

Ображена Арбеніним людина, одержима жагою помсти? Несхоже. Якесь зловісна легкість, майже грація, робить цю постать нелюдською...

Сама Смерть у людській подобі? Може, але вже надто брутална і жвава її поведінка для цього холодного гостя.

Диявол? Цілком вірогідно. Варто лише згадати фінальну фразу, сказану з неповторною інтонацією: “Загинула невинна? Жаль...” Вкладіть сюди який завгодно зміст, – від холодного сарказму до божевільної радості, – і не помилитесь.

Але хто б це не був, – акторська “зірковість” Віталія Полусмака тут безперечна.

Як непомітно відбувається стрибок в безодню! Вчора – щасливий чоловік люблячої дружини, сьогодні – нещасне створіння, здобич смертельних ревнощів... Арбенін – Борис Черкасов – єдина природна істота серед масок, єдина жива людина серед маріонеток, що живляться чужим болем. Він усе робить “з розмахом”, відчайдушно: грати в карти – так “на всі”, пити з відчаю – так до нестями, кохати жінку – так аж до знищення. “Але ж не себе він знищує, а дружину”, – вчувається голос скептика. Чому ж, передовсім себе. Адже Арбенін в останніх сценах не має нічого спільного з блискучим щасливцем на початку “маскараду”; його слухові галюцинації – звуки оркестру, керованого Смертю, його інвалідне крісло – символ зруйнованої, скаліченої душі.

Руйнується душа, хитається світ, що здавався непорушним, і велична кришталева бальна люстра, опускаючись, перетворюється на Нініне смертне ложе. Оточують

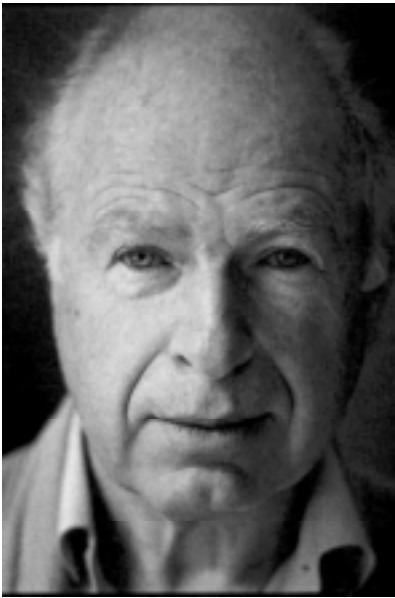


*Сцена з вистави “Маскарад” Ю. Лермонтова, режисер Володимир Магар, Севастопольський російський драматичний театр ім. А.В. Луначарського.*

цю фантазмагоричну труну лицемірні винуватці її загибелі: по-ляльковому граційна баронеса Штраль (Юлія Нестранська змальовує свою егоїстичну героїню з чималою дозою гротеску), недолугий “поет”-гусар Звездич (Сергій Санаєв грає Звездича молодим самозакоханим гульвісою, що в кожній спідниці ладен вбачати “даму серця”), “душка”-зрадник Казарін (Олександр Селивон вдало відтворив цей “коктейль” із хижих інстинктів та гравецького азарту), усіялка дрібна “світська наволоч”... Не відстають від хазяїв і слуги (С. Чепіль, С. Колокольцев). Жахливо уявити, якою б стала їхня влада: у панів цинізм хоч серпанком манер прикритий, а ці відверті, – за гроші й батька рідного заріжуть...

У виставі буяє режисерська фантазія Володимира Магара. Згадаймо хоча б сцену гри в карти, яка перетворилась на своєрідний парад-алле хитрих фокусів, – гравці майстерно жонглюють картами, демонструючи дивовижну вправність; це “команда”, і легко уявити долю їхньої недосвідченої жертви. Такими перлинами театральної уяви щедро розшита тканина спектаклю, але балансує на грані гротеску й реальності, вона ніде не переходить межі доброго смаку, не стає самодостатньою. Уміння вкласти потік сценічних образів у “прокрустове ложе” єдиного задуму свідчить про високий професіоналізм режисера.

Відлунав легкий ніжний дзвін кришталевих підвісок (чи спорожнених пляшок?). Лежить у труні Ніна (Вікторія Єршова); шлях від загубленого браслета до отруєного морозива пройдено (як і належить, доля обрала своїм знаряддям таку безневинну річ, як жіноча прикраса). Вже не кружляти її тоненькій постаті на ковзанах серед благопристойних змовників у вихорі сніговиці (сцена на ковзанці – одна з найбільш вражаючих у виставі), не дивитись наївно й розгублено на розгніваного чоловіка. Все позаду... І сцена, обертаючись, являє глядачеві свою пустку. Точніше, пастку. Кого вона чекає? Хто наступний?..



Пітер БРУК

## БЕЗ СЕКРЕТІВ

### Думки про акторську майстерність і театр

#### Підступність нудьги

(продовження, поч. у "Просценіум" 1(2)/2002)

Я спробував провести перед аудиторією такий експеримент: попросив двох випадково вибраних осіб вийти на середину і сказати один одному "Привіт". Опісля я запитав глядачів, чи цей момент був гідний уваги, такий, щоб його пам'ятати? Звичайно, що ні.

Далі я запитав: чи можемо ми сказати, нібито ці п'ять секунд були сповнені такої чистоти, такої якості, відзначалися такою вишуканістю та витонченістю в кожній своїй миттєвості, що стали незабутніми? Чи можете ви заприсягнути, що ця ситуація залишиться у вашій пам'яті до кінця вашого життя? Якщо ви скажете "так" і водночас назвете ситуацію "досить природною", лише тоді ви можете вважати, що побачили театральне дійство. Отже, чого ж бракувало? Це і є головна проблема. Що потрібно, аби звичайне перетворити на унікальне?

У театрі НО акторові достатньо п'ятох хвилин, щоб дійти до середини сцени. Дивна річ: чому, коли таку дію виконує не актор, це нас не цікавить, однак коли те саме робить "справжній актор", навіть у дві тисячі разів повільніше, ми захоплюємося ним? Чому, спостерігаючи за ним, ми будемо зворушені, зачаровані? Ба більше, чому хода видатного вчителя НО для нас цікавіша, ніж хода актора цього ж театру – не такого видатного, але з двадцятип'ятилітнім стажем? У чому полягає різниця?

Ми говоримо про найпростіший рух – ходу, однак існує засаднича різниця між тим, що перетворює його на інтенсивне життя, і тим, що є банальністю. Будь-яка деталь руху слугуватиме нашій меті. Розглянувши під мікроскопом своєї уваги кожен деталь руху, ми б побачили, що увесь цей процес веде до конкретної меті.

"Око глядача" — найперше, що може допомогти. Коли ти відчуваєш цей прискіпливий погляд як "істинну надію", що не дозволяє партачити й розслабитись, а вимагає

постійної готовності, тоді ти розумієш, що функція глядацької зали аж ніяк не пасивна. Залі не треба втручатися чи проявляти себе. Вона є усталеним учасником дійства завдяки своїй свідомій присутності. Цю присутність слід сприймати як позитивний виклик, як магніт, що створює навколо себе активне поле. У театрі найбільшим ворогом є приблизність, брак точності.

Повсякденне життя містить у собі цю приблизність. Розглянемо три приклади. Приміром, коли ми складаємо екзамен чи розмовляємо з розумною людиною, то намагаємось бути конкретними у поглядах і висловлюваннях, але поза нашою волею тіло залишається байдужим та млявим. Зате поруч із людиною, яка страждає, ми не будемо байдужими у своїх почуттях, будемо сердечними та уважними, але думки наші водночас кружлятимуть десь далеко і тіло наше зостанеться пасивним. І третій випадок: коли ми за кермом автомобіля, то все наше тіло активне, проте в голові можуть кружляти пустопорожні думки.

Якщо актор прагне бути досконалим – правдивим, розумним, емоційним, із збалансованим, органічним тілом, то три елементи – думки, емоції і тіло мусять перебувати в ідеальній гармонії. Тільки тоді, хай навіть упродовж короткого проміжку часу, він буде на сцені значущим і виразнішим, аніж коли сидить, скажімо, у себе вдома.

У нашому першому експерименті – "людина рухається у просторі й зустрічає іншу людину, а тим часом ще одна людина це спостерігає" – є потенціал, який може бути реалізованим, а може і не бути. Розглянемо це в акторській термінології. Спершу потрібно дуже докладно проаналізувати, які елементи створюють цей загадковий рух життя, а які заважають його вияву. Головний елемент – тіло. Тіла людей усіх рас на нашій планеті є більш-менш однаковими; існує декілька відмінностей у розмірах і ко-

льорі, але ж голова завжди розміщена над плечима, ніс, очі, рот, живіт і ноги – на тих самих місцях. Інструмент тіла той самий у всьому світі, а стиль і культурний вплив – те, що нас відрізняє.

У японських дітей тіло розвинене більше, ніж у тих, що народилися на заході. Починаючи з двох років, дитина в Японії вчиться сидіти в ідеально збалансований спосіб; від двох до трьох років засвоює етикет поклонів, що є чудовою вправою для тіла. У готелях в Токіо дуже привабливі молоді дівчата стоять цілий день перед ліфтами і вклоняються щоразу, коли двері відчиняються чи зачиняються. Можете бути абсолютно певні: якщо одного дня режисер запросив би котрись із них грати в театрі, тіло вона б мала добре розвинене.

На Заході до малої кількості людей з добре розвиненим і активним тілом належать диригенти оркестру. Усе своє життя диригент виконує рухи, що починаються із згинання торса, не вважаючи це фізичними вправами. Як і в японців, у нього повинні бути сильні м'язи живота, щоб інші частини тіла в експресії мали добру опору. Мова не йде про рухи, які виконує акробат чи гімнаст, бо їхні рухи вимагають фізичної напруги, – йдеться про єдність емоцій і чіткості думки, які виявляє тіло диригента. Він потребує цієї чіткості думки, щоб стежити за кожною деталлю партитури, а його почуття тим часом надають характеру музиці. Тіло диригента, яке перебуває в постійному русі, – це інструмент, через який здійснюється комунікація з музикантами. Таким чином, навіть диригенти похилого віку мають гнучкі тіла, хоча ніколи не виконували танцю молодого африканського воїна чи поклонів японців.

Один видатний англійський диригент початку століття сказав: “На континенті диригенти краще підготовані, бо при зустрічі з дамами вони нахиляються, щоб поцілувати їм руку”. Він радив диригентам-початківцям уклоняться, цілуєчи руки дамам.

Коли я відвів свою доньку, якій минуло тоді три чи чотири роки, на танці, я був наляканий виглядом дитячих тіл. Я бачив дітей її віку – вони вже були негнучкі, вони не відчували ритму. Ритм – це не особливий дар. Ритм притаманний усім доти, доки його не блокують, і коли тобі три роки, ти маєш рухатись природно. Але сьогодні діти годинами нерухомо сидять перед телевизором, потім ідуть на танці з тілами, що вже стали негнучкими. Інструмент, тобто тіло у період дитинства в нас нерозвинене так добре, як у людей на Сході. Отже, актор із Заходу повинен усвідомлювати необхідність компенсувати цю ваду.

Це не означає, що актор мусить тренуватись як танцівник. Акторові треба мати тіло, що віддзеркалює його характер, а тіло танцівника повинно бути нейтральним. Танцівники – я маю на увазі традиційний балет, класичні танці – повинні вміти виконувати вказівки хореографа до певної міри в анонімний спосіб. Для актора ж усе зовсім по-іншому; для нього дуже важливе фізичне усвідомлення й виявлення характерів як відтворення об'єктивного образу світу: маленькі й товсті, високі й худі, такі, що рухаються швидко, і такі, що рухаються повільно. Це

необхідно, оскільки ми відтворюємо й показуємо життя, життя зовнішнє і внутрішнє в його нерозривній єдності. Щоб виявити зовнішнє життя, нам треба внутрішньо чітко побачити той чи інший характер, адже кожен із нас є певним типом чоловіка чи жінки. Важливо, щоб те грубе й незграбне тіло, і те молоде й швидке були однаково здатними до швидкої зміни, і саме в цьому полягає спорідненість з акторами Східного театру.

Наші актори виконують акробатичні вправи, щоб розвинути свою чутливість, а не задля вдосконалення акробатичної майстерності. Актор, який ніколи не виконує жодних фізичних вправ, – це “актор від плечей і вище” (тобто лише голова). Цього, може, й достатньо для кіно, але аж ніяк не для театру. Дуже легко оволодіти мовою, обличчям, пальцями, але що не дароване природою і що має бути розвинене важкою працею, то це чутливість усього тіла — спина, ніг. Чутливість для актора – це постійний контакт із власним тілом. Виконуючи рух, він відчуває кожен м'яз.

У Магабгараті ми ставили дуже небезпечну сцену. Дія відбувалася в темряві. Усі несли палаючі смолоскипи. Іскри й краплі киплячої олії могли легко підпалити шалики, що спадали з тонких шовкових костюмів. Ризик викликав у нас почуття страху. Тому ми часто виконували вправи із смолоскипами, щоб навчитися відчувати порухи полум'я. Завдяки постійному тренуванню японський актор Йоші Оїда від початку виявляв майстерність. Який би рух він не виконував, він достеменно знав, де зараз його ноги, руки, очі, голова... Він нічого не робив випадково. Проте коли ми зупинимо нашого європейського середньостатистичного актора під час руху і попросимо з точністю до сантиметра сказати, де цієї миті його нога чи рука, йому напевно буде важко це зробити. В Африці чи на Сході, де дитячі тіла не обтяжені міським життям і день за днем живі традиції змушують їх правильно сидіти, вклоняться, клякати, стримано ступати, нерухомо, насторожено стояти, – їм змалку властиве те, що ми повинні здобути з часом, постійно тренуючись. І це для нас цілком доступно, адже структура наших тіл є подібною.

Нетреноване тіло можна порівняти з ненастроєним інструментом – його звучання сповнене заплутаного й жахливого галасу, незрозумілих звуків, що заважають нам почути мелодію. Зайва напруженість і погані звички зникають, коли інструмент актора – його тіло добре натреноване. Він готовий тепер розкрити себе перед безмежними можливостями порожнечі. Але не все так легко: перед цією незнайомою пустою виникає природний страх. Навіть багаторічний досвід не рятує: щоразу, коли розпочинаєш – коли виходиш на килим, – знову з'являється цей страх порожнечі, що наповнює тебе і простір довкола. Ти одразу намагаєшся заповнити цю пустоту, щоб утекти від страху, щось сказавши чи зробивши. Потрібна неабияка впевненість, щоби всидіти нерухомо та мовчки. Значна частина наших надмірних та непотрібних маніфестацій виникає від страху, ніби відсутність наших заяв про себе означатиме неприсутність нас самих. Це жахлива проблема повсякденності, де нервові, надміру збуджені люди

можуть вивести нас із рівноваги. Натомість у театрі, де вся енергія мусить бути спрямована на досягнення однієї мети, дуже важливо розуміти, що насправді можна бути присутнім, але, як на перший погляд, нічого не робити. Для кожного актора важливо усвідомити та розпізнати ті перешкоди, які в такому випадку є природними й законними. Якби ми запитали японського актора про його гру, то він би визнав, що вже зіткнувся з цим бар'єром і переступив через нього. Його вдала гра тримається не на продуманій конструкції, а має в своїй основі стан вільної від страху порожнечі.

В одному бенгальському селі я бачив вражаючу церемонію, що називається Чау. Учасники її, мешканці села, розігрують битви, просуваючись уперед дрібними стрибками. Стрибаючи, вони цілеспрямовано дивляться вперед, і в їхньому погляді є невимовна сила і напруга. Я спитав їхнього вчителя: “Що вони роблять? На чому вони концентрують свою увагу, щоб їхній погляд став такий проникливий?” Він відповів: “Це дуже легко. Я кажу їм ні про що не думати, лише дивитись уперед широко розплющеними очима”. Я зрозумів, що вони не досягли б такої сили погляду, якби зосереджувались на своїх відчуттях чи заповнювали простір думками. Дуже важко усвідомити щось подібне людині із свідоглядом європейця, що впродовж століть визнавала розум та “ідеї” за своїх верховних богів. Лише переживши, можна це зрозуміти. А в театрі ми можемо “покуштувати” абсолютну реальність надзвичайної присутності порожнечі, порівнюючи її з тим жалюгідним безладом, який панує в голові, переповненій думками.

Що це за елементи, що втручаються у внутрішній простір? Одним із них є надмірна розсудливість. Для чого все готувати наперед? Адже майже завжди доводиться долати страх викриття. Колись я знав звичайних акторів, які воліли отримати всі вказівки режисера першого ж репетиційного дня – і щоб надалі їх залишили в спокої. Це був для них справжній рай, і якби у вас виникло бажання поправити щось за два тижні до прем'єри, то це б їх засмутило. Я не міг більше працювати з такими акторами, оскільки я люблю все змінювати, інколи навіть у день вистави. Я надаю перевагу роботі з акторами, які радо залишають простір для змін. Але навіть і серед них, трапляється, дехто скаже перелякано: “Ні, вже надто пізно, я не можу нічого змінити”. Вони переконані, що коли вже вибудували певну структуру, то, змінивши її, залишаться ні з чим, загубляться. У таких випадках марно говорити “Не хвилюйтесь”, бо це ще більше лякатиме їх. Простіше переконати, що вони не мають рації. Тільки завдяки постійним репетиціям та сценічному досвіду ви зможете показати акторові, що лише тоді, коли він готовий ризикувати, справжнє натхнення заповнює простір.

Таким чином, ми наблизилися до розгляду проблеми актора як митця. Хтось скаже, що справжній митець завжди готовий на будь-які жертви заради натхнення. Посередній митець не любить ризику, саме тому він є посе-

редній. Усе звичне, усе посереднє пов'язане зі страхом. Пересічний актор ставить тавро на свою роботу, намагаючись захистити самого себе. Щоб захиститися, ми “будуємо” і ми “тавруємо”. Щоб розкритися, нам треба розбити стіни.

Питання це дуже глибоке. Те, що ми називаємо “побудовою характеру”, насправді є лицемірством. Потрібно знайти зовсім інший підхід. Скажімо, творчий підхід – це придумування серій тимчасових замінів, і якщо навіть одного дня ми віднайдемо характер, то мусимо усвідомити – це не надовго. Сьогодні це начебто найкраще, що ми здатні зробити, проте слід розуміти, що справжня форма ще не відкрита. Справжня форма з'являється тільки останньої миті, а інколи й ще пізніше. Це народження. Справжня форма не схожа на конструкцію будівлі, де кожна дія – наступний крок до мети. Навпаки, справжній процес конструювання передбачає також і руйнацію. Це означає прийняти страх. Будь-який вид руйнування створює небезпечний простір, у якому набагато менше опор і підтримок.

Навіть коли ми досягаємо моменту істинної творчості через імпровізацію, репетиції чи під час виступу, однаково на нас якраз тоді чигає небезпека розмивання меж або руйнації знайденої вже форми.

Розглянемо це на прикладі реакції глядачів. Якщо під час імпровізованого виступу ви відчуваєте присутність публіки (а ви мусите її відчувати, бо інакше ваша робота не має сенсу), яка сміється, вас раптово може відкинути в той бік, куди б ви, може, й не повернули, якби не цей сміх. Ви прагнете дати втіху, й сміх підтверджує ваш успіх, і ви чимраз більше й більше зосереджуєтесь на тому, щоб викликати новий, свіжий вибух сміху, і це триває доти, доки ваш зв'язок з правдою, реальністю і натхненням безслідно не розчиняється у веселошсах. Важливо знати про це і наосліп не втрапити у пастку. Так само, знаючи причину своїх страхів, ви можете створити систему захисту. Треба осмислювати і випробовувати все, що дає безпеку. “Механічний актор” завжди робитиме одне й те саме, і його зв'язок із партнерами не буде ані чутливим, ані витонченим. Коли він дивиться на інших акторів чи слухає їх, то це ілюзорність, насправді він удає. Він ховається у свою “механічну” оболонку, бо вона дарує йому безпеку.

Так само й режисер. Велика спокуса для нього – приготувати план постановки вистави ще до першої репетиції. Це цілком нормально, я й сам так чиню. Я роблю тисячі ескізів декорацій та рухів. Але це звичайні справи, я розумію, що жодної з них завтра не трактуватиму поважно. Та якби я попросив акторів застосувати мої заготовки, зроблені три дні чи три місяці тому, я б знищив усе, що прийде, виникне в часі репетиції. Нам потрібно готуватись, щоб потім відмовитись від зробленого, будувати, щоб опісля зруйнувати...

Головне правило – все залишається у підготовчій формі до останнього моменту, отож, треба ризикувати, пам'ятаючи, що не існує остаточних вирішень.

Одним з обов'язкових і неминучих аспектів порожнього простору є відсутність декорацій. Це не означає,

що так краще, не мені судити, я просто підкреслюю очевидне – у порожньому просторі не може бути ніяких декорацій. Декорації заповнюють простір, і він уже не порожній, і думки глядачів вже “умебльовані”. Пуста площа не розповідає історій, отже, уява, увага й хід думок глядача вільні.

Коли за таких умов двоє людей рухаються в просторі і одна людина звертається до іншої: “Привіт! Містер Лівінгтон, я гадаю...”, то цих слів буде достатньо, щоб викликати в уяві образи Африки, пальм та ін. Але якщо, приміром, сказати: “Привіт ... де тут метро?” – глядач уявив би зовсім іншу картину, це могла б бути вулиця в Парижі. Але якщо хтось питає: “Де тут метро?”, а інший відповідає: “Метро? Тут? Посеред Африки?” – відкриваються нові можливості, і образ Парижа, що виріс у нашій уяві, помаленьку зникне. Є два варіанти – ми в джунглях і один персонаж божевільний, або ж ми стоїмо на вулиці в Парижі і персонаж галюцинує. Відсутність декорацій – це передумова свободи уяви.

Якщо ми поставимо поряд двох людей у порожньому просторі, то кожна деталь впадатиме у вічі. Як на мене, у цьому полягає найбільша різниця між театром і кіно. Завдяки реалістичній властивості фотографування в кіно людина завжди постає в оточенні, ніколи не з’являється без довкілля. Були спроби зняти фільми з абстрактним оточенням, без декорацій, з білим тлом, однак, окрім Dreyer’s Feanne d’Arc, це рідко коли вдавалось. Якщо ми розглянемо тисячі чудових фільмів, то зрозуміємо, що сила кіно полягає у фотографуванні, а фотографування означає, що хтось десь має бути. Кіно не може обминати увагою суспільного оточення, в якому воно діє. Кіно демонструє повсякденну реальність, у якій живе актор, – живе в тому самому світі, що й камера. У театрі ми можемо уявити актора у власному буденному вбранні, у білій лижній шапочці на голові – і вже зрозуміло, що він грає роль папи. Достатньо одного слова, аби викликати образ Ватикану. В кіно це неможливо. Оповідь у кіно потребуватиме особливих пояснень, скажімо, що дія відбувається у психіатричній лікарні, де пацієнт у білій шапочці має галюцинації, пов’язані з церквою, без яких образ утратить сенс. У театрі уява заповнює простір, тим часом кіноекран відображає результат і вимагає, щоб усе в кадрі було логічно і гармонійно пов’язане.

Порожнеча в театрі дозволяє уяві заповнювати проміжки. Парадоксально, але чим менше ми скоряємось уяві, тим краще вона працює, бо уява – це м’яз, якому до вподоби ігри.

Що ми маємо на увазі, говорячи про співучасть глядача? У 60-і ми мріяли про активного глядача. Ми наївно гадали, що “участь” слід демонструвати кожним своїм рухом – вистрибнути на сцену, бігати довкола і бути частиною акторської групи. Справді, усе це можливе, і така ситуація інколи може виявитися досить цікавою, але “участь” – це щось зовсім інше. Суть її полягає в тому, що ми стаємо співучасниками дії і сприймаємо пляшку як нахилену пізанську вежу чи ракету, що летить на місяць. Уява з задоволенням зіграє в цю гру за умови, що актор буде ніде. Якщо

за ним є хоч якась деталь декорації, що зображає космічний корабель чи хмародер у Мангеттені, то кінематографічна правдоподібність відразу втрачається і ми опиняємось у замкненому просторі, обмежені довкіллям.

У порожньому просторі ми можемо припустити, що пляшка – це ракета, яка понесе нас на зустріч зі справжньою людиною з планети Венера. За секунду вона може змінитись і в просторі, і в часі. Акторові досить спитати “Скільки століть я пробув тут?”, і ми робимо величезний стрибок уперед. Упродовж декількох секунд із мінімальною кількістю слів актор може побувати на планеті Венера, потім у супермаркеті, подорожувати вперед і назад у часі, оповісти про це, знову злетіти в ракеті і т.д. Це все можливо, якщо ми перебуваємо у вільному просторі. Всі обмеження прийнятні, якщо нема тиску незмінних і строгих форм.

Експерименти, що стосуються цієї теми, ми розпочали в 70-х, назвавши їх “Вистава на килимі”. Під час наших подорожей до Африки та інших частин світу все, що ми брали з собою, – то це маленький килимок, він окреслював площу, на якій ми працювали. Саме так ми зрозуміли технічні основи Шекспірівського театру. Ми побачили, що найкращий шлях до вивчення Шекспіра полягає не в дослідженні й реконструкціях елизаветинського театру. Треба просто імпровізувати на килимі. Ми усвідомили, що цілком можливо розпочати сцену стоячи, закінчити її сидячи і, підвівшись, знову опинитися в іншій країні, в інший час і водночас не втратити темпу гри. У Шекспіра є такі сцени, де двоє людей діють у замкненому просторі – і раптово опиняються назовні без жодної відчутної паузи. Одна частина сцени відбувається у приміщенні, наступна на вулиці, без жодної вказівки в тексті, що сталася зміна.

Деякі дослідники Шекспіра присвятили томи цій проблемі, і часто йшлося саме про використання в нього “подвійного часу.” Вони запитують: як же це так, що цей видатний письменник не помітив своєї помилки, коли спершу він говорить у тексті, що дія тривала три роки, потім – нібито півтора року, а насправді все це триває рівно дві хвилини. Тільки недбальством можна пояснити, що в першому реченні тексту написано, ніби ми опинились у будинку, а вже в наступному читаємо фразу: “Погляньте на це чудове дерево”, тобто цілком зрозуміло, що ми потрапили до лісу. Отож очевидно, що дія в п’єсах Шекспіра відбувається в однозначно визначених місцях, але не в однозначно визначеному часі.

Коли акцент зроблено на людських стосунках, нас не зв’язує єдність місця та єдність часу. Нашу увагу привертають взаємини між людьми; соціального контексту, завжди присутнього в житті, не показано, але він виникає в порівнянні з іншими персонажами. Якщо об’єктом дії є стосунки між багатою жінкою і злодієм, то ані декорація, ні реквізит не розкривають цього зв’язку, тільки сама оповідь, сама дія. Він злодій, вона багачка. Раптово приходять суддя. Людські стосунки між жінкою, злодієм і суддею – лише це має сенс. Контекст, тло створюється вільно, динамічно, як наслідок взаємодії персонажів. Уся гра

між ними, включаючи сам текст і політичний та соціальний підтекст, буде безпосереднім вираженням прихованої напруги.

Якби ми потрапили в реалістичне довкілля з вікном, через яке злодій має залізти, сейфом, який він має відкрити, дверима, які багата жінка має відчинити, ... то кіно було б набагато доречнішим! Коли ми імітуємо звичайне життя, ритм його буде позначений в'ялістю нашої щоденної діяльності, і саме тут за роботу береться монтувальник фільму, який відтинає своїми ножицями все нецікаве. Кінорежисер має перевагу, яку театральний режисер здобуде тільки тоді, коли вилучить реалістичне тло й повернеться до відкритої сцени. Тоді лише й можна здобути "театральність", а це й допоможе театрові знову повернутися до життя. Це приводить нас до початку: для того, щоб існувала різниця між театром і не-театром, між справжнім життям і життям театральним, необхідна компресія часу, невіддільна від інтенсифікації енергії. Саме це створює потужний зв'язок із глядачем. Саме тому в більшості сільських і народних театрів музика відіграє основну роль, підносячи енергетичний рівень вистави.

Музика розпочинається з удару. Найпростіший ритм чи удари – це вже напруга дії і загострення цікавості. Потім вступають нові й нові інструменти, і у зв'язку з дією виконують дедалі складнішу роль. Я мушу наголосити на цьому. Музика в театрі існує лише у зв'язку зі сценічною дією. Питання стилістики, що належать до основних музичних тенденцій, розвиток музики від школи до школи впродовж століть, – усе це стосується театру. Такі речі дуже легко зрозуміти музикантові-виконавцеві, якщо він зацікавлений у творчому зростанні актора. Але композиторів сприйняти це дуже важко. Я не критикую композиторів, я тільки пояснюю, як багаторічний досвід переконав мене, що найкращу музику творять музиканти, які беруть постійну участь у діяльності трупи. Звичайно, композитор може зробити величезний внесок, але тільки коли він усвідомлює, що його музика повинна стати частиною унікальної мови вистави, і не намагається повертати до себе увагу глядачів своєю власною мовою.

Театр – одна з найскладніших ділянок мистецтва. Тут необхідно досягти гармонійної триєдності. Йдеться про зв'язок між актором – і його внутрішнім життям, його партнерами і публікою.

Насамперед актор повинен мати глибокі й потаємні зв'язки з внутрішнім джерелом змісту своєї роботи. Видатні оповідачі, яких я зустрічав у чайних в Афганістані й Ірані, переповідали стародавні міфи з великою радістю, але, окрім цього, ще й з внутрішньою серйозністю. Вони весь час були відкриті слухачам не для того, щоб сподобатися їм, а щоб поділитись неповторністю священних текстів. В Індії ті, хто оповідає в храмах Магабгарату, ніколи не втрачають відчуття величчя міфу, який вони доносять до слухача. Вони налаштовані на читання як внутрішньо, так і зовні. Саме так має поводитись кожен справ-

жній актор. Це означає існувати в двох світах одночасно.

Завдання, звичайно, дуже важке й складне. Але звідси шлях до наступного виклику. Якщо актор грає Гамлета чи Короля Ліра і прислухається в найприхованіших куточках душі до відгуку власної психіки, він однаково повинен відчувати зв'язок із партнерами. Одна частина його творчого буття під час гри повинна бути звернена всередину. Чи може він досягнути цього насправді на сто відсотків, водночас ані на мить не відмежовуючись від людини, яка стоїть перед ним? Це настільки важко, що саме зараз може виникнути спокуса вдатися до обману. Ми часто бачимо дуже відомих акторів, зокрема оперних співаків, захоплених тільки самими собою, власною величчю, – вони лише вдають, ніби грають зі своїми партнерами. Це заглиблення в самих себе не можна розглядати лише як марнославність чи нарцисизм. Навпаки, воно може походити від глибокого мистецького прагнення самовияву, але, на жаль, без участі в цьому акті іншої людини. Король Лір вдаватиме, що він грає з Корделією, дуже вміло показуючи, що він слухає її і дивиться на неї, але насправді він лише вихований партнер. Це зовсім не те, не той стан, коли почуваєшся невід'ємною частиною дуєту, який сукупно виголошує слова. Якщо це лише дисциплінований актор, який частково відключається під час чужих реплік, то він не зможе виконати своїх основних обов'язків, які полягають в утриманні рівноваги між зовнішньою поведінкою на сцені і особистими бажаннями. Цю байдужість можна завше запримитити, хіба що за винятком тих сцен, у яких з Божою ласки не видно напруження й розмежувань у трупі, де всі грають бездоганно.

Під час репетиції ми повинні стежити за тим, щоб не зайти занадто далеко. Актори, які завчасу виснажують себе емоційно, часто стають байдужими до пошуку правдивих стосунків із партнером. Я мусив часто звертати на це увагу у Франції, де актори ладні негайно занурюватись з головою у дію. Навіть якщо текст передбачає голосну інтерпретацію, репетицію слід починати в інтимній атмосфері, щоб не розсіяти нашу енергію. Натомість коли актори звикли розпочинати репетицію за чашкою кави, життєво необхідно вивільнити творчий потенціал тіла, вдаючись до вправ та імпровізації. Щоб бути достатньо вільним, щоб відчувати контакт між персонажами, часто корисно замінити текст іншими словами, скористатися іншими рухами. Але, звичайно, це все тимчасовий процес, його слід пройти, щоб досягнути тієї надзвичайно складної, невловимої речі, що полягає в усвідомленні своєї внутрішньої сутності – і одночасно бути здатним на повний голос говорити про найінтимніше. Як розвивається цей внутрішній вияв аж до того моменту, коли він може без обману заповнити обшир? Як можемо ми піднести голос, не руйнуючи правди взаємин із партнером? Це надзвичайно важко: у цьому полягає парадокс акторського мистецтва.

Спробуймо вдати, що два попередніх випробування не дуже важкі, й поговоримо про третю необхідність. Два актори, які є партнерами, повинні одночасно бути й персонажами, й оповідачами подій. Стократ помноже-

ними оповідачами, що мають безліч голів, – адже коли вони відтворюють внутрішні, інтимні зв'язки, вони одночасно звертаються до глядачів. Король Лір і Корделія не тільки взаємодіють як король і донька, але, як хороші актори, повинні усвідомлювати, що при тому вони впливають на глядачів.

Отже, ми постійно повинні намагатись відкривати й підтримувати цей потрібний зв'язок з самим собою, з іншими акторами і з глядачами. Дуже легко запитати – як? Ми не маємо втішного рецепту. На думку спадає, що потрібний баланс – це ніби образ чоловіка, що ступає по туго натягнутому канату. Він усвідомлює небезпеку, він тренується, щоб бути готовим зіткнутись із нею. Кожен раз, коли він робить наступний крок, ця рівновага може бути або знайдена, або втрачена.

Найголовніший принцип, яким я керуюсь у своїй роботі, – раз по раз перевіряти, чи я сам не змудився. У театрі нудьга може з'явитись у будь-який момент як найпідступніший чорт. Найнікчемніший випадок – і вона насакає на вас, вона чекає на вас, вона ненаситна. Вона завжди готова непомітно прокрастись у дію, жест чи репліку. Якщо ви знаєте про цю небезпеку, то все, що вам потрібно, – це довіряти власній вродженій здатності вловити відчуття нудьги і вміло використовувати цю здатність. Ця властивість спільна для всіх живих істот на Землі. Це чудово, якщо під час репетиції чи тренування я кажу собі: “Якщо мені нудно, на те має бути причина”, і тоді, незважаючи на відчай, я мушу шукати причину. Отже, я підштовхую себе, і з'являється нова ідея, вона дає поштовх іншим, а ті підштовхують мене. Як тільки нудьга з'являється, вона нагадує засвічене червоне світло.

Звичайно, кожній людині властивий інший коефіцієнт нудьги. Те, що ми повинні розвивати в собі, не має нічого спільного з нетерпеливістю чи невмінням зосередитись. Нудьга, про яку я веду мову, полягає в тому, що ми втрачаємо інтерес до дії, яка розгортається.

Упродовж багатьох років ми створювали у Паризькому Центрі традицію, яка стала дуже важливою для нас. Приблизно після двох третин репетиційного періоду ми показуємо глядачам виставу такою, якою вона є, тобто незакінченою. Як правило, ми йдемо в школу і граємо перед невідготованими глядачами – дітьми: вони переважно не знайомі з сюжетом вистави і не знають, чого чекати. Ми йдемо без костюмів, без декорацій. Імпровізуємо з тими предметами, які можемо знайти у порожньому просторі, тобто класі.

Ми не можемо зробити це на початку репетицій, всі занадто налякані, закриті й невідготовані, і це цілком природно, але як тільки значний шмат роботи зроблено, ми намагаємось випробувати те, що відкрили: адже потрібно побачити, де ми пробуджуємо інтерес у людях, не схожих на нас, а де ми просто викликаємо нудьгу. Діти – найкращі критики; діти не мають упереджень, вони або зацікавлені, або нудьгують, вони або розуміють акторів, або втрачають терпеч.

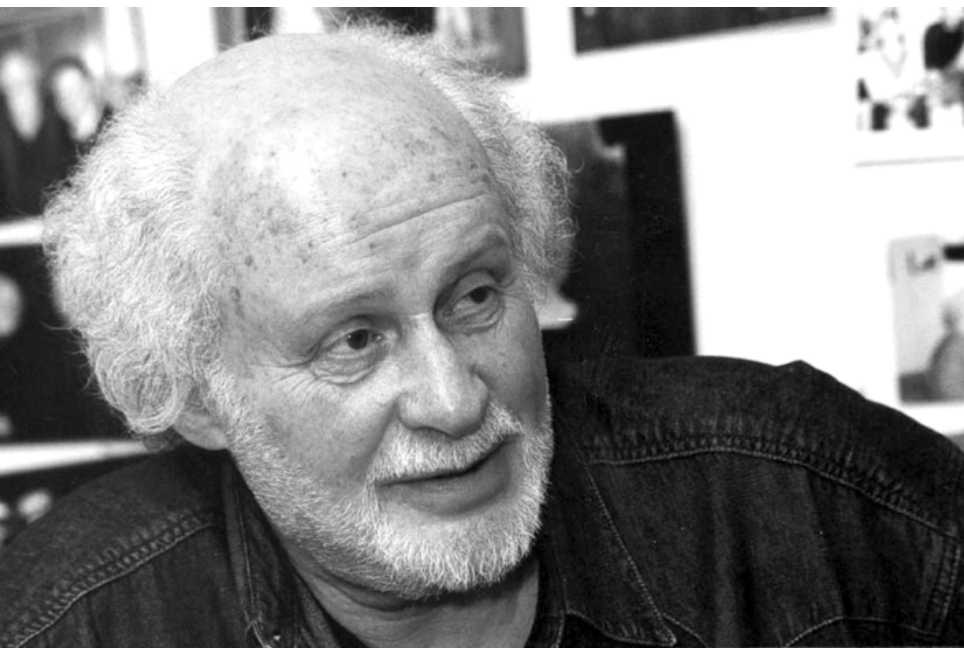
Коли ми стикаємось із прем'єрним глядачем, то найкращий барометр – міра мовчання. Якщо ми уважно слухаємо, то можемо довідатись все про виставу залежно від рівня тиші. Інколи якісь почуття хвилиною прокочуються у залі, і це відображається на якості тиші. Та через декілька секунд вже можна відчуті зовсім іншу тишу, а далі, при переході від особливо напруженого моменту до менш напруженого тиша обов'язково послабиться. Хтось кашляне, поворухнеться, і як тільки нудьга прийде, вона проявиться через короткий шурхіт, у звуках, характерних для зміни положення тіла, коли стілець заскрипить, а найгірше – у звукові, який сповістить нас, що хтось відкрив програмку. Саме тому ми не повинні вдавати, що вся наша робота є апріорно цікава, і ніколи не переконувати себе, що публіка невдячна. Це правда, інколи вона буває дуже невдячною, але ми повинні жорстко відмовляти себе говорити про це, бо не маємо права сподіватись на хорошу аудиторію. Публіка буває тільки проста чи складна, і наше завдання – зробити кожного глядача добрим. Коли глядач легкий, це дарунок неба, але складний глядач – не ворог нам. Навпаки, глядачі за суттю своєю суперечливі, і ми завжди зобов'язані шукати те, чим можемо захопити їх і зацікавити. Це здорові засади комерційного театру, але справжній виклик – це не намагання досягти успіху, а спроба пробудити внутрішнє зрозуміння без намагання будь-що задовольнити глядача.

У театрі традиційному, з авансценою, коли репетиція відбувається без присутності глядача, до прем'єри немає жодної підстави для завчасного виникнення контакту між глядачами і тими, хто на сцені презентує свою історію. Вистава часто розпочинається в одному темпі, а глядач налаштований на інший. Вистава зазнає фіаско ще в день прем'єри, якщо актори мають свій внутрішній ритм, а глядач існує у своєму ритмі, отож між ними не може виникнути бодай натяк на гармонію.

У народних театрах, навпаки, з першим ударом бубна перед музикантами, акторами і глядачами відкривається один і той самий світ. Вони існують у унісон. Перший момент, перший жест витворюють зв'язок. Від цієї миті й далі вся історія триває в одному ритмі. Ми часто переживали це не тільки під час наших африканських експериментів, але й тоді, коли грали у будинках культури чи гімназіях. Це забезпечує чітке відчуття зв'язку і показує, від чого залежить ритм видовища. Як тільки ми з'ясуємо цей принцип, ми відразу ж зрозуміємо, чому вистава у будь-якому нетрадиційному круглому театрі, де глядачі надовкіл оточують акторів, часто відрізняється від вистави фронтального театру, чому вона сповнена природности і життєвої радості.

*(Далі буде)*

*Переклала з англійської Марта Козак*



Едуард МИТНИЦЬКИЙ

## “ТЕАТР – ОФІЦІЙНИЙ ДЕРЖАВНИЙ БОМЖ...”

*Проблеми сучасного театру і режисури – предмет розмови з практиком, аналітиком, теоретиком, філософом театру; професіоналом, що має досвід роботи в багатьох театрах України та за кордоном; людиною, яка, майже 25 років тому створила свій театр. Наш співрозмовник – свідок та учасник театрального процесу радянських часів, невгамовний та невтомний борець сучасного театру, художній керівник Київського театру драми і комедії на лівому березі Дніпра, народний артист України професор Едуард Маркович Митницький.*

*Творчий досвід цього режисера – це понад 140 постановок у різних країнах світу. Україна, Росія, Латвія, Литва, Чехія, Словаччина, Болгарія, Німеччина – далеко не повна географія його вистав. Роботи з видатними майстрами сцени, серед яких Л. Бакиштаєв, В. Халатов, М. Водяний, П. Куманченко, Н. Копержинська, В. Улік, Є. Опалова, Б. Романов, П. Морозенко, В. Івченко, Л. Сатосова, Г. Ніколаєва, А. Роговцева, Ю. Ма-жуга, В. Заклунна, В. Горянський, О. Гетьманський... Серед постановок – вистави, які вже стали радянською театральною класикою. “Варшавська мелодія” Л. Зоріна (спектакль грали 811 разів), “Марія” А. Салінського, “Людина зі сторони” І. Дворецького, “Драма в учительській” Яр. Стельмаха, “Варвари” М. Горького, “Ревізор” М. Гоголя, “Пізня серенада” О. Арбузова, “Скрипаль на даху” Дж. Бока, Дж. Стейна, “Дивна місіс Севідж” Д. Патріка, “97” М. Куліша, “Диктатура” І. Микитенка, “Дай серцю волю...” М. Кропивницького, “Дума про Британку” Ю. Яновського, “Гамлет” В. Шекспіра, “П’ять пудів кохання” (“Чайка”) А. Чехова..., а також вистави “Так закінчилося літо” І. Шоу, “Я вам потрібен, панове!” (“На кожного мудреця доволі глупоти”) О. Островського, “Живий труп”, “Анна Кареніна” Л. Толстого є своєрідною візитною картою сучасного театрального життя столиці, у них грають найвідоміші київські актори.*



... Час, у якому ми живемо, дуже активно впливає на формування **особистості** молодого **режисера** в контексті середовища і часу. Глибинний, таємний зміст драматичних творів дедалі менше цікавить режисерів. Процес проникнення у цей зміст доволі важкий, і потрібно мати досвід прожитих років, щоб досить переконливо прочитати п'єсу, побачити власну інтерпретацію цієї п'єси. Адже досвід молодої людини неадекватний досвіду письменника. Але потреба в інтерпретації, у своєрідності сценічних пропозицій, а не в ілюстрації – це один з основних показників приналежності до професії режисера. Поверхова увага до автора породила, на мій погляд, як виправдання, термін “ігровий театр”. Та хіба є “неігровий театр”? Цей термін, очевидно, дає своєрідне право не проникати у філософію, соціальні глибини, у політичний всесвіт твору...

... Проблеми режисури починаються з проблем нашого життя. Як у житті формується, виписується людина, її характер, інтелект? Звідки приходять люди, які займаються такою інтелектуальною і всеосяжною професією, як режисер? Вони народжуються в сучасному світі, де все вирішують два формотворчі моменти – кримінал і телевізор. Режисер – це людина, яка зобов'язана орієнтуватися не тільки в усіх проявах літератури і мистецтва, а й у проявах самого життя. Що таке обдарування? Обдарування – це поєднання чуття і знання. ... Власне, немає в житті сфери, у якій режисер не повинен би відчувати процесу, динаміки, її “композиції”. Він може бути далекий від банківсько-менеджерського чи “бізнесово-спекулятивного” світу, але розумітися на ньому режисер зобов'язаний. Усе це – факти життя. І саме фактами життя в максимально парадоксальному поєднанні займається театр і режисура зокрема. Тому режисер повинен бути надзвичайно зацікавленою професійною людиною.

– ... Зацікавленою в чому?

– ... Передусім у пізнанні... Що таке режисура? Ти в оберемок схопив світ і тягнеш його до себе. І чим більший цей оберемок, тим більше можливостей його пізнати. Прагнути пізнання – це одна з перших обов'язкових професійних якостей режисера.

Але жага пізнання завжди в конфлікті з людськими можливостями... Можливо, тому режисура звучується у своїх інтелектуальних категоріях. Адже режисер зобов'язаний мислити широко. Режисура є категорією і політичною, але це не ідеологічне поклоніння, не колінкування перед ідолом. Політика – це світова інтрига. Інтрига – пружина драматургії. Режисер мусить досягнути нескінченні хитросплетіння в суспільстві. А суспільство наше до краю політизоване. У світі зараз йде жорстока боротьба за владу, в яку втягується дедалі більша кількість людей, що мимоволі пронизує всі життєві процеси. У мистецтві зараз чимраз менше й менше інтелігентних людей. Постійні публікації компроматів (які, безперечно, часто відповідають істині), щоденні повідомлення про вбивства позбавляють суспільство душевної стабільності і віри. Це впливає на сприйняття новим поколінням досвіду попереднього – як у мистецтві, так, можливо, і в науці.

– Чи вважаєте Ви, що телебачення створює сьогодні серйозну конкуренцію для театру?

– Я так не вважаю. Що в нас робиться на телебаченні? Ситуацією керує, так би мовити, знаменита повоєнна доктрина Алана Далласа: відбувається поступове обдурювання, моральне пограбування людей. Те, що ми бачимо сьогодні на телеекрані, – потоки крові, насильств, – це інтелектуальне знищення людини. На жаль, у недавньому минулому інтелект був потрібен тільки задля прославлення влади, для її зміцнення й озброєння. У всіх інших випадках інтелект владі не був потрібен. Між владою й інтелектом завжди точиться війна. Хтось влучно зазначив: “Поети погано уживаються з королями, але ховають їх разом...”

– І яке ж становище театру у всій цій круговерті?

– Сьогодні воно абсолютно принизливе. Театр – офіційний державний бомж. Ми в Києві, до речі, почуваємося не найгірше, – театр кївська влада підтримує. А що робиться навколо? Три чверті театрів здають в оренду, грають по одній виставі на тиждень... Однак потрібно зрозуміти: знову конче, вкрай необхідне **просвітництво** для суспільства, для держави, яка щодень, щохвилини втрачає духовні й моральні цінності, що накопичувалися упродовж віків. Потрібно мати волю, віру не в щохвилиний шурхіт здичавілих шанувальниць, а в необхідність обов'язкової божої ін'єкції в заражену сучасним мракобіссям душу людини... На що нас штовхає масовий попит? Чи треба нагадувати, що наші шоу, наче фігові листки, ледь приховують наші “соромні місця” – убогі театральні бюджети! Я не кажу вже про головне – про синтетичну підготовку артистів до професійної, так би мовити, вокально-танцювальної відвертості... Все це, як висловлювався Товстоногов, “МХАТ для бідних”. І якщо театр тримається на рівні ватерлінії, йому потрібно ставити пам'ятник. Сьогодні Україна – країна, що розбещується. Розтління, аморальність стає хворобою століття. І в цьому середовищі мусить виживати театр. У цьому середовищі мусить він діяти! У цьому середовищі він намагається утверджувати категорії вічні, а не звеселяти “всесвітній галоп наживи”, що стрімко наближає духовний кінець суспільства. ... Нашій владі потрібна програма, у якій були б визначені зміст і мета мистецтва. Я цієї програми не знаю. Думаю, що зараз її ніхто не знає.

– Для створення подібної програми потрібен інтелектуальний, творчий, людський потенціал, якого, як бачимо, сьогодні немає...

– Держава і суспільство не створюють ані моральних, ані матеріальних умов заради підвищення цього потенціалу. Здається, що театр взагалі нікому не потрібний. У кращому випадку, хіба тільки людям малого і середнього достатку. Тим, хто править бал, потрібні більярд, сауни, ресторани, нічні клуби... Їм здається, що вони вершители доль, що вони захопили весь життєвий простір. Як вони їздять на своїх іномарках? Вони просто здивовані, чому вся “дрібнота” крутиться в них під ногами! Рівень культури в країні розпізнати дуже легко – досить звернути увагу на дорожній рух: у нашій країні процвітає хамство.



Лариса Кадочникова - Поліна, Валерій Сівач - Дорн у виставі "П'ять пудів кохання" за А. Чеховим, режисер Едуард Митницький, Театр ім. Лесі Українки

Не можна ж бути на дорозі хамом, а в інших випадках джентльменом...

– То що ж Ви скажете про рівень критики, журналістики, рівень інтелекту тих, хто намагається віддзеркалювати і фіксувати театральний процес?

– Низький, насамперед у номінації культури, виховання, професійної етики. Критики теж повинні вижити. На жаль, будь-якою ціною! Пишуть самовпевнено: або насміхаються, або відверто грубіянять, у кращому випадку – переказують зміст або жонглюють запозиченими з різних мов термінами, безмірно захоплені самі собою. Дивно, але ті, хто пише про театр, у найжорстокішому конфлікті з ним, іноді по суті, але найчастіше за формою.

– А сучасне молоде покоління режисерів?

– Це, так би мовити, "нерозпізнаний літаючий об'єкт". Вони вигадують свій світ, але при цьому не мають реального підґрунтя. Вигадують іноді добре, іноді, на жаль, примітивно, іноді бавляться, наче діти в пісочку, не звертаючи увагу на те, що, власне, обслуговують нових "демократичних" грабіжників... Молоді режисери надають

перевагу штучарству. Претендуючи на своєрідність погляду, на концептуальність, філософічність, прагнучи не відстати від "новітніх модифікацій", імітують метафору і сценічний парадокс, пропонують багатозначні формальні і змістово порожні пластичні й технологічні ефекти... І молодь, і середнє покоління режисерів остерігаються побачити світ у його драматичному, трагічному ракурсі. Звичайно, можна протистояти злу по-різному...

– Але хіба в такій ситуації можлива розмова про професіоналізм?

– Професіонал – це не власник диплома чи навіть і звання, професіонал – це людина, що мислить особливими, непередбачуваними, узагальнено-образними й обов'язково вражаючими категоріями.

– Зараз спостерігається тенденція знецінювання звань і регалій. Але водночас бачимо й таке: публіку цікавить ім'я, звання відіграє важливу роль у державних театрах, звання одержують, ледве вбравшись у колодочки, артисти естради...Що Ви думаєте з цього приводу?

– Почну з іншого. ...Комусь спало на думку, що можна поділити художнє життя держави на національне і ненаціональне. Тоді потрібно визначити, що ж таке національне мистецтво? Народний артист Національного театру одержує одну заробітну платню, а ненаціонального театру – іншу. Виходить, вони народні артисти "різних сортів"?! Це образливо! Це не продумано... Нескінченні звання молодих артистів естради не рятують від нескінченних інтелектуальних і моральних втрат. Це стосується й науки. Національне – це довершене, вдосконалене й високодуховне! А у нас країна "народних артистів", чиновників із незрозуміло високими зарплатами та пенсіями і бізнесменів-криміналістів. Народ у нашій країні – статистики, яких, мов Фірса у "Вишневому саду", забули в замкненому будинку...

– Ви викладаєте в Театральному інституті режисуру, спостерігаєте за тими, хто приходить в інститут, за випускниками... Які вони сьогодні? Є перспектива і надія?

– Поки людина живе, бачить денне світло і зірки на небі, вона вірить і сподівається... Але... Становище кепське... Розквітає "кліпове" мислення й інтелектуальна обмеженість молоді. Держава зайнята нескінченним поділом грошей і боротьбою за владу. Безумовно, наша країна завжди була багата на таланти. Але відсутня системна організація заповнення тих моральних втрат, що відбуваються. Я не Толстой, давати рецептів порятунку світу не здатен. Просто намагаюся працювати чесно, займаюся людськими проблемами в тій драматургії, із якою пов'язаний у театрі. Своїм студентам я говорю про пріоритети людського життя з усіма його модифікаціями в суспільстві. Як звичайна людина, я вірую в те, що роблю. Розумію, що моїми зусиллями, зусиллями моїх колег латки на цей світ не поставити... Але від усвідомлення, що робиш те, у чому бачиш сенс і до чого покликаний, – у цьому жевріє надія на краще... Напевно, це і є оптимізм...

Розмовляла Любов Суботіна



(Уламки Словника, які зібрав  
**Володимир Клековкін**)

*Домовилися зустрітися біля його майстерні. Він прийшов рівно у призначений час, але, побачивши мене, розхвилювався — “Невже я спізнився?” І так перепитував декілька разів, доки підіймався у маленьку світлу майстерню, з невеличкими віконцями, низькою стелею і величезним столом, що впевнено займав більшу частину кімнати. А до стіни притулилася невеличка канапа — єдине місце, не завалене малюнками, папірцями, фарбами. Зі стін виблискували глянцем фотокартки. Він сів у високе, задраповане білою тканиною крісло, запалив цигарку і несподівано, настільки, що я навіть не встиг увімкнути диктофон, почав розповідати. З цих розповідей — уламків думок, спогадів і задумів — ми намагалися скласти цей його дивний словник.*

## АНДРІЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ

**А** – Андрій Александрович–Дочевський. Головний художник Київського Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка, заслужений діяч мистецтв України, лавреат премії “Київська пектораль” і Міжнародного театрального фестивалю “Золотий Лев”.

**Б** – Бабуся. Коли я був малий, гралася зі мною в театр — домашній маленький театрик, у якому найцікавішою для мене була несподіванка, сюрприз — відкривається коробка, а там якийсь папірець кольоровий. Потім навіть пошла мені “Мундир Наполеона”.

**Б** – Батько. Батько мій був актором, щоправда, коли я народився, він уже змінив професію — став художником. Але пристрасть до лицедійства залишилася. До нього часто приходили друзі, і вечори перетворювалися на імпровізації, зрозумілі лише їм, я ж клеїв якісь коробки — і показував гостям. А коли подорослішав, навіть почав шити — модні тоді були джинси, так звані bells — дзвони. Взяв викройку з якогось журналу, пішов на Сінний ринок, купив брезент, відбілів у хлорці, додав анілінової фарби бірюзового кольору, довго змішував, щоб вийти колір поношених джинсів, і нарешті отримав вельми непоганий результат. Пошив собі штани.

**В** – В театрі має панувати монархія. Я вірю у професійну ієрархію і переконаний, що абсолютним монархом у театрі повинен бути режисер-постановник, а я, художник, неначе джазовий співвиконавець: є ідея, настрої, що й народжує діалог. Режисер повинен об’єднати в концепцію спектаклю дуже багато — акторську гру, художника, музику. Це непомірна праця, яку зараз оцінюють несправедливо, наприклад, “авторські” одержують драматург, художник, композитор — усі, крім режисера. Вважається, що його працю неможливо зафіксувати — відеозапис не визнають за документ. Якесь адміністративно-бухгал-

терське “недомисліє”. Я завжди на початку роботи дуже розкритий до режисера, і якщо чую якісь інтонації, що сколихнуть мою фантазію, то з першої ж зустрічі починається “пін-понг” ідей і різних вигадок. Якщо людина близька тобі за естетичними, смаковими уподобаннями, — це чудово. А якщо ансамбль не виникає, то краще я піду з нього. Я ніколи не намагаюся пробити “своє”, мені лег-



З батьком, Ігорем Борисовичем, 1994 р.

ше відмовитися, якщо ми — різні люди. У тандем, де хтось буде на когось тиснути або доводити своє, я абсолютно не вірю.

**В** – Віткевич. Коли я 1992 року вперше опинився у Польщі, то познайомився з надзвичайно цікавою людиною — тоді технічним директором театру ім. Юліуша Остерви

– паном Стеблін-Камінським. Це був фанатичний колекціонер мистецьких творів. Саме від нього я вперше почув прізвище Віткевич. Пан Камінський розповів мені легенду про цього чоловіка. Виявляється, Станіслав Віткевич був тісно пов'язаний з Україною: коли Польщу поділили поміж Гітлером і Сталінін, Віткевич утік до західної України, але її також незабаром захопили, і Віткевич опинився в невеличкому селі поблизу Рівного, де невдовзі покінчив життя самогубством. Йому було п'ятдесят три роки.

Віткевич трагічно відчував світ. Його творчість сповнена відчаю. Вона співзвучна із початком двадцятого сторіччя – всіма катаклізмами, боєм. Віткевич відчував цей час як останні хвилини людства – йому бачилося, що у двадцятому сторіччі померла філософія, релігія. А на їх місце приходить прагматизм, який врешті-решт знищить людину.

За якийсь час польський режисер Збігнев Наймола запросив мене до Кракова на постановку “Нори” за Ібсеном. Доки ми вигадували цю виставу – мені спало на думку зробити щось і в Києві. Зупинилися на творі Віткевича – “Мати”. Ідею здійснити цю виставу в театрі ім. І.Франка підтримав Богдан Ступка.

Почалася робота. Мені вона запам'яталася відчуттям творчої єдності, що виникло у нас із режисером. Чорний гумор, яким просякнута творчість Віткевича, виявився

однаковою мірою притаманний і нам з Наймолою. Так народилася вистава, в якій, окрім того, що закладено драматургом, ми хотіли прокреслити історію театру двадцятого сторіччя. Починаючи від Ібсена і Стріндберга – театру символічного – через театр Жана Жене – театр масок, театр скривдженої свідомості – до театру інсталяцій, театру машин. За задумом автора, наприкінці вистави на сцені з'являлася величезна труба, що продукувала пролетаріат – цей образ найбільше лякав драматурга. Нам здалося, що такий символ технократії дещо застарілий на сьогодні, і ми вигадали величезне вим'я, що плодить... клони. Такий величезний анклав, наприкінці вистави він функціонує вже сам по собі – актори лише спостерігають за його діяльністю, за конвульсіями, у яких живе це чудовисько і народжує клонів – ляльок, що летять з-під колосників на сцену. Я називаю таке сценографічне вирішення інсталяційним театром. Театром, якому не потрібен актор, сценографією, яка живе сама по собі.

Але закінчується вистава тим, що на сцені залишається актор. Його можна назвати оголеним. Наодинці зі своїми надіями і жахами на сцені залишається самотня людина.

**В** – Вчителі. У мене було декілька. Першою була актриса театру Курбаса – Ірина Дмитрівна Авдієва. У неї вдома збиралися надзвичайні люди. Вона так вибудовувала процес спілкування, що всі почували себе абсолютно вільними – у ті часи це було щастя. Мабуть, тоді й художників полюбив багатьох. Греків, Візантію, бароко українське. Взагалі я люблю все. У кожному напрямі є художники гарні й погані, майстри і халтурники, близькі і менш близькі. Трохи пізніше Федір Федорович Нірод, приятель Авдієвої, взяв мене до Оперного театру макетувальником. Для мене він був останнім містком між дореволюційною культурою і сьогоденням.

Нірода я завжди сприймав у контексті Срібного віку – “Мира искусств”, який зник для мене разом зі смертю Нірода. Мені багато розповідала про нього Авдієва. Пам'ятаю, вона розповіла про те, як він прийшов до Леоніда Семеновича Поволоцького, її чоловіка, відомого в ті часи архітектора (церква за його проектом стояла на місці теперішнього Палацу Спорту), знавця та колекціонера мистецьких творів, який тоді якраз працював завлітом у Молодому театрі, – показувати йому свої роботи. Щось дуже яскраве – якісь натюрморти з черепами, зброєю. А Поволоцький запропонував намалювати білу скатертину, на якій лежить яйце і стоїть склянка з молоком – Нірод обіцяв зробити, а коли взявся малювати, зрозумів, що він цю кількість градацій білого кольору передати просто не зможе. Минуло кілька днів – Нірод вдало ховався від Поволоцького, але врешті той таки зустрів його на подвір'ї. Запитав, як посуваються справи, і Ніроду довелося зізнатися, що нічого в нього не виходить. “Бачиш, – сказав Поволоцький, – тобі не вдалося знайти те прекрасне, яке приховують у собі такі прості речі. Навчися цього – і ти станеш художником”. Відтоді Нірод і почав вчитися. Йому було на той час чотирнадцять років.

*Ірина Дмитрівна Авдієва*



Нірод мав надзвичайний дар дуже просто говорити про важливі й складні речі. Якось ми сиділи в його майстерні, йшов дощ – жахлива травнева злива – такий шквал сонця і води, а вікна макетної виходили до Театрального проїзду – тепер вулиця Лисенка. І несподівано у вікна – вони були десь на рівні землі – почала стукати якась жінка – у неї були стрункі, довгі ноги, а в руках вона тримала яскраво-червону парасольку. Вона щось запитала – як я зрозумів, вона просто не туди потрапила, я щось їй відповідав, а Нірод облишив роботу, поглянув на нас і каже – “Дивись, до нас Ренуар завітав!” Вона розсміялася – мабуть, побачила себе з боку – і Нірод запросив її на каву. Вона зайшла, і ми прекрасно посиділи. І в цьому весь Нірод – у чомусь виключно буденному, звичайному – побачити глибокий культурний зріз. Але викладати в інституті він, мабуть, не зміг би. Можливо, і я не зрозумів би його в інституті так, як розумів коли працював разом із ним. І він, як колись у школах живописців, не тільки вчив мене професійних секретів, але й відкривав для мене життя.

**Г** – “Гамлет” Мойсеева. Був не першим “Гамлетом” у моєму житті – я вже робив виставу за цим твором у Тернополі з Петром Ластівкою. Але тоді в нас “Гамлет” вийшов пост-чорнобильський, апокаліптичний. А сьогодні, із режисером Станіславом Мойсеевим, народився новий.

Я не можу сказати, що ми брутально осучаснили його – радше навели місток між сьогоденням та історією. Нафантазували якісь клани – вельми умовні, які змагаються один з одним і з єдиною людиною, що існує поза цією структурою – Гамлетом. Звідти і виникла сценографія, що найбільше, мабуть, нагадує комп’ютерну гру: задзеркалля, утворене з безлічі шахових дощок, які замінюють і небо, і землю. Божевільне шахове поле, у якому чорні поля – прозорі, крізь них можна побачити інший світ. Персонажі ніколи не можуть бути до кінця впевненими, що саме вони побачать у дзеркалі: себе чи щось або когось іншого. Мене особисто найбільше цікавила у виставі саме ця тема деструктивної поліфонії. Виверту.

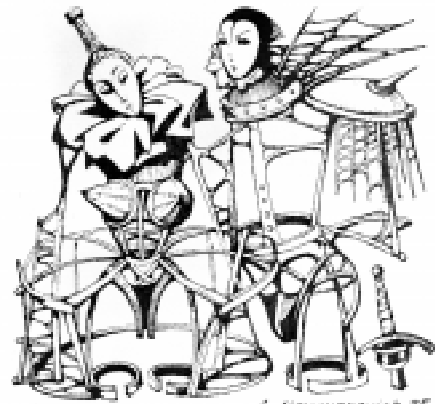
**Д** – “Джаз”. Під час репетицій на сцені, коли актор уперше входить у новонароджене середовище вистави, коли відбуваються перші спроби створення світлової партитури, ми сиділи із Сергієм Данченком у залі поруч і ліпили-імпровізували. Це і є “джаз”.

Звичайно, спочатку я працюю в майстерні. Уявляю собі певну пластичну схему, вона – коли ти вже починаєш працювати з картоном, ножицями – поступово змінюється. Я схильний до поетичного, символічного театру. Звичайно, можу зробити якийсь інтер’єр чи ще щось, оформити все “як треба”. Але через ті інтер’єри я з кіно утік, бо там усі ці стільці, столики – “щоб було як у житті” – мене вбивали. Я цей побут ненавиджу в житті, а в мистецтві тим більше. У театрі ж можна робити все, що завгодно.

Я проти визначення сценографії як “оформлення сценічного простору” — це організація, це проживання, це

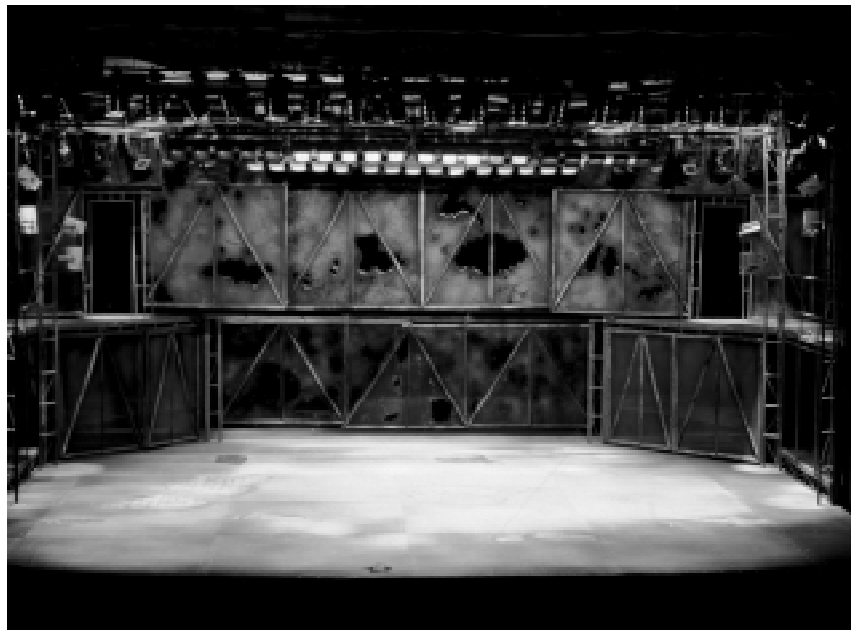
метаморфози простору. Вони не обов’язково мають бути функціональними, як, наприклад, це Френкель робив. Але вони не повинні бути й тлом. Сценічне середовище повинно змінюватися – під впливом світла, за допомогою кола чи інших технічних засобів. Світло для мене – найголовніший помічник. При “черговому” освітленні подивитися на деталі сценографії – це ж жах! Дошки, збиті як бог на душу поклав, вицвілі фарби, наклеєно все навкіс. Художнє світло вдихає життя в декорації. Хоча за виставу “Хто зрадить Брута” нас зі Станіславом Мойсеевим і досі незлим тихим словом згадують – через складну світлову партитуру.

**К** – Король. “Короля Ліра” ми робили з Данченком понад рік. Така тривала дистанція вперше в моєму житті. Напевно, драматургія зобов’язує. Протягом цього року народжувалися, вмирали, видозмінювалися ідеї. Влітку я був на морі, де можна нескінченно дивитися на гру піску, вітру, на рухливі, наче живі, дони. Медитувати. Коли ж я повернувся, у мене раптом виникло відчуття неба. Неба і піску. І я вирішив, що перший акт нашого “Ліра” мусить стати ігрово-театральним, у його просторі буде багато



А. Шекспіра, 1995 р.

Ескіз костюмів до вистави “Гамлет” В. Шекспіра., 1995 р.



“Король Лір” В. Шекспіра, декорація першої дії, Київський національний театр ім. Івана Франка, 1997 р..

металу, усе буде відбуватися в такому урбаністичному “Глобусі”. А потім, після бурі, коли відкриється завіса, все вже буде зруйноване – і бурею, і сум’яттям у душі Ліра; писана панорама неба і пустелі до обрію – тільки похилений кістяк залізної конструкції. А незабаром я побачив фільм “Англійський пацієнт”. Там теж – пустеля. За відчуттям — одне й те саме: людська драма, любов, якісь глобальні категорії душі, що загубилися в піску. Можливо, це образ часу. Пісок як символ часу. Раніше я не міг зрозуміти, чому Пітер Брук назвав “Ліра” трагедією духу. Коли відбулася вся ця історія з небом, я раптом усвідомив, що трагедія Ліра насправді не в тім, що він позбавляє себе з власної волі влади, прагнучи свободи й віднаходячи звичайні людські цінності. Трагічного в цьому я не відчуваю. Трагедія в іншому: коли Лір усе це зрозумів, коли він це прожив, – виявилось, що й це не є свободою, і тільки небо – вільне! Отут він і починає божеволіти. Бо ситуація нерозв’язна. До волі внутрішньої розумна людина прагне увесь час. Не до зовнішньої, а до внутрішньої. Але досягти її неможливо...

**Л** – Лідер. Данило Данилович був моїм учителем у інституті. Лідер – це дивовижний художник, дивовижна людина – з методом винятковим і досить жорстким, за яким навіть з барана можна зробити сценографа. Як людина Лідер теж доволі жорсткий – те, що він робив у театрі, я називаю тотальною сценографією: його вистави самодостатні, вони чимось нагадують інсталяції, можуть існувати без актора.

Коли я готувався до вступу на театральне відділення художнього інституту, дуже хвилювався і не міг собі уявити, як виглядає мій майбутній учитель. Уявляв Лідера схожим на Марка Шагала, Де Кіріко, Михайла Шемякіна. З часом найкраще допасувалася зовнішність Сальвадора Далі – його фотокартку я тоді носив у гаманці. Але образ цей розбився вщент, коли я почув, що хтось бачив Лідера на Бесарабському ринку, де він купував собі овочі. Я ж уперше побачив Лідера на вступних іспитах і запам’ятав худорлявим, з великим породистим носом, високим чолом, одягнутого в усе чорне: шкіру і вельвет. Навіть не художник – філософ!

**М** – Майстер. Слово “мистецтво” походить від слова “мистецьки” — майстерно зроблена справа. Це, як на мене, визначальна мета сценографа, і не тільки сценографа, а й кожної нормальної людини. Майстер, ремісник — ось що таке сценограф. Абсолютним прикладом цього для мене завжди був Лідер, який заради свого задуму одного разу навіть сонце поховав.

Це була вистава “В ніч місячного затемнення”. У фіналі — кризь розірвану шкіру, що нависає на ар’єрсцені, кризь її діри Лідер пропускав промені світла — то було наче сонце, і воно грало в повітрі. Але за вимогами часу потрібне було таке сонце, як на всіх плакатах про Хо Ши Міна — тотальне! Зробили це сонце — таку собі пігулку, насаджену прожекторами з бляшанкою посередині, що аж палала і, піднімаючись на тлі чорного задника, вбивала декорації. Ось і генеральна репетиція. Задоволений режи-



З Данилом Лідером

сер власноручно перевіряє, чи висить ця пігулка, сонце піднімають у фіналі з належною патетикою, а опісля заспокоєно розходяться готуватися до прем’єри. Що ж робить у цей час Лідер? Залишившись у театрі, він самотужки знімає сонце, викочує його на вулицю – а діаметром воно метрів зо три – викопує яму і – чинить злочин – закопує це сонце назавжди, щоб ніхто й ніколи його не знайшов! Увечері – прем’єра. Всі чекають появи у фіналі сонця, аж раптом – ба-бах! Сонця ж – немає! Режисер риде: де ж воно, тільки ж учора було?! А Володимир Йосипович Лящинський – на той час художник зі світла в театрі імені Франка – подивився на Лідера, пирснув і промовчав. Він здогадався, що це Лідер оте сонце укокошив.

**М** – Метод. Чи є в мене власний метод, відпрацьований підхід до матеріалу? Я не можу сказати, що це метод. Це просто якісь відправні точки. Колись Ануров, Олександр Герасимович, сидів біля театру на лавочці. Він був уже в похилому віці, мало грав і з ціпком сидів. А я поспішав на роботу. Він мені каже: “Йди сюди! Я тобі щось покажу”. Підходжу. Він говорить: “Сядь поруч.” Сідаю. “Дивись!” Я дивлюся: ну, йдуть люди собі в театр, і що з того?! “Нічого не бачиш?” – “Ну, йдуть люди на роботу”. Він каже: “Правильно! Блазні на роботу пруть!” Завжди, коли блазень хотів щось людям розповісти, він обов’язково собі створював якийсь простір. Завжди був поміст. Підвищення або орхестра. Загалом, щось таке, що трохи над чи поза життям. І в цьому якась велика мудрість театру і його крихкість одночасно. Це, може, трошки романтичний погляд, але я думаю, що він має глибинний сенс.

**П** – П’ятдесят вистав. Це мій доробок. Раніше захоплювався самим процесом виробництва – тепер дивлюся на це спокійніше, театр перестав бути для мене точкою відліку. Данченко висловлювався категорично: театр – це мистецтво порочне, бо воно колективне: або ти комусь,



або сам собі повинен наступити на горло. Сергій Володимирович Данченко був унікальною людиною, це справжній айсберг: очікуєш на одне, а потім – раз, він перевернеться – і там виявиться ще глибша безодня. Невідома й несподівана.

**П** – Приборкання. Я був у Польщі, робив зовсім іншу виставу, коли Данченко повідомив, що ми маємо робити “Приборкання норовливої” Шекспіра. Я сидів на вокзалі і думав: ну хіба можна придумати щось краще за фільм Дзефіреллі – з Тейлор і Бартоном? Йшов дощ – вокзал початку сторіччя нагадував чимось Львів, якое несподівано дощ і вокзал поєдналися у свідомості, і я почув своєрідний джаз. У мені народилася тема мандрів, я уявив собі трупу акторів, які приїждять у маленьке містечко. Це було мені близьке на той час – я мало не весь рік провів у роз’їздах – виникла ідея театру в театрі, гри. Коли сів у потяг, одразу почав щось придумувати – у мене було дві пачки цигарок, і я почав ними бавитися, потім розрізав третю – і вийшла така собі конструкція. Коли розповів про все це Данченкові, йому сподобалося, якое у нього це зв’язалося з темою переодягань, що лунає в пролозі. І ми почали, наче діти, бавитися цими пачками цигарок. Коли знаходили якоесь пластичне рішення – фіксували малюнками. Мені, правда, хотілося, щоб актори більше обігрували цю конструкцію, каталися на ній. Але для цього треба було декорації робити з алюмінію (а театр це “зарубав” – і зробили з заліза). Наскільки вона може їздити, вона їздить, хоча там постійно щось ламається. Будуючи цей модерновий вокзал, я не збирався осучаснювати Шекспіра, створювати якоесь екзерсизи. Має бути певна пропорція, адже є твори, які не витримують такого форсування.

**П** – Перший. Перша виставка, у якій я брав участь, називалася “Художники театру” і відбувалася у 1978 році. Це була республіканська виставка, і я поніс на неї ескіз до “Ревізора” – це була моя курсова робота на другому курсі. На виставці ж було таке жорстке правило – боронь Боже виставляти роботи студентів. Я ж, зрозуміло, про те, що студент, – нікому... Робота проходить перший і другий відбіркові тури, а на третьому, заключному, усі переглядала комісія з Міністерства культури, яка мала вишукувати якоесь антирадянські настрої в наших картинах. І Нірод дуже зворушливо ходив і закривав мою картину спиною, про всяк випадок, щоб не запитали – “А хто це? А звідки?” Таким чином, завдяки йому відбулась моя перша виставка. У нас завжди були винятково зворушливі стосунки. Пам’ятаю, коли в мене мала от-от народитися дитина – я побіг до Нірода, і звідти ми весь час телефонували в лікарню. Син народився в той момент, коли закінчувалася програма “Час”. Нірод почав стрибати по кімнаті, плескати в долоні і вигукувати: “Хлопчик! Хлопчик!” Звичайно ж, сина я назвав Федір!

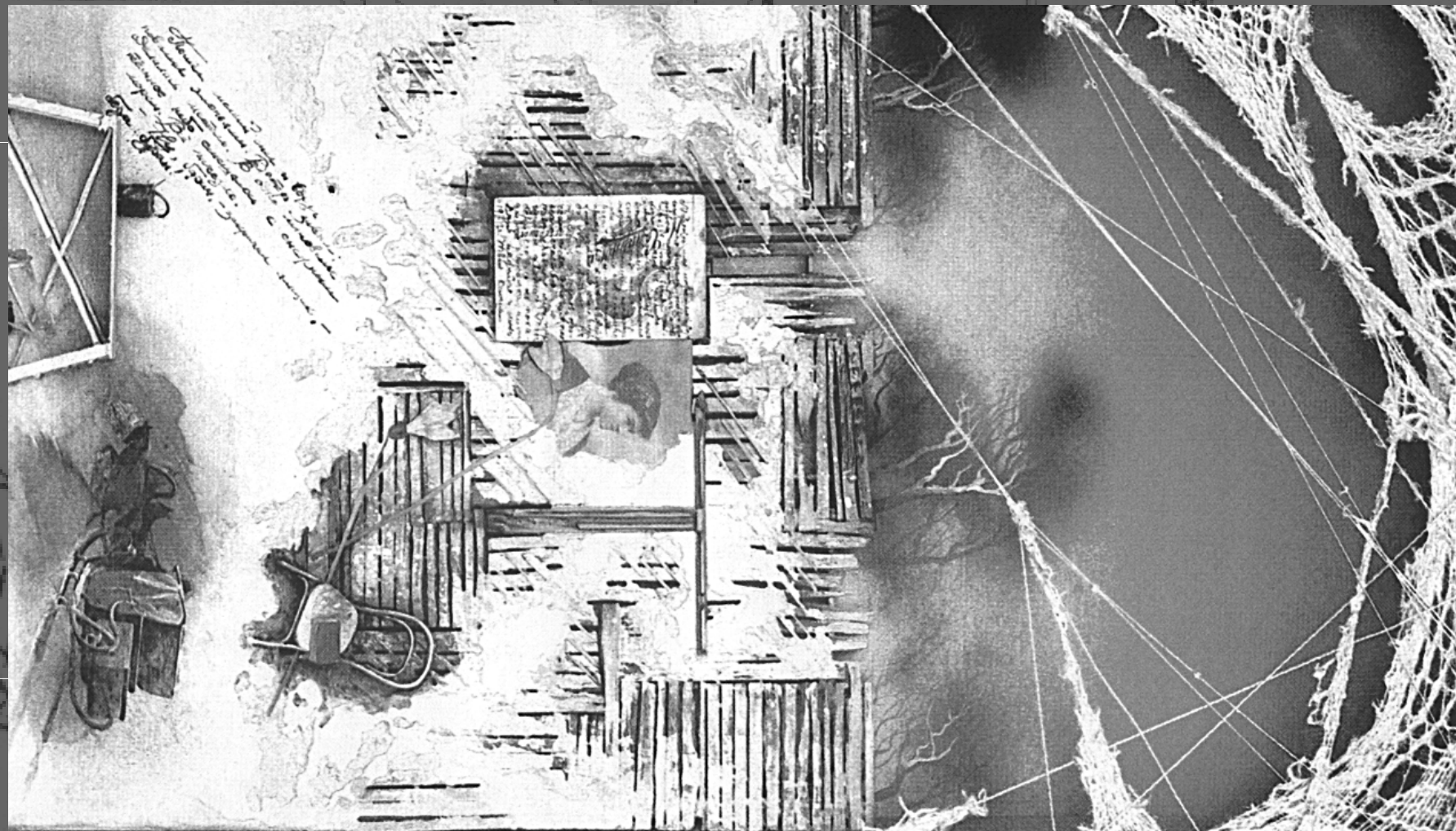
**П** – Правила. Часом кажуть, що в усьому мусять бути правила. Мені здається, якщо у творчості дотримуватися правил (не виняток і правила професійні), то це не життя, а імітація життя. Наша остання робота з Сергієм Володи-

мировичем Данченком, яка, на жаль, залишилася, незавершеною, – “Пер Гюнт” Ібсена. Я жив тоді у Паланзі і все думав, як сьогодні повинен звучати Пер Гюнт. Ніяких ідей не було. Спілкувався з литовцями, гуляв, переймався їхнім епосом. Начебто враження накопичувалися, а результату – нуль. Коли раптом: до чого тут литовці? У кожного народу свій ритм, з якого й складається його поезія, а з поезії – філософія. Зненацька все стало на свої місця: Пер Гюнт – це історія Фауста, але типу нашого Вія. Згадаємо “Печеру гірського короля” Гріга. А де в нас живуть чорти? На млині. Так і виник основний образ спектаклю – млинове колесо, в якому закладено чимало різного – і цілісність світу, і сонце, і рух, і колесування, і дитяча карусель. Світ дитинства, що жив у Пер Гюнті. Колесо розпалося на різні функціональні елементи, а в результаті залишалися уламки згорілого життя. І Олень – як спогад про нього.

**Р** – Реальність. Після інституту всі ми, учні Лідера, зіштовхнулися з реальністю театру, в якому не було нічого спільного зі святим навчанням, а були проблеми, бруд... Пропозицію Лідера поновити виставу “Обочина” в театрі імени Франка я сприйняв дуже радісно. Я запитав дозволу у Слави Коштелянчука – сценографа вистави і почав працювати. Але прийшов Лідер, подивився і перекреслив усе, що я вже понавигадував, сказав, що це все непотрібно. А треба зберегти низ – бо актори до нього звикли – і написати задник – який зображав би місце дії. І це мені каже Лідер?! Для мене це було абсолютною несподіванкою. А потім я зрозумів, що Лідер рятував виставу. Іноді і йому доводилося йти на компроміси, і я зараз розумію, що інститут для нього був порятунком – він віддавав нам усе і сяяв у цьому процесі навчання. Він постійно щось видумував і вимагав цього ж від нас. Як я розумію, його метод навчання полягав у тому, що він вкладав у тебе якомога більше ідей і засобів їх виявлення, а коли тебе аж розпирало від них – переставав тебе помічати і починав розмову з твоїм сусідом про життя, про батьків. Тобі аж кортить переповісти свою ідею, а він тебе немов і не помічає, а пояснень і чути не хоче. Так і піде, а ти потім розумієш – це ж треба було ось так і так зробити – він же спеціально про це з твоїм сусідом розмовляв! Обнімаєш його, хапаєшся за голову і летиш переробляти. Лідер для нас був усім. І наш факультет відрізнявся від інших якимось братерством, неписаним законом єдності – ми всі себе “лідерчатами” називали. На живописному факультеті виставки нагадували парад кошмарів, присвячених п’ятдесятиріччю Великого Жовтня – усі малювали іконописних червоноармійців, сталеварів, доярок. А ми робили те, що вважали за потрібне, бо знали: якщо виникне якоесь проблема – Лідер нас відстоїть!

**Р** – Роман. Віктюк дав мені дуже багато. Завдяки йому я, власне, й опинився в театрі. Хоча зустрілися ми вперше набагато раніше – у 1983 році, в Таллінні, у фойє російського театру, де мала відбутися моя виставка. Я домовлявся про якоесь деталі з головним режисером театру – Миколою Шейком, коли увійшов чоловік у сірому

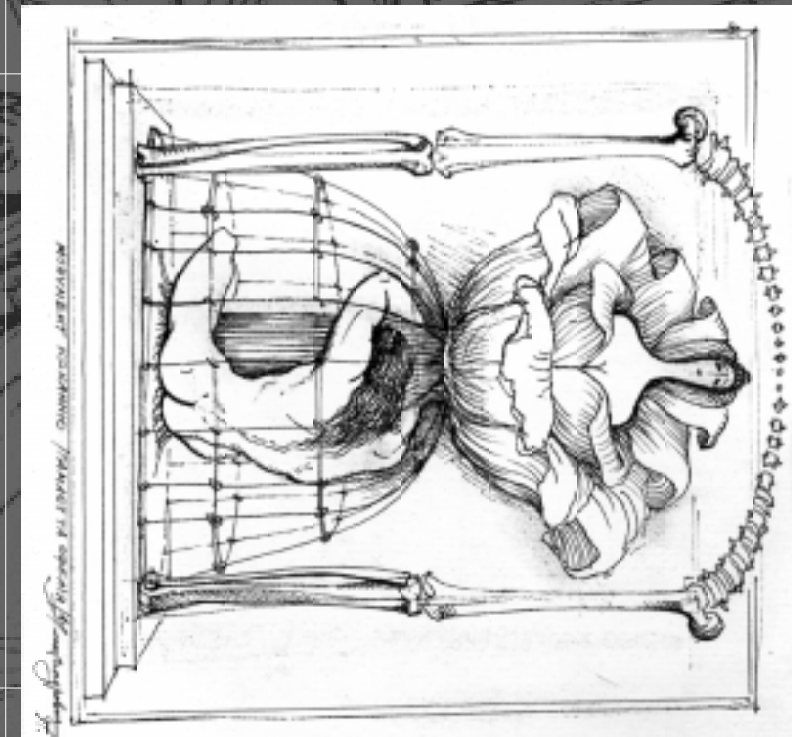
Фор-ескіз до вистави "Вишневий сад" А. Чехова, 1983 р.







Ескіз до "Мойсея" І. Франка



"Монумент коханню" (Гамлет і Офелія), "Гамлет" В. Шекспіра, 1995 р.

"ГАМЛЕТ ЩО РОЗХИТУЄ МАЯТНИК ЧАСУ".

Григорук.



З Романом Віктюком

твідовому піджаку. Стрункий. Темні очі, наче два маленькі свердлики, і одночасно – гудзики. Роздивляємося один одного і за ініціативою Миколи Шейка знайомимося – “Роман Віктюк, з України. Точніше, вже з Москви”, – говорить про чоловіка Микола. Розсипаюся в компліментах. Тиснемо руки один одному, і одразу ж цікавість до мене щезає – Роман прийшов вирішити деякі організаційні питання, які стосуються його вистави “Дрібний біс” за Сологубом, яку він репетирує в театрі. По театру ходять різні чутки – про самого Віктюка і про метод його роботи з актором. Кажуть, що не п’є, не палить, займається йогою, щоранку п’є апельсиновий сік. А над акторами знущається – вимагає по сто разів повторювати кожний рух, кожную репліку. Щоб перевірити, пішов на репетицію. Вхожу тихо, як тінь. Роман метушиться. Бігає по залу. Хапається за стільці. Кричить – смішно – не зло. Несподівано вигукує – “Форте!”, а потім українською, лагідно, ніжно – “Таню, ви зворушлива!” Ні хвилини паузи – любить їх усіх – своїх акторів – “Діти мої!” – інакше і не звертається. Підбігає, витирає піт із чола актора, наче в дитини.

Після армії я змушений був працювати у будинку культури художником-оформлювачем. І коли я від цього вже вили почав – я поїхав до Москви, до Віктюка. Відвів у нього душу, а до Києва не захотів повертатися, і він мені запропонував поїхати до Львова. Я, було, перелякався, але він мене заспокоїв, зателефонував – і я почав працювати у Львівському ТЮГу. Взяла мене туди Ада Куниця. Відчуття ж було таке, наче в човні мене вивезли на середину річки, кинули у воду і сказали – пливи! Поплив.

Це було у Львові, у 1986 році. До цього були ще зустрічі, але якось запам’яталася саме ця. Я працюю у Львівському ТЮГу. Живу на третьому поверсі акторського гуртожитку. Зустрічаємося з Романом у дворі – він хапає мене за руку, тримає довго – називає цей ритуал “слухати

енергію”. Несподівано пропонує показати Львів. Я погоджуюсь, і ми виходимо на маленьку вуличку, де він починає розповідати про єврейський театр, який працював у приміщенні ТЮГу до війни. Про довоєнний Львів. Потім про війну. Величезна кількість подробиць, смаковитих деталей.

– А коли ж Ви народилися, що так добре пам’ятаєте той час?

– Як коли? - До війни. І в буржуазній родині.

– А потім що?

– Як що! Потім прийшли ви!

Пам’ятає, як увійшли німці до Львова. Привабливі військові в чорній формі на нікельованих мотоциклах. А він – на дитячому велосипеді. Йому тоді дуже сподобалися німецькі офіцери – вони пригощали його шоколадом. А потім розстріляли єврейський симфонічний оркестр. Зібрали на площі біля оперного театру і наказали грати без перерви весь час. Хто не витримував, того розстрілювали. Але в розповідь чомусь важко було повірити – надто схоже на кіно. Мабуть, відчувши, що я не повірив – посміхається і розповідає іншу історію. Коли Романові було вісім років, у Львові німці вбивали євреїв. Він потрапив в облаву. Опинився біля Вірменської церкви, сховався у під’їзді, страшно, аж боляче. Бачить через чавунні ґрати білі руки рудої єврейської жінки. Білі-білі. А від жаху – ані він, ані вона сказати нічого не можуть. Щось шепечуть. Роман хапає її і тягне до своєї схованки – у кожного вона, мабуть, була в цьому віці – він обіймає її, ховає. Так вони й просиділи якийсь час мовчки. Потім жінка пішла. А Роман на все життя запам’ятав її очі, руки, волосся.

Львівський ТЮГ, де я пропрацював кілька років, – була точка міцна, відома, з традиціями – ним цікавилися, їздили на прем’єри – і якось звернули увагу на мої роботи, почали запрошувати до Луцька, Запоріжжя, Чернівців, потім до Київського ТЮГу запросив мене Володимир Бугайов – я там працював чотири роки, а тепер – в Театрі Франка. Професійно зустрічався з Романом Віктюком двічі – я робив грим і афішу до “Священних чудовиськ” і костюми до “Дами без камелій” – це була дуже костюмна вистава. Коли ми вперше зустрілися, він, замість якихось вимог, просто накреслив схему, як будуть змінюватися персонажі у виставі – це була своєрідна структура внутрішнього проживання, яку він характеризував кольорами, які брав з живопису, з музики, просто асоціації переказував – ну, наприклад, – у цій ситуації з героїнею відбувається кривава осінь – так він міг сказати. Це був символ, від якого я потім відштовхувався під час роботи. Найбільше мене вразило, як Роман будує емоційну партитуру вистави. Він нагромаджує почуття, а коли має статися вибух, форсує їх музикою. Це близьке до індійського кіно, до українського театру корифеїв. Як це не дивно.

С – Спілкування. Пішов із життя Данченко, загинув Слава Стельмах. Неначе відпали великі уламки культури, і вмить не стало того, про що Екзюпері казав як про

найдорогоцінніший дарунок життя – спілкування з ними. Адже не можна вважати спілкуванням усякі тусовки, де життя нібито й рухається, але як у відеокліпі. Ти бачиш любі, рідні або просто знайомі обличчя, але вони вже десь знаходяться у підсвідомості – неначе в камері обскура: плівка запам'ятала, і вони всі на ній – тільки невиявлені. Тому й “проявлення” – з миготінням кадрів у тусовках – не приносить радості. Виникає якась психологічна втома від цього. Тому я купив собі гірський велосипед і на самоті подорожую Кримом. Уявляю собі, що всі улюблені мої люди поруч, що я з ними ніби розмовляю. Мене оточують море, тварини, комахи. Це мені приносить радість.

**С** – Сценографія. Сценографи відрізняються від інших художників – скульпторів, графіків, живописців. Чим саме? Хоча б тим, що, поєднуючи в собі архітектуру, живопис, графіку і скульптуру, сценографія володіє ще одною властивістю, якої немає в інших видах пластичного мистецтва. Це – час. За дві години на сцені проживається ціле життя, і пластика спектаклю також зазнає змін. Сценографія зв'язана з людиною, а людину оточує окреслений фізичний, естетичний світ. Данило Лідер учив нас “принципові приплюсування”: результат ніколи не народжується відразу, тільки поступово. От цей стан збільшування своєї праці і змісту свого буття він нам намагався роз'яснити. Але у 20 років це важко зрозуміти. А сьогодні схожа прірва виникає між мною і молодими – хочеш, наприклад, передати щось важливе, вистраждане, а у відповідь чуєш: “Досвід у кожного свій, індивідуальний”. Я абсолютно цього не заперечую. Але це два різних досвіди, й один одного не виключає. Згодом починаєш розуміти, що таке художній добір, смак і що таке недовершеність художнього образу.

*Федір Нірод*



**С** – Сума вчинків. Нас учили колись оцінювати інших за вчинками. Але вчинок сам по собі нічого не значить – поза контекстом прожитого уламку часу, поза сумою вчинків. От у Ліра це – усе життя. Так улаштована людина: вона росте і неминуче виростає зі своїх речей. У душі відбуваються якісь зміни. Це як у Данте: пройшовши свій шлях земний до половини, я опинився у похмурім лісі... раптом щось стає зовсім маленьким, дріб'язковим, а іншого ти просто не знаєш. Раніш я вважав цю зміну оптики лише красивим поетичним вимислом. А зараз я й сам опинився в цьому лісі.

Коли людина народжується, довкола неї створюється кокон любові, оберігання, а потім поступово цей кокон руйнується, розпадається на шматки. Якщо почуваєш себе Самотнім Гостем у цьому світі, тоді все нормально, трагедії в цьому нема. Саме тому людина мусить почуватися вільно в цьому світі. Але саме тому вона й залишатиметься завжди самотньою.

**С** – Сьогодні. Сьогодні в житті відбувається щось таке, про що раніше суспільство начебто й не могло подумати. Ну от, наприклад, як відразу стати багатим? Усі хочуть миттєво і зараз, і просто видають одне в одного, як примітивні біологічні істоти, як акули, шматки м'яса. Причому впевнені, що так і повинно бути, що це “первинне накопичення капіталу”. Утім, можна під будь-яку формулу Карла Маркса підвести все, що завгодно. У мене складається враження, що християнський досвід чомусь нас обминув, залишилося поганство, зафарбоване християнством.

**Ф** – Фе. Фе. У дев'ятнадцятому сторіччі було так прийнято – в листуванні писали якісь ініціали – К.С. чи щось на зразок цього. А Федір Федорович настільки був з цього сторіччя, що ми вважали природним називати його саме так. “Фе. Фе”. був на виставці і сказав з цього приводу своє “фе!”

Федір Нірод ніколи не претендував на роль судді. Йому було легше промовчати, ніж сказати щось і образити людину. Він дуже нервував, коли виникали якісь виробничі проблеми, він брав їх близько до серця і в таких випадках постійно згадував Анатолія Петрицького. Художника, який міг прийти в майстерню, коли там малювали задник за його ескізами, і якщо була якась помилка, він просив відро чорної фарби і виливав його на задник, примовляючи, що цю декорацію міг придумати хто завгодно, але не він! Звичайно, майстрам доводилося все це перемальовувати. А якось він навіть вийшов на сцену після увертюри – здається, це була вистава “Богдан Хмельницький” – вибачився і сказав – “Усі зауваження щодо костюмів, будь ласка, подавайте до дирекції театру – це вони вирішили робити виставу на підборі з запасників!” Нірод же дуже тактовно ставився до людей, які втілювали його задум на сцені: намагався знайти ключ до кожного, умовити і ніколи не вдавався до силових методів. Адже, вважав Нірод, це принижує найсвятіше – людську гідність.



Ескізи костюмів до вистави "Гамлет" В. Шекспіра, 1995 р.

**Ф** – Факультет. Нас було багато на факультеті – Сашко Семенюк, Боря Краснов, Славко Коштелянчук, Володя Карашевський, Леся Безпальча... І кожний намагався якось довести, що він найкращий, а це створювало таку своєрідну атмосферу – у чомусь, можливо, навіть жорстоку, але вона завжди тримала тебе у формі. Однак жили ми дружно – наш факультет узагалі чимось нагадував башту зі слонові кістки. Не було ніякого розподілу на курси – всі разом працювали – Лідер збирав весь факультет на лекції. Його мало цікавило, хто на п'ятому, хто на першому. Він вважав, що, коли людина мислить, то вона буде це робити і на першому курсі, а якщо ні – то й на п'ятому її цього не навчити. І він намагався передати нам усе, що він знає, все, що він уміє.

**Ч** – Чехов. Чехівський "Вишневий сад" у "Театрі Польському" у Бельсько-Бялій виношувався 17 років: спочатку це була моя курсова робота. У житті кожного так чи інакше, буває свій "Вишневий сад". Пам'ятаю дитинство – у старому, ветхому будинку були дивні стіни: облуплений старий тиньк можна було розглядати годинами, знаходячи в її малюнку цілі "світи". У "Театрі Польському" спектакль був придуманий із декількох шарів стін. Кожен шар висів на різних штанкетах, дуже близько один від одного, а коли далекий архітектурний план ішов нагору, те, що залишалося висіти, перетворювалося світлом на квітучий сад. І востаннє зависало в повітрі тинькове цвітіння, щоб потім, впавши, обернутися на будівельне сміття. Звідси виник "спектакль у спектаклі" – ремонт, який супроводжують незатишність і незручності. Мулярів і малярів грали робочі сцени, котрі періодично втручалися в життя персонажів: переносили будівельний інвентар, цебра, козли, меблі, речі. Це вносило певну драматич-

ність. У фіналі поверталися стіни – лише дощата основа з дранкою, уся в широких щілинах. Стіни створювали замкнений простір, у якому залишався Фірс. Завдяки контрольному світлу, що пробивається крізь щілини, дерев'яні стіни перетворювалися на своєрідну клітку. За нашим з режисером задумом у цій клітці і закінчувалося життя будинку. Зі звуком струни, що обривається, гасла свіча, перекинута рукою вмираючого Фірса. При всьому своєму внутрішньому академізмі Сергій Володимирович Данченко легко відгукнувся на моє рішення. Багато хто здивовано запитував мене: до чого тут ремонт, будівельне риштування? Це – моє життя. І життя чехівських героїв, які вже вигнані зі свого "вишневого саду". Це – і передбачення нинішньої ситуації. Одні виїхали, інші не хочуть їхати, а на місці їхнього "вишневого саду" розпочинається ремонт.

**Ч** – Читати. Читати в дитинстві я не любив, а по-справжньому став читати років у тринадцять і мріяв проілюструвати всі ті цікаві книжки. Тому вступати вирішив "на графіку", але випадково зустрів Лесю Безпальчу – вона вчилася в Лідера, а я знав її ще з художньої школи, і вона мене запитала – куди я хочу вступати? Я похвалився, що на графіку, але вона запропонувала мені піти на сценографічний. Я не знав, що там роблять, і, чесно кажучи, не горів бажанням дізнатися, але підійшов подивитися, побачив макети, нічого не зрозумів і, може, тому вирішив: тільки на сценографічний. Попався.

**Ш** – Шекспір. Для мене він цінний тим, що має колосальний об'єм, містить стільки повітря, що кожен може побачити в ньому те, що зможе. Про що йдеться у виставі "Король Лір"? Про життя, смерть, любов, ненависть. А головною, мабуть, є тема руйнації світу. Коли розірвано зв'язок між людьми, між часами. Коли немає вже поганих і хороших. Як у Євангелії, та й то якщо його тривіально розуміти – не звертати уваги на ту можливість свободи, яку закладено в цю книгу. Цінність Христа для мене в колосальній свободі вибору, яку він подарував людству, коли залишив нас наодинці з собою – де кожен сам відповідає за себе і за своє життя. Декорації до "Ліра" я почав робити через своє сьогоденне сприйняття світу – і народився простір, який тримається на хребцях. Потім це поєднання починало грати – оберталось коло, і вся структура починала викручуватися, перетворюючись у схеми піскових годинників – багато-багато годинників, у яких сиплеться пісок чи рис, щоб було відчуття невизначеності – чи то дощ, чи то пісок.

Це був перший варіант. Данченкові ідея дуже сподобалася, але він сказав: "Ти вже все тут зіграв. А що мені робити? Що акторам робити?" Довелося від цього варіанта відмовитися.

**Щ** – Щастя – це вміння відгадати свій код. Адже, крім ніші соціальної, є код, який треба почути. Почути й відчути себе і все те, що з тобою відбувається. Для мене цим кодом є любов. Це такий стан концентрації всіх емоцій, сил, розуму. Хоча я не знаю, що там у біології з клітинами відбувається. Це така спрямованість, вектор, що

розцвітає квітами, спалахами і вибухами. Але для цього повинно збігтися дуже багато обставин, і твій внутрішній стан – у тому числі. Мій код – і в професії. Як тесля, до якого з усієї околиці йдуть замовляти столи, паркани, тому що він майстер. За цим стоїть і навчання, і бажання, і любов.

**Я** – Яюсь. Яюсь трапилася така ситуація: для участі у Празькій Квадріенале зібралися художники дитячих театрів зі Швеції, Данії, Німеччини, Франції. Я якраз працював тоді у Київському ТЮГу. Нам дали залу, ми повинні були її освоїти і повісити роботи. І це було яюсь незручно. Усі дуже непевно відкривали свої роботи і дуже уважно розглядали роботи один одного, а потім без знання мови стали спілкуватися – показуючи, домальовуючи, розпитуючи малюнками. Кожний у підсумку розумів, на якому він місці може опинитись. Подібна можливість співвіднести себе з іншими має велике значення. А які стосунки виникають! Це більше, ніж просто знайомство. І навіть не дружба. Це якась таємна довіра і єднання в одних поняттях про професію. Іншого способу пізнати себе – не існує. Гордия ж – це найстрашніше. Зневіра, кажуть, найстрашніший гріх. Але ще й гордия. І те й інше – це глухий кут. Коли людина вважає, що досягла всього в житті, її вже ніщо не врятує. Ми всі – лише учні й гості в цьому житті.

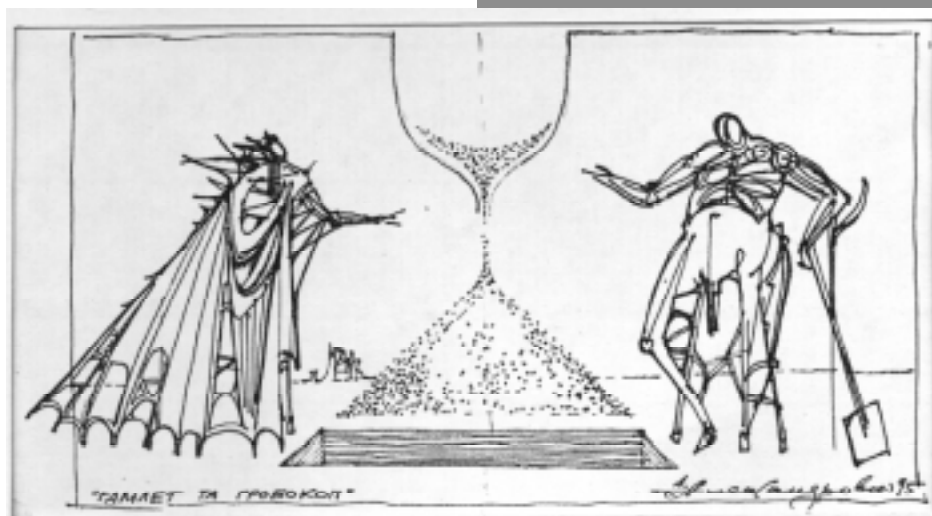
**Я** – Я пам'ятаю, коли ще був маленьким, то Майдан Незалежності нагадував невеличкий садок із фонтаном посеред нього. Таких фонтанів у Києві було сім – сьогодні залишилось три. Потім площу поховали у граніті. Запечатали. Цвинтар. Мавзолей моторошний. Спочатку Ленін із чотирма монстрами поза спиною, потім – несмак цей.

А я мріяв підірвати цей граніт і залишити самі уламки – наче згадку про жах, що минув. Посеред площі посадити парк. З величезними деревами і маленькими чепурними лавками. Парк Волі, що розриває граніт. Адже живе обов'язково повинно піднятися над мертвим. Зів'ялим. Скам'янілим. Механічним. І я вірю, що коли-небудь це відбудеться.

Колись...



Ескізи до вистави "Гамлет" В. Шекспіра, 1995 р.



Андрій СОДОМОРА

# РУКА

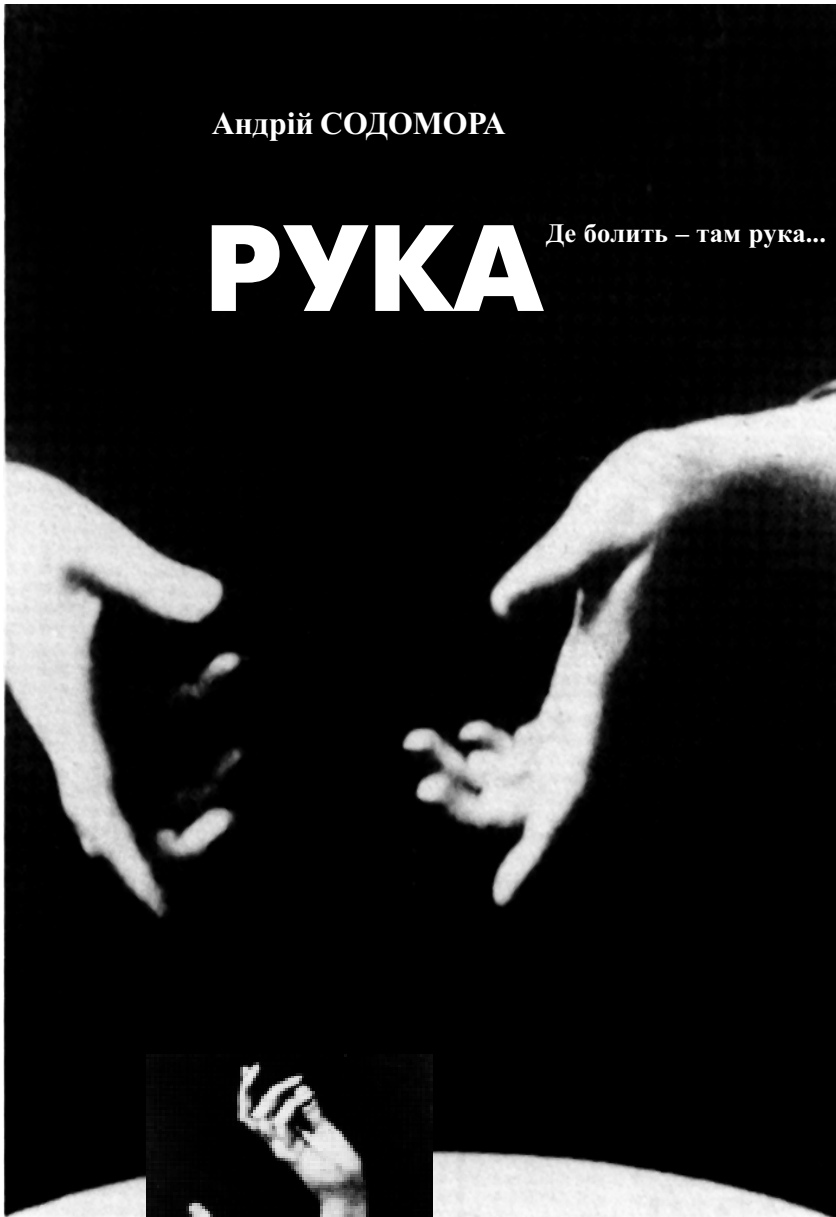
Де болить – там рука...

(продовження, поч. у “Просценіум” 1(2) /2002)

Де болить – там рука... чотирикутника темряви, що на світліні, – рука з запаленою свічкою. Тільки рука й свічка. Все інше – непроникна чорнота. Гло, на якому вирізьблюється людська правиця, що тримає свічку. Над пальцями, вказівним і середнім, – наче зупинений водоспад, радше – сльозопад: то гарячі воскові сльози, прорізавши собі жолобок, нечутно стрімлять із переповненої улоговинки, що під пломінчиком. Дорогою, втрачаючи тепло, застигають – дивним сльозопадом, що обривається за середнім пальцем, зависає над чорною прірвою світліни. Застиглі хвилини часу. І лише тіло свічки, що само світиться молочною білістю, непомітно маліючи, засвідчує: час таки спливає. Не тільки водою, як у тій Свічі, що із верхів їв Горган, а й сльозами – звичайної свічі, що у людській правиці.

Кажемо: час – то гроші. Рука із запаленою свічкою заперече: час не тільки гроші, навіть зовсім не гроші; він – Божий дар. Руку з запаленою свічкою хвилі часу мовби опливають, дарма що тіло свічки нижчає, дарма що рука стає немірною, вогонь – від вогню; з руки – в руку. Щойно ми сказали: “заперече”. Від латинського *negare* (заперечувати – негатив). Уявімо собі нашу світліну у негативі: чорна свіча, чорний пломінчик над нею, чорний сльозопад, чорне “світло” – на руку. Заперечення всього: життя, світла, навіть – часу. Найвище покликання людської руки – праця задля світла, задля добра. Рука, що тримає свічку – не бездіяльна рука. *Ora et labora!* – Молись і працюй! Саме латинська мова грою слів злила воєдино ці два поняття – молитви й праці. Праця – для живих. Молитва – для тих, хто відійшов, як і для тих, хто ще йде життєвою дорогою чи тільки-но ступає на неї. *Ora et labora!..*

“Слугуючи іншим, згоряю” – девіз передусім тих, хто рятує найцінніше, чим володіє людина, чого за жодні гроші не купиш – здоров’я. Що таке лікування без руки? Але, перш ніж лікувати, треба прийняти пологи – дитя з’являється на світ Божий. А дієслово “приймати” у своєму першому, основному значенні – це “брати до рук”. Дитя “ще не бачить тих рук, а лишень відчуває їх усім своїм маленьким тільцем. Тож не дивуймося, що з неозорого матеріалу про руки (хто їх не описував, не зображував, не ліпив?), що з того безмежжя виберемо для початку рядка не когось із майстрів слова, а лиш одного з



основоположників наукового акушерства – українського вченого-енциклопедиста XVIII ст. Амбодика-Максимовича. Саме образ рук озвався в ньому ще й поетичним даром:

Коли із лона матері на світло денне  
 Не в силах вибратись дитя ненароженне,  
 Коли колінцями чи ніжкою слабкою,  
 Животиком, плечем або рукою,  
 Задком чи спинкою, а чи двома стопами,  
 Голівкою, водночас – обома руками  
 Прорватися жадає, та ніяк не може,  
 Тоді хай повитуха вміла допоможе:  
 Пологи випадкові – на пряму дорогу  
 Хай вправною рукою вийти дасть їм змогу.  
 Обох – дитя і матір – вибавить од смерти,  
 Долоні для рятунку маючи простерті.\*

Десь у той час близька людина молитовно тримала в руці свічку, запалювала її біля ікони; ще десь, у той же час, хтось рукою змикав вічі людини, яка вже зробила свій останній крок, – теж запалював свічу. І не диво:

У полум’ї свічок є щось живе,  
 Близьке народженню людини й смерті.  
 (Вол. Моргун)

Між тими двома свічами – життя: “не вельми делікатна річ”. Сенека (пізнаємо його слова) писав це напередодні доби, що вказала людині, як поводитись із тією “не вельми делікатною річчю” – життям: *Ora et labora!*

Рука не лише приймає новонароджене життя, вона втручається у нього – теж у прямому значенні слова: торкається навіть серця, що є символом життя. В одній із давніх латиномовних медичних книг – рисунок: рука, що тримає скальпель; тут же, на руці, зображене око. Під рисунком напис: *Vi rectus utraque*, тобто, з латинської – “Правильний завдяки одній і другій силі”. В минулі віки, йдучи за античною традицією, такими емблемами-загадками будили думку читача. “Правильний” – це про скальпель. Одна сила – воедино поєднані рука й скальпель хірурга; другу, невидиму силу – розум – символізує око. Кожен порух руки має коритися розумові – оселі світла. Лезо в руці хірурга – рятунок; у руці розбійника – загибель.

“Хірургія” грецьке слово: від *cheir* – рука та *ergon* – праця. Не один хірург навіть у роки найзавзятішої боротьби з релігією, перед тим як узяти скальпель у правицю,

\* Переклад з російської.

осіняв себе знаком хреста, бо належало втрутитись у найбільшу з усіх таємниць – наділене безсмертною душею людське тіло.

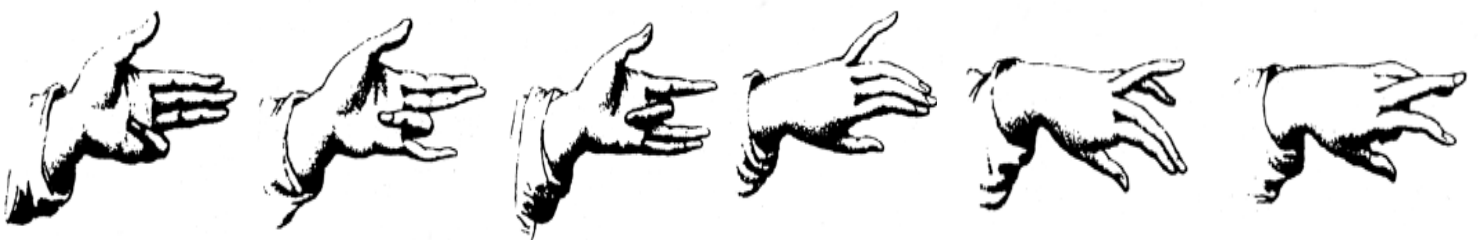
Тож не помиляється давнє прислів’я: “У руці немає глузду”. Додамо лишень: у руці, до якої не струмить світло розуму. І якщо очі – дзеркало душі, то руки – її тлумачі. Дивніші, ніж язик, що навчився говорити. І навіть, коли мовою володіємо досконало, без рук, які теж по своєму промовисті, не обходимося. Рука кличе, рука – проганяє. Рукою привітно махаємо, рукою – погрожуємо. Руками розводимо, руки опускаємо. Руками сплескуємо чи хапаємося за голову. Руки схрещуємо на грудях, переплітаємо, заломлюємо, ламаємо, складаємо до молитви. Руки зводимо до неба, закладаємо за спину, потираємо від задоволення, плещемо в долоні. Руки простягуємо назустріч; руками – відсажуємося. Руками закриваємо обличчя, аби не бачити; дивимося з-під долоні – аби краще бачити... У кожному русі – стан душі, вияв бажання, волі. Навіть голосуємо – руками. Бо рука – то голос. Коли мовчимо – говорять руки. Вони, як і душа, рідко бувають непорушними. Хіба при молитві: долонею до долоні, пальцем до пальця. Але ця непорушність, повторимо, – не бездіяльна, бо й по руках, не розпоршуючись, молитовна енергія струмить угору, до Всевишнього.

Саме молитовна. Бо може струмити і пучок злої, вбивчої енергії – із вказівного пальця. “Не показуй пальцем” – повчаємо дитину. Негарно показувати пальцем. В емоційному пориві не завжди пам’ятаємо. “Ось цей Катіліна!..” – чуємо гнівні слова Ціцерона у сенаті. Чуємо і бачимо його жест – рвучко витягнена, мовби загострена вказівним пальцем правиця у бік славнозвісного змовника, що тут же, осторонь від інших, сидить похнюплений на сенатській лаві... Але частіше вказівний палець показує на когось нишком: “Ось цей...” Це – вже голос самого пальця, начебто меншим буде гріх, коли мовчатиме язик, начебто рука чи палець – не мовили. “Ось цей...” – і не одному прослалася дорога у сибірські краї... У кожного пальця – своя назва, своя мова, свої обов’язки. Та всі вони, хоч різні, у потрібну мить еднаються, повинні єднатися:

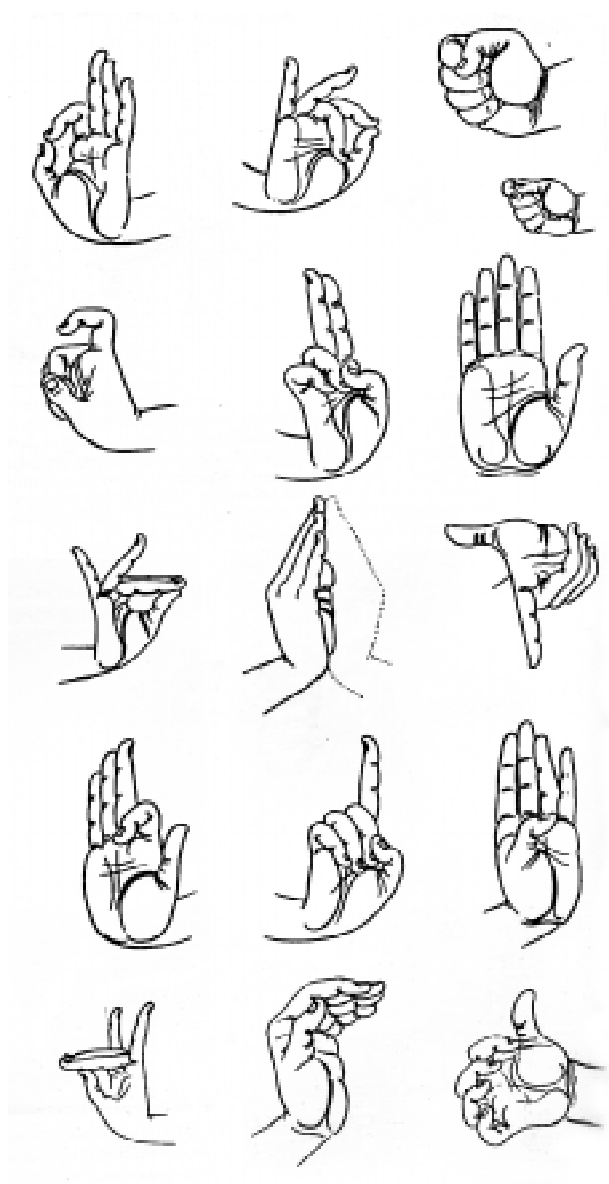
Гей, хто еллін, – в гурт єдиний!  
 Сили всіх – в один кулак!..

Це – голос Арістофана, представника народу, що то мів, зібравшись в один кулак, дати відсіч ворогові.

Хрестимося правицею, а далі складаємо до молитви і правицю, і лівицю. Тут вони рівноправні, єдині. Але це – молитва. В житті ж, буває, права рука не відає, що творить ліва. Роздвоюємося. Втрачаємо єдність самі з собою.







Руки складаємо в молитві ще й для того, аби ту єдність віднайти, аби знову бути собою. Втім навіть у співпраці правиці й лівиці – не завжди добро. Навіть тоді, коли рука догоджає руці. “Рука руку мие” – вже давні греки підсумували свої спостереження над діями людини. Нові часи розшифрували це прислів’я: “Рука руку мие – злодій злодія криє”. Злодій, добродій – теж дія, теж рука...

Рука сіяча, рука гладіатора. Рука скрипаля, рука каменяра. Рука жонглера, рука весляра. Рука диригента, рука маляра... Рука на кермі, на живчику, на Євангелії... Рука, що виводить першу літеру, рука – що пише заповіт... Рука в рукавиці “з пальцями”: кожен палець тут – у самоті, сам собою. Рука в рукавиці “з одним пальцем”: той один, великий палець тут, власне, – сам як палець. Рука, радше руки, – у зарукавку (наче одна велика рукавиця, вже без жодного пальця, де отвори з обох боків): тут уже руки – назустріч одна одній, аби чимшвидше поспілкуватися пальцями (“Чи всі живі, чи здорові?”), аби тулитися, грітися, бо надворі, за тим зарукавком, тією хаткою – мороз... Рука в кишені, рука – до кишені... Руки, руки, руки... Виліплюючи їх – самі лише руки – Роден ліпив саме життя, найвиразніший, найкрасномовніший його вияв. Руки, руки, руки... Серед них – рука матері, рука батька. “Батька не було. Не було тієї руки, яка так мені була потрібна!...” – із якогось твору, щоденника чи листа. “Не було тієї руки...” – і тим усе сказано. Саме руки – яка веде, підтримує, скеровує, стримує... Руки, яка може бути ласкава й тверда, гаряча й холодна, важка й легка, щедра й скупа, м’яка й мозоляста, владна й безвольна...

Серед безлічі тих рук – рука простягнута. Жест, зрозумілий в усі часи, в усіх краях. Рука, яка чекає іншої – щедрої, жертвовної руки. Рука простягнута, або – довга... Морозним ранком на центральній міській вулиці – саме така, довга, рука. Не тільки довга – ще й широка, бо у величезній, на один палець, рукавиці. Жебрачка, хоч і понавдягала на себе всіляке лахміття, видається додатком до тієї руки, яка поривається до перехожого, мовби жила своїм, не залежним од усього тіла життям, мовби то була якась окрема, непосидюча й зголодніла істота. Протилежністю їй – рука жебрака, що безмовною статуєю застиг у ніші однієї з кам’яниць малолюдного провулка, її майже не видно, тієї руки: долоня ледь-ледь висунута вперед. Тож годі назвати ту руку простягнутою, тим паче – довгою. Руки жебраків. Руки, руки, руки... Лиш іноді назустріч котрійсь із них – монета. Лишень іноді, з монетою, – ще й доторк; долоня старенької жебрачки, серед жаркого літа, – холодна... “Да не оскудієт рука дарящого”...

Довга рука... Ще й до інших настроїв повертає нас той вислів. Наче якийсь пісенний мотив спливає на душу. За хвилину – сама пісня. Давня прекрасна пісня:

Через річеньку, через другу  
Подай рученьку, най поцілюю.  
Через річеньку, через болото  
Подай рученьку, моє золото!..





Якою ж мусить бути та рученька, щоб – через річеньку, через другу!..

Ні, вона не довга. Вона – в уяві. Через ріки, моря, океани. Бо то – рука, рученька. Бо то – дотик, потиск, поцілунок... “Рукою подати” – кажемо, хоч іти до потрібного місця – ще ой як далеко!..

Рука – назустріч руці. Рука Господня – до руки першої людини, аби, доторкнувшись, оживити її духом, аби людина не була глиною (Створення Адама на фресці Мікельанджело). Рука з сухололу – до руки того, хто тоне. Рука з-над прірви – до руки того, хто на кам’яному виступі скелі. Рука – назустріч руці в леті акробата над цирковою ареною. Рука Тесея – до оскверненої дітовбивством руки Геракла. Рятівна рука дружби... Мільйони рук, які щомиті тягнуться одна одній назустріч просто так – аби засвідчити прихильність. Тепер, як і багато віків тому. Інакше серед своїх застережень Пітагор не вказав би й на таке: “Руки без розбору, першому-ліпшому зустрічному – не подавати”... Рука – назустріч руці. Та не завжди вони зустрічаються. Буває, подана рука так і зависає в повітрі – не знаходить відповіді. І це не менша, ніж ляпас по обличчі, образа. Буває, хоч руки тягнуться одна до одної, – так і не зустрічаються:

Мовивши так, простягнув він товаришу  
 любому руки,  
 Та не обняв, – душа його зникла,  
 як дим той, під землю  
 З шелестом тихим...

Бо Ахілл іще жив – бачив сонце – а його друг Патрокл був уже за тією межею, звідки рукою вже нікому не дано дотягтися до рідної руки. Навіть уві сні – як це у Гомеровій “Іліаді”. Або – як у Родена: темна мара – Смерть – пориває чоловіка; жіноча рука прагне затримати його; вже наче й не рука – щось непомірно видовжене, вкрай напружене, наче корінь, що конвульсивно тримається землі, аби відвернути падіння дерева. Марно!.. “Нездолана смерть одна...” – співає хор, подивляючи людину у знаменитій партії Софоклової “Антигони”...

Дивовижна річ – рука. Гідний подиву і її потиск. Рука руці нерівня. Потиск – потискові. “Італієць, подаючи руку, засвідчує свою прихильність таким палким потиском, на який не спроможеться жоден мешканець Півночі”, – зауважив хтось із італійських антропологів. І річ тут, звісно, не у фізичній силі – у вдачі, темпераменті цілого народу, у чомусь такому, що не губиться у віках, не зтирається. Розгорнімо, приміром, Вергілієву “Енеїду” – у потискові руки якогось із героїв упізнаємо рукостискання сучасного італійця. Втім, за “палким потиском” – теж безліч напівтонів: що не грек, що не італієць – інша вдача, іншого характеру потиск. Можливо, колись у давнину лиш однієї миті потиску було достатньо, щоб одна людина могла пізнати іншу. Притупилась у віках та

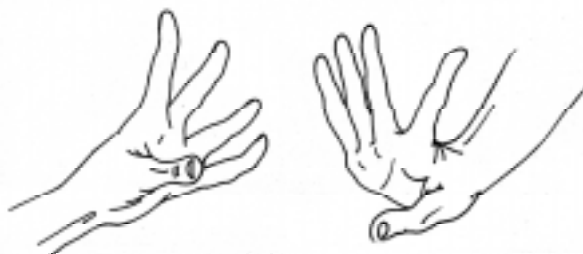
здатність пізнання. Вже й не вловлюємо, що за енергія йде з руки в руку: добра чи зла; що за людина перед нами: прихильна чи підступна. І все ж...

Аж диво бере, як то часом слово розходиться з ділом! От один поважний чоловік кожного свого листа закінчує незмінною фразою: “З дружнім потиском руки”. Насправді ж – цілком інше. Та не лише зі словами контрастує той його “потиск” – із самою зустріччю. Ще звіддала, наче в театральному жесті, знявши обидві руки, протягуючи склади: “Добрий день!.. Кого я бачу?..” І то з таким подивом, наче б зустрілись не у своєму місті (де й зустрічаємось частенько), а десь за океаном чи на іншій планеті.

Здавалося б, саме пора на “дружній потиск”. Де там!.. Рука, хоч і жорсткувата, але якась наче припухла, не перехоплює протягнутої долоні, аби її стиснути, а наче вповзає в неї – несміливо, влєсливо; якби то тваринка була – сказав би: “на животі”. Вповзши – завмирає там, м’яка й тепла, наче обважніла від тієї непопушності. Пустити – впаде. Не годиться. Тримати – теж якось незручно.

А тим часом обличчям мого співбесідника то ковзає, то згасає дивна – ні зрозуміти, ані окреслити її не можу – усмішка, чи, то пак, посмішка. Наче б не про буденне йшлося (“Звідки? Куди?.. Як справи?.. Що нового?..”), а про якийсь не зовсім пристойний, що й всміхатись не випадає, дотеп. А втім, яка ж то розмова, коли тримаєш отак у долоні чинось розм’яклу руку, не знаючи, що, врешті, з нею робити?.. Добре, коли на вулиці людно: даючи комусь дорогу, таки наважуюся розімкнути долоню, звільнитись од “дружнього потиску руки”...

Інша річ – ще один мій знайомий. Той – худорлявий, але жиливий. Спортивної статури чоловіка. Не мовлячи й слова, йде назустріч упевнено й твердо, трохи зсутулившись і зосередившись, мов борець. Уже здалеку пильно дивиться в вічі – оцінює, як супротивника на килимі. Вмить, ухопивши простягнену долоню, стискає її так, що хрустять суглоби, аж в очах темніє. Водночас рішучим, що ніяк не в’яжеться із самим питанням, якимсь войовничим тоном: “Як здоров’я?” Руку, щоправда, тут же відпускає. Не дочікуючись відповіді, вже лагідніше, із співчуттям: “Щось ти трохи блідий сьогодні...” Якимось не трапляється нагода зазнайти тих двох чоловіків. А шкода... Втім, можливо, й самі зустрінуться: крайнощі, відома річ, іноді сходяться...



Ніна БІЧУЯ

## ТРИАДА ПРОФЕСІЙ

### поважні висновки з короткого досвіду

Позбавлене пієтету й пошанівку, Слово перестає виконувати свою найпершу і найголовнішу – комунікативну – функцію, перетворюється із засобу об'єднання на засіб і спосіб роз'єднання, стає не суттю, а лише неживою оболонкою суті й поняття, суті й предмета. Мовлене вголос чи зафіксоване на письмі, воно неначе тільки заповнює якусь форму, призначення якої вже давно призабули і потребу в якій уже ніколи не відновлять.

І тоді віддалено-наївним здається заклик Івана Огієнка: “Головний рідномовний обов'язок кожного свідомого громадянина – працювати для збільшення культури своєї літературної мови” [1].

Цей свідомий громадянин порушує мовні закони часом несвідомо, не сповідаючись з того гріха й не розкаюючись у ньому.

Увесь довколишній озвучений (а також і неозвучений, зафіксований на письмі) світ огортає свідомого громадянина – йдеться, звичайно, про громадянина нашої держави – непроникним словесним смогом, крізь який годі пробитися до істини, до порозуміння та саморозуміння. За такої ситуації гріх порушення закону мови та мовлення важко усвідомити, хоча, як стверджують правники, незнання закону не рятує від відповідальності за його порушення.

Вернімося знову до “наївного” Івана Огієнка та його закликів: “До набуття доброї літературної всеукраїнської вимови мусять прямувати всі, хто тільки має потребу прилюдно говорити: політичні промовці, адвокати, лектори на викладах, учителі й професори по школах, церковні проповідники у містах, а по змозі й по селах. На всіх прилюдних зборах мусить панувати літературна вимова, особливо ж на зборах наукових, урочистих і т.ін.” [2].

Літературна вимова – отже, і літературна мова. Тим часом рівень її знижується до рівня заземлено-побутового, де все хаотично, неусвідомлено, беззаконно і безвідповідально, де все тільки “тіпа” і “кароче”.

А до переліку тих, хто повинен говорити прилюдно, за часи, що минули поміж Огієнком та нашими новітніми, модерними й уже постмодерними поколіннями, додалося чимало мовців, які за своїми професійними обов'язками мусять говорити вголос і привселюдно, користуючись задля цього радіо, телебаченням, парламентськими мікрофонами, міськими площами і сценою, замкненою чотирма стінами або ж розташованою просто неба на стописячних стадіонах.

Атож, є така “прилюдна інституція, що надзвичайно сильно впливає на вироблення нашої літературної вимови – це театр. [...] Вплив театру на маси завжди був надзвичайно сильним і таким залишається він і тепер. Так само

великий і сильний вплив театру на вимову слухачів, – почувті в театрі форми міцно сприймаються масою і несуться й до буденного життя” [3].

Якщо Іванові Огієнкові сімдесят літ тому йшлося насамперед про акторів, то нам йдеться про усіх інших людей театру, які нині становлять абсолютно невід'ємну, значну та важливу складову цієї культурної (чи радше навіть мовно-культурної) мистецької інституції.

Театрознавці. Цим терміном окреслюємо коло фахівців, яких об'єднує не тільки театр, але й мовний простір, а зокрема обов'язкове знання законів мови та мовлення, усвідомлення своєї ролі у театральному і мовному просторах. На нашу думку, в такому аспекті театр і мова аж ніяк не ті Евклідові паралельні прямі, що ніколи не перетинаються. Це прямі з геометрії Лобачевського, які можуть перетнутися в найнесподіваніший момент. Якщо ми готові говорити і сперечатися про театр літературний, зі словесно-драматургічним підґрунтям, і театр невербальний – чи то на теоретично-дискусійному, чи то на рівні практики – то говорити про “театрознавство невербальне” – було б нонсенсом, непристойним жартом і навіть на смішкою: прецінь навіть такий безсловесний, оголений від слова і позбавлений необхідності словесного виразу “театр” абсолютної форми, дійство німе можна інтерпретувати і пояснити тільки засобами слова. Це до примітивності зрозуміло: тільки зафіксована у словесній формулі театральна з'ява остаточно матеріалізується, а якщо часом набуває форми замкненого кола чи навіть перетворюється на лабіринт, то вихід може бути знайдений лише один – той, де виникає Слово.

Можливості, що їх відкриває для пошуків виходу з такого лабіринту приявність театрального в Університеті, навчання театральної справи в Університеті (йдеться про Львівський національний) – справді необмежені, лише треба сягати найдалших точок не-обмеженості, перекреслюючи об-меженість власну.

Оскільки театрознавець має справу з театром і зі словом, мусить однаково фахово й високорівнево працювати із театром, і зі словом. У процесі роботи з'являється ще один “компонент”. Але перш ніж назовемо його, спробуємо детальніше пояснити, про що йдеться, коли вживаємо термін “театрознавець”.

А втім, воліла б записати це дещо інакше: фаховий знавець театру. Це ніби виразніше узагальнює сенс слова. Аналітик театру – і майстер синтезу усіх його складових. Історик театру – і рецензент. Педагог-практик і педагог-теоретик. Дослідник і футуролог: це останнє особливо небезпечно, але ж вельми цікаве, бо коли йдеться про театр, минуле таке ж загадкове й трудноосяжне, як і май-

бутне. Тут безліч професій, посад, перспектив, можливостей і кар'єр, і всі вони однаково пов'язані зі словом, і з театром. Слово й театр, театр і слово; як із цією “диалогією”, де складові часом заперечують одне одного, працювати театрознавцеві, чи то пак – знавцеві театру?

Частково відповісти на це запитання може якраз отой третій компонент, про який мовилося вище: редагування. І нехай не викликає подиву чи іронії така тріада в одній особі: знавець театру – знавець мови – редактор. Для цієї третьої вершини трикутника особливо важлива проблема мови в театрі. Бо це не лише Огієнківські заклики до суворого дотримання літературної вимови (тут, до речі, на перший план виступає фахівець, посада якого в акторсько-театральному просторіччі іменується “завліг” і може стати предметом окремого обговорення). Проблему мовну тут можна розглядати в найрозмаїтіших аспектах. Досить назвати лише декілька: комунікативний (комунікація внутрітеатральна, комунікація сцена-глядач, сцена-інтерпретатор, сцена-держава та ін.); інтерпретативний; філософський; культурологічний; політичний. Низка проблем може бути продовжена або вибудована в іншому порядку, та яким би цей порядок не був, однаково виявиться, що усі мовні проблеми нині відсунуті на маргінес театрального життя і їх зовсім (гарязд, нехай “майже зовсім”) не вивчають і не досліджують.

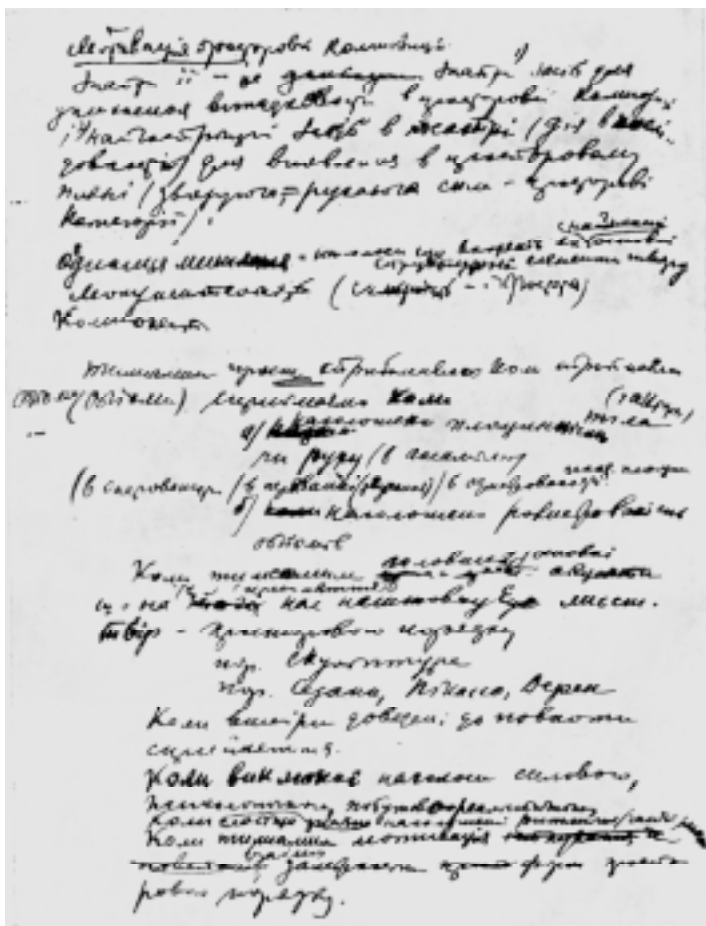
Тому театрознавцю як редакторіві важливо знати усі ці деталі, аби спробувати побороти опір, можливе несприйняття і неприйняття, чи невизнання його потрібності для театру.

Треба також увійти в поле нинішньої правописної проблеми в Україні, правописної і мовленнєвої, бо ніде вона так гостро не виявляється у цьому поєднанні (записано – мовлено), як на сцені.

Присутність театрознавця-редактора однаково об'єднує і під час роботи над драматичним твором, над інсценізацією прози й опрацюванням сценаріїв для шоу, яких глядачами й яких слухачами є сотні тисяч свідомих і несвідомих україномовних громадян, що, засліплені, яскравістю прожекторів і оглушені децибелами, не здатні думати про свої рідномовні обов'язки.

Потребу редагування тексту, пов'язаного з театром, витворює також брак виробленої термінології в театрознавчій науці, а відтак термінологічний різнобіч у рецензуванні, історичних дослідженнях, теоретичних розвідках. (І поки не буде вироблена ця термінологія, ми не матимемо самої театрології як науки на високому рівні.)

Не обізнаний з азами театрознавства професійний редактор монографії з історії театру так само небезпечний, як театрознавець, не обізнаний нехай з такими ж азами процесу редагування. Це стосується також авторів сценаріїв для радіо й телепередач; укладачів, (на жаль, поки що ефемерних, але таких потрібних) словників з історії театру, театрології та ін., а ще також завлітів, які щомиті змушені пильнувати, як звучить з уст кожного актора живе слово, працювати з драматургом, писати протоколи засідань художньої ради, укладати буклети та афіші – усього не почислиш.



Приклад саморедагування. Сторінка нотаток  
Леся Курбаса до теорії просторової наголошеності  
і реальності на сцені, 1930 р. [7]

Зліквідування де факто (очевидно, задля економії коштів чи через недомисліє) у багатьох друкованих засобах масової інформації інститут літературного редакторства призводить до такого мовного хаосу, в якому навіть фахівцеві годі дійти розуміння, про що йдеться в тій чи іншій театральній рецензії. Ті рецензії часто набувають вигляду карикатурного, пародійного, де недбало вжита термінологія чи така ж невдала спроба логічної аргументації може викликати хіба що усмішку зачудування. Річ у тім, що авторами таких рецензій бувають журналісти, яким не відомі закони театру, або ж фахові театральні рецензенти, які поняття не мають, що таке саморедагування. А тим часом без нього не обійтися.

Отож, мабуть, курс редагування для майбутнього театролога чи історика театру та рецензента зовсім не той, який треба “здати і забути”; його треба запам'ятати, повторювати, практикувати, розширювати.

У нашому конкретному випадку – щодо майбутніх театрознавців, які матимуть диплом Львівського національного університету імені Івана Франка – то, очевидно, самі студенти переконались у необхідності такого курсу під час практики у засобах масової інформації.

Звісно, курс редагування для театрознавців – своєрідний, не схожий на аналогічний, який читають для редак-

торів-професіоналів чи навіть журналістів. Над виробленням його концепції треба ще чимало попрацювати. Зокрема, це редагування творче. Дефініція такого типу редагування – “навчальна дисципліна, яка досліджує творчі процеси оптимізації повідомлень під час їхнього готування до публікації” [4] може бути розшифрована тільки під час лекційних занять і в процесі практики.

Редактор – погодьмося з Л.Толстим, прискіпливим не лише до чужого, але й насамперед власного слова – редактор добросовісний і досвідчений “за своїм характером постійного посередника між автором і читачами завше може наперед визначити успіх твору і думку про нього публіки” [5]. Таким чином ще одна характеристика: посередник.

У ситуації “театр – слово” подібних зв’язків існує значно більше. Дещо вже було згадано вище, дещо можна й тут додати: театр – глядач – рецензент/редактор – читач – театр... Щоб театр став частиною життя свідомого громадянина, жодна з цих ланок не повинна випасти. Отож і ланка – набуття знань з галузі редагування водночас з удосконаленням знань з української мови не повинна випадати.

Остаточо переконати у потребі таких зв’язків, як сказано, допомагає практика. Спробуймо за порадою Івана Дзюби поміркувати про взаємодію “окремих ланок української національної культури, окремих видів національного мистецтва” як про єдину систему, як про цілісність, а також про структуру цієї цілісності і нашого усвідомлення її [6].

Студентові, згідно з навчальним планом, усе це потрібно осягнути за півроку, треба випробувати власноруч, пишучи рецензії і коментуючи несподівано знайдений архівний документ; треба усвідомити і запам’ятати, щоб потім, як це буває з акторами, після поданої репліки відразу продовжити свій текст. А викладачеві - авторів цих рядків - необхідно все вмістити у вісімнадцять лекційних та вісімнадцять практичних годин, знайти найоптимальніші варіанти, аби переконати самих студентів – майбутніх театрознавців, що вони, попри усі інші обов’язки, ще й редактори власних та чужих текстів.

Правду сказавши, починалося з їхньої до моїх слів недовіри. Лекційну інформацію чемно занотували, старанно зафіксували “ієрогліфи” – знаки коректури, послушали дещо з історії редагування, але далі, власне, з’явилася недовіра. Варіантів її вияву було декілька, і кожен варіант узгоджувався з характером студента: по-перше, навіть це, коли в принципі усе й так зрозуміло. А по-друге, коли автор щось написав, то, мабуть, з особливої поваги до нього не слід нічого перекреслювати, тим більше, як автор десь далеко, поза межами досяжності, як абонент з відключеним мобільним телефоном. Довелося шукати на практичних заняттях прикладів відверто безглузлого використання слова. Це викликало спершу сміх, а потім з’являвся смак до пошуку нового варіанта фрази, конструктивної форми лексичної одиниці (але ось тут уже справді з поваги до авторів не цитуватиму тих до безглузлости смішних текстів).

Працювали з тестовими завданнями: так – ні / або ось так найкраще. Семеро третьокурсників і сім абсолютно різних відповідей на одне й те ж запитання. Траплялося, що усі сім були цілком прийнятні.

Часом перелякано шукали самих тільки орфографічних помилок, підозрюючи викладача у підступності. І щоб досягнути розкутості, спробували “замахнутися” на уже надрукований текст. Скажімо, гасло “Драма” з Літературознавчого словника-довідника. І що ж, покреслили, виходячи з набутих за час вивчення теорії драми знань.

Цікавим для них виявилось завдання з редагуванням текстів своїх же однокурсників. Тут також довелося переступити психологічний бар’єр і не боятися дискусії, знайти відповідну форму, щоб зробити зауваження.

Звичайно, що означає чужа жорстка рука, студенти зрозуміють, коли їхні власні тексти почнуть кремсати (не завжди фахово) в ЗМІ. Та може, піврічна гра в редакторів підготувала їх принаймні до усвідомлення того, що автор і редактор є співтворцями тексту.

Годі вгадати, чи вдалося щось зробити за перших півроку (“Редагування” запропоновано викладати у I семестрі на третьому курсі), хоча зродилося декілька не надто оригінальних, та все ж доречних ідей. Наприклад, зустрітися з досвідченими редакторами видань та видавництва; дослідити похибки у рекламі, у мовленні дикторів радіо і телебачення; влаштувати забаву “в прямий ефір”, скажімо, з приводу Дня театру, записати її і проаналізувати опісля власне мовлення; детальніше сягнути секретів редакторської діяльності І. Франка, І. Огієнка, М. Грушевського та інших видатних осіб, пригланутися, як вони редагували свої тексти. І доведеться це зробити за півроку навчання, щоб цей наступний третій курс театрознавців звик до думки, що без редагування не обійтися.

1. Огієнко Іван. *Наша театральна вимова* // *Рідна мова. Науково-популярний місячник*. – 1934. – Ч. 2(14). – С. 50.

2. *Там само*.

3. *Там само*.

4. Партико З. В. *Загальне редагування*. – Львів: Афіша, 2001. – С. 28.

5. Зайденинур Э. Е. *Уроки Толстого-редактора / Толстой-редактор*. – Москва: Книга, 1965. – С. 4.

6. Дзюба Іван. *Чи усвідомлюємо національну культуру як цілісність?* // *Культура і життя*. – 1988. – 24 січня. – Ч. 4.

7. *Лесь Курбас. Спогади сучасників*. – К. - Мистецтво. - 1969. - С. 224.

Ольга МУРАШКО

## ЗА МАКМЕРФІ!

Наприкінці лютого 2002 р. під час мистецького фестивалю “Культурні герої”, що відбувся у Львові, заньківчани блиснули новинкою свого репертуару – виставою “Політ над гніздом зозулі” за п’єсою Д. Вассермана в постановці В. Сікорського.

Знаючи сюжет роману К. Кізі, глядач ще до початку вистави підсвідомо готувався до чогось лихого, а музика, яку написав І. Небесний, і темрява в залі тільки посилювали це відчуття.

Отже, такий собі гульвіса й бабій Макмерфі (у виконанні Я. Юхницького), пластика і рухи якого свідчать про анархічність характеру персонажа, волею долі опиняється в “іншому світі”.

Геометрично чітко вибудований простір сцени (художник М. Кипріян). Усе в чорно-білих кольорах, серед яких іноді спалахують сині й червоні вогні, що свідчать про нестандартну ситуацію і примушують уявити щось космічне. Порушують цей простір шість дротів, що тримають стіни; вгорі вони перетинаються, створюючи ґрати: знак того світу, в якому існують персонажі. Тут свої правила, свої закони, за порушення яких можна потрапити “нагору – до буйних” або на електрошок. Та чи може таке покарання налякати Макмерфі? Людину, яка, вдаючись до засобів гротескової гри, примусила оточуючих повірити в її божевілья? Людину, що змогла переконати хворих (хворих?) у тому, що вони нічим не відрізняються від інших, здорових. Людину, яка довела власним прикладом, що кожен має право і мусить спробувати зробити неможливе.

Я. Юхницький зумів яскраво розкрити образ свого героя, показати його еволюцію від самовпевненого гравця з життям до нескореної Системою Людини.

Режисер В. Сікорський наголошує на конфлікті між людиною та суспільством, але це зрозуміло і на текстовому рівні. А от конфлікт між двома головними протилежними силами – Макмерфі (Я. Юхницький) та сестрою Ретчед (Л. Нікончук) – чомусь зведений до мінімуму,



*Сцена з вистави “Політ над гніздом зозулі” Д. Вассермана, режисер Вадим Сікорський, Національний академічний театр ім. Марії Заньковецької (світлина Йосипа Марухняка).*

хоча саме навколо нього мали б розгортатися основні події. Рятують ситуацію яскраві акторські роботи.

Бромден, або Вождь, – уособлення вільного духу людини, яка і в кайданах може оголосити бойкот світові, відмовившись розмовляти й чути цей світ. Повільно ходить, повільно натирає підлогу. І розмовляє тільки з батьком, образ якого втілений у потужному промені світла. Але коли ця “мумія” разом з усіма піднімає руку: “За Макмерфі”, то в цей жест актор О. Кузьменко вкладає стільки напруги й переживання, що зал просто вибухає оплесками.

Біллі Біббіт у виконанні О. Сікиринського – високий, худорлявий, трохи незграбний юнак, який увесь час накручує собі на пальці манжети одягу. “Тугий на язик”, щосили ховає в плечі голову, коли мова заходить про його матір.

Не можна не згадати й про Скенлона (В. Яковенко), героя, що існує у своєму власному часі й просторі. Він постійно зосереджений на одному – виготовити вибухівку. “Божевільна мета”, – скажете ви, але ж про здоровий глузд і не йдеться. Тільки погляньте на Скенлона: ску-



*Олександр Кузьменко - Бромден (ліворуч), Януш Юхницький - Макмерфі у виставі "Політ над гніздом зозулі" Д. Вассермена, Національний академічний театр ім. Марії Заньковецької (світлина Михайла Курдуса).*

*Сцена з вистави "Політ над гніздом зозулі" Д. Вассермена, режисер Вадим Сікорський, Національний академічний театр ім. Марії Заньковецької (світлина Михайла Курдуса).*

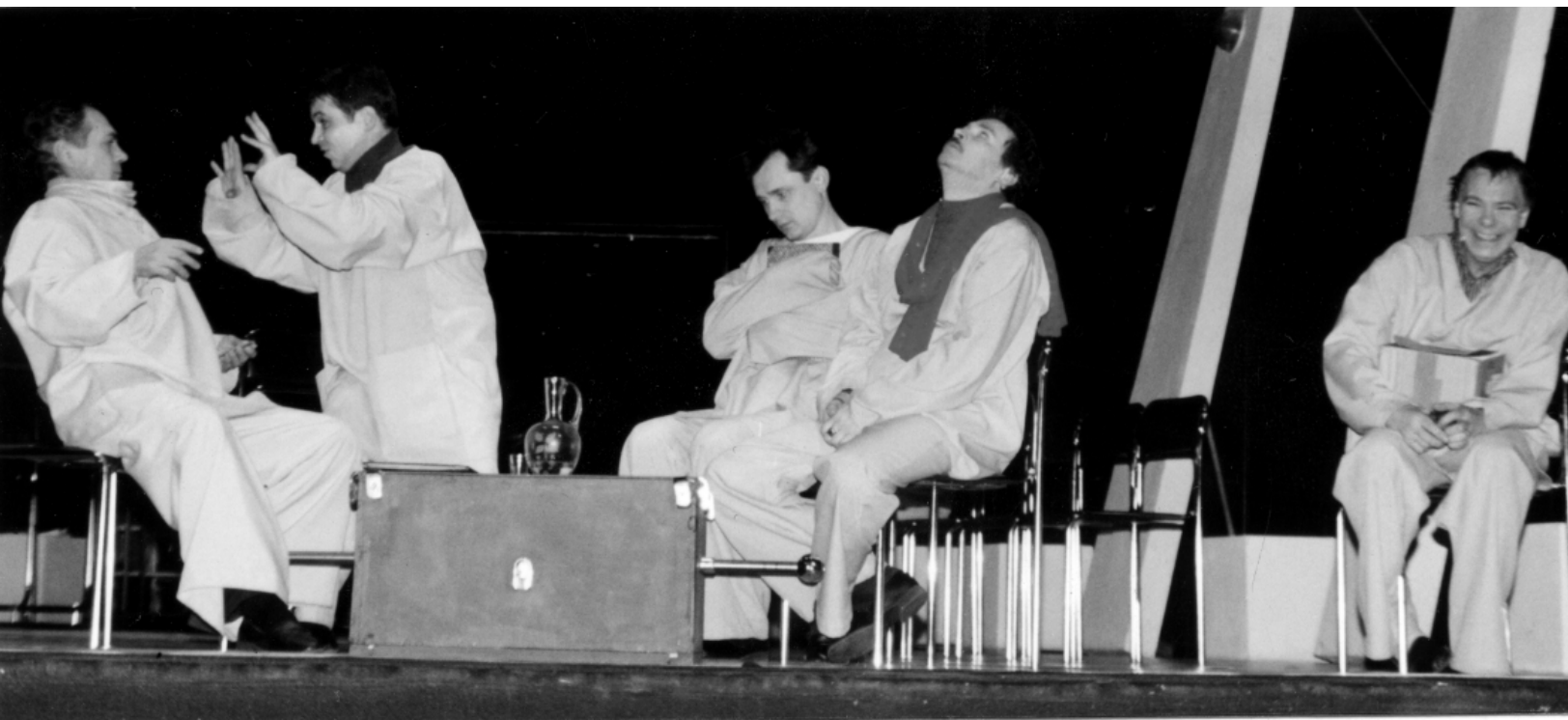
йовджене волосся, що стирчить урізнобіч, розгублені рухи і гучний голос (майже крик), а також невід'ємний елемент образу – коробка, яка і є "бомбою".

Коли розмірковувати про образ вистави, то тут виникає низка запитань. Медсестра Ретчед (Л. Нікончук) – центральна постать у виставі. Для глядача не таємниця, що всім у лікарні керує саме вона, але чому? Це для неї – задоволення чи самовираження, власна примха чи щось інше? Так, за лагідним голосом ховається жаклива людина, але чим це зумовлене, залишається загадкою. Актриса створила прекрасний зовнішній малюнок ролі, але абсолютно порожній всередині, а від того й незрозумілий.

Яскравою плямою на сірому тлі сцени з'являється другорядна героїня Кенді Стар у виконанні Л. Остринської. Червоний костюм актриси не тільки натякає на її вдачу, але й примушує глядача постійно тримати Кенді в центрі уваги. Розкуті рухи, гучний сміх, візити в "психушку" – все це як виклик тим, хто звик жити "за правилами". Такий стиль життя і поєднав її з Макмерфі.

Динамічний розвиток другої дії допомагає розставити всі крапки над "і", але в цій динаміці губиться ключовий акцент: мізансцена нападу Макмерфі на Ретчед. Спровокований? Так. Доведений до відчаю? Кидається на Ретчед? Але все це лише констатація факту. Що за цим стоїть, навіщо він це робить, з якою метою – загадка...

Зрештою, у загальному контексті вистави такі дрібниці губляться, а з часом і "затушовуються". Головне – глядач замислюється над власним існуванням, відчуває психологічне та смислове навантаження окремих сцен. І, можливо, щоб зрозуміти межу між божевільними – Богом звільненими – і безумцями, що для "вільних" створюють систему обмежень, треба пролетіти над "зозулиним гніздом"?



*Минулого сезону відбувся професійний режисерський дебют Галини Воловецької, тоді ще студентки V курсу Київського державного інституту театрального мистецтва імені Івана Карпенка-Карого. Про шлях у професію, першу постановку і перший досвід із дебютанткою розмовляла студентка IV курсу театрознавчого відділення ЛНУ імені Івана Франка **Наталя Сімків**, яка, до речі, також дебютує на сторінках “Просценіуму”.*



## ВІДДАВАТИ ТРЕБА БІЛЬШЕ НІЖ ОТРИМУЄШ

**Наталя Сімків:** Як так сталося, що Галина Воловецька, яка закінчила Львівську державну консерваторію ім. М. Лисенка по класу скрипки і працювала в оркестрі Театру імені Марії Заньковецької, раптом вирішила стати режисером?

**Галина Воловецька:** Я вже раніше трішки пробувала себе в цій ролі. У консерваторії вчилася зі мною на курсі – на акторському відділенні – Ольга Бакус (до речі, сьогодні – артистка Театру імені Марії Заньковецької). Вона самостійно почала працювати над “Маленьким принцом” Антуана де Сент-Екзюпері. Я зробила музичне оформлення до цієї вистави. Ми почали працювати разом: вона як актриса, я пробувала себе як режисер. А бажання робити щось у театрі, ставити, грати – було давно, ще змалку. Ще дітьми ми розігрували народні казки: натягували мотузку між деревами, розвішували тканини, у щось загорталися... У нашому під’їзді нас було декілька “артистів”, ми запрошували глядачів, вони сідали і дивилися наші “вистави”. Звичайно, це були насамперед бабусі й дідуся, які нас нянчили, і менші за нас діти. Потім щось схоже відбувалося в школі. У четвертому класі десятикласники запросили мене на роль Червоної Шапочки у новорічній виставі. Я бігала на всі репетиції і з нетерпінням чекала сцен із Вовком, який мав мене з’їсти, – він робив це блискуче і зовсім не страшно для мене. Після цього я замислилась, куди ж мені вступати – на археологію чи на акторський? Але не було впевненості, що театр – це моє. Чомусь вважала, що актриса повинна бути обов’язково красунею – Венерою Мілоською, і тільки з такими даними треба йти на сцену. А потім скрипка, музика заповнили мене. І до театру я повернулася вже під час

навчання в консерваторії... Так-от, коли я вчилася в консерваторії, а Оля – в майстерні Богдана Миколайовича Козака, ми й почали робити “Маленького принца” Антуана де Сент-Екзюпері. Однак роботу не змогли закінчити: бракувало знань і виконавців. До речі, цей задум живий для нас і чекає на майбутнє здійснення...

Після Екзюпері ми поставили “Експромт” – виставу-мініатюру за віршами Поля Верлена. Я вже там грала як актриса, а постановкою займалися ми удвох. Це була для нас лабораторно-студійна робота: багато музики, пластики, П’єро, Арлекін, Коломбіна – такий символічний театр. Підбирали музику, шукали хореографічні вирішення, самі шили костюми, виготовляли реквізит. Тільки одне вікно, яке підвішували до колосників і на якому можна було виконувати безліч трюків, замовили в театрі. Наш “експромт” на сцені Будинку офіцерів побачили Богдан Миколайович Козак і Григорій Григорович Шумейко. Вони почали залучати нас до різноманітних театральних імпрез. Я займалася факультативно в Богдана Миколайовича Козака, була в нього асистентом при постановках водевілів, працювала зі студентами-акторами. Гостро відчувала брак професійних знань, розуміла, що є якісь закони, якими навпамацки користуюся, не маючи жодної серйозної бази.

Окрім цього, паралельно почала займатися у театрі-студії “Велес”, його організував молодий професійний режисер Ігор Токар. Він зібрав добру команду, де були й професійні актори: Ірина Кухарська, Оля Бакус, Євген Бжезінський, ще тоді аматор Павло Харчук, Оксана Олексів, Володя Думич, Наталя Микитишин, художник Олег Рибчинський. Ми встигли здійснити постановки “По дорозі в казку” Олеся, “За зачиненими дверима” Сартра, “Танок



смерти” Стріндберга, “Кароль” Мрожека, не завершили роботу над “Жертвами обов’язку” Іонеско. Цей період згадується як дуже яскравий, насичений, із знахідками, все було вперше. Тоді, неофіти, ми себе не стримували, все вибухало спонтанно – як гейзер, що довго мовчав і нарешті вирвався на поверхню. Ми не знали, що – вірно, що – ні, що було вже до нас, і в чому полягає нове. Ми бачили Театр Марії Заньковецької, академічну школу і були під впливом Молодіжного театру імені Леся Курбаса. Щось брали від заньківчан, щось – від “курбасівців”, з їхніх тренінгів. Це були ті два важелі, на які ми спиралися. Коли ж “Велес” через матеріальну скруту розпався – навколо мене не залишилось нічого з театрального світу, окрім оркестру в театрі, де працювала скрипалем. І тоді я подумала, що треба спробувати вступити хоча б на заочну режисуру. Але так сталося, що тоді заочників не набирали, і я вступила на стаціонар, до майстерні професора Ростислава Коломійця.

**Н.С.:** Вам, ще студентці Київського театального інституту, поталанило працювати у Львівському театрі опери та балету. Це було Ваше прагнення негайно використовувати на практиці набуті фахові знання чи випробування себе у музичному театрі?

**Г.В.:** Це був щасливий випадок, яким я вирішила скористатися. Я навіть не сподівалася, що Оперний театр постане на моєму шляху. Приїхала додому на асистентську практику – і раптом дзвінок з Оперного. Вони саме шукали професійного асистента для режисера, запрошеного з Італії на постановку “Набукко”. Мені – і як музикантові, і як майбутньому режисерові – було надзвичайно цікаво подивитися, як відбувається постановка опери. Джузеппе Вішілія мав досвід роботи в європейському театрі, він мобілізував акторів, особливо хор, поставив усім жорсткі професійні вимоги...

**Н.С.:** Якщо порівняти роботу режисера з акторами в оперному і драматичному театрах, де, на Ваш погляд, важче працювати?



*Любов Боровська - Маргарита, Богдан Козак - Невідомий (вгорі), Тарас Жирко - Лікар, Олександр Гринько - Старий у виставі "Маргарита" А. Салакру, режисер Галина Воловецька, Національний академічний театр ім. Марії Заньковецької, 2001 р.*





**Г.В.:** Звичайно, в роботі з оперним актором є свої особливості. Є певні закони, за якими вокалісти існують на сцені, і тут треба враховувати дуже багато чинників. Звичайно, мені було важко, бо все – уперше. Доводилося миттєво орієнтуватися, не маючи досвіду праці з оперним співаком. Я мусила відразу мислити, в екстремальних умовах. Траплялися навіть моменти, які просто збивали з пантелику. Наприклад, є три Набукко з різним тембром голосів, фактурою і, відповідно, пластикою. І доводиться постійно робити варіації на тему, тобто підлаштовуватись під індивідуальність актора – вокаліста. Це було цікаво. Робота над цією постановкою стала для мене школою оперної режисури.

**Н.С.:** Усе ж першу власну постановку Ви здійснили в драматичному театрі. Чим зумовлено вибір такої досить складної драматургії, як “Маргаритка” Армана Салакру? Чи не легше було б почати з класики, адже, кажуть, завжди краще вчитися саме на ній?

**Г.В.:** Так, на класиці добре вчитися. Але ставити класику в театрі дуже відповідально – після того, як її інтерпретували видатні майстри багатьох поколінь. Перед початком практики я запропонувала Федору Миколайовичу Стригуну кілька п’єс, серед них були і класичні. Ми порадилися, і зупинилися на “Маргаритці”. Федір Миколайович як керівник театру вважав, що саме ця п’єса збагатить репертуарну палітру театру, зацікавить глядача. Звичайно, класика вабить. Однак, хочеться відкрити речі, або забуті, або такі, що зовсім ніколи не ставили, звичайно ті, що залишаються актуальними сьогодні. Мені цікаві саме такі п’єси.

**Н.С.:** Однак, чому саме “Маргаритка” і саме у Львові? Можливо, Ви керувалися особистими почуттями?

**Г.В.:** Так. Тут переплелися і об’єктивні, і суб’єктивні причини, що спонукали до постановки саме цієї п’єси. Згідно з інститутськими планами, мусила бути практика, тобто постановка, і кожен із нас, на курсі, шукав театру, де б можна було випробувати себе. Мене запросили у Донецький драматичний театр. Я поїхала, подивилась кілька постановок. Але відчувала, що те середовище далеке мені. Ставити свою першу постановку саме там було чомусь страшно. Повернувшись на канікули до Львова. І сталося так, що випадкова зустріч із Федором Миколайовичем Стригуном несподівано змінила мої плани. Я наважилась, бо виросла в цьому театрі. Тут, звичайно, все було рідне. Знаєш і театр, і акторів. Я виростала з цього театру, я в нього вжилась. Це не було так легко, бо мене теж всі знали, і знали як артистку оркестру... А “Маргаритка”?.. “Маргаритку” я знала ще з часів “Велеса” і внутрішньо передчувала – це буде моє. Однак тут зіграв роль ще й особистий фактор. З моєю родиною трапилася історія, схожа до тієї, що у п’єсі. Мій дідусь загинув у Другій світовій війні, за кілька днів до перемоги, під Братиславою. Залишилась бабця з сімома дітьми й старим свекром. Коли прийшло повідомлення, мій прадід ніяк не міг із цим змиритися. Розумом він усе розумів, але серцем не міг у це повірити. Моя мати розповідала, що прадід забронював затуляти фіранками вікна, бо мусив бачити дорого



*Любов Боровська - Маргарита, Олександр Гринько - Старий у виставі “Маргаритка” А. Салакру, режисер Галина Воловецька, Національний академічний театр ім. Марії Заньковецької, 2001 р.*

й тих, хто нею йде. Він ставав на порозі й часто говорив сам із собою. Діти чули, як він спілкувався то з Богом, то зі своїм сином. Однак це не було божевілля. Це був внутрішній пошук сенсу життя. Він не знав, кому залишить цю землю після смерті. Він, як Старий з “Маргаритки”, мабуть, хвилювався за ту траву, яка встелить землю, коли він буде за межею...

**Н.С.:** Як допомагав Вам, молодому режисерові, художній керівник театру?

**Г.В.:** Федір Миколайович давав мені абсолютну свободу. Я вдячна йому, що він, з одного боку, ніби й опікувався мною, а з другого – нічого не нав’язував, лише на останніх репетиціях висловив свої зауваження. Звичайно, в нього було своє бачення постановки, але він давав мені змогу зреалізувати себе.

**Н.С.:** Як призначали виконавців для “Маргаритки”? Ви вже попередньо знали, кого на яку роль запросити?

**Г.В.:** Звичайно, я для себе визначила розподіл ролей. У мене було два склади – “молодий” і “зрілий”. Ми порадилися із керівником постановки і залишили один склад, куди увійшли досвідчені актори – гранди Театру Марії Заньковецької. Виник дуже хороший ансамбль. Я щаслива, що працювала з такими особистостями як Олександр Гринько, Богдан Козак, Любов Боровська, Тарас Жирко... І звичайно, із наймолодшою “зіркою” заньківчан – Славком Поглодом.

**Н.С.:** Молодий режисер – і такі досвідчені актори, як Олександр Гринько, Богдан Козак ... Чи не сковував Вас їхній авторитет?

**Г.В.:** Звичайно! Складалося враження, що вони вже все знають. Хоча, звичайно, на початку роботи все знає режисер, а актори, навпаки, майже нічого. Та потім я наче поверталася до самої себе, забуваючи про акторські звання й регалії. Розуміючи це, актори допомагали мені від-

чуги себе режисером. Звичайно, були суперечки, але ми завжди знаходили спільне рішення. Олександр Боніфатович Гринько, з його величезним досвідом і професійністю, довіряв мені і завжди дослухався, роблячи стільки, скільки я вимагала. Можливо, іноді я забагато вимагала. Але він мужньо тримався і, мабуть, з усіх нас працював найбільше.

Богдан Миколайович Козак – згусток енергії, катализатор ідей. Коли він розпалювався, “градусник” репетиції зашкалювало. Любов Боровська, як добрий лактус, правдиво виявляла істину. До речі, Олександр Боніфатович найбільше довіряв її думці, коли сумнівався. У Тараса Жирка репетицій було найменше, але він завжди приходив із цікавими знахідками і, як на мене, зумів віднайти шарм своєї невеличкої ролі. Ну, а наш улюблений Славко – поза усілякою критикою. Загалом, це не була одностороння робота режисера, який має колектив і ним керує. Ми в творчому процесі доповнювали один одного. Я багато чого навчилася під час проб. Це була школа височенного рівня.

**Н.С.:** А художник Мирон Кипріян – як ви працювали із ним над просторовим вирішенням?

**Г.В.:** Мирон Володимирович одразу відчув космічність матеріалу і запропонував робити виставу на велику сцену, а не на камерну, як спершу планувалось. Ми відмовились від побуту і він створив лаконічний символічний простір, що відразу диктувало загальну атмосферу вистави. Олександр Боніфатович також відчував філософську глибину твору. Він знав, що це щось “поміж небом і землею”, не міг говорити просто, побутово. Художник створив світ, який розколовся наче скеля після смерти Поля. Його смисловий центр – крісло, що стало символом дому, на якому сидить глава роду.

**Н.С.:** На якого глядача Ви орієнтувалися, створюючи виставу?

**Г.В.:** Оскільки спершу виставу планували для малої сцени, яка передбачає вибране коло глядачів, то я розуміла, що не весь Львів прийде її дивитися. Я сподівалася, що це будуть люди, в яких виникне потреба побачити саме цей матеріал. Це притча, а не розважальне шоу, глядач мусить заглиблюватись у зміст і, звичайно, насолоджуватись спілкуванням з улюбленими акторами. “Маргаритка”, як на мене, – для вибраної публіки.

**Н.С.:** Які ж були відгуки Ваших викладачів щодо цієї першої Вашої серйозної роботи?

**Г.В.:** Виставу дивився Ростислав Григорович Коломієць, художній керівник нашого курсу. Він схвально поставився до нашої роботи і сказав, що накреслено все правильно. Єдине, за його словами, що не зовсім викінчене, це деякі деталі, які я просто обійшла, не допрацювала. Була на прем’єрі також театральний критик із Києва Наталя Єрмакова. Вона теж заакцентувала, що можна було б більше розкрити власне притчову пригоду, коли подорожній просить хліба, тобто візуально ще виразніше подати цей символічний ряд. Загалом я дуже вдячна і Ростиславу Григоровичу, і Наталі Єрмаковій за те, що вони не поминули цю річ, ґрунтовно обговорили її зі мною, висловили свої зауваження. Професійні поради завжди дуже корисні.

**Н.С.:** Ви плануєте з часом вводити якусь коректуру в постановку, чи залишите поки що все так, як воно є?

**Г.В.:** Якщо буде попит глядача і вистава буде в діючому репертуарі, то робота триватиме, і дещо підкорегується. Хочеться, щоб вистава жила – хоча б заради спілкування зали із таким актором-особистістю як Олександр Гринько. Це одна з його найскладніших і улюблених ролей.

**Н.С.:** Якщо зазирнути в найближче майбутнє, то що Ви там бачите?

**Г.В.:** Працюю!..В наступному сезоні заньківчан запланована моя постановка вистави за п’єсою молодого українського драматурга Неди Нежданої “Химерна Мессаліна”. Це буде сценічне першопрочитання твору. Імператорський Рим, зваблivi жінки, вишукана еротика – кохання на межі життя й смерті...

**Н.С.:** Чи цікаво було б Вам тепер працювати викладачем у театральній вищій школі?

**Г.В.:** Я вже працюю як педагог, і мені це дуже подобається. У Львівській музичній академії навчаю азів акторської професії майбутніх оперних співаків. Ставлю з ними сцени з опер, вистави в оперній студії. Мені цікаво працювати саме з оперними співаками, бо це люди, які існують на іншому мистецькому щаблі і спілкуються зовсім інакше, ніж драматичні актори. Є простір для експерименту, можна пробувати нові методи.

**Н.С.:** Зараз, мабуть, мало хто може сказати, що він задоволений своїм життям. Однак, спілкуючись із Вами, раптом віриш, що Вам посміхається сама доля. Ви можете назвати себе щасливою людиною?

**Г.В.:** Мені буває навіть страшно, чесно кажу. Часом здається, що дещо не складається, але коли проаналізую, то виявляється, що навіть невдачі – це щастя, бо на чому ми б тоді вчилися... На моєму шляху зустрічаються саме ті люди, з якими мені легко і спілкуватися, і працювати. Це все лише з ласки Бога. Я не знаю, за що мені такий дарунок. Але водночас лякає якась дуже велика відповідальність: віддавати треба більше, ніж отримуєш. Раніше до режисури, до акторської майстерності я ставилася простіше, бо тоді мені все дуже легко давалося. Я не розуміла, що значить – не мати натхнення. Воно в мене було завжди. Дійсно, спочатку дається все легко, нібито тобі показують, що ти можеш досягнути всього. Потім настає момент труднощів, і задумане починає пручатися. Це, власне, момент перевірки на витривалість. Можна зламатись... Але треба зібрати себе до купи і йти далі. Звичайно, можуть бути невдачі, може бути успіх, але все це здобувається колосальною працею. Потрібно заслужити право на натхнення, на відкриття. І яка радість Богові, що ми, його творіння, теж можемо творити, нехай навіть щось зовсім маленьке. Це щастя...

ІТАЛІЯ



Центр італійської мови і культури



## ВІСІМДЕСЯТ СЕЗОНІВ ВЕЛИКОЇ ОПЕРИ НА АРЕНІ

Від 1913 р. давньоримський амфітеатр у Вероні нерозлучно пов'язаний з музикою, відкриттям нових імен. Завдяки традиційному щорічному фестивалю, місто здобуло славу світової столиці лірики. Опера на Арені – це обов'язкова подія для кожного, хто побував у Вероні,

Ареніанський фестиваль – це вісімдесят сезонів опери, балету та концертів, які відбувалися на велетенській сцені, це побачення глядачів з відомими артистами. Деякі з них прибували до Верони майже незнані, а від'їжджали вже відкритими для славної, успішної кар'єри – веронський амфітеатр щедрий на такі подарунки. Однією з "ошасливлених" була Марія Каллас. Вона прибула 1947 р. до Верони з Нью-Йорку лише з картонною валізкою, з дрібними монетами у кишені – і враз стала славетною. Її чудова Джоконда, була настільки прекрасною, що засяяла справжньою зіркою на музичному небосхилі. Веронська практика Марії Каллас тривала до 1954 р. Тут бували також і ті, хто співав на сцені Арени, маючи достатньо слави, щоб задля них глядачі переповнили амфітеатр. Наприклад, 1927 р. меломанів і не лише їх запаливав голос Беньяміна Джілі. Та й тепер Верона також має змогу похвалитися присутністю найкращих світових голосів у класичних музичних програмах.

Визначні режисери та сценографи працювали над створенням престижних спектаклів на Арені. У 1953 р. відомий кінорежисер Георг Вільгельм Падст створив для "Аїди", імітуючи Ніл, водяне плесо, по якому могли плавати маленькі єгипетські човни. (Цю ідею втілив удруге

П'єр Луїджі Піцці для "Аїди" 1999 р.) Власне, Падст був тим експериментатором, який відважився вивести на сцену велику кількість звірів: слонів, коней і навіть верблюдів.

Цього року веронська Арена підтвердила свою велич завдяки світової слави тосканському режисерові Франко Дзефіреллі. Він повторив власну постановку "Кармен", прем'єра якої відбулася на цій сцені 1995 р. Постановка 2002 р. – це вже п'ятий вихід опери, яку дуже люблять





глядачі, можливо, завдяки її яскравій музиці, а можливо – через модернізацію сюжету і драми. Сценографія вистави полонить докладним опрацюванням найдрібніших її елементів. На першому плані – торговці, солдати, діти, вершники на конях, продавці сигар, і поміж них – гарна, невловима Кармен. Світло, що яскраво освітлює площу у першій дії, переходить у приглушені тони в сценах у таверні, притулку контрабандистів, коли пристрась Дона Хосе сягає трагізму. Все це нагадує фламандську картину, до якої долучається чудовий іспанський мовний колорит. Для виконання складної партитури було запрошено французького диригента Аліана Ломбарда: під його батуютою музика “Кармен” ніколи не звучить банально.

Слід згадати й балет. Поруч з “Лускунчиком”, “Лебединим Озером”, “Попелюшкою”, у яких брали участь відомі виконавці (серед них – граціозна Карла Фраччі), на сцені з’являлися і танці, народжені національними традиціями, привезені й поставлені групами з цілого світу. Глядачі пам’ятають хореографію Моріса Бежара: у 1975 р. балетна труппа Ballet du XX siècle del Teatre Royal de la Monale і танцювальна група Арени виконували у композиції на музику Дев’ятої симфонії Бетовена. Спершу – через дощ – оркестр і хор були змушені залишити сцену, але великий французький хореограф вирішив продовжити спектакль, що стало можливим завдяки записаній наперед фонограмі. Захоплена публіка дивилася кінець балету під дощем. Спільні аплодисменти виконавців і глядачів були зворушливим фіналом вистави.

Арена у Вероні znana також у зв’язку із симфонічними та хоровими концертами, які дарували нове звучання творам Бетовена, Баха, Генделя, Прокоф’єва та багатьох інших великих композиторів.

Чарівлива й непередбачувана Арена... У партер та почесні ложі приходять вбрані по-вечірньому авторитетні й відомі особи – на радість усім цікавим, що заздалегідь розташовуються на сходах. Їхня Арена складається з довгих очікувань під брамами – з рюкзакми,

плащами, їжею і, найголовніше – з програмками і свічечками-“моколето”. Запалені увечері, вони творять незабутню світлову корону.

\* \* \*

Театральний Центр при Університеті деллі Студі у Молізе відкрито 9 жовтня 1997 р.. Він нараховує сьогодні близько 600 членів-студентів, число яких постійно зростає. У своєму активі Центр уже має серію ініціатив, задля поширення театральної діяльності серед університетської молоді. Першим кроком УТЦ була Театральна Лабораторія, яка захопила багатьох студентів сценічним мистецтвом, прищепила їм живий інтерес до театру.

УТЦ розпочав також серію інших акцій, серед яких – “Лекції про театр”. Під час лекцій - зустрічей відомі в країні актори, режисери діляться зі студентами досвідом своєї роботи. В процесі спілкування виникають цікаві міні-дебати, учасники яких обговорюють великі і вічні теми, сягають таємниць театру, акторського покликання. Окрім цього, УТЦ започаткував цікаву співпрацю з громадськими організаціями, пропонуючи театральної проекти, спрямовані на роботу із різними соціальними групами суспільства: людьми похилого віку, ув’язненими, військовими та ін. Сьогодні УТЦ оголошує про перетворення Театральної лабораторії на Експериментальну школу актора. Ця школа передбачає розширення курсу навчальних дисциплін та нові спеціалізації, зокрема, відділення кіно та кіноматографічної дикції. Навчання триватиме два роки і складатиметься з курсу базової підготовки та Курсу підвищення кваліфікації. По закінченні студій слухач отримає кваліфікаційний диплом, що дозволить випускникові розпочинати професійну театральну або кінокар’єру. Отже, на початках цілковито аматорське, сьогодні студентське театральне життя Університету у Молізе набирає виразних професійних ознак.

*За матеріалами Інтернет-сторінок.  
Зібрав та переклав Юрій Чухній*

*На світлинах (1),(2) сцени з вистав  
Університетського театрального центру, Малізе, Італія.*



## ПОЛЕМІКА НАВКОЛО ТЕАТРАЛЬНИХ ЗУСТРІЧЕЙ У БЕРЛІНІ

Берлінські театральні зустрічі щороку збирають колективи, які, за визначенням спеціального журі, належать до першої десятки найкращих німецькомовних театрів Німеччини, Швейцарії та Австрії. Цьогорічні зустрічі від самого початку викликали бурхливу полеміку.

Уже не раз театральна публіка та й самі театри були невдоволені вибором журі. Не стали винятком і 39-і за рахунком зустрічі, які відбулися на початку травня в Берліні. Минулорічний фестиваль запам'ятався бунтом молоді проти маститих режисерів старшого покоління. Молодь демонстративно проігнорувала зустрічі, організувавши натомість власний фестиваль “Експеримент” у Франкфурті-на-Майні.

Цього ж року все відбувалося навпаки. Нове зелено-молоде журі віддало перевагу режисерам своєї генерації. Члени журі об'їздили німецькомовні країни (Німеччину, Австрію та Швейцарію) і подивилися 200 вистав, із яких для прискіпливішого розгляду вибрали 89. Серед них виблискували такі діаманти театального мистецтва, як “Баш з Нейл Лабуте” Петера Задека (Гамбург), “Марія Стюарт” Андреа Брета (віденський Бургтеатр) та “Емілія Галотті” Міхаеля Тальгайма (Дойчес Театр, Берлін). Усі три постановки журі проігнорувало. Натомість запропонувало чотирьох молодих “бунтарів” із минулорічного фестивалю “Експеримент” – Люка Персеваля, Ніколаса Стемана, Себастьяна Ньюблінга та Стефана Пухера. Поки що це майже невідомі в театральному світі імена режисерів. Тепер уже “збунтувалися” ветерани: іменитий берлінський режисер Клаус Пейман влаштував власні Театральні зустрічі у своєму театрі “Берлінер Ансамбль”. На цій сцені зустрілися представники старшої генерації: Люк Бонді, Томас Ланггоф та Едіт Клевер. Наче Дон Кіхот з вітряками, боровся Клаус Пейман з ухвалою “зеленого” театального журі, обізвавши цьогорічну імпрезу “Зустрічами молодих ідеологів антитеатру”.

Торішні зустрічі називалися Віденським Чудом, оскільки перемогу здобули чотири постановки віденських Бургтеатру та Академітеатру. Нинішні зустрічі названо Цюрихським Дивом: три режисерські роботи театру Шаушпільгауз із Цюриха здобули найвище визнання: “Три сестри” А. Чехова у постановці Стефана Пухера, мюзикл “Прекрасна мельничиха” Ф.Шуберта (реж. Кристоф Марталер) і танцювальна постановка Мег Стюарт – “Алібі”. Швейцарію репрезентував також театр “Шаушпіль” із Базеля виставою “Йог Габріель Боркман” за Г. Ібсеном (реж. С. Ньюблінг). Решта – вистави з Берліна (дві режисерські роботи театру “Фольксбюне”), з Мюнхена (дві вистави театру “Мюнхенер Каммершпіле”), а також зі Штуттгарта і Ганновера. Уперше в історії Берлінських театральних зустрічей не брала участі Австрія.

Берлінська театральна публіка зазвичай покладає великі сподівання на традиційну театральну кавалькаду. Цьогоріч квитки також було розпродано на всі вистави задовго до початку фестивалю – але берлінців чекало розчарування. Критика ж залишилася незадоволена вибором вистав. Тепер, на думку театрознавців, берлінцям доведеться їздити, скажімо, до Гамбурга або навіть до Відня, щоб побачити справжнє мистецтво.

Щодо самих вистав, відзначених на фестивалі, то ставлення до них неоднозначне. Версія чеховських “Трьох сестер” Стефана Пухера настільки своєрідна, що її годі й порівнювати з естетично досконалим аналізом Чехова, що його здійснив режисер Пітер Штайн п'ятнадцять років тому. “Сестри” Пухера існують на сцені водночас у трьох іпостасях – троє дівчаток у дитинстві; три дорослі жінки, котрі шалено прагнуть вирватися з глушини в Москву; три похилого віку дами, що почувуються обдуреними у своїх мріях. Усі актори стоять на сцені, наче античний хор, і виголошують монологи замість провадити діалоги між собою. Єдиним “живим” дійством є відеофільм, кадри якого миготять на задньому плані. Друга дія вистави відбувається у майже цілковитій темряві. Клич “До Москви!” звучить усе слабше й слабше, доки не затихає зовсім. А три сестри навечно залишаються дітьми, мріям яких не судилось здійснитися. Театральні критики вважають, що вистава справляє досить сумне враження своєю стерильною сценографією та статистичною грою акторів, хоча як радіопостановка вона була б просто бездоганною.

Повною протилежністю “Трьом сестрам” виявилася вистава “Тієст” Сенеки у постановці режисера Стефана Кіммінга (Штатстеатр, Штуттгарт). П'єса Сенеки найкраще надається для читання, однак молодому режисерові вдалося перетворити її мало не в бойовик з акробатичними номерами на найвищому цирковому рівні. Класичний хор замінила самотня постать жінки-журналіста з портативним комп'ютером на колінах, яка ставить серйозні й виважені запитання або ж коментує те, що відбувається на сцені. Занадто багато зовнішніх ефектів – таким був присуд глядачів, які виходили посеред вистави.

Розчаруванням для публіки стала й танцювальна вистава “Алібі” американки Мег Стюарт. Своєю хореографічною постановкою вона намагалася відтворити події та емоції чорного дня Америки – 11 вересня, однак ненависть, насильство, страх і паніка у двогодинному виконанні виявилися непосильним випробуванням для глядача.

Цікавою була робота бельгійського режисера Люка Персеваля, який на сцені “Мюнхенер Каммершпіле” поставив виставу за п'єсою популярного норвезького драматурга Йона Фоссе “Осінній сон”. Берлінська публіка

змогла порівняти його версію з версією цієї ж п'єси берлінського “Шаубюне”. Л. Персеваль скоротив твір і спонукав публіку до сміху, хоча у п'єсі йдеться – як завжди у Й. Фоссе – про любов та смерть, до того ж дія відбувається на кладовищі. Ця вистава мала чи не найбільший успіх.

Хоч Австрія й не була представлена на цьогорічних Берлінських театральних зустрічах, усе ж театральною премією Берліна було нагороджено австрійського драматурга Ельфріду Єлінек (16 000 євро). Критика називає

її провокативним і непокірним моралістом, реформатором німецької сценічної мови, однак пише, що навіть випадки Е. Єлінек проти суспільства звучать наче поезія.

Сенатор із фінансових питань Берліна соціаліст Грегор Гізі привітав лавреатку з нагородою і приголомшив несподіваним компліментом: “Я щасливий усвідомлювати, що й Ваші твори могли б бути спалені під час автодафе 10 травня 1933 року!”

Гітте ЛАУССТРЬОЕР

## НІМЕЦЬКИЙ ТЕАТР – ПЕРСПЕКТИВА НОВОГО СТАРТУ

Театр Франка Касторфа, який набув собі слави “анархічного”, представив на Зустрічах дві роботи: трилогію “Пратер” (режисер – “зелено-молодий” Рене Полеш) і версію Франка Касторфа “Принижених та скривджених” Ф. Достоевського.

Р. Полеша охрестили “бунтівною зіркою фестивалю”. Він не шкодував гострих слів на адресу маститих режисерів старшого покоління. За його словами, театр – це частка нашої дійсності, але водночас театр і сам маніпулює цією дійсністю. Режисерів старої генерації, які не бажають толерувати нічого нового, він обізвав “сліпими” і зарахував до них Петера Задека та Клауса Пеймана, заявивши, що вони втратили зв'язок із реальним життям. Список “сліпих” режисерів поповнив з легкої руки Р. Полеша і молодий Томас Остермайер із театру “Шаубюне”.

Щодо трилогії Р. Полеша “Пратер”, то це – відвертий сценічний колаж, у якому йдеться про найулюбленіші розваги споживацького суспільства: телебачення, секс, можливість скористатися набутками цивілізації.

У п'ятигодинній виставі за Достоевським Ф. Касторфа глядач бачить наших сучасників, які “змагаються від мук в освітленому неоні пеклі буднів”. Касторф, якому виповнилося п'ятдесят, належить до найстаріших матадорів на арені Берлінських Театральних Зустрічей.

“Гамлет” Ніколааса Стеманна з Ганноверського “Шаушпіль” виявився сучасною політичною драмою, сфокусованою на проблемах опортунізму. Гамлетові протиставлений Клавдій – політик із реальним поглядом на речі та світ. Провідна думка вистави Стеманна: безневинних володарів не буває!

Фаворитом фестивалю стала драма Евріпіда “Алкеста” в інтерпретації Йоссі Вілера з театру “Мюнхенер Каммершпіле”. Дія вистави також відбувається в сучасному суспільстві, у дуже багатій родині. Головний герой повинен померти, бо ніхто не хоче пожертвувати собою заради збереження його життя; жереб випадає його дружині Алкесті, вона повинна померти замість нього. Чи такий уже й “античний” цей сюжет? У Евріпіда ситуацію рятує Геракл, який за допомогою богів повертає Алкесту до жит-

тя. Однак не так усе просто в Йоссі Вілера. Осучаснена й психологізована драма Евріпіда у баченні Й. Вілера викликала бурхливе захоплення публіки.

Здобула успіх також робота Себастьяна Нюблінга з “Театр Базель” за п'єсою Г. Ібсена “Йон Габріель Боркман”, якою завершився фестиваль. “Знову Ібсен!” – така роздратована реакція на кожному кроці. “Який може бути Ібсен в епоху Йона Фоссе!” (іменитий нині норвезький драматург). Але ж який то був Ібсен!!! Базель має славу театального міста, яке збирає молоді таланти. Це підтвердилося у Берліні.

Важливим компонентом усіх Театральних зустрічей у Берліні є диспути. Тема не міняється уже роками: Quo vadis, німецькомовний театре? Четверо режисерів і театрознавців зустрілися на подіумі, щоб проаналізувати нинішнє критичне становище театру. “Ми на порозі нового старту”, – одностайно прозвучав висновок дебатів. Катастрофічне фінансове становище театру змушує серйозно задуматися над його подальшою долею. “Шедевр або кітч” – такий девіз театального сьогодні. Усе зараз у світі відбувається швидшими темпами, аніж раніше, і здається, лише політики та засоби масової інформації вирішують майбуття театру, забувши про існування власне театру та публіки. Під час дискусій висловлювали думку, що на цьогорічних Зустрічах найвиразніше виявився технічний бік театральних постановок, бо майже кожна вистава була “збагачена” моніторами, відео та іншою технічною начинкою. Індивіда ж витіснили зі сцени, а хіба театр – це не людські долі? У центрі Театру завжди стояла і повинна стояти Людина.

Через брак коштів у Зустрічах не змогла взяти участі талановита “провінція”. Що ж, втішмося тим, що й не всі столичні театри могли представити свої роботи на фестивалі театального мистецтва з тієї ж причини.

*За матеріалами газети “Гувюдстадсбладет”, Гельсінкі  
Переклала із шведської Наталя Іванчук*

**Роман ПАВЛОВСЬКИЙ**

*“Gazeta Wyborcza” 2 липня 2002 р.*

## ФЕСТИВАЛЬ ТЕАТРАЛЬНИХ ШКІЛ

У Варшаві 29 червня завершився Фестиваль театральних шкіл. Перемогли гості з Петербурга та Берліна: “Старший син” А. Вампілова (режисер Юрій Бутусов) і “Суперечка” П. де Маріво (режисер Сандрін Гутінет). Дві головні нагороди за виконання ролей в “Платонові” А. Чехова здобули студенти Московського ДІТМ. У Москві існують театральні групи, які виросли з акторських майстерень, наприклад, Петра Фоменка. У Польщі такого явища сьогодні немає, тому й не дивно, що польські школи (участь брали РWST з Кракова і Театральна академія з Варшави) отримали нагороду за роль другого плану.

### ВІД ШКОЛИ ДО ТЕАТРУ

Обидві нагороджені вистави – російська та німецька – мали небагато спільного з типовими студійними роботами, головною метою яких переважно буває репрезентація досягнень студентів. Вистави з Петербурга та Берліна – це теж демонстрація вправності студентів, але водночас це довершене дійство, аж ніяк не в навчальному стилі. Студенти з Петербурзької театральної школи зіграли “Старшого сина” – виставу про своїх ровесників, які, заблукавши в чужому провінційному місті, шукають закутку, де б перечекати мороз і ніч, хоча насправді це – пошуки любови. Їхня гра зріла й свідома. Досить було подивитися на Бусигіна, якого грає Алексій Торковер: в костюмі, в затемнених окулярах, із сумкою, повною книжок, – чим не портрет класичного відмінника. Сільва (Станіслав Нікольський) з котячими рухами і нахабнуваним поглядом – тип, живцем узятий з Мольєра, Кудимов, якого виконує Сергій Перегудов, упродовж кількох хвилин створює на сцені постать кагебіста, так комічно він тримає квітку для нареченої, ніби це не квітка, а карабін.

Якби не те, що роль старого батька грає двадцятилітній юнак, виставу Юрія Бутусова можна було би вважати твором професійної сцени. Інтелегентна режисура, оригінальна сценографія (ряд старих, знищених дверей), динамічна музика, відповідні костюми. Справді, ця вистава могла б виграти будь-який конкурс, а не лише студійний.

Довершено виглядала “Суперечка” Маріво, яку показували студенти берлінської театральної школи ім. Е. Буша (спеціальна нагорода журі). Режисер розіграла жорстоку оповідку про природу вірності, оселивши її героїв у... зоопарку. Дві пари коханців, з якими здійснюють експеримент, живуть у величезній клітці, що нагадує вольєр для птахів, з підлогою, посипаною висівками, з коритцями для води і голою кроною дерева. Актори достосували свою гру до характеру місця дії, вони не тварини, але



*Сцена з вистави “Субурбія” Е. Богосяна, студія “Filmówka” з м. Лодзь (світлина Кишиштофа Шимчака).*

часом виявляють тваринні відрухи. Одній дівчині подобається стояти на одній нозі, хтось інший шкрябає себе і вискакує на сітку із спритністю мавпи. Та вони не перестають зоставатися людьми, безтямно закоханими людьми, і маніпуляція їхніми почуттями через те особливо жорстока і нелюдська. Коли у фіналі кати натягають їм мішки на голови перед нами уже зовсім не тварини.

### ВІДКРИТІСТЬ ДЛЯ ЕКСПЕРИМЕНТУ

Варшавський перегляд показав нові обличчя театральних шкіл, які відмовляються від функцій жандарма, що стежить за дотриманням традиції. Студії відкриваються для експерименту. Студенти з Фінляндії привезли виставу-перформенс, з Литви – виставу сучасного танцю, на яку надихнула картина Василя Кандинського. Іспанці показали нове прочитання комедії дель арте – з проєкцією відео й анімацією ляльок. В “Калігулі” А. Камю (Мексика) декораціями служити великі шини від вантажівок, на яких сиділи римські патриції в одязі гангстерів з п’єс Брехта. Часи, коли в театральних школах учили як сідати на дивани і грати “костюмні” п’єси, відходять у минуле.



Пірует просто неба (світлина Бартоша Бобковського)

Спроби поламати рамки міщанського театру, хоч не завжди вдало з погляду мистецтва, стають безцінним досвідом для студентів. Це підготовка до виходу на сучасну сцену, коли традиційний літературний театр – тільки один із тисячі шляхів. Про цю зміну говорив зі студентами Жак Ласалль, голова журі фестивалю, автор відомої постановки “Дон Жуана” із Андрієм Северином:

“У консерваторії нашими вчителями були актори Комеді Франсез. Ми мріяли зіграти їхні ролі в майбутньому. Сьогодні ми вже не думаємо про спадковість, тепер ідеться про відкриття нових театральних форм”.

Ці нові форми часом виводять на манівці, як у випадку представленої поза конкурсом “Майстерні трьох континентів”, де брали участь студенти з Африки, Польщі та США. Побудована на модних тепер взірцях африканської культури, вистава виявилась пародією на Гротовського й Брука, якими вони були чверть століття тому. Механічна мішанина африканських пісень з польською манерою виконання і ознаками американської масової культури – тільки в такій ситуації чорношкіра акторка могла розмахувати верховинським топірцем, а представники Кенії, Танзанії й Уганди могли витанцьовувати польський національний танець “оберек”. Єдиним автентичним моментом була сцена, яку показали американці про американців: чоловік і жінка сидять перед телевизором, жують чіпси і з жахом дивляться на екран неіснуючого телевізора, немов би побачили там свою власну смерть. За допомогою символів своєї культури двоє американських акторів Кірстен Празер і Деніел Нелсон створили трихвилинне оповідання про трагедію свого суспільства, якому після вересневої катастрофи в Нью-Йорку важко відрізнити голівудську фікцію від реальності замахів ісламських фундаменталістів.

## грати чи бути

Власне кажучи, не йдеться про ту чи іншу культуру, ту чи іншу концепцію театру. Це все – тільки вбрання, під якими ховається та сама правда – в театрі завжди і насамперед йдеться про зустріч. Так вважає литовський актор Владас Багдонас, він же – незабутній Піросмані, старий Гамлет і Отелло з вистав Еймунтаса Някрошпоса: “У театрі є лише одна дорога: від людини до людини. Еймунтас вчить нас **бути** на сцені. Не грати, а **бути**. Та цього не вчать у жодній театральній школі чи студії. До цього треба дозріти. У студентів з п’ятнадцяти країн, які приїхали на Варшавський фестиваль, попереду ще далека дорога”.

*Gazeta w Torunju, 11 липня 2002 р.*

## ЛІТНІ ЗУСТРІЧІ ВУЛИЧНИХ ТЕАТРІВ В ТОРУНІ

12 липня Торунська площа стала театральною декорацією. Літні Торунські зустрічі вуличних театрів вже одинадцятий рік у липні-серпні організовує театр Бай Поморські. Це щорічний перегляд видовищ, в яких використовуються всі багатства виражальних засобів театру. На Старому ринку Торуня виступили: Київський експериментальний театр, Алексій Меркушев з Німеччини, Єленьогірський театр (Сцена анімації і Драматична), “Шарлатан-театр” з Німеччини, група “Sbandieratori” з Італії.

Зустрічі розпочав Київський експериментальний. Він народився 1993 р. за задумом акторів Київського Молодого театру. В його творчості важливе місце займають саме вуличні вистави, сповнені експресією танцю, традиційними виставами на пленері.

На початку були “Карнавальні сни”. Дійство тривало близько години. Зродилося воно без сумніву під впливом яскравих венеційських карнавалів, з мотивами українських середньовічних дійств. Наступного вечора українські актори презентували виставу “Між небом і землею”. Дійство виростає з проблеми неспівмірності реального буденного життя з людськими мріями і снами. До якої міри ми готові йти на компроміси із бруталним сьогоднішнім? Невже божевілля – єдиний порятунок для наших скалічених душ? Чи світ не випробує нас безнадійно? Це вистава про тих, хто хоче піднятися понад звичайним життям. За свої, навіть маленькі мрії, вони часом платять дуже високу ціну.

Видовище поєднує засоби вуличного театру з танцем і класичною музикою.



**Богуслав БЕГОВСЬКИЙ**

*“Gazeta Wielkopolska” 24 травня 2000 р.*

## ІВОНА – ЦЕ СУМЛІННЯ

На сцені панує Івона Божени Боровської: зсутулена, самозаглиблена, перелякана, неприсутня, сіра і ніяка. Це вона тут найважливіша, у цьому ніхто не має жодного сумніву. Про це свідчать не костюм, не ноги, що раз по раз заплітаються, навіть не сутулість і її безсило зів’ялі руки, нібито вона просто лялька. Суть радше у внутрішньому ритмі, і не знаєш, що це – рух чи безрух; тупість чи вразливість, якої ми не розуміємо; а може, надвразливість, яка нас відлякує. Суть у погляді, що розвіює будь-які сумніви. Вона справді безборонна, невинна, чиста. Але власне це найбільше нас дратує. І ми продовжуємо допитуватися: то чистота – чи прозорість? Невинність чи безмірна провина? Безборонність чи може якась войовничість?

На сцені з’являється Філіп Мирослава Кропельницького. Свавільний юнак, хоча природа обдарувала його схильністю до рефлексій. Шукач істини, готовий від неї відмовитись, коли з’явиться нова пізнавальна концепція. Бунтівник, але покірливий і підпорядкований механізмам, які ненавидить. Провокаційний, але пронизаний безмежним страхом.

Виступу цієї пари було б достатньо для всієї вистави. Кожна їхня сцена вибудовується з нюансів. Ніякого шаржу чи бравури, тільки вслуховування в себе (персонажів) і в партнера (акторів). Те, що створює ця пара, виходить поза межі авторської драми, доповнює її додатковим змістом.

*Сцена з вистави “Івона, принцеса Бургундська” В. Гомбровича, Театр Нови у Познані (світлина автора).*



Отже, Івона і Філіп, карикатура на зв’язок і близькість... А може, зовсім не карикатура, а варіації на тему всіх можливих конфігурацій у стосунках двох осіб. З боку Філіпа виникає цікавість до чогось іншого, прагнення (спотворене), відданість (хвилева), співчуття (тільки закладене), знудженість, нехіть, ненависть. Аж до концепції вбивства. А Івона? Може, і їй усе байдуже, а може, боїться, а може, закохалася...? І це кохання чисте, яке не хоче нікого змінювати, примушувати, формувати, переінакшувати... Нікого, а найменше – Філіпа.

Боровська і Кропельницький не видурнюються: не множать міміки, поз, рухів. Грають природно, здається, що це звичайний психологізм. Гротескність усієї ситуації вибудовується поверхом вище і результат вражаючий, вдаряє наче блискавка. Бо якщо вони нормальні – то схожі на нас, а коли так, то наслідки макабричної гри нас також стосуються.

Ми знаходимо Івону в собі. Пригадуємо всі ситуації, коли нас насилу годували, насилу бавили, насилу ошчасливлювали, змушували вчитися, завойовувати якусь посаду, висловлювати власну думку. А ми не мали для цього ані сили, ані охоти, ані бажання. Однак не здатні були оборонятися.

Знаходимо Івону в інших: в тих, яких ми не розуміли, не чули, не виправдовували, не сприймали... І йдемо далі – не завжди все закінчувалось подаванням костистих карасиків, часом достатньо погляду, якогось слова. Або просто можна обернутись спиною.

Взаємини Івони і Філіпа вписані у контекст двору, в ігри й ігриська, яким підпорядковані придворні. Нюансів у дуетах тут менше, та зате маємо справу з плеядою різних повнокровних постатей. Від часів “Чайки” в постановці Євгена Коріна не було зібрано такого вишуканого акторського складу.

Королева Маргарита Галини Сочинської, Король Ігнацій Збігнєва Грошала, Камердинер Александра Махаліци, Іза Агнешки Ружанської, тітки – Данієля Поплавська і Марія Рибарчик, дами двору Казимири Ногаювни і Слави Кваснєвської, Вінсент Вальдемара Щепаняка чи Жебрак Войцеца Станделли – то перлини самі в собі. Трохи позаду – Кирил і Кипріяні, яких виконують Януш Анджеєвський і Маріуш Пухальський: школярське підігривання і чванькуватий стиль буття на сцені – цього надто мало для створення образу, який би запам’ятався надовго.

Рука режисера помітна не так у постановочних ідеях, як у розчищенні поля гри, уточненні деяких ролей, нівелюванні зайвих нашарувань, непотрібних оздоб, додаткових прийомів. І наслідок цієї праці – вельми задовільний. Постає прозора, зрозуміла, чиста вистава, чого не можна сказати про наше сумління, яке вистава змушує до напруженої праці, не даючи при цьому жодної підказки, жодної готової відповіді, жодного дороговказу. Тільки неспокій. Дякую за неспокій.

*За матеріалами Інтернет-сторінки  
www.teatry.art.pl.*

*Опрацювала і переклала з польської Уляна Рой,  
студентка III курсу театрознавчого відділення  
ЛНУ ім. І. Франка*



Королівський Театр, Копенгаген, Данія.

## ТЕАТРАЛЬНЕ ЖИТТЯ У ДАНІЇ

За матеріалами данської газети "Політікен"

Кілька помітних подій сталося у стінах головного театру Данії – Королівського Театру. Уже багатьом данським театрам держава обтяла дотацію, – настала черга й Королівського. Національній сцені доведеться тепер тісніше затягнути пояси і зменшити свої витрати на 3,5 %, тобто на 60 мільйонів крон. Директор театру Міхаель Хрістіансен дуже стурбований цим фактом, бо доведеться обмежити й оновлення репертуару. Якщо раніше Королівський Театр ставив п'ять-шість опер та драматичних вистав за сезон, то тепер їх буде чотири. Постраждають і всі працівники – від акторів до технічного персоналу, загалом це 800 осіб.

Привернула до себе увагу й демонстративна відмова працювати в стінах Королівського Театру в Копенгагені відомого в усій Скандинавії шведського актора і театрального діяча Стаффана Вальдемара Гольма. Такий крок зумовлений його категоричним неприйняттям нової іммігрантської політики Данії (Данія першою в Скандинавії нещодавно прийняла дуже драстичні закони щодо іммігрантів). С.В. Гольм прожив у Данії десять років, останні два був членом комісії з будівництва нового приміщення для Королівського Театру. Однак це не завадило йому прийняти таке категоричне рішення: "Я сам чужинець у Данії, і хочу, щоб мене так і трактували. Не має жодного значення, хто я за походженням – швед чи пакістанець!"

(Щоправда, С.В. Гольм йде з Королівського Театру в Копенгагені не на порожнє місце – з 1 вересня він обійматиме посаду директора Королівського Драматичного Театру в Стокгольмі, найбільшого театру Швеції).

## ДАНІЯ – ФІНЛЯНДІЯ – ШВЕЦІЯ

Спеціально для "Просценіуму" збрала і переклала Наталя Іванчук, аташе з питань культури та освіти, Посольство України у Фінляндії

За сприяння Центру країн Північної Європи (Львівський національний університет імени Івана Франка)

\* \* \*

На сцені Вищої Театральної школи Гельсінкі відбулася гастролі незвичайної театральної трупи, яка привезла свою прем'єру "Макбета". Виставу здійснив театр Фарерських островів (які усе ще не здобули незалежності від Данії, але там говорять своєю, фарерською мовою, яка входить до групи скандинавських мов). У виставі грають актори чотирьох держав: Норвегії, Фінляндії, Фарерів та Швеції. Режисер-постановник – литовець, В. Цезаріс. У процесі підготовки всі учасники вистави з'їхалися на Фарери, в столицю країни Торсгави, де проводили репетиції. Прем'єра відбулася в Торсгави 15 лютого. Об'їхавши з гастрольями Осло, Ставангер (Норвегія), Стокгольм, Сундсвал, Умео (Швеція) через м. Васа у Фінляндії прибули до Гельсінкі. Вистава скрізь ішла з великим успіхом.

### Марія Лінд-Гарро

"Гювудстадсбладет", 15 травня 2002 р.

## ШВЕДСЬКИЙ ДРАМАТУРГ І РЕЖИСЕР ЛАРС НОРЕН

Драматург і режисер Ларс Норен має досить скандальну славу у Швеції. Його п'єси здебільшого носять політичний характер і схожі радше на документальні репортажі. Його не надто толерують на батьківщині, тому він віддає перевагу іншим країнам. Л. Норен ставив вистави за власними п'єсами у Норвегії ("Дет Норске театр" в Осло) та в Німеччині ("Дойчес Театр" у Берліні). У цих п'єсах превалюють проблеми життя та смерті, відтворено депресивні стани людей, почуття в матеріальному світі, який оточує людину. Однак усе ж найголовніше – політичні та суспільні проблеми.

Найвідоміші постановки – документальна п'єса "Сім три", яка викликала пристрасні дебати у Швеції, і автор, не чекаючи скандалу, вирішив зіграти прем'єру за межами батьківщини; "Листопад" (прем'єра відбулася у січні 2001 р. в Осло), дві одноактні п'єси "Акт" та "Прийти і зникнути" (прем'єра також відбулася в січні 2001 р.); "Трістано" – вперше зіграна на сцені Берлінського "Дойчес Театр" у

\* \* \*

постановці Л. Норена і досі займає провідне місце в репертуарі цього театру.

Однак Л. Норен не вважає свій розрив із Швецією остаточним, сподіваючись на визнання й на батьківщині. Остання його робота, позитивно оцінена критикою і публікою, одноактна п'єса "Мовчазна музика", уперше була зіграна на сцені "Штадстеатр" у Стокгольмі за режисурою Леннарта Гюльстрьома. П'єса йтиме у репертуарі



*Сцена з вистави "Мовчазна музика" Л. Норена, "Штадстеатр" Стокгольм. 2002 р.*

цього театру впродовж травня, а восени заплановано гастролі по всій Швеції. Головні персонажі у "Мовчазній музиці" – вихідці з середнього класу суспільства. Упродовж усієї вистави глядач бачить на сцені дві подружні пари; дія відбувається у своєрідному, окресленому стільцями, півколі. Сюжет дуже простий (загибель дитини в одній сім'ї, хворий на рак чоловік у другій родині і його смерть, розлучення першої пари, яка не витримала випробування смертю дитини), але головна роль тут належить не сюжетній канві, а емоціям, які блискуче відтворили актори.

Для музичного супроводу режисер Л. Гюльстрьом вибрав Струнний квартет № 23 В.А. Моцарта. Загальне позитивне враження посилила паралель: квартет на сцені і квартет музичного супроводу, який досконало підкреслював емоційний стан персонажів.

Новаторство Ларса Норена не залишилося непоміченим у Скандинавії. Театрознавці порівнюють його з не менш відомим норвезьким драматургом Йоном Фоссе: у творах обох митців переважають теми смерті, безвиході, суму та скорботи, хоча критика вважає, що п'єси Л. Норена все ж звучать не так безнадійно та похмуро, як п'єси Й. Фоссе. Театральна критика заявила, що на драматургійному небосхилі Скандинавії з'явилася нова традиційна пара творців: "Фоссе-Норен". Таке уже було в минулому: знаменита пара "Ібсен-Стріндберг".

Від 3 липня 2002 р. уперше розпочалася серія вистав за повістю шведської письменниці Астрід Ліндгрен "Брати Левине Серце" в літньому театрі фортеці Расеборг у Фінляндії. Вистави тривали до 3 серпня. Книжка шведської казки побачила світ 1973 р., а ще через чотири роки її екранізував шведський режисер Олле Гельбом.

"У Астрід блискучий драматичний текст", – каже режисер Свен Сід, який здійснював цю постановку на літній фінсько-шведській сцені.

Вистава дуже актуальна, бо йдеться у ній про боротьбу між добром і злом, боротьбу за свободу. Хоч обидва головні герої гинуть на самому початку дійства, та потрапивши в інший світ, фантастичну країну Нангіялу, вони ведуть битву проти зла в Тенгісборзі, б'ються із чудовиськом Катлюю.

На думку режисера, вистава просто неба має свої переваги і свої недоліки. Якщо у театрі класичному велику роль відіграє освітлення, то в цьому випадку чи не найбільше значення має звук, озвучення дійства.

Зрештою, інсценізації творів А. Ліндгрен ідуть майже на всіх літніх театральних сценах фінських та фінсько-шведських театрів. Друге місце за популярністю займає В. Шекспір. Вистави за п'єсами Шекспіра відбуваються на відкритій сцені театру Рюмятеаттері на Гельсінському острові Свеаборг та повсюдно у провінції.

У Лілль-Пеллінге на Архіпелазі (південний захід Фінляндії) йтиме прем'єра "Маленького принца" Антуана де Сент-Екзюпері. Згодом Театр Архіпелагу поїде в турне по Фінляндії з цією виставою і завершить його в Барьосунді.

За останній рік неймовірно зросла популярність Васа Театру у місті Васа, шведській провінції Фінляндії. За літній сезон минулого року театр відвідали 33 000 глядачів. Упродовж усього року було зафіксовано 60 000 глядачів. Директор театру Ерік Ківініємі пояснює такий шалений зріст популярності тим, що театр ставить здебільшого вистави, дія яких відбувається в околицях самого міста Васа, і йдеться в них, образно кажучи, про сусідів, друзів, родичів тих же глядачів. За сезон 2001-2002 р. Васа Театр дав 380 вистав. Цієї осені тут відбудуться чотири прем'єри: модерна драма "Небо та Земля", драматизований монолог "Шерлі Валентин", молодіжна п'єса "Контакт" та вистава для дітей "Сага про маленького стрийка". У липні розпочався фестиваль "Театральне літо в Тампере". Васа Театр показує свою сценічну версію "Ревізора" М. Гоголя у постановці Йоакіма Грота. Сіріус Театр зіграв виставу "Соляріс" за мотивами твору польського письменника С.Лема. Приїхав до Тампере і столичний театр "Вііріс" з постановкою "Неј Еј", яка складається з дев'яти частин, написаних різними авторами. П'ять текстів звучали шведською мовою, а чотири – фінською. Зі Швеції прибув "Оріонтеатерн" з музикальною сценічною версією фільму "Зоряні війни".

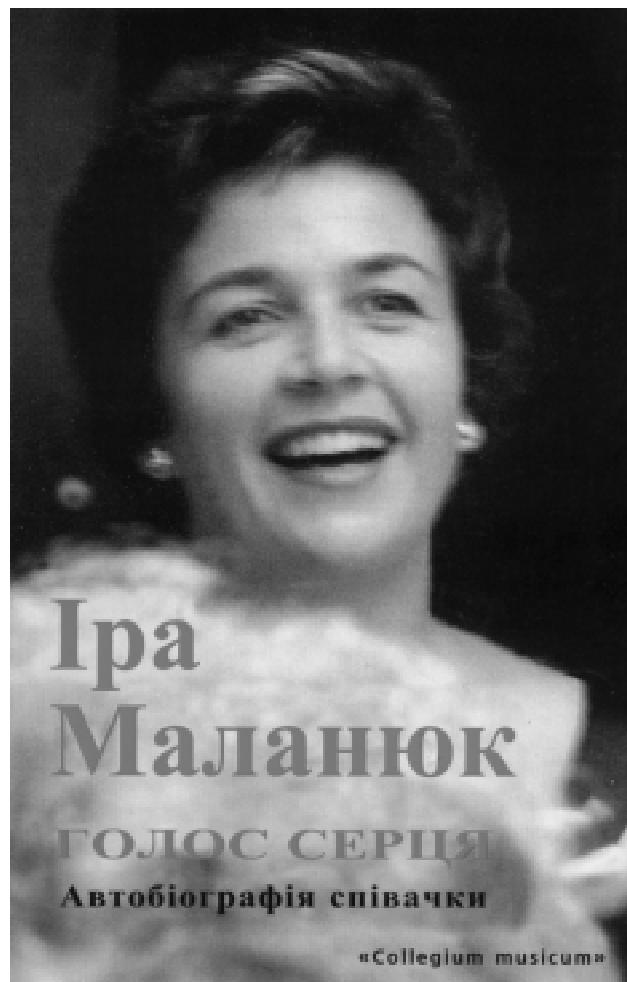
Як бачимо, в репертуарі – класичні драми, сучасні авангардові п'єси, танці та перформенси.

Любов КИЯНОВСЬКА

## ПОСЛУХАЙМО ГОЛОС ЇЇ СЕРЦЯ

*[Ірина Маланюк. Голос серця. Автобіографія співачки. - Видавництво "Collegium musicum" Львівського товариства Ріхарда Вагнера, 2001. - 306 с.]*

Запропонована видавництвом увазі читачів автобіографія Ірини Маланюк "Голос серця" – доволі незвична, а навіть несподівана книга, у якій переплелись розмаїті й часом химерні лінії долі артистки: за цією книгою можна б ставити голлівудський фільм. Але це не вигадка – це реальна життєва історія, така ж драматична, як і історія країни, звідки походить співачка. Адже в плеяді видатних українських співаків, які завоювали в ХХ ст. оперні сцени Європи і світу і про яких, на жаль, нам не завжди вдавалося дізнаватись стільки, скільки вони того вартували, наша краянка Ірина Маланюк займає видатне місце. Видається просто неймовірним, але здебільшого навіть фахівці, що спеціально цікавились оперною творчістю, із здивуванням відкрили на початку 90-х рр., що, виявляється, в Європі в 40-х–60-х рр. одна з найяскравіших зірок світової сцени, Каммерзенгерін [1] Мюнхенської та Віденської сцени, яку спеціально запрошував для своїх прапрем'єр Пауль Гіндеміт, з якою радо виступав славетний Герберт фон Караян, – була україankoю, уродженкою Станіславова, сьогоднішнього Івано-Франківська. І не просто народженою на цих землях, але, що набагато важливіше, завжди свідомою свого походження, великою патріоткою, що далеко від Батьківщини сердечно вболівала над



її пригнобленням і стражданнями. Чи не тому в жодному спеціальному журналі, жодному довіднику чи енциклопедії, виданих у Радянському Союзі, немає навіть найблидшої тіні згадки про співачку, якій небагато знайдеться рівних в історії оперного виконавства ХХ ст.?

1994 р. вона після п'ятдесятьох років вимушеної еміграції відвідала рідний край, де пережила досить суперечливі почуття. З одного боку, сум і розчарування, бо, як згадує сама Ірина Маланюк, "усе це (її рідне місто Івано-Франківськ – прим. авт.) мало такий жалогідний вигляд, що я постановила собі ніколи більше не приїздити. Занадто болісно, коли дитячі спогади розбиваються об невтішну теперішність" [2]. З другого ж – зворушення і радість: адже урочистий ювілейний вечір до 75-річчя від дня народження у Львівському оперному театрі ім. І. Франка (тепер, від 2000 р. ім. Соломії Крушельницької) і самій співачці запам'ятався як вражаюча подія ("на сцені Львівського оперного театру відбувалося хвилююче свято, яке я не зможу докладно описати, бо від розчулення мені тоді в очах стояли сльози" [3]). Але не лише їй одній: у тодішньому контексті відкриття нових імен і місця української культури в світі він глибоко закарбувався в пам'яті нам усім, присутнім на тому чудовому вечорі.

Трохи з особистих спогадів. *Пригадую саме цей концерт, у чомусь доволі незвичний, бо ніколи перед тим не доводилось слухати зі сцени театру голос оперної співачки у фонозапису, та й ніколи раніше не була присутня на імпрезі, де стільки людей (а зал був забитий вщерть!) прийшло послухати саме такий запис, врешті, просто подивитись на живу легенду європейської опери Слово про Іру Маланюк виголосила професор, доктор мистецтвознавства Стефанія Павлишин, авторка першого про неї дослідження під назвою “Історія однієї кар’єри”. Та найбільше вразив мене запис арії Еболи з опери Дж. Верді “Дон Карлос”. Коли її хвилюючий і сильний голос із надзвичайним, сказати б, діамантовим блиском досягнув найвищої ноти, мороз пішов по шкірі, на хвилю уявила собі, як мала б виглядати ця красива навіть у поважному віці співачка у розквіті своєї вроди й таланту, яке неповторне артистичне враження вона справляла.*

Здебільшого мемуари грішать певною нарцистичною зосередженістю артистів на своїй особі і своїх успіхах, скрупульозних описів іноді дрібничкових фактів власної біографії. Книга Іри Маланюк під тим оглядом вигідно вирізняється на тлі переважаючої більшості подібних спогадів, хоча, звісна річ, співачка з приємністю і зворушенням пише про ті чудові відгуки, які отримувала за свої кращі ролі, про щонайпозитивніше ставлення до неї видатних майстрів сцени – співаків, диригентів, режисерів, композиторів, з якими їй довелося працювати.

Але не ці епізоди є центральними в книзі. Якщо спробувати визначити її жанр, то довелося би серйозно замислитись, як можна окреслити його однозначно, бо в “Голосі серця” переплелись риси сімейної хроніки та національно-патріотичні мотиви, спокійний і доброзичливий аналіз манери інших видатних артистів (без заздрости й осуду, без опису дрібничкових закулісних інтриг і прагнення вищитись) та вдумливе осмислення музично-сценічної спадщини, ліричні монологи і навіть оцінка політичної ситуації. Таке багатомірне сприйняття оточуючого світу, влучна характеристика багатьох явищ і осіб свідчить про неабиякий інтелектуальний і духовний рівень видатної артистки. Відчувається, що авторка прекрасно орієнтується в багатьох царинах гуманітарних знань – в естетиці, музикознавстві, історії, літературі та театрі.

Окремо слід зазначити її вишуканий літературний стиль, поетичність, образність, емоційність, а разом із тим стислість і влучність висловлювання (маючи змогу прочитати книгу в німецькому оригіналі та українському перекладі, хочу віддати належне прекрасній, попросту ювелірній перекладацькій роботі Алли Ільницької). Деякі епізоди з книги звучать як фрагменти новел чи романів. Ось, наприклад, як авторка описує свою останню зустріч із знаменитим диригентом Вільгельмом Фуртвенглером, з яким вона досить часто співпрацювала в оперних виставах: “Фуртвенглер пояснював, розповідав, показував мистецькі шедеври, просив мене щось розповідати. Він цікавився, яку віру я сповідую, з особливою увагою прислухався до моїх розповідей про греко-католицьку кон-

фесію. Коли я сказала, що мене непокоїть велика кількість сект, яких останнім часом усе більше, він відповів: “Найважливіше – мати віру”. Ми вже мали виходити з Базиліки, але Фуртвенглер зупинився перед “Пістою” Мікельанджело й застиг у глибокому мовчанні. Ми з секретаркою стояли на кілька кроків позаду нього: мені назавжди запам’яталася ця висока, заглиблена в себе постать перед геніальним витвором західного мистецтва” [4].

Останній штрих, на який конче треба звернути увагу в цій книзі, – це послідовне підкреслення Ірою Маланюк своєї національної приналежності і її патріотизм, який, особливо в сучасних умовах, видається гідним наслідування. Це не показне лицемірне биття себе в груди з клятвами на вірність Батьківщині – і готовість зрадити її за першої зручної нагоди, а спокійне, гідне усвідомлення власних витоків, тепло і любов у розповідях про рідну землю, активна пропаганда української пісні та принципове обстоювання окремішності свого народу за будь-яких ситуацій і обставин. Наведемо ще один уривок із книги: “Навесні 1972 р. здійснилась моя заповітна мрія – заспівати для української діаспори Канади та Сполучених Штатів. Я виступала в Чикаго (там серед українців були колишні пацієнти мого батька і навіть діда), у Детройті і Торонто. Мій останній привселюдний виступ відбувся 14 травня 1976 р. у Відні. Це був вечір української пісні з гітарним супроводом професора Лео Вітошинського”. Як же сильно треба любити свій народ, щоби, проживши сорок років на чужині, все-таки завершувати багатолітню блискучу кар’єру рідною піснею!

Великої подяки вартують видавці української версії книги – видавництво “Collegium musicum” Львівського товариства Ріхарда Вагнера, перекладач п. Алла Ільницька та редактор Богдан Котюк, який доповнив німецький оригінал мемуарів докладним описом опер, про які згадує Іра Маланюк та в яких вона виступала. Це дозволить користуватись книгою також науковцям, а не лише меломанам та любителям мемуарної літератури. Книга “Голос серця”, безсумнівно, збагатить нашу зарубіжну україніку та посяде гідне місце в колі досліджень, присвячених історії української музичної культури.

1. *Каммерзентерін – букв. камерна співачка, але в цьому випадку точнішим був би переклад почесного титулу як “придворна співачка”: в тому значенні він наближається до наших почесних звань Заслуженого чи Народного артиста, бо йогощо надають лише співакам (та інструменталістам) – виконавцям серйозної музики, а не естрадної, і присвоюють значно рідше.*

2. *Іра Маланюк. Голос серця. Автобіографія співачки. - Вид-во “Collegium musicum” Львівського товариства Ріхарда Вагнера, 2001. - С. 15*

3. *Там само. - С. 241*

4. *Там само. - С. 148*

Богдана БОДНАР

## ШЛЯХИ ДО ВЕРШИНИ

“Це так просто, як зачинити двері, виходячи з хати”, – мовила колись геббелівська Юдита\*. А чи легко відчинити двері? Що чекає на нас у світі відчинених дверей, якщо легенько повернеш ключ? А ключ нам трапився магічний. “Поворот ключем”, здійснений Ніною Новоселицькою, впустив нас у світ Михайла Резніковича – народного артиста України, академіка Академії Мистецтв України, професора, лауреата Національної премії ім. Тараса Шевченка, художнього керівника Національного російського театру ім. Лесі Українки і – передовсім режисера, якого автор любить щиро, як справжній друг, і бачить усе не лише в рожевому світлі.

Ця книга написана, коли театр святкував 75-ліття своєї творчої діяльності. Вона стоїть у шерезі інших, написаних з нагоди цього ювілею: це три книги самого Михайла Резніковича “Театр часів”, “Життя театру”, “Обличчя часу”, Бориса Куріцина “На півдорозі до вершини”, Ростислава Коломійця “Момент істини”, а також “Є три епохи у спогадів” – книга про митців театру.

Однак у цьому контексті не загубилась невелика, однак містка книжечка Ніни Новоселицької, бо тут на читача чекає об’єктивний погляд, добрий і дуже екзистенційний; тут ґрунтовний аналіз кожного режисерського кроку висвітлений ще власним авторським баченням і побажан-



нями розвитку подій. Ніна Новоселицька – прониклива дослідниця, вона неначе пройшла й сама прожила творчий шлях Михайла Резніковича від перших його кроків в Київському театрі ім. Лесі Українки, куди він приїхав 25-річним юнаком, завершивши навчання у Ленінградському інституті театру, музики і кіно. Учень Георгія Товстоногова одразу ж привернув увагу Ніни Новоселицької, вона ще раніше добре знала його Вчителя.

Для режисерського дебюту Михайло Резнікович вибрав п’єсу чеського драматурга Мілана Кундери “Поворот ключа”. Щось у цій назві було містично-пророче, бо майже через 40 років Ніна Новоселицька взяла цю назву для заголовку свого есею про Михайла Резніковича. Есей має чітку побудову і складається з декількох розділів: “Пролог”, “Українська автура – виробнича тематика”, “Російська класика”, “Сучасники – герої режисера”, “На світових театральних широтах”, “Біля пульта”, “Замість епілога”.

98 \*Геббель (Hebbel), Крістіан Фрідріх, німецький драматург, поет і прозаїк. “Юдита” (1840) – психологічна трагедія на біблійний сюжет.

Кожний розділ містить скупе, але дуже точне означення постановок режисера. Певні політичні обставини змушували його ставити публіцистичну драматургію, але, незважаючи на те, він завжди на перший план виводив морально-етичні проблеми. Автор есею віддає майстрові належне за його увагу до сучасної української драматургії. Ніну Новоселицьку цікавить не лише режисерський погляд, режисерське розкриття драматургії, її тривожить і болить акторська доля. Тому з'являється у розділах “маленький ліричний відступ”, де чується тривога автора за долю учня Михайла Резніковича – чудового актора Олега Ісаєва. Він тепер працює в театрі Романа Віктука, і, тому, на жаль, глядач не побачив Олега в ролі Моцарта у вимірній Резніковичем виставі “Амадей” П. Шеффера.

У своєму ліричному відступі Ніна Новоселицька ділиться з читачем (і водночас з режисером!) своїми мріями: побачити на сцені театру пушкінську трагедію “Моцарт і Сальєрі” з Олегом Ісаєвим і Борисом Вознюком. А ще: “Камінний гість” О. Пушкіна та “Камінний господар” Лесі Українки, і щоб цей останній “завжди був на цій сцені, як програма, візитна картка, нетлінний рядок в афіші” [1].

Розділ “Російська класика” приверне увагу читача розповіддю про постановку “Безприданниці” О. Островського. У ній і про нездійсненні мрії, і скрупульозний аналіз робіт двох виконавиць ролі Лариси: Ади Роговцевої та Лариси Кадочникової. Зрештою, тут автор говорить не лише про головні ролі, але й про епізодичні, які в цій виставі були яскравими акцентами. І, звичайно, не оминула автор і сценографічного образу, створеного художником Давидом Боровським.

Окремою новелою в розділі є розповідь про виставу “Моє насмішувате щастя” Л. Малютіна, в основі якої – листування Антона Чехова. На думку автора “...сам епістолярний жанр продиктував постановникові та виконавцям цю скоряючу сповідальну ноту, яка чималого вартує. І справа не лише у сповідальності автора листа, призначеного для одної лише людини – адресата. До речі, для Резніковича, мені видається, дуже важливим було зберегти оте цнотливе ставлення до чужого болю, почуттів, таємниць. Через те й народжувалось відчуття острова, на якому – герої; а ми, можливо, десь – на іншому березі? Але аж ніяк не біля замкової дірки – пізнаємо, а не спостерігаємо, намагаємось зрозуміти, а не вивідати. Сенс у результаті – народження – диво – пізнання, співпережиття і, якщо це можливо, ще більшої любові до Чехова” [2].

Розділ “Сучасники – герої режисера” присвячений виставі, яка, на думку Н. Новоселицької, була етапною для театру. Це – “104 сторінки про кохання”.

Автор, яка бачила не одну постановку цієї п'єси Е. Радзинського, пише: “... лише тут, мені видається, була точно вгадана еволюція образу. Талановитий професіонал, Євдокімов – Мажуга був спершу вразливим з погляду людського багатства, альтруїзму, сказав би. І навіть не любов Наташі, а любов до Наташі пробуджувала його душу. Знайшовши себе, він втрачав кохану – так, наче Наташа заплатила життям за його самовіднайден-

ня. Лише в Києві так зрозуміли Радзинського. Лише Резнікович...” [3]

У розділі “На світових театральних широтах” Ніна Новоселицька розповідає також про ті твори зарубіжної літератури, які посідають чільне місце в театральній практиці Михайла Резніковича. Для кожної вистави автор знаходить відповідне образне слово, і перед читачем оживає вистава, якої він, може, й не бачив, а якщо хтось бачив колись, то повертається до тієї театральної миті і порівнює свої відчуття з відчуттями автора есею.

Окремою темою для Ніни Новоселицької, яка всі роки своєї творчої діяльності віддала Українському радію, є співпраця з Михайлом Резніковичем. Про цю цікаву сторінку творчості автора й режисера читач може прочитати в розділі “Біля пульта”. І навіть більше – співпраця оживає в аудіокасеті, яка додається до книги й робить її справді унікальною.

Отже, гортаючи сторінки цієї невеличкої книжки, зовні такої схожої на учнівський зошит, оглядаючи фотографії, ви можете тихенько увімкнути запис і вслухатись у голоси акторів. В аудіокасеті репрезентовано фрагменти вистав, про які йдеться в “Повороті ключа”. Щира й професійно точна оцінка автора допоможе вам створити в своїй уяві вистави, які вам не вдалось побачити на кону. Замість епілога Ніна Новоселицька нагадає нам про чарівний ключ, який так легко повертається в руках Майстра, який ані разу в Києві не зрадив його. Ключ цей кличе нас разом з автором і режисером у чудову театральну державу, “завжди несподівану, обітованну” [4].

Маленький зшиток Ніни Новоселицької знайде свого вдячного читача і серед екстатичних глядачів, і серед професіоналів. Якщо ви любите театр і хочете мати гарного інтелегентного співрозмовника, вам варто прочитати есеї Ніни Новоселицької “Поворот ключа. Конкретно про неконкретне, або Штрихи до портрета Михайла Резніковича”, – це ключ, який простягає нам автор з надією, що ми будемо вдячними гостями у світі творця театру.

Прикро, що на сторінках книги не зазначено, що вийшла вона у видавництві “Альтерпрес” (Київ), яке чомусь не вважало за потрібне себе назвати, написати анотацію до видання і вказати колектив творців книги. Правда, це не завадило їй знайти свого читача.

1. Ніна Новоселицькая. Поворот ключа. Конкретно о неконкретном или штрихи к портрету Михаила Резниковича. – С. 7 (тут і далі переклад з російської авторки статті).

2. Там само. – С. 33

3. Там само. – С. 17

4. Там само. – С. 35

Влада СОБУЦЬКА

## ВІД КОРИФЕЇВ ДО СЬОГОДЕННЯ

[Театральна Тернопільщина. Бібліографічний покажчик. - Тернопіль, "Підручники & посібники", 2001. - 264 с.]

Серію книг "Мистецька Тернопільщина" поповнив бібліографічний покажчик "Театральна Тернопільщина" (упорядкував його театрознавець, фольклорист та етнограф П. Медведик у співавторстві з В. Миськівим та Н. Іванко).

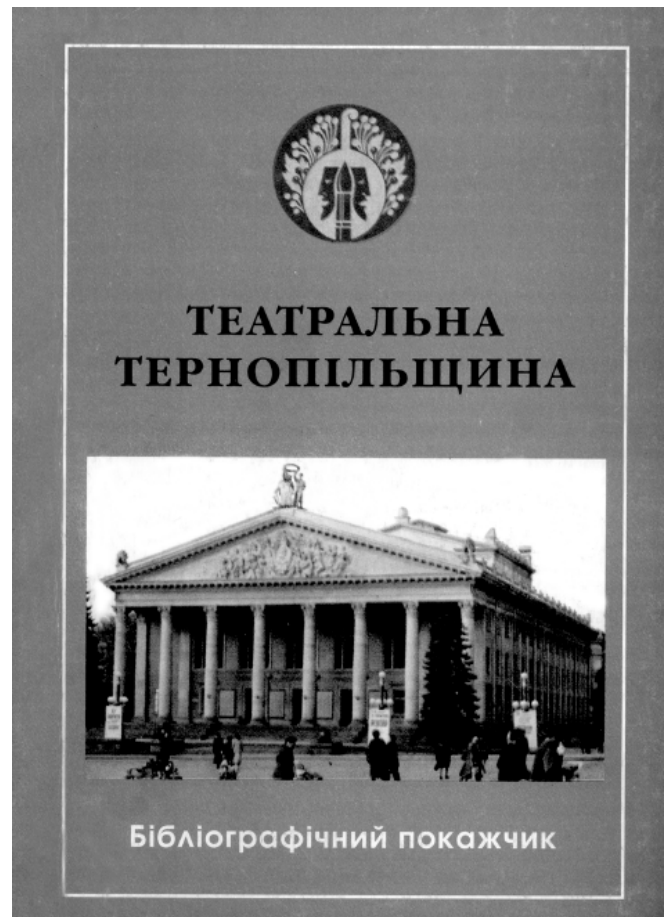
Покажчик присвячений 85-річчю "Тернопільських театральних вечорів" та 70-річчю Тернопільського академічного драматичного театру ім. Т.Шевченка.

Він містить відомості з історії розвитку й сьогодення театру, подає імена митців, які зробили свій творчий внесок у сценічну культуру краю. Особлива цінність цієї роботи в тому, що тут уперше здійснено науково-теоретичну спробу простежити розвиток історії театральної Тернопільщини, драматургії, формування професійної режисури й акторського мистецтва наших земляків.

Увесь фактичний матеріал послідовно, стисло й узагальнено викладено у дев'яти розділах і доповнено бібліографією.

Відкриває посібник вступна стаття про головні театральні колективи, які діяли в нашому краї, про корифеїв українського театру, які побували на Тернопіллі, заснування Лесем Курбасом "Тернопільських театральних вечорів", злиття колективів двох Тернопільських театрів – ім. І. Франка та ім. Т. Шевченка (це були головним чином артисти театру ім. Т. Шевченка, що прибули з Охтирки) в єдиний Тернопільський обласний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка.

Найбільшу за обсягом частину видання складають майже сто статей, присвячених окремим персоналіям:



драматургам, режисерам, акторам, театрознавцям, чий життєвий і творчий шлях пов'язаний із Тернопіллям. Надзвичайної ваги цій мистецькій "галереї" надає науковий апарат: кожна із статей завершує бібліографія, що дозволить майбутнім дослідникам театру повніше й точніше провадити пошук джерел.

Не менш важливим з наукової точки погляду є розділи, які містять репертуар Тернопільських театрів від 1939 р. до сьогодні, а також бібліографію рецензій на постановки цих театрів.

Завершують історію Тернопільського "великого" театру відомості про 20-літню історію не менш знаного "малого" театру – актора і ляльки.

Видання ще потребує і доповнень, і уточнень, що їх, сподіваємось, зроблять майбутні дослідники. Але заслуга покажчика та його упорядників у тому, що вони зробили перший серйозний науковий крок у дослідженні тернопільського театального мистецтва: скрупульозно зібрали розпорошені відомості, систематизували й уклали їх у збірник, яким відтепер можуть послуговуватись історіографи театру, краєзнавці, усі, хто цікавиться сценічним мистецтвом Галичини.



Валерій ГАЙДАБУРА

## ШАБЛЯ І СЛЬОЗА ЕНЕЯ



*Сцена з вистави “Енеїда” за І. Котляревським, режисер Сергій Данченко, Національний академічний театр ім. Івана Франка.*

Почну не з фанфар. Мене спочатку розчарувала “Енеїда” за І. Котляревським на сцені київського театру ім. І. Франка. Я переглядав її невдовзі після прем’єри в січні 1987 р., приїхавши на це багатообіцяюче побачення із Запоріжжя, де працював у місцевому театрі.

Ось складові враження. Перше – мою пам’ять владно полонила світла, граціозна і грайлива вистава на запорізькій сцені, яку здійснив режисер Володимир Грипич за власною інсценізацією. Її дія іронічно наслідувала вертепний принцип двоярусності. А запорізького Енея – В. Сумського взяв би на роль і сам Микола Садовський у своїй постановці 1910 р...

Було образливо за провінцію (себто, за обласні театри) – їхні успіхи, першовідкриття (запорізька “Енеїда” вийшла на 9 років раніше від київської!) – річ у собі. Лаври та місце в історії завжди належать театру столичному...

Друге – Енея в Києві тоді грав Ігор Афанасьєв. Це був своєрідний подвиг актора – він погодився на заміну, бо єдиний виконавець, на якого розраховував режисер С. Данченко, – Анатолій Хостікоєв – тяжко захворів.

Осягнення художньої вартості київського трактування поеми І. Котляревського та його співзвучності часові (він був уже наелектризований перемінами) прийшло пізніше, коли подивився “Енеїду” з Анатолієм Хостікоєвим – актором, що володіє чаклунською магією. Саме з ним у виставу могутнім кроком увіходила ідея образності героя, його людяності і богорівності, ідея спроможності нації побудувати, долаючи неймовірні перешкоди, свій новий Рим.

Здатність А. Хостікоєва бути на сцені неоднозначним, неодномірним, неоднастрояним надала його красеневі Енею мінливих вимірів – він одночасно і з казки, і з романтичної легенди, і з психологічної драми, і з мюзиклу...

“Мікрофонне” русло рок-опери актор олюднив своїм могутнім темпераментом і екзистенційною щирістю. Неподалік від його Енея був розташований піднесено-нервовий і трохи містичний простір “Ісуса-суперзірки”...

А яке могутнє іронічно-інтелектуальне поле породжує Богдан Ступка в образі Автора – Івана Котляревського, як широко розганяє алюзійні хвилі вистави по залу! Бог-Отець спектаклю! Еней – Бог-Син...

Ця постановка, хоча в ній досить жіночих ролей, безумовно, торжество й уславлення чоловічого творчого духу. Недарма ж вважається, що його так добре відчував Сергій Данченко і вмів досконало передавати на сцені. Як це робив Юрій Григорович у балеті “Спартак”. Або як це вмів подати грузинська драматична сцена...

Класичним в “Енеїді” Сергія Данченка є епізод-етюд, серцевинна метафора – віртуозна гра козаків із шаблями. Небезпека, перетворена в мистецтво, красу, поезію... А яка неочікувана фінальна нота – після закінчення війни з її кров’ю і втратами Енея-Хостікоєва прориває “при народі” безгучний плач! Від горя здригаються плечі велета. Героєві важко приховати чи подолати свій стан, бо він – ЖИВА ЛЮДИНА. Поза всіма умовностями театрального хепі-енду...

І це останнє враження від незабутнього образу та поезії вистави.

4 червня 2002 р. франківська – данченківська – “Енеїда” йшла в 300-й раз. Залу повідомили, що сьогодні її присвячують пам’яті митців – постановників вистави – режисерові Сергію Данченкові і балетмейстерові Борису Каменьковичу.



Григорій Гладій

Леся ГАВРИЛЮК  
**УКРАЇНСЬКА ПІСНЯ  
У МОНРЕАЛІ**

**“Сни Катерини” –  
новий твір Григорія Гладія**

Від самої прем'єри 28 лютого до останнього виступу 10 березня 2002 р. “Сни Катерини” хвилювали і зачарували публіку Монреалю.

Таємнича атмосфера гоголівського оповідання “Страшна помста” надихнула режисера Григорія Гладія на створення непересічного театрального твору, головним драматичним засобом якого є українська пісня. “Сни Катерини” – не так традиційна п'єса, як розкриття порухів людської душі, розкриття духовних та психологічних процесів, пов'язаних зі смертю, смутком і тугою. Це своєрідна подорож у часі, де минуле, майбутнє, нинішній день, давно забуті предки і ще живі нащадки козацького роду, фрагменти обрядів, сум і усмішка, французький та англійський діалоги – усе переплітається і створює цікаву цілість. Вистава розвіює песимістичні уявлення про смерть і потойбічне життя, і, що найголовніше, допомагає їй у цьому тужлива українська пісня. Цей унікальний спів відкриває шлях у підсвідомість, єднає виконавців із слухачами, минуле із сучасним.

Талановита Ельоїз Депока (Катерина), відомий актор французького театру Габріель Гаскон (Батько), П'єр-Андрей Коутей (Козак) виконують українську пісню так переконливо, що годі повірити, ніби вони не українського, а французького роду. Правда, серед виконавців є й українці: в ролі Матері виступає київська актриса Валентина Благодатська, роль Сина прекрасно виконує сам Григорій Гладій, у ролі одного з янголів-хоронителів виступає Оленка Гарасимович. І, незважаючи на різне етнічне походження акторів та музикантів, увесь творчий ансамбль передає українську атмосферу гармонійно і точно.



Григорій Гладій уводить у французький альтернативний театр Канади новий драматичний засіб – українську культуру. Однак, роль цієї культури не зводиться до якогось антропологічного чи етнографічного тла, на якому відбувається п'єса. Життєва мудрість, втілена в прадавній українській пісні, стає світовим культурним чинником, який кидає нове світло на людську сутність.

Виставу “Сни Катерини” в приміщенні монреальського “Інфінітеатру” фінансували: Українсько-канадська Фондація ім. Т. Шевченка, Мистецька Рада Канади, Мистецька Рада провінції Квебек та Мистецька Рада міста Монреалю.

Надія ТРУШ

## ПОНОВЛЕННЯ ШЕДЕВРУ

*2 березня ц. р на сцені  
Львівського театру опери та  
балету ім. Соломії Крушельницької  
відбулася вистава, на яку глядачі  
чекали з нетерпінням. Йдеться про  
шедевр української оперної музики –  
“Украдене щастя” Ю. Мейтуса.*

Прапрем'єра цієї опери відбулася у Львові 10 вересня 1960 р. і стала візитною карткою театру. Нею відкривали театральні сезони, ставили в афішу до Франкових днів і національних свят, пишалися на гастролях в Україні та за рубежем. Авторами-постановниками опери в 1960 р. були диригент, народний артист України Я. Вошак, режисер С. Сміян, заслужений художник України О. Сальман, головні партії виконували – заслужений артист України В. Кобржицький (Микола), народний артист СРСР П. Кармелюк (Михайло), В. Герасименко (Анна). “Украдене щастя” одержало музичну оправу, гідну великого І. Франка.

Успіх львівського першопрочитання опери зумовив широке зацікавлення нею: її поставили не тільки в багатьох театрах колишнього СРСР, а й у Польщі (Гданськ), Чехії (Прага, Брно), Угорщині (Будапешт), Кореї (Пхеньян), Китаї, Болгарії, Румунії, Німеччині, Югославії. Особливу популярність мала ця опера в Таллінні, у театрі “Естонія”, де партію Михайла виконував знаменитий співак Георг Отс.

Учень видатного піаніста Г. Нейгауза, потім – випускник відділу композиції Харківського музично-драматичного інституту Ю. Мейтус якийсь час працював концертмейстером у Харківському оперному театрі. Великим досвідом він збагатився, коли писав музику до вистав у театрі “Березіль”, співпрацюючи з видатним українським режисером Лесем Курбасом. Мейтус творив у різних жанрах (музика симфонічна, хорова, камерно-інструментальна, а також для театру та кіно), однак в оперному мистецтві піднявся найвище, і вершиною стало “Украдене щастя”, що увійшло до числа найкращих творів української оперної музики.

Франкова драма, у якій діють здатні на вчинок сильні герої, надихнула композитора Ю. Мейтуса на створення опери у стилі, наближеному до веристського: тут бувають не менші пристрасті, ніж у “Паяцах” Р. Леонкавалло, “Сільській честі” П. Масканьї та ін. Разом із тим опера “Украдене щастя” – наскрізь українська, і насамперед – у майстерному використанні музичного фольклору: від його симфонічного переосмислення до прямого цитування, як, напр., народних пісень “Ой там за горою” в 1-й



*Марія Хохлогорська - Анна, Володимир Ігнатенко - Микола  
в опері “Украдене щастя” Ю. Мейтуса, Львівський  
академічний театр опери та балету ім. Соломії  
Крушельницької, 2002 р.*

дії чи “Ой там у лісі плужочок” у 3-й дії. І це не випадково, адже сама драма І. Франка народилася з народної “Пісні про шандаря”. Музика “Украденого щастя” глибоко вмотивована і подієво, і психологічно, багата на оперні форми (арії, дуети, терцети, ансамблі, хори, речитативні епізоди, балетні сцени) і, що дуже важливо для слухача, надзвичайно мелодійна. Вона стала важливим етапом у творчості Ю. Мейтуса.

Автор лібрето М. Рильський відчував поезію, музику, стиль твору, знав театр і, зокрема, оперне мистецтво. Він працював завідувачем літературного відділу Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка, коли Ю. Мейтус запропонував йому співпрацю. Поет створив лібрето, яке згодом стало зразком розумного, творчого, делікатного підходу до першооснови. Не порушуючи основних сюжетних ліній і структури драми, М. Рильський вибирає з Франкових діалогів найголовніші, найсильніші репліки. А коли музика вимагає ритму й ритму, додає свої вірші у стилі поезики Франка. Лібрето М. Рильського чудово відтворює колоритний бойківський діалект, у текст органічно вплітаються й народні пісні, які подав І. Франко.

Вдруге до опери “Украдене щастя” театр звернувся 1989 р. (прем'єра відбулася 29 травня, постановники – диригент, народний артист України Ігор Лацанич, заслужений художник України Тадей Риндзак, режисер – народний артист України Федір Стригун, балетмейстер – народний артист України Герман Ісупов, хормейстер –

заслужений діяч мистецтв України Орест Кураш). Нова редакція опери поживила дію, розставила нові психологічні акценти. У цій виставі по-новому зблили своїм талантом заслужена артистка України Ніна Тичинська та народна артистка України Людмила Божко (Анна), народний артист України Володимир Ігнатенко (Микола), народний артист України Ігор Кушплер (Михайло), заслужені артисти України Наталія Свобода (Настя) та Василь Дудар (Війт). 1990 р. ця постановка була висунута на здобуття Національної премії України ім. Т. Шевченка, але, на жаль, не отримала її. Але це не зменшило ентузіазму постановників і виконавців: опера увійшла в репертуар як одна із найкращих вистав театру й з успіхом пройшла на сцені Великого театру Варшави.

Українська критика захоплено відгукувалась про Анну Людмили Божко та Ніни Тичинської, про Миколу В. Ігнатенка, Михайла І. Кушплера.

Це була перша оперна постановка Ф. Стригуна. Ляцанич згадує: “Після чудової постановки драми “Украдене щастя” у Львівському державному академічному драматичному театрі ім. М. Заньковецької ми не мали сумніву, кого запросити до нас як режисера, – Федора Стригуна (Ф. Стригун - Михайло у виставі С. Данченка - прим. ред.)[...]. Він любить музику, відчуває її, сам співає. Йому можна було довіряти. І справді, він виправдав наші сподівання. Прекрасно попрацював із артистами. Всі: і головні

виконавці, і актори другого плану – майстерно зіграли, багато хто дорівнявся до виконавців першої постановки.

Що ж до вистави 1960 року, то я входив до складу постановочної групи як асистент диригента і пам’ятаю підготовку до роботи. Із Я. Вошаком, О. Сальманом, С. Сміяном я виїжджав у Нагуєвичі – набиратися вражень від Франкового краю. Так потім робив художник Т. Риндзак.

“Украдене щастя” – найкраща українська опера ХХ століття. Тут зійшлися три величини: Франко, Рильський, Мейтус”.

Часом із різних причин вистава на якийсь час сходить зі сцени. А потім хтось раптом схоплюється – та чому ж? Майже чотири роки “Украдене щастя” було в запасниках, а тепер з ініціативи головного диригента театру Михайла Дутчака артисти з великою любов’ю винесли оперу на люди. До попередніх виконавців додалися нові: заслужені артистки України Галина Гавриш та Марія Хохлогорська (Анна), Наталія Романюк, Віра Колтун, Неллі Кулагіна, Оксана Ситницька, Андрій Бенюк, Андрій Хавунка та ін.

Опера набула нового дихання. І його треба підтримувати, підживлювати. Самі артисти цього зробити не в змозі – театрові потрібен глядач. Що ж стосується “Украденого щастя” та інших творів національної класики, то це мав би бути свій, львівський насамперед, український глядач.

*Марія Хохлогорська - Анна, Володимир Ігнатенко - Микола, Ігор Кушплер - Михайло в опері “Украдене щастя” Ю. Мейтуса, Львівський академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької, 2002 р.*





## ПРО НОВЕ ЛІТОЧИСЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ



*Національна опера України*

Монографія Юрія Станішевського, доктора мистецтвознавства, завідувача відділу театрознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України – “Національна опера України. Історія і сучасність” вийшла цього року у видавництві “Музична Україна”\*. Книга видана за Національною програмою соціально значущих видань Державного комітету інформаційної політики, телебачення та радіомовлення України. Її герої – І. Паторжинський, М. Гришко, Б. Гмиря, М. Литвиненко-Вольгемут – десятки імен митців, які творили й творять славу національної опери в Україні. Книгу забезпечує вагомий науковий апарат. Зокрема, примітки, іменний покажчик, понад тисячу світлин, а також резюме англійською, німецькою та російською мовами, і що дуже важливо – подано репертуар Київського театру опери та балету за сто років (1901 - 2001).

Працюючи над монографією, автор використовував величезну кількість розмаїтих джерел. Зокрема, проаналізовано київську пресу, яка, на жаль, зберігається не в нашій столиці. День за днем розкривав і детально аналізував театральне життя міста “Київський театральний кур’єр”, та багато його примірників не збережено. На жаль, потрібний матеріал автор частіше знаходив у Петербурзі в бібліотеці ім. М. Салтикова-Щедріна. Поза межами монографії залишилося ще багато невивчених архівних текстів, над якими можуть працювати українські театрознавці.

Історію Київської опери Ю. Станішевський розпочинає з 1805 р. Думку науковця поділяє ректор Київського державного інституту театального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого, професор, академік Академії мистецтв Ростислав Пилипчук. Про це йшлося уже раніше в його статті, опублікованій в УРЕ. Р. Пилипчук під час презентації книги Ю. Станішевського зазначив, що у різних джерелах вказано різні дати заснування київської опери. Однак дуже доказовим є факт, поданий в архівному документі, який свідчить, що 1805 р. архітектор Андрій Меленський збудував міський театр там, де тепер розташо-

ваний Український дім. Історія цього будинку має безпосереднє відношення до історії київської опери. Будинок за проектом А. Меленського проіснував до 1821 р. і був розібраний. 1854 р. натомість було збудоване нове приміщення міського театру, яке протрималося сорок років до пожежі 1894 р. На початку ХХ ст. (1901) зведено приміщення, де якраз сьогодні і працює столична опера. У тодішньому ж міському театрі йшли і драматичні, і оперні спектаклі. Так тривало до 1919 р., доки він підпорядковувався думі.

Наголосивши на цих цікавих фактах, професор Р. Пилипчук запропонував цікаву ідею. Оскільки театр належав місту, то національна опера є спадкоємцем міського театру: землі, забудови, і отже, мала б успадкувати всю історію міського театру. І на афішах слід подавати дату відліку сезонів від 1805 р.

Отож, у 2005 р. кияни і вся Україна мали би святкувати великий ювілей – двісті років міського театру - нині Національної опери України.

*За публікацією О. Суцєнко “Національна опера України: несподіваний погляд”, “Вечірній Київ”, 20 червня 2002 р.*

*Міський театр у Києві (1856-1894)*



\*Рецензію на монографію читайте у наступному числі “Просценіуму” - прим. ред.

Євдокія СТАРОДИНОВА

## СВЯТО, ЗДОБУТЕ ПРАЦЕЮ

Заходами кафедри театрознавства та акторської майстерності філологічного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка і Музею історії університету у Виставковій залі музею з нагоди Міжнародного дня театру 27 березня ц. р. було репрезентовано театральні роботи художника та архітектора Ярослава Лукавецького (1908-1993). На виставці було представлено ескізи театральних декорацій, костюмів, портрети митців сцени з експозицій Національного музею у Львові, музеїв міста Коломиї та приватних збірок колекціонерів Львова, Снятина, Кракова.

Відкрив виставку і вступне слово виголосив ректор Університету професор Іван Вакарчук. За успіхи в навчанні, науково-пошуковій роботі та за відмінне оволодіння майстерністю актора ректор вручив студентам акторського і театрознавчого відділень філологічного факультету іменні разові стипендії:

стипендію імені Володимира та Євдокії Блавацьких (засновник Наукове товариство імені Тараса Шевченка у США) – студентам III курсу акторського відділення Мирославі Солук та Юрієві Хвостенку;

стипендію академіка Академії мистецтв України, професора Валеріяна Ревуцького (Ванкувер, Канада) – студентці III курсу театрознавчого відділення Марії Кошелінській;

стипендію Мирона Чолгана, в минулому актора театру-студії Й. Гірняка (США, Нью-Йорк) – студентам акторського відділення Мар'яні Кучмі, Богданові Ревкевичу (III курс) та Наталії Боймук (II курс).

Генеральний директор Національного театру імені Марії Заньковецької Андрій Мацяк на підтвердження тісних ділових контактів між Університетом і Театром вручив ректорові Розпорядження Кабінету Міністрів України №124-р від 13.03.2002 “Про затвердження персонального складу Наглядової ради Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької”, до складу якої увійшов професор І. Вакарчук.



На світлині: ректор І. Вакарчук (у центрі) й завідувач кафедри театрознавства та акторської майстерності Б. Козак (праворуч) вручають студентці Н. Боймук Диплом та іменну стипендію Мирона Чолгана.

Про життєвий і творчий шлях Я. Лукавецького розповіли завідувач художньо-меморіального музею Олексі Новаківського Любов Волошин, кандидат мистецтвознавства Роман Яців. Своїми спогадами поділився з присутніми онук художника, кандидат медичних наук Лесь Лукавецький, який проаналізував художню творчість Я. Лукавецького, її національне підґрунтя. Студентка Марія Кошелінська розповіла про своє бачення постати дотепер маловідомого широкому загалові талановитого митця, творчість якого вона досліджувала (стаття М. Кошелінської “Ярослав Лукавецький: Крізь біль і випробування” надрукована у нашому журналі, ч. 1(2) 2002 р.).

На відкритті виставки були присутні декан філологічного факультету, професор Тарас Салига, члени Великої вченої ради університету, викладачі кафедри театрознавства та акторської майстерності, актори львівських театрів, творчі працівники, журналісти, студенти. До організації цієї мистецької імпрези багато зусиль доклали син Ярослава Лукавецького, режисер Першого українського театру для дітей та юнацтва Мирон Лукавецький, асистент кафедри театрознавства та акторської майстерності Світлана Максименко, відповідальні працівники Музею історії університету Юрій Гудима і Юрій Реверс.

Завершила подію презентація книги “Голос серця” української оперної співачки світової слави, солістки Віденської та Мюнхенської опер Іри Маланюк. Книгу представив Богдан Котюк, редактор видавництва Львівського товариства Ріхарда Вагнера, де видання побачило світ українською мовою.

Святкування Міжнародного дня театру у стінах університету набуло у Львові широкого розголосу. Відтак раніше започаткована кафедрою традиція наукових конференцій, вечорів з нагоди театральних ювілеїв та свят знайшла своє продовження у цікавій і несподіваній формі.

Галина ВОЛОВЕЦЬКА

### ФІЛОСОФІЯ ВІРНОСТІ

Французький драматург-авангардист Арман Салакру (1899-1989), закінчивши освіту в Гаврі, отримав звання ліценціата філософії та права. Захоплення філософією позначилося на його літературній творчості. Персонажі драми А. Салакру завжди інтелектуальні, сповідують певну ідею, дошукуються істини, намагаються знайти і зрозуміти сенс життя.

Від початку своєї творчості Салакру належить до письменників-авангардистів. У ранній період творчості він сповідував сюрреалізм, зачинателем якого був Гійом Аполінер (1880-1918).

До ранніх сюрреалістичних творів Салакру належать п'єси "Шкляна куля" (1924), "Європейський міст" (1927), "Атлас-готель" (1929). Тут він створює самобутні форми, у яких реальне поєднується з умовно-алегоричним, фантастичним, лірика – з дошкульною сатирою, діалоги пронизані експресією. Основна тема цих драматичних творів – болюча самотність людської душі та безуспішні пошуки сенсу життя. П'єси Салакру викликали зацікавлення відомих французьких режисерів. Особливо часто драматург співпрацював із Шарлем Дюлленом, який поставив багато його творів у театрі "Ательє".

Новий період в творчості драматурга почався в 30-і рр. Він поступово відходить від сюрреалістичних тенденцій, наближаючись до реалізму. Саме тоді було написано багато різноманітних за темою й жанрами п'єс, серед яких "Незнайомка з Аррасу" (1931-1936), "Земля кругла" (1937), "Смішна історія" (1939). У п'єсі "Земля кругла" вже проглядається антифашистська позиція автора, хоча події, зображені в ній, відбуваються у Флоренції 1492-1498 рр., за часів Савонароли. Прем'єра вистави, що відбулась у театрі "Ательє" в постановці Ш. Дюллена, стала значною подією в театральному житті Франції напередодні Другої світової війни.

Під час окупації Салакру стає учасником Національного фронту, але не полишає працю драматурга. В червні 1941 р. він пише п'єсу "Маргаритка", яку поставлено вже після повалення гітлерівського режиму у Франції. 23 жовтня 1944 р. відбулась її прем'єра в паризькому театрі "Пігаль" у постановці Жана Берто. У той час, коли "коричнева чума" заповонила Європу, Салакру не розповідає про напруження на фронті чи про боротьбу в тилу. В сюжеті "Маргаритки" і в людях, що населяють п'єсу, живе, помирає і відроджується високе, самовіддане почуття любови. Можливо, драматург вважав, що в ті жорстокі часи людей і націю врятують саме ці почуття – любови й вірності.

Отже, "Маргаритка". Чому така назва? Маргаритка – проста, скромна квітка, що зацвітає ранньою весною й квітує до пізньої осені. Ще ця назва має переносне значення. У французів воно означає "перлина" (символ сльози). Про цю квітку складено казки, легенди, міти. Серед них давньогрецький міт про Алкесту, яка безмежно кохала чоловіка й заради його безсмертя погодилась віддати власне життя. Вражений таким учинком, Геракл визволив Алкесту з Аїду, але вона вже не могла повернутись у цей світ в людській подобі, а стала цвітом – маргариткою.

Легенди та міти допомагають знайти ключ до розуміння твору – поетичної драми про безсмертя, вічне кохання та подружню вірність. Опора на міт збагачує п'єсу, надає їй багатовимірності.

Арман САЛАКРУ  
Переклад Ярини Салиги

## МАРГАРИТКА

П'єса на I дію

Д і й о в і о с о б и:

**Маргарита** - вдова Поля, 23 роки

**Лікар** - молодий провінційний медик

**Старий** - батько Поля, незрячий, Похилого віку.

**Незнайомець** - волоцюга років тридцяти

*Світлиця в оселі заможних селян. На стінах картини художників-мариністів. Серед речей – макети кораблів. Двері праворуч виходять у сад і на дорогу. Ще одні, в глибині, ведуть до інших покоїв.*

*Пізній вечір. Молода жінка Маргарита впорядковує чорний чоловічий костюм.*

*У двері, що в глибині, входить молодик із лікарською валізою в руці. Він цойно оглянув хворого.*

**Маргарита** (підкреслено голосно, так, щоб її було чути в кінці передпокою). Як він, лікарю?

**Лікар** (виробленим лікарським тоном). Ну що ж, я задоволений. (Зачиняє двері).

**Маргарита** (тихо) Як він?

**Лікар** (дещо роздратований своїм приреченим пацієнтом). Тиск і далі високий. Жодних змін. Це може тривати місяцями, або ж раптовий напад і... по всьому.

**Маргарита** (знеможено) Він такий збуджений... Безнастанно кличе сина: "Полю! Полю! Полю!" Чекає його повернення, хоч добре знає, що Поль загинув. Я вже не витримую.

**Лікар**. Бачу, доведеться й тебе підлікувати. (Згодом). Що це ти робиш?

**Маргарита** (закінчуючи поратись із чорним костюмом). Він примусив мене почистити чорний Полів костюм.

**Лікар** (остовпілий). Навіщо?

**Маргарита**. Хоче, щоб убрання було готове.

**Лікар**. Готове для чого?

**Маргарита**. Щоб його міг носити Поль... (у відчай). Сьогодні він вигадав собі, що Поль, нехай навіть і мертвий, все ж повернеться додому і прийде рівно за годину до його смерті і цим полегшить його страждання. Тому й убрання, яке одягне син, щоб провести батька востаннє до церкви і на цвинтар, мусить бути готовим, Старий його вже й обмацував, і обнюхував...

**Лікар** (помовчавши). А я ніяк не можу розпочати нової серії ін'єкцій...

**Маргарита**. Та ж його нічим не втихомириш!

**Лікар**. Моя ж ти бідолашко... Я зайду до тебе надвечір.

**Маргарита**. Тільки дуже тихо. Він усе чує... Я чекатиму... Він встає з ліжка щоп'ять хвилин.

**Лікар**. Я заборонив...

**Маргарита**. Однаково цей навіжений зробить по-своєму.

**Лікар** (обнімає Маргариту). Любиш мене?

**Маргарита**. О! Ну що за питання?.. Завдяки тобі вже півроку я майже щаслива.

**Лікар** (з легким докором). "Майже?"

**Маргарита**. Не розумію як, але він нас викрив...

**Лікар**. Він знає про нас?

**Маргарита**. Знає? Ні. Здогадується.

**Лікар**. Я зайду одразу по обіді.

**Маргарита**. Добре, любий. Куди ти тепер?

**Лікар**. До матінки Пелрен. У її малого коклюш.

**Маргарита** (стривожено). І багато таких випадків?

**Лікар**. Ні.

**Маргарита** (налякано). Тихо... Я чую його кроки. Швидше, йди...



**Лікар.** Якесь божевілля. Йому не можна вставати.

**Маргарита.** Йди вже, благаю.

**Лікар.** Треба примусити його лягти.

**Маргарита.** Примусити!!!

**Лікар.** Спробуй.

**Маргарита.** Добре-добре. Йди, швидше.

**Лікар.** До вечора, люба.

**Маргарита.** До вечора.

*(Одночасно з виходом Лікаря до кімнати через інші двері заходить Старий у халаті. Відразу й не помітиш, що він сліпий).*

**Старий.** Це ти, Полю?

**Маргарита.** Чого ви знову встали?

**Старий.** Я чув голоси. Хто це рипав дверима?

**Маргарита.** Лікар щойно пішов.

**Старий.** Довгенько ж він тут ляси точив, той твій лікар!

**Маргарита.** Він писав для вас новий рецепт.

**Старий.** Брешеш. Щось ти, Маргарито, надто швидко забула, що ти дружина Поля; так, дружина Поля!

**Маргарита.** Лікар сказав, що у вашому стані не можна ось так щохвилини вставати.

**Старий.** Цей медик – осел, щоб не сказати гіршого.

**Маргарита.** Може, вип'єте трошки бульйону?

**Старий.** Ні.

**Маргарита.** Що мені для вас зробити?

**Старий.** Думаєш, можна очистити сумління якимось горнятком бульйону? О так! Бульйон кращий, ніж твоє серце, але з мене досить усього, я ситий.

**Маргарита.** Лікар сказав, що сьогодні у вас високий тиск і вам краще було б...

**Старий.** Тиск! Тиск! Усе це брехні ваших апаратів, в яких я нічого не петраю. Брехні, потрібні лише для того, щоб викликати медика, аби він приходив сюди кожного Божого дня. Сюди, в дім Поля! Де твій сором?

**Маргарита.** Не хочете лягти в ліжку, то принаймні сядьте...

**Старий.** Не руш мене! Знай: усе своє собаче життя я остерігався жінок. Ох і надивився я їх, доки очі служили мені! Яких тільки не було! Як суки, різних порід: маленькі, великі, гладухи з обвислими грудьми, куцоліпи, а одна – з носом, як у нишпорки. І коли я був молодим, вони гасали за мною, як ти за своїм лікарем, а я навмання брав то одну, то іншу, потім ще одну, і ще, вистачало тільки простягнути лапу... Сьогодні, коли життя моє відгуло, коли я думаю про всіх отих дівок, які тепер гниють на цвинтарі, мені хочеться плювати, вирвати губи від огиди.

**Маргарита.** Не треба вам так хвилюватися... Краще спробуйте заснути.

**Старий.** Доки я не осліп і доки Поль тут жив – тебе я ще поважав. Навіть коли того недоумка не було вдома, ти здавалася порядною та чесною. Ти ховалася краще, ніж я шпигував.

**Маргарита.** Ні, батьку!

**Старий** *(роздратований словом "батько")*. Я батько Поля, а не твій! Якись брехуни і боягузи сказали нам, що він загинув...

**Маргарита.** Замокніть.

**Старий.** Не буду я мовчати! Мій Поль загинув? Він?! Нехай він ризикував життям, це можу припустити, бо погано знаюся на морській справі, але він не мертвий. А ти, як ти могла, ти стала така, як усі. Самиці, звірі – ось хто ви всі. Та Поль повернеться. Згадаєш моє слово. Я кажу це, бо знаю. Потонув?! Мій син потонув?!

**Маргарита.** Змилюйтесь, не починайте!

**Старий.** Я змилюсь тільки тоді, як він повернеться. Я не хотів, щоб Поль ішов у моряки. Хіба не так? Він сам захотів. Він ще більший упертюх, ніж я, то й маєш: він став моряком. Але кажу тобі: він не потонув. Сини не мають права помирати раніше, ніж батьки. Він повернеться. Я теж упертий. Я не помру, доки він не прийде. Я його дочекаюся.

**Маргарита.** Тоді не перевтомлюйтеся. Заспокойтесь...

**Старий.** Я зовсім спокійний. Я чекаю на сина, щоб він навів удома лад. Він повернеться – і я відйду. Добре. І не думай, що я розважаюсь, сидячи тут. Досить із мене ваших історій. *(Пауза. Згодом)*. І не сором тобі липнути до цього краба?

**Маргарита.** ...

**Старий.** Я ніколи не бачив його, але повір мені, він говорить, як краб, що крадеться морським дном. *(Руками він показує, як, перевалюючись з боку на бік, повзе краб)*. Ось так він і говорить!

**Маргарита.** Ви спітніли.

**Старий.** Три роки! Ти не могла почекаати три роки?

**Маргарита** (*столнено*). Чекаати чого?

**Старий** (*тріумфуючи*). Його! Ти колись була порядною жінкою, ти любила свого чоловіка, ти не могла його дочекатись? Але ж ти любила не Поля...

**Маргарита** (*у гніві*). А кого ж, як не його?

**Старий.** Просто мужчину. Саме так! Вам завжди потрібен мужчина в ліжку; в ліжку, чи серед поля, чи край дороги – нещасні ви створіння.

**Маргарита** (*стримуючи гнів*). Ви не маєте права так говорити зі мною!

**Старий** (*шалено*) ...Якось одного вечора (*це був мій вечір*) одна з моїх, у болоті, під дощем, так! Ха! Ха! Які ж ви чарівні тої миті зі своїми задертими лапками. Ха! Гарно ж ви мене смішили цими задертими лапками!

**Маргарита** (*не може далі терпіти*). Вибачте, але мушу залишити вас на хвилину. Я непокоюся, мій син нічого не їв за вечерею. Його трохи лихоманить, боюся, щоб він не розкрився уві сні... а ще тепер, коли стільки розмов про коклюш.

**Старий.** Я ніколи й не просив тебе сидіти біля мене. Можеш покинути мене здихати в цьому куті. Та я не здохну. Я чекаю Поля. Гарний, сильний хлопець; міцний, як горіх, витривалий. Він був таким витривалим, мій Поль. Коли він від'їжджав востаннє, в мене ще були мої очі. Я більше його не побачу, але почую його голос. Добре. Нехай корабель Поля справді пішов на дно. Так, він затонув, я припускаю. Усе сталося дуже швидко, як розповідають. Можливо. Та це не дає тобі права спати з якимось медиком, пошиваючи Поля в дурні. Море – не пустеля. У морі можна вижити. Передовсім у морі є риба. Хай для когось це дрібниця, але для мене – ні. І дороги є в морі, як у лісах. Там, де пройшов один корабель, може пройти інший. Ось мій Поль уже на палубі. Корабель причалює до порту, а там – залізниця... так! Чуєш! (*Вдаліні свистить паротяг*). Це потяг, який прибуває о восьмій чотирнадцять. Хто сказав, що Поль не сів саме на нього? Він виходить... Старий дурило Прево бере його квиток і влізнає: "Та це ж Поль! Синку! Полю... біжи... не гайся... швидше!" Чуєш... Ні. Мені здалося, наче рипнула хвіртка.

**Маргарита.** Заради себе, заради мене...Заспокойтеся!

**Старий** (*відчиняє двері, що виходять на вулицю, і гукає*). Полю! Полю! Це ти? Ні. Цього вечора він ще не прийде.

**Маргарита.** Уже три роки, щодня і щоночі, ви намагаєтесь урятувати Поля від катастрофи...

**Старий.** ... І я приведу його сюди чи з Півдня, чи з Півночі. Одного дня і ти побачиш, як він ступає по землі перед нами. (*Думаючи про сина, він завершує*). Клятий хлопчисько! (*Б'є годинник*).

**Маргарита.** Ідіть вже спати.

**Старий.** Ні.

**Маргарита.** Час пити ліки і лягати в ліжку.

**Старий** (*щиро*). Все-таки я не думаю, що ви хочете мене отруїти.

**Маргарита** (*обурено*). О!

**Старий** (*несподівано влєсливим тоном*). Бо ви не наважуєтесь! Вашої відваги вистачає лише на те, щоб заховатися удвох, затулити вікна в спальні, так, щоб навіть світло не знайшло тебе вкупі з твоїм лікарем.

**Маргарита** (*рішуче*). Даруйте, я мушу йти подивитися до дитини.

**Старий** (*з гнівом*). Та ви забуваєте, що мої сліпі очі бачать і в темряві. (*Вона вийшла*).

**Старий.** Її син! Її син! Боже милосердний, невже ти думаєш, що я прийму заміну? Замість мого рідного сина чужа мені жінка і її дитя! Я міг би витримати цих двох, та тільки разом із Полем! Чоловік мусить мати жінку і дітей. Але ж тойвилупок зовсім не пам'ятає свого батька. Він стає все менше на нього схожий. А жінка крутить амури зі своїм лікарем, який вважає мене вже небіжчиком. Небіжчик, я? Добре: Полів корабель пішов на дно. Можливо. Передня частина занурилась у воду, а корма піднялася. Корабель врізався в море, наче ніж у живіт старої баби. Добре. Так, цьому я вірю. А потім? Невже Поль не подумав би про мене? Невже б він здався так легко? Дурниці. Поль вирвався на поверхню, щоб ухопити ковток повітря. Море було спокійне. Мені казали. Він, мабуть, тримався за якусь колоду. Хто змусить мене повірити, що навіть у найбільших катастрофах усе йде на дно морське? Хтось мусив його врятувати. А потім бо-зна куди він подався... Хай йому грець! Звичайно, туди, куди йшов корабель-рятивник. Ось тут і почалися справжні пригоди. Бісів Поль! Він, мабуть, натворив там справ. Я так і бачу, як цей ловелас лоскоче китаянок! Нехайно тільки приїде, я скажу йому все, що накопало на душі. Він ще не знає, що я сліпий, але знає, який я старий. Мені остогидло чекати, я б із задоволенням відійшов, я так втомився. Зрештою, з Китаю не так уже й важко дістатися сюди. Як? Не знаю! Але ж мусить бути дорога. Добре. Море ж йому спротивилося... І йде він собі від міста до міста, не минаючи жодного бістро. Фліртує з готельними покоївками – і має себе за справжнього серцеїда; а Маргарита тим часом знайшла собі маленькі заспокійливі пігулки – того лікаря. Якби я

тільки знав, куди йому писати... Та він хитрує. Він хоче розважатися, тому й ховається. Але ж Полю, все одно ти мусиш повернутися... Мій хлопчику, чого ти чекаєш? Послухай мене... ти сядеш у потяг, який прибуває о восьмій чотирнадцять, той старий дурило Прево візьме на виході твій квиток і несподівано впізнає тебе: “Та це ж син старого, це Поль... Не гайся... біжи... батько чекає... Цієї ночі він помре... швидше... твій чорний костюм уже готовий... біжи, Полю, старому справді кепсько...” І Поль мчить, не озираючись; ось школа, і дім кюре, і церква, де завтра дзвони дзвонитимуть для старого; поквапся, Полю... Я чую, як ти біжиш дорогою, ближче і ближче... розчахнеш хвіртку... *(Закалатав дзвіночок)* з дзвіночком, ще три кроки – і ти відчиняєш двері... Ах! Давно вже час, насилу дочекався. *(Заходить бідно одягнений, стомлений і знервований чоловік)*. Швидше, заходь, мій хлопчику...

**Незнайомець** *(заскочений такою гостинністю)*. Доброго вечора.

**Старий** *(шалено)*. “Доброго вечора!” Це все, що ти можеш сказати?

**Незнайомець** *(сторонівиши)*. А що?

**Старий**. Неймовірно! Ти відчиняєш двері, заходиш і просто кажеш: “Доброго вечора”, так, наче ти вийшов звідси якусь годину тому.

**Незнайомець**. Але ж я йду здалека.

**Старий**. О! Хто б сумнівався!

**Незнайомець**. І я втомився.

**Старий**. Не треба було так довго волочитися. Все ж дозволю тобі сісти, якщо ти так втомився.

**Незнайомець**. Дякую.

**Старий**. Щось ти не дуже гордо виглядаєш...

**Незнайомець**. Немає чим гордитися!

**Старий** *(раптово усвідомлює, що його нескінченний монолог став нареши діалогом)*. Ну ось, ти мені відповідаєш! *(Страшенно розгніваний)*. Скажи, ти ж відповідаєш мені?

**Незнайомець** *(збитий з пантелику)*. Я лише сказав: “Немає чим гордитися!”

**Старий** *(зугає)*. Маргарито! Маргарито! Поль повернувся! Він шойно прийшов... сюди... Поль! Я зараз помру... *(Він осідає. Незнайомець підтримує його)*.

**Незнайомець**. Ну ось! Ти що?! Гей... старий... *(З'являється Маргарита)*.

**Маргарита**. Господи! Що сталося?

**Незнайомець**. Не знаю...

**Маргарита** *(присуває крісло, щоб всадити старого)*. Допоможіть мені.

**Незнайомець**. Я зайшов сюди, бо зголоднів. Я ні в чому не винен.

**Маргарита**. Він справді кричав: Поль повернувся?

**Незнайомець**. Так!

**Маргарита**. А ви самі?

**Незнайомець** *(відчуваючи, що його підозрюють)*. Не бійтеся, я справді сам.

**Маргарита**. Як важко дихає... Серце із грудей аж вискакує...

**Старий** *(опритомнівши)*. Маргарито, я спав чи... *(Хапає Незнайомця за руку)* Ах! Полю... мій сину! Мій сину! Маргарито, дай мені води... *(До Незнайомця)*. Звідки ж ти взявся, лобуряко?

**Незнайомець**. Звідки я взявся?

**Старий**. Так.

**Незнайомець**. Ішов собі дорогою.

**Маргарита**. Батьку, ви його не бачите...

**Старий** *(гнівно)*. Ти обов'язково мусиш, так, мусиш мені нагадати, що я його не бачу. Думаєш, мені так легко чути його і не бачити?

**Маргарита**. Я хотіла сказати...

**Старий**. Що?

**Маргарита**. Що в нього справді виснажений вигляд.

**Старий**. Сподіваюся, ти не пішки повертався.

**Незнайомець**. Пішки.

**Старий** *(зніяковіло)*. Ах! *(згодом, витививши води)*. То ти настраждався?

**Незнайомець**. Так.

**Старий**. Чому ж не писав? *(Незнайомець очима запитує Маргариту. Ухильний жест Маргарити)*.

**Незнайомець**. Я потім вам скажу.

**Старий**. Ти зі мною на ви? *(Маргарита жестом підказує Незнайомцеві відповідь)*.

**Незнайомець**. Я звертався до вас обох.

**Старий**. Ну що, змінилася твоя Маргарита? *(Жест Маргарити)*.

**Незнайомець**. Ні.

**Старий.** А я? *(Жест Маргарити).*

**Незнайомиць.** Не дуже.

**Старий.** То ти багато пережив?

**Незнайомиць.** О, що є, то є.

**Старий.** Скажи мені, Полю: ти ж врятувався у водах Китаю? *(Жест Маргарити).*

**Незнайомиць.** Китаю? Комедія. *(Сміється).* Китай?

**Старий** *(роздратовано).* То в Китаї чи ні?

**Незнайомиць** *(примирливо).* Так, у Китаї.

**Старий.** І треба було тобі ставати моряком, щоб ось так каменем лягти на дно... А втім, я потім скажу тобі все, що належить. Ти й далі випиваш? *(Ухильний жест Маргарити).*

**Незнайомиць.** Так.

**Старий.** І того дня, коли ти занастив свій корабель, ти був п'яний як чіп? *(Маргарита не відповідає на погляд Незнайомця).*

**Незнайомиць.** Ні.

**Старий.** Тоді чому ж ти затопив свій корабель? *(Маргарита і Незнайомець спантеличено переглядаються).* Чому?

**Незнайомиць.** У морі таке трапляється.

**Старий.** Добре, що я хоч не глухий, адже коли я говорив тобі те саме раніше, ти реготав мені в обличчя.

**Незнайомиць** *(весело).* Це правда? *(Хихоче).*

**Старий.** Ідіот! Маргарито, дай мені ще води... я хочу пити.

**Маргарита.** Вам не можна стільки пити.

**Старий** *(до Маргарити).* Дай спокій! Ти! Роби, що кажу. *(До Незнайомця).* Ти знаєш, Полю, що у своєму житті я багато працював. Навіть більше, ніж ти собі думаєш. Ну добре! Та я ніколи й ні до чого не докладав стільки зусиль, як до того, щоб тримати рота розкритим аж до твого повернення. Інколи, серед ночі, щоб підбадьорити себе, я раз по раз повторював подумки, що ти теж терпиш пекельні муки, хапаючи повітря відкритим ротом посеред океану. *(До Маргарити, яка дає йому склянку води).* Дякую, Маргарито.

**Маргарита** *(до Незнайомця, з великим зусиллям).* ... Полю... скажи батькові, нехай приляже.

**Незнайомиць** *(не розуміючи).* Що?

**Маргарита.** Скажи батькові, нехай приляже.

**Старий.** Ні. Нехай Поль тут керує усім, але тільки після моєї смерти. Не раніше.

**Незнайомиць** *(до Старого).* Принаймні сядь. Тобі так буде краще.

**Старий.** Дуже помітно, що я сліпий? *(Жест Маргарити).*

**Незнайомиць.** Ні.

**Старий.** У мене очі не змінилися?

**Незнайомиць.** Ні.

**Старий.** Коли подумаю, що не можу побачити навіть власних очей! Завтра все відімре, разом із вухами, і це мені байдуже... Але не керувати власним тілом, як я цього хочу... Це так пригнічує!.. Маргарита каже, що вони зовсім не змінилися, і колір той самий. Це правда? Скажи! Тобі я вірю *(До Маргарити).* А він змінився?

**Маргарита.** Так.

**Старий.** Розкажи мені, який він.

**Маргарита.** Завтра...

**Старий.** Що завтра?

**Маргарита** *(силувано).* Він зголив бороду.

**Старий.** Навіщо ти зголив бороду?

**Незнайомиць** *(поглянувши на Маргариту).* Тому що одного прекрасного дня я мусив так вчинити.

**Старий.** Ти переховувався?

**Незнайомиць.** Можна сказати і так.

**Старий.** Ти не наробив страшних дурниць?

**Незнайомиць.** Мені не легко жилося.

**Старий.** Бідний мій хлопчику. Принаймні ти хоч не тут, не в наших краях накоїв лиха?

**Незнайомиць.** Ні, не тут. Далеко...

**Старий.** Ох! Якщо в Китаї! Хай буде і в Китаї, мені однаково! Навіть добре, якщо в Китаї. Ох! Якби ти знав, як я в житті намучився, намагаючись бути порядним. Не раз мені кортіло зробити все на власний розсуд! Та я не наважувався, і все через сусідів. Через сусідів, які давно вже мертві. Було мені поїхати до Китаю! Ну то кажи, розповідай... *(Згодом, з якоюсь веселою гордістю).* Шалапут!

**Старий.** А! Ти ніколи не був балакучим. Скажи...

**Незнайомець.** Так.

**Старий.** Я хочу торкнутися твого обличчя...

**Незнайомець.** Не треба. Я не хочу...

**Старий.** Але ж я не бачу.

**Незнайомець.** Щоб хтось чужий торкався мого обличчя!

**Старий.** Твій батько чужий тобі?

**Незнайомець.** Мій батько? Як це – мій батько?

**Старий.** Так, твій батько!

**Незнайомець** (*збирається йти геть*). Ну ні! З мене досить.

**Старий** (*у гніві*). Що?

**Маргарита** (*дуже ніжно*). Полю, Полю.

**Незнайомець** (*втихомирюючись*). По-перше, я голодний.

**Маргарита.** Уже даю; є хліб, холодне м'ясо і...

**Старий.** Ні. Я на нього чекав три роки, день у день. Я мушу з ним поговорити. Він поїсть після розмови. Вийди, Маргарито.

**Незнайомець.** Я можу слухати і жувати бодай кавалок хліба.

**Старий.** Боже мій милосердний! Хай я нічого не бачу, але не думайте, що я не буду господарем свого вечора. Можливо, я завтра гнитиму в домовині, але сьогодні я ще той самий Старий. Маргарито, вийди.

(*Маргарита відчиняє і зачиняє двері, але не виходить. Дивиться на Незнайомця, якому жестами буде підказувати відповіді. Згодом Старий до Незнайомця*). Сідай. (*Той сідає*). Ти сів?

**Незнайомець.** Так. (*Старий встає і перевіряє навпомацки, чи справді той сидить*).

**Старий.** Добре. Ти збираєшся знову поїхати? (*Маргарита жестом каже "ні"*).

**Незнайомець.** Ні.

**Старий.** Добре. У нас справи йдуть так, як вони можуть іти на фермі, де керує німечний дідуган на пару із слабосилою дівкою. Тепер ти повинен стати господарем.

**Незнайомець.** Зрештою, я й сам цього хочу.

**Старий.** Я добре зробив, що дочекався тебе. Тепер я можу померти спокійно. Якби ти тільки знав, як мені все остогидло. Можливо, це втома... Та все ж поясни, чому мене трясє через оту траву, що виросте на землі, у якій я буду лежати.

**Незнайомець** (*регоче*). Так, це й справді смішно.

**Старий.** Ти ж, кажуть, побував на тому світі й повернувся. Поясни мені...

**Незнайомець.** Коли ти там, здається, що все розумієш, але потім, коли повертаєшся, ти вже нічого не тямшиш.

**Старий.** Про що ти думав, коли опинився під водою? Сподівався вибратись? Чи боявся лишитись там навіки?

**Незнайомець.** Коли корабель іде на дно, людина мислить зовсім по-іншому.

**Старий.** Як же?

**Незнайомець.** Це не можна пояснити.

**Старий.** Ти хотів повернутися на землю чи ні?

**Незнайомець** (*кепкуючи*). Мабуть, я більше люблю землю, коли навколо плаває стільки бруду й гидоти, під ногами відчуваєш твердий ґрунт.

**Старий** (*розгнівано*). Гарно ти говориш. Якби я зараз не сидів тут і не слухав тебе, я волів би, щоб ти ще пліснявив на своєму флоті. Як я стомився чекати! Година за годиною, а година – це так довго, ти знаєш сам, і водночас це лише маленька частина дня, а день – частинка місяця, а місяць – року... Скільки їх було, тих нескінченних годин...

**Незнайомець.** Ну ти подивися, та ж я голодний!

**Старий.** Їстимеш, коли я тобі дозволю. А тепер поговоримо про Маргариту.

**Незнайомець.** Що ти хочеш почути?

**Старий.** Ти любиш її? (*Незнайомець дивиться на Маргариту*)

**Незнайомець.** Це гарна жінка.

**Старий.** Де ти зараз перебуваєш? Що ти тепер називаєш "коханням"?

**Незнайомець.** Навіть дуже гарна.

**Старий.** Стережися. Краса – це пастка. Нав'язлива ідея, яка не дає працювати.

**Незнайомець.** Працювати? Для чого?

**Старий.** Ти й досі такий самий лобуряка, як колись! Ти ж і в моряки подався тільки задля того, щоб утекти від праці на землі.

**Незнайомець.** Кажі, що хочеш, але вона красива.

**Старий.** Краса! Ідея, яка часто не дає людині щастя.

**Незнайомець.** О! Щастя! Моя мама казала: “Щастя – це щось таке з іншого світу”.

**Старий** (*здивований*). Мати казала? Я ніколи від неї такого не чув (*Жест Маргарити*). Бідолашна стара! (*Згодом повторює*). “Щастя – це щось таке з іншого світу”. Так вона сказала тобі? На що їй було нарікати? Ти чув, аби я колись нарікав? Ніколи! Хіба ось на твою невинну трирічну прогулянку. Та це й не дивно. Дім зовсім занепав. Ти мусиш усьому дати лад. Маргарита... Раніше ти не говорив зі мною про неї, та я мав свої очі. Ти її любив, як і треба любити свою дружину, без витребеньок. А тепер?

**Незнайомець.** Що тепер?

**Старий.** Ревнуєш?

**Незнайомець.** Ревную? До чого? До кого?

**Старий.** Про що ти думав, коли був під водою?

**Незнайомець.** Коли я був під водою?

**Старий.** Так.

**Незнайомець.** А ти, про що ти думаєш в цю мить?

**Старий.** Що ти хочеш сказати?

**Незнайомець** (*насміхаючись*). А ти тепер хіба не під водою?

**Старий** (*гнівно*). Не говори тут про глибини вод. Три роки я жахаюся води! Я добре знаю: під землею нічим дихати, то й що? Це не лякає мене. Але як тільки подумаю про морські глибини, мені погано, я задихаюся, а все через тебе.

**Незнайомець.** Ну, з мене досить. Я терпіти не можу цих розмов про небіжчиків.

**Старий.** Чому?

**Незнайомець.** Від них мені хочеться...

**Старий.** Хочеться що?

**Незнайомець** (*у гніві*). Хочеться вчинити так само: відкланятися. Я був голодний, коли прийшов сюди. І я голодний дотепер. І що! Нехай це смішно, але мені однаково хочеться як їсти, так і померти.

**Старий.** Ти хочеш дістати поза вуха? Він зголоднів! Я розумію. Я змушую тебе чекати, бо маю на це причину. Я ще тут господар. Але бажати собі смерті у твоєму віці?

**Незнайомець.** Ти був щасливим у моєму віці?

**Старий.** Щасливим? Що ти маєш на увазі?

**Незнайомець.** Щасливим, як усі... як інші.

**Старий.** Придурок. День за днем, ніч по ночі – і доберешся до кінця.

**Незнайомець.** Я не кажу “ні”. Та я причалив сюди цього вечора, а ти ж нічого не знаєш про мене.

**Старий.** Справді. Нічого. Ти надто довго жив далеко від нас. Я навіть не можу прочитати у твоїх очах сенсу твоїх слів.

**Незнайомець** (*розчаровано*). О! Звичайні слова, нічого особливого.

**Старий.** Ми з тобою ніколи надто багато не говорили. Я цього не любив. Так само, як і ти. Та зараз... ти знову стоїш мені перед очима... Ти щойно народився. Тобі не було й дня. Ти ще не прожив його, свого першого дня. Мати відпочивала. Було від чого! “Щастя – це щось таке з іншого світу”, – так вона казала? Ніколи б не подумав. Тоді я взяв тебе на руки, і ми обійшли всю ферму. Я познайомив тебе з тваринами. Чекай, той мій старий кінь, він називався... його звали... Бог з ним! Ніхто й не згадає, як звався той старий кінь. Ти був завбільшки з мій кулак і навіть не сміявся. Ти ніколи не був балакучим. А я так пишався: “Поглянь на наш яблуні, на наш прекрасний овес, на псів, котів і на товсте порося, як воно рохкає”. І сам виспівував: “Ось мій синочок! Ось мій синочок!” Сяло сонце. Я більше нічого не бачив. Дні мої були довгими, а життя промайнуло так швидко. Але ти тут. Нарешті ти тут. Тож я хотів тобі сказати: Маргаритка... (*Мовчання*).

**Незнайомець.** Що Маргаритка?

**Старий.** Якось ми посварилися з тобою через неї. Це був єдиний раз, коли ти розмовляв зі мною про свою жінку. Пригадуєш?..

**Незнайомець.** Я не кажу “ні”.

**Старий.** Звичайно ж ти пам’ятаєш. У тебе були дивні очі того дня. Ти сказав мені: “Маргаритка? Для мене немає нічого ціннішого в житті”. Тоді я запитав: “Чому ж тепер, коли ти одружений, ти покидаєш ферму?” – “Тому, що ферма може зачекати”. – “Але коли тобі аж так залежить на цій саміці, навіщо залишаєш її? Зостанься на фермі”. – “Я мушу вхопити ковток свіжого повітря... Та хоч би й далеко, я все одно поруч із нею, я ніколи її не забуваю”. Ти навіть додав, ідіоте, ось твої слова: “Я їду в таку далечінь тільки для того, щоб думати про неї, а потім повернуся, щоб надивитися на неї. Я тут і не тут, це як день і ніч мого кохання, а само воно – вічне”.

**Старий.** Так... “День... і ніч... вічне кохання”. І після цього ти три роки пропадав із китайками? Цього разу ніч була довга.

*(Маргарита плаче. Зрештою, наважується відчинити, а потім зачинити двері, імітуючи таким чином свій прихід).*

**Старий.** Це ти, Маргарито?

**Маргарита.** Так, тату.

**Старий.** А малий?

**Маргарита.** Спить.

**Старий.** Чудово! По-твоєму, хлопця не можна розбудити в день, коли його батько повернувся із дна морського?

**Маргарита.** Було б розумніше...

**Старий.** Я не перестаю розмовляти з ним про свого сина Поля, а йому наплювати на нього, бісів Полік! І її теж цікавить тільки цей бісів Полік!

**Незнайомець.** Так має бути.

**Старий.** Іди подивись на нього.

**Незнайомець.** Я?

**Старий.** А хто ж, як не ти!

**Незнайомець.** Мій син? Неможливо... Я не можу побачити сина.

**Старий.** Чому? Він у своїй кімнаті. У тій, яку ти сам побілів! І як ти виспівував того дня! Пам’ятаєш, Маргарито? Ну, йди ж бо. Я дозволяю. Я ще житиму, поки ти повернешся. Маргарито, побудь зі мною.

*(Маргарита і Незнайомець обмінюються знаками. Незнайомець виходить).*

**Старий.** І що, Маргарито? Тепер, коли Поль повернувся додому, ти пишаєшся собою?

**Маргарита.** Якби ви могли помовчати.

**Старий.** Я нічого Полеві не сказав. Не заради тебе. Заради Поля. Часом доводиться визнавати, наскільки мені потрібна була моя дружина. Не часто, але в моменти, які справді багато важать. Отже, твій лікар, га? Твоє лікарятко?

**Маргарита.** Благаю, замовкніть.

**Старий.** А! Тепер ти благаєш! Боїшся, що я все розповім Полеві! Соромно? Чи страшно? Отже, це правда? Скажи! Про твого лікаря? Відповідай! Тепер, коли Поль повернувся, я не можу в це повірити! Та якби це була правда і якби навіть я дізнався про неї вже на тому світі, я встав би з-під землі, щоб задушити тебе!

*(Тиша. Згодом дуже тихо заходить Лікар. Він бачить, що Старий на ногах, і вступає в розмову).*

**Лікар.** Що за безумство!

**Старий.** Що таке?

**Маргарита.** Це лікар.

**Лікар.** На ногах! Маєш тобі хворого! Що ви тут робите?

**Старий.** А ви?

**Лікар.** Я? Я проходив... помітив світло... Я непокоївся з часу моїх останніх відвідин... Дайте руку. *(Шукає пульс).* Ну так, звичайно!

**Старий.** Що – звичайно?

**Лікар** *(намагаючись зрозуміти зміну в поведінці Маргарити).* Я вам сто разів повторював: у вас жахливий тиск. Ви вже мали невеликі напади, і я не можу розпочати нової серії ін’єкцій. Мусимо почекати. Ви ж бачите, ліва рука у вас німіє. Ви мусите самі вгамувати своє хвилювання. А ви такий безрозсудний.

**Старий.** А ви?

**Лікар** *(спантеличений).* Я?

**Старий.** Дайте руку. *(Шукає пульс).* Де ви намацуете серцебиття?

**Лікар** *(намагаючись віджартуватися).* Вас цікавить моя температура чи стан артерій?

**Старий.** Так.

**Лікар.** Ось тут, ви знайшли...

**Старий.** Нічого не відчуваю. Але зараз, може, щось і відчую: Поль повернувся.

**Лікар** *(зовсім не вірить).* Поль повернувся? Що за безглуздя!?

**Старий** *(переможно).* Так, мій хлопчик повернувся.

**Лікар** *(заспокоюючи його).* Колись-таки він повернеться, і ви мусите набратися сил, щоб дочекатися його.

**Старий.** Невже ви думаете, що я не досить його чекав!

**Лікар.** Не втрачайте надії і не хвилюйтеся!

**Старий.** “Не втрачайте надії”. Він дивовижний! Скажіть, докторе, ви ж належите до тих, хто не дуже стрався, щоб повірити в його порятунк.

**Лікар** (*здивований поведінкою Маргарити*). Скажіть мені, Маргарито...

**Старий**. Скажи йому, Маргарито! Не думаю, що останні думки приречених пацієнтів сповнені захоплення своїм лікарем, але, порівняно з іншими, ви ще не найгірший. Йому замало хворих, він хоче поховати і здорових.

**Лікар**. Як лікар наказую вам лягти.

**Старий**. До дідька ваші накази! Він не вірить мені! Розкажи йому, Маргарито.

**Маргарита** (*зовсім тихо*). Це правда.

**Старий**. Він штовхнув двері, зайшов...

**Лікар**. Це правда, Маргарито?

**Старий**. Нам з вами нема про що говорити. Зрозумійте, річ не в тім, що я довіряв вашим лікам, я просто хотів жити заради нього.

**Лікар**. Послухайте!

**Старий**. Ні. Лікар потрібен хворому так само, як і кюре покійникові. Віримо чи не віримо, але вони мусять бути. У цю хвилину ви мені не потрібні, я чекаю кюре.

**Лікар**. Слушно, тому що саме зараз ви себе вбиваєте.

**Старий**. Тепер я маю на це право. Поль повернувся до Маргарити. (*Упродовж усієї сцени Маргарита уникала Лікаревого погляду. Заходить Незнайомець*). Це ти, Полю?

**Лікар** (*здивовано*). Хто це, Маргарито?

**Старий**. Ах! Ах! Ну коли так... Полю, ти маєш очі: ось медик. Він оселився в наших краях, відколи я заслаб. Таке враження, ніби він мене підстерігав. Та ноги його більше тут не буде. Мені кінець, я більше не хочу відтягати і завдавати вам турбот. Забув запитати: як тобі твоє хлоп'я? Підійди... (*Старий торкається його обличчя. Незнайомець дуже схвильований і не заперечує*). ...Ти плакав?

**Незнайомець**. Так.

**Старий**. А що сказав малий?

**Незнайомець**. Нічого. Він спав.

**Старий**. Ти не розбудив його?

**Незнайомець**. Ні, я дивився, як він спить. Він гарний, як його мати.

**Старий**. А на тебе він не схожий?

**Незнайомець**. Хлопчики спершу завжди схожі на матерів, я знаю.

**Старий**. Постарайся виховати його так, як я виховав тебе, особливо якщо він такий же впертох, як ти. Ну то як, лікарю, що скажете про мого Поля?

**Лікар** (*не розуміючи нічого*). Як лікар скажу ще раз: вам краще лягти.

**Старий**. Незабаром я матиму вічність для відпочинку. Синку, Маргарита приготувала твій чорний костюм. До речі, поки я не забув: не смій нализатися в день мого похорону. Тільки не в цей день, чуєш, я не хочу, щоб ти набрався в такий день. Зрозумів? І не дуже витрачайся на кюре. Поки ти волочився по Китаях, ми не надто тут розбагатіли. Менше витрат, ніж пішло на твоє весілля, мерзотнику! Ах! Лікарю! Якби ви тільки бачили їхнє весілля! Ти була справжньою красунею, Маргаритко, сьогодні я хочу це тобі сказати. Я подав їй руку, і я був гордий. А вони так кохали одне одного. Розкажи лікареві про свою любов, Полю, нехай він знає, нехай зрозуміє.

**Незнайомець**. Нехай зрозуміє що?

**Маргарита** (*ледве стримує сльози*). Я була така щаслива, така щаслива.

**Старий**. Слухайте, лікарю, спочатку я не дозволив їм поїхати у шлюбну подорож. Це мені не подобалось. Чому? Не знаю. Так от! Своїми гарячими поцілунками вони розтопили моє серце, і я сказав їм посеред весілля: "Діти, беріть коня, екіпаж і повертайтеся через два тижні". Ось так! Ось так! Пам'ятаєш, Маргарито?

**Маргарита**. Так.

**Старий**. І я сказав: "Два тижні". Ви не могли перечити мені. І ви одразу поїхали, нічого більше й до рота не взяли; а ти – у своїй білій сукні! Полю, ти так і не признався мені, де ви були?

**Маргарита**. У Комбревелі, маленькому селі, де я відпочивала на канікулах, коли мені було дванадцять років.

**Старий**. Два тижні?

**Маргарита**. Так. Село потопало у трояндах, а на нашому підвіконні цвіли герані....

**Старий**. І що?

**Маргарита**. Після обіду ми гуляли в лісі...

**Старий** (*грайливо*). Ну, прекрасно! Я зрозумів! У лісі! Чортів Поль!

**Маргарита** (*крізь сльози*). Поль. Поль. Поль!

**Старий**. Ну ж бо, обніми її, обніми. (*Поміж двома чоловіками, які переглядаються, Маргарита*



**Маргарита.** Полю!

**Старий.** Діти мої, я хочу, щоб після того, коли я відійду, ви провели там разом ще два тижні. Це наказ. Потім повернетесь до праці.

**Маргарита.** Так, присягаю, що поїду.

**Старий.** Я добре зробив, що протримався. Ось і настала мить, коли я можу зробити реверанс і забиратися до кротів.

**Незнайомець.** Ох!

**Старий.** Вони вже бачили, як ти плаваєш посеред риб та морських водоростей, як ковзаєш під черевом плавучих островів, як живеш у піску під скалами, як утопленик! Ха! Ха! А ти повернувся, як я й казав, ступаючи по землі... *(Старому зробилося слабо).*

**Лікар.** Так мало статися.

**Старий.** Нічого.

**Лікар.** Я спробую...

**Старий.** Не треба! Я потребую лише одного: підстав мені своє плече, мій сину, і вперед.

**Незнайомець.** Куди?

**Старий.** До мого покою.

**Маргарита.** У кінці коридору.

**Лікар.** Не можу не втрутитися...

**Старий.** Ні!

**Лікар.** Ваш стан критичний, справді критичний.

**Старий.** Спокійно! *(Полеві).* Мені буде добре в моєму ліжку, якщо ти посидиш, поки я засну.

**Маргарита.** Я піду перед вами.

**Старий.** Залишся тут. Поль знає дорогу.

**Незнайомець.** Йдемо?

**Старий.** На добраніч, товариство. Бувай, медику. Маргаритко, не забудь, що тебе чекає Поль. *(Виходять. Незнайомець підтримує Старого).*

**Лікар.** Це самогубство.

**Маргарита.** Тут тільки він усім керує.

**Лікар** *(після невеликої паузи).* Що це за чоловік?

**Маргарита.** Не знаю.

**Лікар.** Звідки він?

**Маргарита.** Не знаю.

**Лікар.** Він знав Поля?

**Маргарита.** Не знаю. Не думаю. Ні.

**Лікар.** То як же ви розіграли всю цю виставу?

**Маргарита.** Яку виставу?

**Лікар.** Як ти могла допустити, щоб якийсь незнайомець видавав себе за твого чоловіка? Люба моя...

**Маргарита.** Не чіпай мене.

**Лікар.** Мила моя Маргарито...

**Маргарита.** Ти не збагнеш, що сьогодні Поль міг би відчинити ось ці двері і увійти.

**Лікар.** Браво! Ти теж, я бачу, збожеволіла! Поль не може повернутися, і ти це добре знаєш.

**Маргарита.** Але не знала того, що якби він відчинив двері і увійшов, то я кинулася б йому в обійми, вимолюючи прощення. Якраз цього й не знала, не знала, що впаду йому в обійми. Та чи захотів би він мене тепер обняти?

**Лікар.** Який сенс вимолювати прощення в того, хто ніколи не повернеться?

**Маргарита.** Я вважала, що він мертвий. Але живим я люблю тільки його... То як же мені не мучитися і не згорати від сорому?

**Лікар.** Але він покинув тебе на довгі місяці.

**Маргарита.** Тепер я знаю, чому.

**Лікар.** Чому ж?

**Маргарита.** Щоб думати про мене, думати про ту, кого він любив понад усе.

**Лікар.** Ти мариши! Та якби навіть він і з'явився тут на порозі, то був би п'яний, як завжди, ти сама казала!

**Маргарита.** А я? Що я могла б йому сказати?

**Лікар.** Якби він і повернувся, то зовсім не таким, як ти собі уявляєш.

**Маргарита.** Що ти можеш про це знати?

**Лікар.** Я зараз сам від тебе збожеволю. Ти ж добре розумієш: він не може повернутися, він загинув!

**Маргарита.** Якщо він мертвий, то ти безсилий перед ним. Лише живі змінюються, стають брудними, старіють. А Поль завжди буде таким молодим і ніжним, як і в день свого від'їзду.

**Лікар.** Дурниці.

**Маргарита.** Ні. Повір мені, живі старіють і помирають, а мертві залишаються...

**Лікар** (*обриває з іронією в голосі*) ... і живуть вічно?

**Маргарита.** Не хочу засмучувати тебе, але чи зміг би ти пригортати мене, знаючи, що, якби Поль повернувся, я б вирвалася від тебе й кинулася йому до ніг...

**Лікар.** Поль не може повернутися!

**Маргарита** (*падає на коліна*). ...до ніг, на коліна, як належить невірній дружині: “Прости мені, Полю, що я тебе зрадила з нелюбом. Я кохаю тільки тебе, тебе, свого мужа, і благаю: дозволь залишитися при тобі, бодай служницею...” (*Повертається Незнайомець*).

**Лікар.** Ага! Нарешті ви! (*Маргарита швидко підводиться*).

**Незнайомець** (*грубо*). Дайте мені випити

**Лікар.** Ну і натворили ви справ!

**Незнайомець.** Я хочу випити, і чогось міцного! (*Маргарита виходить*)

**Лікар** (*агресивно*). По-перше, звідки ви взялися?

**Незнайомець.** З вашого дозволу, цього вечора я вже нарзповідався історій .

**Лікар.** Куди ж ви тепер?

(*Маргарита приносить горілку*).

**Незнайомець** Дякую. Я зайшов сюди по шматок хліба, бо дуже зголоднів.

**Маргарита.** Зараз я вас нагодую і, якщо ви нікуди не поспішаєте, то прошу – залишіться.

**Незнайомець.** Щоб я тут залишився? О ні!

**Лікар.** Розумне рішення.

**Незнайомець** (*Лікарєві*). Якщо я йду, то зовсім не для того, аби вам догодити.

**Маргарита.** Чому ж ви йдете?

**Незнайомець.** Тут є десь поблизу готель? Вони приймуть мене, якщо я скажу, що від вас? Думаєте, я зможу повечеряти сьогодні, переночувати в ліжку на чистій постелі і поснідати завтра? І все – за сто франків?

**Лікар.** За сто франків? Безумовно.

**Незнайомець** (*до Маргарити*). Ну, то скажіть йому, нехай дасть мені сто франків.

**Маргарита.** Не від’їжджайте, поки ми не побачимося.

**Незнайомець.** Ні, я мушу розв’язатися. Я зайшов сюди по шматок хліба, а ви ж були надто щедрими: дали мені цілу сім’ю, навіть із малим хлоп’ям. А Старий? Йому примарився власний син, і ви думали тільки про цього дивака й допомагали йому, наче жінці при надії. А я? Про мене ви подумали? Ви запитали, чи маю я батька, дружину, дітей? Скажи, Маргаритко?

**Маргарита.** А якщо завтра він запитає про сина?

**Незнайомець.** Даремний клопіт. Старий уже ні про що не питатиме. Він помер на моїх руках, називаючи мене своїм сином. Тепер він по той бік життя. Можливо, дивиться на нас трьох: останній погляд униз перед тим, як зійти вгору. Не буду вам переповідати своє життя. Воно стосується лише мене. Але цього вечора хотів би я бути на місці старого або того хлопця, що спочив на дні морському. (*Маргарита промовляє молитву*). Можливо, і мертві мають свої турботи, але принаймні не такі, як наші. (*У гніві до Маргарити*). Він не знав, як померти? А я не знаю, як мені тепер жити.

**Маргарита.** Що я можу для вас зробити?

**Незнайомець.** Відпустіть повечеряти. Це мені допоможе. (*До Лікаря*). То як я маю відрекомендуватися в готелі? Від доктора?..

**Лікар.** Ви йдіть. Я їм зателефоную.

**Незнайомець.** Бувайте, Маргарито. Маргарито одного вечора. (*Виходить*).

**Лікар.** Він має рацію. Допомогти помирати приреченим – це прекрасно; але ж треба допомагати жити і живим.

**Маргарита.** Я чекатиму на Поля так, як чекав його батько. І коли він повернеться...

**Лікар.** Але ж він не повернеться!

**Маргарита.** Звідки вам знати? (*Свистить потяг. Вона повторює*). Звідки вам знати? Якби старий ще міг говорити, він сказав би вам, що Поль уже повернувся. (*Згодом тихо кличе:*) Полю... (*Падає на коліна?*) Полю!

ЗАВІСА

### Автори номера:

**Ростислав Пилипчук**, академік Академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, професор (Київ)

**Зиновій Булик**, філолог (Львів)

**Михайло Резнікович**, режисер, народний артист України, член-кореспондент Академії мистецтв України, професор (Київ)

**Ярослав Стельмах**, драматург (Київ)

**Анастасія Натяжна**, театрознавець (Київ)

**Іван Вакарчук**, доктор фізико-математичних наук, професор

**Доброхна Ратайчакова**, доктор філології, професор (Познань, Польща)

**Лариса Залеська-Онишкевич**, доктор філології (Нью-Йорк, США)

**Неллі Корнієнко**, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Академії мистецтв України (Київ)

**Олександр Чепалов**, кандидат мистецтвознавства (Харків)

**Ольга Кирилова**, культуролог, аспірантка кафедри культури НАУКМА (Київ)

**Світлана Максименко**, театрознавець (Львів)

**Майя Гарбузюк**, театрознавець (Львів)

**Ніна Мазур**, театрознавець (Київ)

**Пітер Брук**, режисер (Великобританія)

**Марта Козак**, студентка V курсу факультету іноземних мов ЛНУ ім. І. Франка

**Едуард Митницький**, режисер, народний артист України, професор (Київ)

**Любов Суботіна**, театрознавець (Київ)

**Андрій Александрович**, сценограф, заслужений діяч мистецтв України (Київ)

**Володимир Клековкін**, театрознавець (Київ)

**Андрій Содомора**, кандидат філологічних наук (Львів)

**Ніна Бічуя**, письменник (Львів)

**Ольга Мурашко**, студентка V курсу театрознавчого відділення КДІТМ імені Івана Карпенка-Карого (Київ)

**Галина Воловецька**, режисер (Львів)

**Наталія Сімків**, студентка IV курсу театрознавчого відділення ЛНУ імені Івана Франка (Львів)

**Уляна Рой**, студентка III курсу театрознавчого відділення ЛНУ імені Івана Франка (Львів)

**Наталія Іваничук**, перекладач (Гельсінкі, Фінляндія)

**Любов Кияновська**, доктор мистецтвознавства (Львів)

**Богдана Боднар** (Львів)

**Влада Собуцька**, журналіст (Тернопіль)

**Валерій Гайдабура**, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Академії мистецтв України (Київ)

**Леся Гаврилюк**, радіожурналіст (Монреаль, Канада)

**Надія Труш**, філолог (Львів)

**Євдокія Стародінова**, філолог (Львів)

**Ярина Салига**, філолог (Львів)

*Редакція вдячна за допомогу у випуску часопису студентів III курсу театрознавчого відділення ЛНУ імені Івана Франка **Тарасові Працьовитому***

### Далі на “Просценіумі”:

**Ростислав Пилипчук**  
із дослідженням початків українського професійного театру в Галичині (продовження)

**Пітер Брук**  
із роздумами про акторську професію і театр (продовження)

**Наталія Єрмакова**  
з монологом про “Діалог”

**Ганна Веселовська**  
з коментарем до маловідомої статті про творчість Леся Курбаса

**Валентина Галацька**  
з рецензією на “Украдене щастя” у Дніпропетровському театрі ім. Т. Шевченка

**Михайло Форгель**  
про театр, якому служить

**Андрій Тулянець**  
з рецензією на монографію Ю. Станішевського “Національна опера України”

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 Cyrilic, формат А-4, до 20 тис. знаків), у тексті – посилання на джерело у квадратних дужках, примітки та література в кінці статті згідно з вимогами ВАКу (див. Бюлетень Вищої атестаційної комісії України. – К., 1999. – С. 62-64), окремо – дані про автора: науковий ступінь та звання, місце роботи або навчання, основні наукові праці, повна адреса, телефони.

Ілюстративний матеріал повинна супроводжувати інформація, подана за таким порядком:

повна назва театру, назва вистави та прізвище драматурга, рік постановки, постановочна група, прізвища акторів та ролі, автор світлини, малюнок, місце зберігання 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 лише за погодженням з редакцією