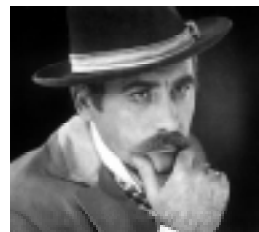


ІСТОРІЯ

- Ростислав Пилипчук* 3 Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-і роки XIX ст.)
- Ольга Шлемко* 10 Гуцульський театр у Кракові
- Ганна Веселовська* 15 Останні оплески...
- М. Качанюк* 16 Театр Країни Рад. "Березіль" 1922-1932
- Майя Гарбузюк* 20 "...Дійові особи жили на світі"
- Олена Рінко* 25 Магія режисерського погляду



ТЕОРІЯ

- Ян Міхалік* 27 Як писати історію театру?

СОЦІОЛОГІЯ

- Олександр Семашко* 34 Об'єктивна мова цифр

КРИТИКА

- Наталія Єрмакова* 39 Монолог про ДІЯЛОГ
- Валентина Заболотна* 43 Реінкарнація
- Мирослава Оверчук* 47 Повір – і побачиш
- Валеріян Ревуцький* 57 Прихований бік місяця
- Наталія Владимірова* 58 "Хто вбив Емілію Галотті?", або зупинка – за власним бажанням
- Ганна Липківська* 61 "Картотека": назад у майбутнє
- Валентина Галацька* 63 "Украдене щастя" І. Франка: східна рецепція
- Тетяна Шевченко* —
- Світлана Веселка* 65 "Золотий лев – 2002": обличчя, думки, діагнози



ПРАКТИКА

- Пітер Брук* 72 Без секретів
- Валерій Гайдабура* 78 Тут, у Києві, і там – за океаном...
- Михайло Форгель* 81 Коли все добре

ДРАМАТУРГІЯ

- Стів Іуч* 85 Написання п'єси

ПЕДАГОГІКА

- Богдан Козак* 89 Акторська школа заньківчан
- Сергій Гордєєв,*
- Іпполіт Зборовець* 94 Деякі особливості вищої театральної освіти в США
- Роман Віктюк* 98 "...Любити життя і любити себе"



ПЕРШІ СТУДІЇ

- Юлія Чистякова 102** “Адвокат Мартіян” на харківській сцені
Роман Лаврентій 105 Календар гастролей Українського Народного театру імені Івана Тобілевича за 1936 р.

СВІТ

ПОЛЬЩА

- Тадеуш Корнас 109** Гамлет: примирення?
Роман Павловський 112 25 років Гардзеніц

ФІНЛЯНДІЯ

- 112** Новини з Фінляндії
114 Академія театрального мистецтва у Гельсінкі

ІНФОРМАЦІЯ

- Влада Собуцька 115** Тернопільські театральні вечори – 2002
Наталія Владимірова 117 Через Афіни – у світ
Олена Крилова 119 Пишіть разом з нами!
Євдокія Стародінова 120 Навчання в музейному інтер’єрі

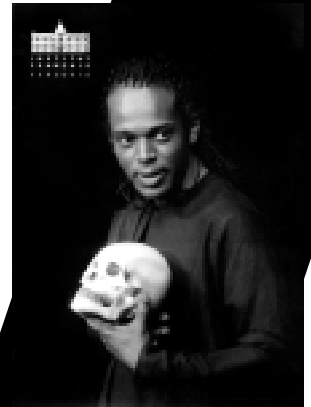
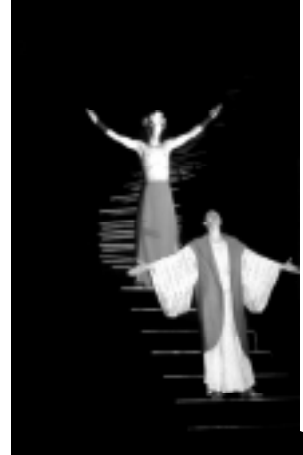
Цей номер журналу виходить завдяки частковій фінансовій підтримці панства Софії та Івана Головків при Науковому Товаристві ім. Т. Шевченка в США.

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

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

Адреса редакції:

79000 м.Львів, вул.Університетська,1,
 Львівський національний університет імені Івана Франка,
 к.251, редакція журналу “Просценіум”.
 Телефон: (0322) 96 - 41- 97. E-mail: 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, ч.2(3)/2002)

Усвідомленням української національної ідеї можна назвати це велике зрушення серед українського населення в Галичині з приводу збирання коштів на театр. Щодо цього показовим був лист учнів шостого класу Самбірської гімназії, яким вони супроводили свій грошовий внесок: “Індивідуальність народу основуєсь на самостійности всіх его сил, а привести ю к моральному житю є найкрасшая ідея теперішности поступової. Ідея тая довжна оживляти всі наші товариські діла, довжна яко світло цивілізації предводити всім подвигам в честь і добро того загалу, котрий нам, яко нарід самостійний, передали погаслиї батьки. Живою підмогою сеї ідеї є література, а найвисшим степенем словесности – драмат і сцена народная. Доля наша історична поставила нас на поле діланій яко бідаків; бояре наші одцурались сего святого люду – лишились тільки тужні ідеальніи други – демократи! Чисто з упомянутої ідеї зав’язалась у Львові школа драматична – храм народної слави – і чей колись кривава п’ятьвічная трагедія переміниться в великий драмат ідей і чинів!.. Веденіи щирим ентузіазмом до всього рідного, заохочені приміром нашого батька Михайла (Качковського (1802–1872) – судового радника в Самборі, відомого українського мецената, зокрема покровителя школярів, який пожертвував на театр найбільший з-поміж усіх дар – 345 золотих ринських. – Р.П.) і учителей наших, сміємо ми, школярі-русини шестої кляси в Самборі, прислати на сію величню ціль десять ринських. Справді невеличкий то дар, але взяла його гаряча любов молодих сердець; і, відав (мабуть – Р.П.), радо го приймете, слідуочи важним словам великого Цицерона: *Sara nobis nostrum dona*”* [1]. Далі йде перелік імен та прізвищ школярів.

Услід за школярами дуже велику суму внесли громадяни Самбора, що засвідчило високий рівень національної свідомости, якою відзначалося українське населення цього міста серед усіх українців Галичини [2].

Сума усіх добродійних внесків на український театр за 1863 р. становила 1346 золотих 31 крейцар австрійської валюти, як про це засвідчив своїм поіменним звітом касир Театрального відділу товариства “Руська бесіда” Іван Сиротюк [3].



Михайло Качковський*

Отже, йшлося до відкриття театру.

Але хто ж очолить театр? Хто в ньому гратиме?

Треба було знайти відповідну людину, що мала б теоретичну освіту і, головне, досвід у театральній справі, що могла б стати педагогом для аматорів-неофітів, які повинні були неодмінно з’явитись і присвятитися театрові. Таку людину нелегко, навіть неможливо було знайти тоді серед українців у Галичині. Щоправда, велися переговори на цю тему з якимсь провінціальним антрепренером (можна тільки здогадуватись, що то був Костянтин Лобойко, антрепренер мандрівної польської трупи, яка саме 1863-1864 рр., попри польські, давала зрідка українські вистави). Але скоро стало зрозуміло, що він не зможе забезпечити виконання

* Світлина до статті – з фондів відділу мистецтв Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України

* Дорогі нам дари [від]своїх (з лат.) — прим. ред.



Михайло Куземський

завдань, які ставились перед українською сценою. Проте відповідна людина була, – і це добре знав Ю. Лавровський.

Як відомо з попереднього, існувала давня домовленість Ю. Лавровського з Омеляном (Емілем) Бачинським. Останній міг би приїхати до Львова ще 1863 р., одразу після закриття польсько-українських театрів у Києві, Кам'янці-Подільському та Житомирі внаслідок реакції російського уряду на польське Січневе повстання 1863 р. Очевидно, такий приїзд передбачав Ю. Лавровський, коли він добирався відкриття драматичної школи ще до відкриття самого театру, але якісь поважні причини не дозволили Бачинському приїхати у 1863 р., і саме через це українську драматичну школу у Львові тоді не відкрили. Коли ж будівництво театральної зали в Народному домі наближалось до кінця, на початку січня (за новим стилем) 1864 р. Омелян Бачинський (1833–1907) разом із дружиною – талановитою драматичною актрисою Теофілією Бачинською (1837–1906) – прибув до Львова. “Слово”, повідомляючи про це і рекомендуючи галицькому громадянству О. Бачинського як колишнього директора польського театру в Житомирі на Волині (тоді в складі Російської імперії) і як родича одного з найвідоміших ревнителів української справи (йшлося про Ю. Лавровського), відзначало, що Бачинський, як русин, тобто галицький українець, з успіхом виставляв українські опери І. Котляревського в Житомирі, а тому можна сподіватися, що й тут, у Львові, покерує він справою добре, тим більше, що “привіз він з собою багатий репертуар сценічний, складаючийся із около 70 руських драматичних діл, які на Україні і в Росії в публічних і приватних театрах від часів І. Котляревського з успіхом представляються” [4]. Тут же

повідомлялося, що трупа театру складеться з молодих аматорів сцени, здібніші серед яких одержуватимуть відповідну винагороду в грошах. “Щодо актрис руських, то й тих не трудно прийдесть добирати з добровільних дилетанток, яких приобрести постарается г-жа Бачинська, жена новопоставленого директора, бывша до сих пір первою артисткою при польськiм театрі в Житомирі” [5].

Узагальнену характеристику ситуації з запрошенням О. Бачинського на посаду директора театру подано у звіті виділу товариства “Руська бесіда” за 1864 р.: “Головною нашою мислею було, щоб приобрести чоловіка в заводі (фаху – *Р.П.*) драматичним теоретично і практично образованого, которий би любителям, на сцені руській виступати желающим, в состояню був подати теоретичні відомости о драматі, которий також приспособив би їх к практичному представленію драматичних сочиненій, а тим самим приспособив би отвореню нашого народного театра. Мимо старанного попитовання трудно було нам найти желанного мужа, бо хотяй началисьмо переговори з одним предпринимателем сцени провинціальной, то уже значала пересвідчилисьмося, що він в ніяком отношеніи не угодить в тоє, чого ми желаєм. Принужденні, прото, булисьмо звернути очі наші на Русь закордонськую, где в Житомирі, Харкові, Каменці, а часом і в Одесі отличніи театри руськіи существуют. І там-то удалося нам приобрести г. Еміліана Бачинського на директора, которий стався нам тим догоднійшим, понеже єсть тутейшо-краєвим, в заводі театральнім від кільканадцять літ дійствує, єсть артистом в ділах іскуства драматичного врутинованим (досвідченим – *Р.П.*) і требованя театра з досвіду знаучим, которий при тім доставив нам достаточне на перву потребу число діл драматичних от наших братей з України. Но найбільший дар, которий нам г.Бачинський привіз, єсть єго супруга, госпожа Теофілія Бачинська” [6].

9 січня 1864 р. Театральний виділ (комітет) склав тимчасову угоду з театральним художником міського театру графа Станіслава Скарбка Фрідріхом Польманом (1805–1870) про оформлення театральної зали і сцени, а 13 січня 1864 р. – угоду з О. Бачинським і Т. Бачинською про дирекцію театру на 1864 р. Цей контракт полягав у тому, що виділ товариства “Руська бесіда” заплатив Бачинським за переїзд до Львова 100 золотих ринських і як сталу річну платню призначив їм 600 золотих ринських, які мали сплачуватись по 50 золотих щомісяця наперед, а також половину чистого доходу, який залишиться після відняття щоденних витрат і після оплати театральних послуг [7].

На жаль, не зберігся текст цього контракту, але головна суть обов’язків Бачинських викладена у частково цитованому й переказаному вище звіті Театрального виділу за 1864 р.: “Напротив же приняли гг. Бачинські на себе должність обучати представлений ім Виділом Театральним, а узнаним ними за здібних до сцени, любителей драматичного іскуства в представленю поодиноких ріль, давати їм необходимі до того теоретичні і практичні наставленя; постаратися по можности о потрібні діла драматичні, занятися їх редакцією; також і приобретенем от правительства дозволеня на представлене тих же драматичных сочиненій,

ораз же і інших, которі би поєдинокії лица надіслали або Виділом Театральним предложені були; крім того, занятися розділенням роль, старатися о точне представлене, приспособити і прилагодити весь снаряд сценічний – словом, занятися не тільки дирекцією, но також і режисерством, надзирательством, гардеробою, контролею каси і всім імінієм (майном – *Р.П.*) театральним” [8].

Театральний виділ оголошував подяку керівництву Руського Народного дому в особі голови “заряду” та головного сподвижника Ю. Лавровського у справах театру крилошанина Михайла Куземського (1809–1879) і особливо його заступникові крилошанинові Лотоцькому, який за відсутності голови дозволив безплатно використовувати залу для українських театральних вистав протягом першого року діяльності українського театру [9].

Тоді ж галицьке намісництво дає дозвіл на дальше збирання внесків для театру протягом 1864 р. [10].

16 січня 1864 р. на загальних зборах товариства “Руська бесіда” обрано новий виділ (комітет), до якого увійшли Ю. Лавровський (голова), А. Павенцький, М. Полянський, К. Мерунович, Й. Делькевич, І. Товарницький, В. Бачинський (державний службовець, можливо, якийсь родич О. Бачинського) і Ю. Кимакович [11]. Отже, І. Товарницький, колишній старійшина Ставропігійського інституту, який протягом року очолював уже Виділ для ведення театральних справ при головному виділі товариства “Руська бесіда”, тепер став членом саме цього головного, загального виділу.

У зв’язку з цими подіями газета “Слово” не забарилася з гострою відповіддю цитованому вище скептикові – анонімному кореспондентові віденського “Вістника”, надрукувавши кореспонденцію “Із села (Про руський театр)”, автором якої був уже цитований вище письменник Гнат Якимович (захований за криптонімом Ї.Б.Б.): “Господь не вислухав, видно, єго сердечніших желаній, бо під покровительством одному А подібних предводителів і пестунів на всі чотири боки хорошо виспавшаяся Русь не дасться вже нині хоть би якою нудною піснею до сну уколосати, но широко розтвертим ясним оком своїм на всі сторони бистро кидає, та й руками і ногами пригортиває к собі все тое, що для благознаменитого пожиття свого конечно потрібним знаходить. Гейби на злість всім “вістниковичам” вона, сердешна, не хоче на місці стояти, но поступає неповстримано великанським кроком наперед. Нині добрії люди голосять напевно, же в половині лютого сего року отвориться руський театр во Львові, – отже, еще борше, ніж ми самі того сподівалися” [12]. Г. Якимович проголошував хвалу львів’янам за те, що не піддалися намовам віденського “Вістника” і вже приготувалися до відкриття театру: “Слава вам, високопочтенні і прелюбезні панове львов’яне, же Ви, хвала Богу, здоровий розум маючи, не увірили на слово гонору пана Вістниковича А [...], але ділаючи бодро в пользу скороучреждаемого театра, приготувались в так короткім часі все те, що на початок представленій драматичних достаточним буде, і покликались на директора нашего театра бл[аженого] г[осподина] Бачинського, которий враз з ч[есною] супругою своєю, бувшою

первою артисткою при театрі в Житомирі, з пребогатим репертуаром сценічним явився уже во Львові та й не замедлить, запевно, на потіху і духовную користь Руси предпринятію своєму всеполезнішее признане всего народа і громкую славу виеднати” [13].

А ще за кілька днів уся Галичина довідалась зі “Слова”, що як першу виставу театр покаже драматичну переробку повісти Г. Квітки-Основ’яненка “Маруся”: “По суду самой безсторонной критики повість сия Основ’яненка уважається наилучшим плодом того рода в малоруській словесности. Ми дуже любопитні видіти, як тая здраматизована повість видасться на сцені. На всякий случай, уважаем вибір тої драми на первое представленіе дуже удачным, бо тут показатися має не іно прототип народних руських характерів, але враз і родство наше з братньою Україною, которой ми на поли поетичного іскуства з повним признанем первое уступаем місце. Рівноцінного Основ’яненковій “Марусі” ми (тобто галицькі русини. – *Р.П.*) нічого донині еще не сотворили; без ревнованя затим повітаем явленіе її на руській сцені львівській” [14].

Десь у першій половині лютого 1864 р. відбулася перша читана проба першої вистави “Маруся”. У кореспонденції від 15 лютого 1864 р. зі Львова до віденського “Вістника” у зв’язку з цим хтось іронізував: “Ролі обох приходячих в тій п’есі женщин будуть іграти польки. Нашим русинкам буде сміліше пізніше виступити” [15]. Мали на увазі, очевидно, Т. Бачинську й А. Контецьку як польку за походженням.

З відкриттям українського театру у Львові у свідомості культурних і політичних діячів пов’язувався новий період в історії галицької України. Покладалися надії на розквіт української мови, яку мав пропагувати театр серед здеціоналізованої поляками інтелігенції найкращими творами української літератури, а також на зростання національної свідомості в найширших колах галицьких українців, особливо серед молоді. Тому так активно виступали українські громадські діячі на підтримку утворення театру.

Цей ентузіазм національно свідомої української інтелігенції в Галичині сприймався як протест проти репресивних заходів російського уряду щодо української культури в межах Російської імперії. “З України получено на сих днях письмо, которое потвержає сумную вість о запрещенно печатанья і издаванья руско-українських сочиненій...” – повідомляла газета “Слово” [16]. Відкриття українського театру у Львові, в межах Австрійської монархії, які б претензії не мати до національної політики цієї держави, що дотримувалася римського принципу “розділяй і пануй”, на тлі антиукраїнської політики російського царизму виглядало добродієм австрійського уряду.

Галицькі українці настільки нетерпляче чекали відкриття свого театру, що в газеті “Слово” з’явилася повідомлення, нібито цілком вірогідно, що це відкриття відбудеться в Народному домі драмою “Маруся” уже в перших днях березня 1864 р. [17]. Інший львівський автор у кореспонденції до віденської газети “Вістник”, датованої 14 лютого 1864 р., засвідчив протилежний стан справ із приміщенням Народного дому: “Саля в Домі Народнім була б виладжена

уже сих м'ясниць, бо войсковість хотіла своїми людьми і своїм коштом виправити стелю і стіни тої салі, но час був уже закороткий" [18]. Отже, йшлося про австрійський військовий гарнізон у Львові, командування якого хотіло посприяти розбудові українського театру. До речі, цитований кореспондент повідомляв: "Заявляєм милу відомість, що уже подано до Намісництва просьбу о концесію для руського театру, котрий ознаменован лише дилетантским" [19]. Інакше кажучи, у клопотанні щодо дозволу на відкриття театру, яке подав Ю. Лавровський від імени товариства "Руська бесіда" до цісарського намісника у Львові, йшлося не про професіональний, а тільки про аматорський український театр.

Ще далі цей автор, добре поінформований про перипетії на шляху до відкриття театру, риторично запитує: "Чи наш театр обов'язаний давати упривілейованому театрові г[рафа] Скарбка семий або десятий білет, не знати еше. В Празі давано в первих літах чеської представлення лише в неділі і празники, а іменно всегда з полудня. Чи би і для нас не було тоє дорадніше?" [20].

Небайдужим до справи відкриття українського театру у Львові виявився й один з найдавніших піонерів ідеї професіонального українського театру в Галичині – посол до Галицького Сейму у 1861–1866 рр. Лев Трещаківський (1810–1874). Проживаючи в с. Рудному (тепер – у складі м. Львова), він надіслав до "Слова" кореспонденцію "Гадки про театр руський" [21], в якій говорив, що новоутворений театр має обслуговувати не тільки міську публіку, а й селян. Бо щодня, і особливо в торгові дні, до Львова приїжджає з навколишніх сіл велика кількість людей, особливо сільська інтелігенція. Тих же, хто живе на віддалі кількох миль від Львова і приїжджає сюди раз на кілька місяців, теж треба мати на увазі, якщо театр хоче створити собі широку публіку і покривати свої витрати. Задля взаємної користі приїжджожі із сіл людности й театру Л. Трещаківський радив планувати вистави на переддень і день торгу у Львові, наприклад, у четвер і п'ятницю, причому у п'ятницю вистави починати раніше, щоб сільські глядачі могли ще того самого вечора виїхати додому. Він пропонував також, щоб після декількох вистав у Львові театр пустився в мандрівку по окружних містах Галичини, де б міг заробити більше грошей, ніж у самому Львові. За ці гроші можна б придбати нові костюми і тим часом готувати новий репертуар, а тоді знову виступати у Львові. Отже, Трещаківський повторив по суті те, що говорив ще 1849 р. [22].

Письмове подання від 7 лютого 1864 р. на дозвіл відкрити український аматорський театр у Львові Ю. Лавровський вніс від імени виділу товариства "Руська бесіда" до Президії Галицького Намісництва у Львові 8 лютого 1864 р. А 26 лютого 1864 р. він зробив ще одне подання – на дозвіл постійного українського професіонального театру. Того самого дня Театральний виділ установив, на пропозицію Ю. Лавровського, чотири премії для драматичного конкурсу загальною сумою 300 золотих ринських: дві перші – для драми і комедії по 100 золотих ринських і дві другі – по 50 золотих ринських – теж окремо за драму і за комедію [23]. Щоправда, через деякий час цей же виділ това-

риства уточнив своє попереднє рішення: дві премії – одну в 100 золотих ринських, другу – 50 золотих ринських [24].

Наприкінці лютого 1864 р. театральна зала Народного дому була готова, закінчилися й усі приготування до відкриття театру, що намічалось на перші дні березня 1864 р. [25]. Однак дозвіл Президії Намісництва ще не надійшов, а тому церемонію відкриття перенесли на другу половину березня [26].

Аж 4 березня 1864 р. цісарський намісник Галичини граф Александер Менсдорф підписав концесію на відкриття українського театру у Львові, яку опублікували в перекладі на "язичі" обидві тогочасні українські газети: "Слово" (Львів, 1864. – 7(19).Ш. – Ч. 20) і "Вістник русинів Австрійської держави" (Відень. – 1864. – 11(23).Ш. – Ч. 19). Зважаючи на важливість цього документу, наводимо його тут повністю за обома варіантами перекладу з німецької в обох згаданих газетах, однак у сучасній літературній редакції:

"Від Цісарсько-Королівської Президії Намісництва у Львові до Комітету руського казинового товариства "Руська Бесіда".

Ч. 2920/пр. У відповідь на письмове подання від 8 лютого 1864 р. надаю Комітетові "Руської Бесіди" дозвіл на початок 40 драматичних аматорських вистав у приготуванні для цього залі Руського Народного Дому під керівництвом Емілія Бачинського на час до кінця грудня 1864 р.

При цьому, однак, подається до відома і для уваги Комітету таке:

Оскільки директорові німецької сцени в театрі графа Скарбка на підставі театрального привілею, наданого Найвищою постановою (цісаря Фердинанда I. – *Р.П.*) театрові Скарбка 28 березня 1842 р., належить згідно з контрактом право отримувати грошову повинність від публічних вистав, які відбуваються поза театром гр. Скарбка, то з директором Шмідтсом велися переговори щодо установаження умов, на яких він згодився б на давання вистав у Руському Народному Домі. Директор Шмідтс поставив умову, щоб дирекція руського театру платила йому відступний зиск (*Abfindungsbetrag* – тобто суму відшкодування – *Р.П.*) за кожну з перших дванадцяти вистав по 15 золотих ринських, а за кожну з наступних вистав – по 25 золотих. Ця його вимога має, однак, силу обов'язкової лиш остільки, оскільки: а) місце для глядачів, яке тепер визначене в залі Руського Народного Дому, не розшириться; б) ціна місць, а саме: 4 золотих ринських за канапу, 1 золотий ринський за крісло у партері, 40 крейцарів за вступ на партер, а 20 крейцарів за вступ на галерею – не буде змінена і в) в Руському Народному Домі буде дано не більше як 50 вистав на рік.

На жаль, я неспроможний звільнити комітет від виконання наведених вище умов на час дії наданої мною концесії. Треба залишити для подальших обговорень висновки, чи взагалі і якою мірою в майбутньому обов'язки і обмеження для руського театру, що випливають із привілею, наданого театрові графа Скарбка, могли б бути полегшені.

Залу в Руському Народному Домі, призначену для вистав і для глядачів, оглядала політично-технічна комісія, яка визнала її придатною для цієї мети, передбачаючи, що протипожежні знаряддя будуть утримуватися в на-

лежному порядку, а також дотримуватиметься відповідний нагляд.

Після закінчення підготовчих робіт для показу вистав у згаданій залі належить принаймні упродовж трьох днів перед першою виставою повідомити Президію Намісництва про готовність, щоб можна було ще раз оглянути залу.

Щодо самих театральних вистав Комітет має дотримуватись відповідних поліційних розпоряджень, які стосуються театру, а саме слід подбати про мій дозвіл на першу виставу кожної п'єси за поданням одного її примірника через цісарсько-королівську поліцію.

З кожного оголошення театральної вистави слід подавати два примірники афіші цісарсько-королівській Президії Намісництва, один примірник – цісарсько-королівській міській команді і один – цісарсько-королівській дирекції поліції. Для цісарсько-королівського директора поліції, для одного офіцера цісарсько-королівської міської команди, для цісарсько-королівського комісара поліції і міського фізика (в іншому варіанті зазначено: лікаря. – *Р.П.*) слід визначити безплатні нумеровані закриті крісла. З метою вибору відповідного місця для пана директора поліції комітет має з ним самим порозумітися. Крім того, для поліційного персоналу мають безоплатно виділятися ті місця, які поліція в окремих випадках сама визначатиме.

Щодо пізнішого подання Комітету – від 26 лютого 1864 р. – доводиться до відома Комітетові, що для утворення постійного театру потрібно старатись про найвищий дозвіл Його цісарсько-королівської Апостольської Величності (цісаря Франца-Йосифа I. – *Р.П.*) і в цій справі рішення буде видано пізніше.

Львів, 4 березня* 1864 р.

Менсдорф, власноручно Ф.М.Л." [27].

Ось коли по-справжньому став на перешкоді українському театрові горезвісний привілей для німецької сцени у Львові. Причому і в цитованій вже концесії А. Менсдорфа, і в "Справозданні Театрального віділу "Бесіди Руської" за рік 1864" зазначено, що цей привілей, виданий цісарем Фердинандом I у 1835 р. для німецького театру у Львові, вступив у дію тільки 1842 р., коли було закінчено будівництво театру графа Скарбка, отож мав силу п'ятдесят років, тобто до 1892 р. [28]. Переговори з Шмідтсом нічого б не дали, якби вони й велися. Досить того, що він під впливом намісника Менсдорфа запропонував принаймні такі умови на весь період свого директорського найму за контрактом до Великодня 1870 р. [29]. Так само приречені були на невдачу спроби апелювати до цісаря за дозволом на відкриття у Львові постійного українського театру. Відомо, що згодом, через чотири місяці після відкриття театру на формальних аматорських засадах, Театральний віділ подав до цісаря Франца-Йосифа I просьбу зрівняти права українського театру з правами німецького і польського, тобто

* Сумнівно, щоб австрійське намісництво у датуваних документах користувалося старим стилем – *Р. П.*



Александр Пуїлі-Менсдорф

перетворити його в постійний, не залежний від будь-яких привілеїв театр. Наприкінці липня 1864 р. директор театру О. Бачинський їздив у цій справі до Відня, але привіз звідти тільки "добрі надії" [30]. Щоправда, у наведеному вище тексті концесії, яку видав намісник Галичини А. Менсдорф, відчувається прихильність до справи українського театру. Хочеться вірити у щирість його слів про особисту неспроможність змінити поставлені директором Шмідтсом умови. Очевидно, і в інших справах намісник А. Пуїлі-Менсдорф, який правив Галичиною з 1861 р., виявляв проукраїнські симпатії, якщо академік К. Студинський у своїй неопублікованій монографії "Зв'язки України з Галичиною" писав про цього намісника як про "чоловіка розумного, енергійного і для русинів прихильного" [31].

Оскільки концесія, підписана намісником А. Менсдорфом 4 березня 1864 р., була вручена віділові товариства "Руська бесіда" тільки 15 березня, то відкриття театру призначили на 29 березня 1864 р. [32]. Повідомляючи про це, газета "Слово" писала: "Ця подія має настільки велике значення для народного життя нашої Вітчизни, що всі сучасники наші заповідають їй початок нової ери, нового, краще

розвинутого періоду в історії довго- і багатостраждального народу Русі. Мова однієї з найкращих віток слов'янського племені, що досі вільно жила тільки під селянською стріхою і прищеплювалась несміливим півголосом в устах нечистенної інтелігенції, яка відродилася, має відтепер повним, вільним звуком пролувати на театральній сцені перед великим світом освіченої публіки; словесні твори руського народного генія, що були досі для багатьох німими або лежали в декого у схованці, мають відтепер з'явитись на ясний світ, постати перед своїми й чужими інтелігентними людьми як свідки чесної дбайливої праці кращих людей з усієї Малої Русі. А відтак – з суспільного розвитку наших сил і з скарбів нашого русько-народного духу в святині драматичного мистецтва вийде – в чому ми нітрохи не сумніваємось – ширше і загальніше визнання нашого самостійно-народного існування у всіх сферах тутешнього громадянства. Це успіх, якого за даних обставин без суспільного життя годі б досягнути може й протягом цілого століття. А що ж іще скажемо про молодше покоління Русі, яку-то користь здобуде воно в своєму розвитку від русько-народного видовища! Рідна мова наша, пісня України, наспів із-під стріх домашніх підносили старших людей наших до неложного захвату, а лунаючи на сцені найкращого з мистецтв, будуть чарувати уми й серця нашої молоді, виплекають у них почуття руського народолюбства і руські характери” [33].

У цих словах ще не помічаємо тієї диференціації в поглядах редакції газети “Слово” на галицький театр, яка з'явиться пізніше. Стаття була написана в плані концепції Ю. Лавровського, висловленої в його уже цитованих статтях про театр і вираженої в усій його практичній діяльності. Недарма “Слово” висловлювало особливу подяку Ю. Лавровському за те, що “не щадив трудів і зусиль, щоб намірене діло розпочати, удержати і довести до бажаного кінця” [34].

Виділ товариства “Руська бесіда” не обмежився самою публікацією намісницької концесії, а в тому самому номері газети “Слово”, у якому опубліковано текст концесії, вміщує відозву до української громадськості Галичини, закликаючи співвітчизників не задовольнятися досягнутим, а дбати про те, щоб цей новий заклад – театр, запроваджений до життя, зростав і квітнув “на користь нашої народності і нашої просвіти”. Далі зазначалося, що саме товариство “Руська бесіда” не в змозі обмежитись наявними матеріальними засобами для забезпечення на довготривалі майбутнє діяльності й розвитку театру, а тому звертається до всіх тих, хто добродійно зайнявся складками на цю справу, не зупинятися, тепер тим більше, “щоб наші великі надії, які покладалися в нашій народній зрілості, не розбилися о скалу матеріалізму і не унічижилися наші усердні заходи і старання. Розходи великі, но надії і користі на будучність ще більші, але без Вашої помочі непроизводимі. Проте возьмемся рука в руку до праці над добром нашого народу, стараймось всіма силами помагати до его просвіщення, а історія віків поставить для нас достойний пам'ятник по ділам нашим! З Богом і вірою!” [35]. І справді, надалі активно збирали внески на театр по всій Галичині протягом трьох років, про що регулярно повідомляла газета “Слово”.

Так поцінювали суспільне призначення українського театру в Галичині сучасники, незважаючи на приналежність їх до протилежних ідейних угруповань. Щоправда, редактор “Слова” Богдан Дідицький (1827–1909) у цей час ще не займав тієї крайньої москвофільської позиції, як це буде згодом. Він часом друкував навіть твори Шевченка, Куліша, Кониського та інших українських письменників. Так само і в питаннях театру відбивав тенденції, продиктовані Лавровським, який мав величезний авторитет у всіх – “старорусів”-москвофілів і “молодорусів”-народовців. Найкраще з'ясовує ситуацію анонімний сучасник: “О концесію на театр старався виключно сам Лавровський. Стара партія не противилась – задля того, що се Лавровський виступав, але й не дуже була рада отворенню руського театру, побоюючись з'ентузіазмовання руської молоді, що могло вийти тільки на користь сторонництва “Молодої Русі”, а тоді “Молода Русь” мала ще свій орган “Мету” і завзято боролася із-за москвофільства з партією старою. Лавровський, діставши концесію на руський театр, піддержував его тим, що мав вплив на одне і друге сторонництва. Хотячи здобути для руського театру популярність і запевнити потрібних акторів і акторок, котрі могли знайти тільки межі руською молодіжню, Лавровський зложив театральний комітет не з “общерусів” [36].

Справді, так званий Виділ для ведення первонаочальних діл руського театру, що діяв протягом 1863 – на початку 1864 рр., відзвітував про свою роботу, а замість нього в середині березня 1864 р. на засіданні виділу “Руської бесіди” було обрано новий Театральний виділ, що мав здійснювати керівництво театром. Тепер цей Театральний виділ склався не з чотирьох, як раніше, а з шести осіб: головою залишився той самий Іван Товарницький; до виділу увійшли: Юліан Лавровський, що прийняв на себе обов'язки театального референта, тобто був найголовнішою по суті особою у виділі; Ксенофонт Климкович (1835–1891) – письменник і журналіст, на той час редактор народовського журналу “Мета”, Михайло Полянський (1828–1904) – літератор народовської орієнтації, гімназіальний професор, Омелян Бачинський (директор театру) та Іван Сиротюк (юрист), якому було доручено обов'язки касира театру [37].

Завданням цього Театального виділу було дбати про матеріальний і духовний розвиток театру, а саме: вживати заходів до його зміцнення на майбутнє шляхом створення відповідного фонду і забезпечення адміністративних заходів для підтримання в порядку всіх матеріальних і технічних справ, дбати про те, щоб театр не перестав бути справді народною установою, тобто “показавсь би сильним двигалом в общественнім розвитку нашої самостайної, від російщини незалежної народності” [38], і зберегти його “словесну часть” від звичайних для всякого початкового розвитку і суперечних народній суті помилок.

Відзначалося, що особисті якості членів Театального виділу дають підстави сподіватись, що кожен зможе виконати обов'язки, покладені на нього.

Театральний виділ зобов'язувався дотримуватись принципу явності, тобто привселюдности, і періодично звітувати про свою роботу.

Першим важливим заходом нового Театрального виділу було оголошення конкурсу на драматичні твори для театрального репертуару. Про цей конкурс ширше говориметься згодом. Тут варто лише відзначити, що умови конкурсу свідчили про орієнтацію театру на народну мову й на національну тематику [39].

Очевидно, проти такого складу Театрального виділу, в якому переважали люди народовської орієнтації, заперечували “староруси”, якщо через кілька років уже згадуваний анонім писав: “Зложений з тих людей комітет нахилився все до сторонництва “Молодої Русі”, а Лавровський виясняв святоюрцям, що се конче потрібне для популярності руського театру, – а вкінці він, яко головно діяльна особа в театральному комітеті, буде міг спинити розгони молодіжці, коли того буде треба. Се, що “общерусів” не допущено до театрального комітету, мало зараз такі наслідки, що, напр., в голошенню конкурсу на написання театральних шук руських тодішній театральному комітет застеріг виразно, щоби штуки були списані народною руською мовою...” [40].

Повідомляючи про відкриття Руського народного театру 29 березня 1864 р., львівська газета “Слово” назвала і п’єсу, що буде показана з цієї нагоди, – “Година щастя”, приличная драма составлена після повісти Основ’яненка “Маруся” [41]. Таку саму інформацію подала, перейнявши її, мабуть, зі “Слова”, і віденська газета “Вістник” [42]. Але надалі назва “Година щастя” не фігуруватиме ні на афішах, ні в рецензіях чи будь-яких архівних документах.

Після одержання концесії на відкриття театру у Львові були розклеєні афіші, видрукувані, до речі, фонетичним правописом, так званою кулішівкою. Афіші сповіщали, що 29 березня 1864 р. відбудеться перша вистава театру: “Маруся”, оригінальна мелодрама в 3 діях, перероблена з повісти Григорія (Квітки) Основ’яненка Олександром Големб’євським. Музика В. Квятковського, директора оркестри Волинського дворянського театру”. Передрукувала афішу, щоправда, на “язичії” і газета “Слово” [43].

Квитки почали продавати за п’ять днів до вистави – 24 березня, і того самого дня протягом години розпродали усі т.зв. канапи і закриті місця (тобто ложі й крісла?). Побачити першу виставу театру прагнув кожен, хто не був байдужий до рідної культури, хоч ішли й зі звичайної цікавості: як то воно буде? Усіх охочих побачити прем’єру було так багато (як місцевих, так і приїжджих), що третина з них не потрапила до театру. У день прем’єри продавали тільки стоячі місця і місця в партері, але й їх розхапали. Деякі львів’яни з почуття поваги до селян відступали їм свої квитки, покладаючись на повторну виставу, що мала відбутися одразу ж наступного дня (хоча згодом перенесена була ще на день – на 31 березня), оскільки на 30 березня 1864 р. було призначено інавгурацію нового директора польського театру у Львові – Адама Мілашевського.

(Далі буде)

1. Слово. – 1863. – 13(25). IX. – Ч. 73.
2. Слово. – 1863. – 30. X(11.XI). – Ч. 86; 16(28) XI. – Ч. 91; 7(19). XII. – Ч. 97; 24. XII(5.I). – Ч. 102.
3. Вістник. – 1864. – 18(30) січня. – Ч. 4.
4. Слово. – 1864. – 1(13). I. – Ч. 1.
5. Там само.
6. Слово. – 1865. – 27. III (8.IV). – Ч. 25.
7. Там само.
8. Там само.
9. Там само.
10. ЦДІА України у м. Львові. – Ф. 514, оп. 1, в’язка 10, од.зб. 153, арк. 3.
11. Слово. – 1864. – 8(20). I. – Ч. 3; Вістник. – 1864. – 25. I (6.II). – Ч. 6. – С. 23.
12. Слово. – 1864. – 15(27). I. – Ч. 5.
13. Там само.
14. Там само. – 22. I (3.II). – Ч. 7.
15. Вістник. – 1864. – 8(20). II. – Ч. 10. – С. 39.
16. Слово. – 1864. – 8(20). II. – Ч. 12.
17. Там само.
18. Вістник. – 1864. – 8(20). II. – Ч. 10. – С. 39.
19. Там само.
20. Там само.
21. Слово. – 1864. – 19. II (2.III). – Ч. 15.
22. Див.: Пилипчук Р. Український аматорський театр у Коломиї (1848–1850) // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. / Ювілейний збірник на пошану Феодосія Стебля. – Випуск 9. – Львів, 2001. – С. 246–251.
23. ЦДІА України у м. Львові. – Ф. 514, оп. 1, зв’язка 10, од.зб. 153, арк. 3; Слово. – 1865. – 27. III (8.IV). – Ч. 25.
24. Слово. – 1864. – 7(19). III. – Ч. 20.
25. Слово. – 1864. – 8(20). II. – Ч. 12.
26. Там само. – 22. II (5.III). – Ч. 16.
27. Слово. – 1864. – 7(19). III. – Ч. 20; Вістник. – 1864. – 11(23). III. – Ч. 19. – С. 74–75.
28. Слово. – 1865. – 27. III (8.IV). – Ч. 25.
29. Там само.
30. Там само. – 22. VII (3.VIII). – Ч. 58.
31. ЦДІА України у м. Львові. – Ф. 362, оп. 1, од.спр.зб. 18-а. – С. 170.
32. Слово. – 1864. – 4(16). III. – Ч. 19.
33. Там само. – 7(19). III. – Ч. 20 (подається в перекладі з “язичія”).
34. Там само.
35. Слово. – 1864. – 7(19). III. – Ч. 20.
36. “Молода Русь” в роках 1860–66 (з рукопису з року 1866). – Діло. – 1892. – 19. II (2.III). – Ч. 40.
37. Слово. – 1864. – 21. III (2.IV). – Ч. 24.
38. Там само.
39. Оголошене премій за драматичні сочинення на руській язичі. – Слово. – 1864. – 21. III (2.IV). – Ч. 24.
40. “Молода Русь” в роках 1860–1866. – Діло. – 1892. – 19. II (2.III). – Ч. 40.
41. Слово. – 1864. – 4(16). III. – Ч. 19.
42. Вістник. – 1864. – 11(23). III. – Ч. 19. – С. 75.
43. Слово. – 1864. – 7(19). III. – Ч. 20.

Ольга ШЛЕМКО

ГУЦУЛЬСЬКИЙ ТЕАТР У КРАКОВІ

Цього року виповнюється 125 літ від дня народження Гната Хоткевича (1877–1938), знакової для України постаті – визначного письменника, драматурга, літературознавця, режисера, театрознавця, композитора, музикознавця, бандуриста, фольклориста, етнографа, культурно-громадського діяча, репресованого і страченого комуністичним режимом. А втім, це далеко не повний перелік сфер творчої діяльності цього надзвичайно енергійного і універсально обдарованого митця, до речі, інженера-технолога за освітою. Вражають здобутки Г. Хоткевича на ниві театрального мистецтва: заснування першого в Україні Харківського робітничого театру, унікального Гуцульського театру в Галичині, видання фундаментальних наукових праць “Театр 1848 року”, “Народний і середньовічний театр в Галичині” тощо. Чимало творів письменника досі невидані, а деякі вважаються втраченими. Однак якщо ім’я Г. Хоткевича та його творчість знають не лише в Україні, а й за її межами, то ім’я його сподвижника Олекси Ремеза (1882–1960), літератора, актора театру Товариства “Руська бесіда”, режисера й директора Гуцульського театру, а в радянський час – актора й режисера одеських театрів, майже невідоме. Доля поєднала Г. Хоткевича і О. Ремеза в Гуцульському театрі, про тріумфальні гастролі якого в давній польській столиці Кракові йдеться у запропонованій статті, присвяченій пам’яті цих двох непересічних митців.

Долаючи байдужість і скептицизм галицької інтелігенції, упереджене ставлення частини місцевого населення, спротив духовенства та австрійсько-польської влади, Г. Хоткевич створює в 1910 р. у гірському селі Красноїллі (тепер – село Красноїлів Верховинського району Івано-Франківської обл.) Гуцульський театр, куди набирає сповнену сил і енергії талановиту молодь і ставить перед нею неймовірне завдання: підкорити своїм самобутнім мистецтвом світ. Першою вершиною на шляху до цієї майже фантастичної мети стала давня польська столиця Краків, де гуцули здобули шалений успіх і заслужене визнання. Г. Хоткевич сподівався також вивезти Гуцульський театр до Чехії та Росії. Справді, Всеслов’янський конгрес у Празі запрошував Гуцульський театр до себе на гастролі, обіцяючи надати фінансову допомогу, а для виступів – сцену славнозвісного Національного театру в Празі.

Про стрімке зростання популярності Гуцульського театру свідчить той факт, що вже через рік після свого утворення за інтенсивністю гастрольної діяльності він посів серед українських театрів Галичини друге місце (після професіонального театру Товариства “Руська бе-

сіда”), що є по суті унікальним явищем, яке вимагає наукового осмислення.

Феномен Гуцульського театру чи не найяскравіше проявився під час краківських гастролей. У березні 1911 р. гуцульські актори вирушили у свою першу і надзвичайно відповідальну гастрольну подорож по Галичині, що вимагало від них мобілізації всіх духовних і фізичних сил та чіткої організаційної роботи. Оскільки Г. Хоткевич через свою завантаженість літературною роботою та у зв’язку з сімейними обставинами не зміг поїхати разом з театром, то він підшукав для цього відповідну людину – політичного емігранта з Наддніпрянської України Олексу Ремеза, якого переслідував царський режим за участь у революційних подіях 1905 р. О. Ремез уже мав досвід роботи в театрі Товариства “Руська бесіда” і радо погодився стати директором і режисером Гуцульського театру.

Гастрольний маршрут до Кракова пролягав через Косів, Надвірну, Калуш, Долину, Болахів, Стрий, Старий Самбір, Доброміль та інші міста й містечка Галичини. Несподівано у м. Сяноку Гуцульському театрові вперше було заборонено показувати виставу “Верховинці”. На категоричну відмову сяноцького старости не вплинуло й те, що автором п’єси був відомий польський письменник Ю. Коженевський. Такі дії старости викликали обурення в сяноцьких поляків. Актор П. Шекерик-Доніків, один із виконавців заголовної ролі Антона Ревізорчука у виставі “Верховинці”, знаний згодом як етнограф, фольклорист, письменник-самоук, війт с. Жаб’є, посол польського сейму, згадує, що “багато поляків виріжело наш театр на станцію, перепрошуючі наших аматорів за неприправне поведіння старости” [1].

Автор п’єси “Karpassu górale” (“Карпатські верховинці”) – польський письменник Юзеф Коженевський (1797–1863) був добре обізнаний із життям та культурою українців. Він народився під Бродами (у с. Смільне, що тепер у складі Бродів) і значну частину свого життя провів у Галичині та Наддніпрянській Україні, зокрема в Харкові. До написання у 1840 р. драми “Karpassu górale” для Ю. Коженевського, тодішнього директора російської гімназії в Харкові стало його відвідання Гуцульщини. У своїй російськомовній статті “О гуцулах”, що була своєрідним вступом до російського перекладу згаданої п’єси, письменник описує красу карпатської природи, особливості життя, побуту, мови та характеру гуцулів. Виникнення опришківського руху він пояснює не схильністю гуцулів до розбою, як стверджували деякі його сучасники, а особливим складом характеру гуцула, який не бажав миритися з образою і приниженням власної честі й гідності [2]. В основу драми “Karpassu górale” Ю. Коженевський поклав свідчення

очевидців тих подій та народні перекази про історичну постать відомого ватажка опришків Антона Ревізорчука, який діяв на Гуцульщині у 20-х роках XIX ст. і по суті був сучасником драматурга.

Помітні певні паралелі між драмою “Верховинці” Ю. Коженювського та відомою трагедією Ф. Шіллера “Розбійники”, хоча польський драматург, безперечно, не міг би дозволити собі так сміливо, як його великий німецький попередник, написати на титульній сторінці своєї драми “На тиранів!”, і не лише через цензурні перешкоди, а насамперед тому, що за своїм ідейним спрямуванням і напрутою дією драма “не дотягувала” до такого зухвалого політичного гасла. Девізом драми Ю. Коженювського швидше могли б стати слова Карла Моора: “Моє ремесло – відплата, помста – мій промисел”.

Хоча в афішах Гуцульського театру значилась вистава “Верховинці” Ю. Коженювського, насправді ж грали здійснену Г. Хоткевичем переробку цієї п’єси (під назвою “Антін Ревізорчук”). Тож можна хіба що поспівчувати тим полякам, які приходили на виставу під час її показу в кінці березня 1911 р. у Бохні з примірником п’єси Ю. Коженювського “Карассу górale”, щоб у такий спосіб краще зрозуміти, що відбувалося на сцені. Ця підміна назви викликана тим, що п’єсу Ю. Коженювського під назвою “Верховинці” в перекладі К. Климковича вже було дозволило львівське цензурне відомство в 1864 р. до постановки театрові товариства “Руська бесіда”. Натомість для постановки цієї п’єси під назвою “Антін Ревізорчук” потрібно було добиватись дозволу цензури, що вимагало часу і не виключало можливості її заборони.

У переробці та постановці Г. Хоткевича драма набула реалістичного звучання, сценічності, національного колориту, а також антиавстрійського спрямування. Особлива заслуга наддніпрянця Г. Хоткевича в тому, що він сам досить швидко зумів вивчити гуцульську говірку і вперше з усіх відомих авторів перекладів та переробок драми “Карассу górale” Ю. Коженювського дав можливість її героям заговорити своєю рідною мовою, виплеканою протягом тисячоліть, що надало п’єсі нового звучання.

У драмі “Верховинці” яскраво відбилась трагедія людини високого духу, яка відмовилась коритись і стала на проу з обставинами, здолати які їй було не під силу. Навіть на початку XX ст. серед гуцулів не згасла пам’ять про ватажка опришків Антона Ревізорчука, а місцеві мешканці показали Г. Хоткевичу місце, де колись “зробив собі “зимовник”, місце, де він зупинявся “остугву потужити”, аби врятуватися” [3].

Гуцульських артистів у Кракові на залізничному вокзалі зустріла делегація українців на чолі з відомим письменником, професором Краківського університету Бог-



*На світлині – трупа Гуцульського театру під час гастролей у Кракові 1911 р.
У середньому ряді третій зліва – О. Ремез.*

даном Лепким, який виступив перед гуцулами з промовою, а відтак запросив артистів до читальні “Просвіти”, показав їхнє помешкання і своїм коштом замовив для них обід. Протягом усього часу перебування у Кракові гуцульські артисти відчували опіку Б. Лепкого і своєю поведінкою намагалися віддячити йому.

Директорові Гуцульського театру О. Ремезові та письменникові Б. Лепкому, очевидно, було цікаво поговорити, згадати про своє перебування на Гуцульщині, оскільки О. Ремез якийсь час проживав і працював у буковинських Розтоках, а Б. Лепкий навіть написав цикл творів “У Розтоках” під враженням неодноразового відвідування галицьких Розтік, розташованих обабіч бурхливої гірської ріки Черемош. Знайомі були з Б. Лепким також Г. Хоткевич та художник Т. Ліпінський, який мешкав у Кракові і створив декорації для кількох вистав Гуцульського театру. Так, Б. Лепкий у своїй передмові до другого видання “Історії України-Русі” М. Аркаса згадує про прибуття до Закопаного під Краковом групи “довіrenих людей, письменників та артистів”, серед яких, окрім нього самого, були, зокрема, Г. Хоткевич і Т. Ліпінський, які зібралися тут з приводу видання згаданої праці М. Аркаса [4].

Першими гідно оцінили гуцульських артистів – переважно вродливих легінів, – учениці якогось інституту, що розміщувався поверхом вище в тому ж будинку, де мешкали гуцули. Як згадує П. Шекерик-Доніків, – польські панночки “(...) ни давали нам спокою, викрикуючі до нас – “Пенкне гурале”. Ми їм поеснили, шо ми є Гуцули, а не Гуралі. Уни нами захоплені були. До вечера, того самого дня, ми зробили межи нами а ними почту нитками и вели оживлену кореспонденцію. Ті учениці перші у Кракові нам



На світліні – притміщення готелю Саський у Кракові (сучасний вигляд)

признали, що наші стріи-убири гарнішця є від гуралської” [5]. От вам і “безграмотні” гуцули, які листуються по-польськи. Дуже скоро не лише ці милі панянки, але й багато інших поляків переконалися, що перед ними справді не польські гуралі, а таки українські гуцули.

Наступного дня після приїзду до Кракова, у неділю, гуцули вирушили зранку на екскурсію до Вавелю та інших історико-культурних місць. Барвисті стріи артистів викликали захоплення в поляків, які з зацікавленістю розпитували прибульців про Гуцульщину. З’ява на вулицях Кракова гуцульських артистів була найкращою рекламою для їхнього театру, сприяла формуванню глядацьких сподівань. Ця перша зустріч з потенційним глядачем була своєрідною прелюдією до вистави Гуцульського театру, першим живим контактом.

Цікава історія трапилась у Кракові з директором Гуцульського театру О. Ремезом, який не без іронії згадує, як о восьмій годині ранку розбудили його двоє старших акторів і заявили: “Ниньки рано ми всі зібрали-смо-си та й мали бесіду про Вас, що ось підемо оглядати місто, а хто запитає нас: “Хто ваш керівник?” – А нам не гоже буде вказати на Вас, бо на Вас дуже пошарпані штани. То ми всі ухвалили-смо купити Вам за рахунок каси “поредні штани”. Отож просимо, ходім купимо. І повели мене до крамниці і купили мені “поредні штани” за сорок корон. І під час екскурсії, – зазначає О. Ремез, – я гордо виступав на чолі колективу в нових штанах і не менш гордо споглядали мене любі товариші-гуцули” [6].

Краків на початку ХХ ст. залишався важливим культурно-науковим центром провінції Австро-Угорської монархії під довгою назвою – Королівство Галиції і Лодомерії з великим князівством Краківським і князівством Освен-

цімським та Заторським. На відміну від адміністративного центру краю – Львова, де містився крайовий сейм і цісарське намісництво, а польсько-українське протистояння сягало крайнього напруження, у Кракові панувало відносне затишшя. Водночас саме у Кракові в тиші розкішних кабінетів місцевої професури, вчених, політиків розробляли проекти відновлення та розвитку незалежної польської держави, до складу якої мали увійти споконвічні українські землі Галичини, а українське населення підлягало поступовій польській асиміляції.

Про успішне втілення таких антиукраїнських проєктів у відновленій Польській Республіці свідчать, зокрема й пізніші утиски українських театральних труп з боку влади. Так, у 30-х рр. ХХ ст. було заборонено вистави відродженого у с. Краснолілі Гуцульського театру, і він змушений був припинити своє існування; в Косові безпідставно заборонили прем’єру оперети Я. Барнича “Гуцулка Ксеня”, яку здійснив Театр ім. Котляревського. За свідченням постановника цієї оперети В. Блавацького, косівський староста заявив, “що не дозволить ставити в Косові, серці Гуцульщини, “Гуцулку Ксеню”, бо “... Гуцули – це польське (!) плем’я і їх не вільно показувати на підмостках українського театру (...)”. При цьому староста проігнорував наявність дозволу цензурного відомства та особисте прохання відомого польського режисера, директора Варшавського “Народного театру” Зельверовича, який відпочивав тоді у Косові [7].

Однак повернемося до Кракова у час приїзду туди Гуцульського театру. Загалом польська преса досить прихильно поставилась до виступів гуцульських артистів. За кілька днів до їхнього прибуття газета “Nowa Reforma” сповістила, що вистава “Karassu górale” (“Верховинці”) Ю. Коженювського відбудеться 27 і 28 березня в залі готелю Саський (вул. Св. Яна). “Тож на сцені з’являться нащадки героїв драми, які відчувають її найкраще, найщиріше, а зіграють так, як самі розуміють”. Газета вбачала у народженні такої вистави “надзвичайно цікавий експеримент у діяльності народного театру” [8].

Газета “Iustrowany Kurier Codzienny” повідомляла, що заплановані два виступи Гуцульського театру є для краківського глядача незвиклим видовищем, особливо “оригінальні гуцульські танці “Гуцулка” і “Аркан” (розбійницький), сповнені темпераменту “синів гір”, співи, барвистий одяг (...)” [9].

Суперечливою є інформація щодо терміну перебування гуцулів у Кракові та кількості показаних ними вистав. Якщо за повідомленнями преси Гуцульський театр показав у Кракові дві вистави, то за спогадами П. Шекерика-Доникова їх було аж чотири. Аналіз різноманітних джерел дає підстави вважати найвірогіднішою датою приїзду гуцульських артистів до Кракова 25 березня 1911 р., що припадає на суботу. Наступний день, неділя, був (як уже сказано вище) присвячений екскурсії по місту та оглядові визначних пам’яток історії й культури. З повідомлення у вечірньому

випуску газети “Czas” (27.03.1911) довідуємось, що перший показ вистави Гуцульського театру відбувся в понеділок 27 березня о десятій годині ранку в залі готелю Саський. “Попит на квитки великий” [10].

Газета “Głos Narodu” (27.03.1911) повідомляла, що “актори, нащадки героїв п’єси, походять з тих самих околиць, які описав Коженювський, зіграють впевнено, оскільки відчують їхнє давнє життя. Їхня гра, яку показували по всій Галичині, сповнена надзвичайно оригінального темпераменту і природности, викликає всюди симпатії й успіх, які, напевно, і в Кракові їх не полишать” [11].

У ранковому випуску газети “Nowa Reforma” (28.03.1911) повідомлялось, що гуцульська вистава відбудеться в залі готелю Саський о сьомій годині вечора [12]. У вечірньому випуску газети “Nowa Reforma” того ж дня невідомий рецензент стверджував, що “розтягнутість, сентименталізм і брак реалізму, притаманні цьому творові, невідповідно вибраному для трупи, зменшує етнографічну вартісність вистави. Автентичні гуцули в ролях сентиментальних “Raubritter’ів” не могли почуватися добре, оскільки сентименталізм, до того ж такий сльозливий, є цілковито чужий для їхньої простої та широкої натури. Однак актори успішно здолали труднощі, які створив для них автор. Довгі тиради й монологи виголошували добре та інтелігентно. Масові сцени також були вдалим”. Проте найбільше подивували гуцульські актори “своїми танцями, перенесеними живцем на краківську сцену із зеленої полонини, які відзначались щирістю і оригінальністю”. Декорації, які створив Г. Хоткевич, нагадували “шекспірівські”, а ось режисура була “недостатньо вимоглива, внаслідок чого страшно довгі паузи між нескінченною кількістю картин, повільний темп гри і надмірна тривалість вистави” [13].

Насправді ж Г. Хоткевич і так, наскільки це було можливо, скоротив окремі сцени, поліпшив композиційну цілісність драми і надав їй більшого динамізму. Хоча рецензент не помітив цього, мусимо все-таки відзначити високий професіоналізм рецензента (явище на той час рідкісне), який фактично в кількох реченнях проаналізував п’єсу і основні компоненти вистави. До того ж “Nowa Reforma” порівняно з іншими польськими газетами приділила Гуцульському театрові найбільше уваги, вмістивши інформацію у трьох номерах.

“Коженювський, пишучи свою п’єсу, – зазначалося в газеті “Głos Narodu” за 31.03.1911 р., – напевно, не припускав, що з того середовища гуцулів, з якого він черпав натхнення до написання своєї п’єси, знайдуться виконавці тієї сумної історії Парані й Антона, яка хвилювала їхніх батьків і дідів”. Водночас відзначалося, що “виконання вистави “Karpassu górale” не могло, звичайно, задовольнити вишукану публіку, лише усвідомлення того, що бачать на сцені не загримованих, а справжніх горян, співи і танці яких не завчені, а всмоктані з молоком матері, що той танець і спів зрослися з ними, створювало часом враження, що то не сцена, а гори з-під Красноїлля і Голов (...)”. До того ж “та ілюзія посилювалась тим, що виконавці двох головних ролей – Парані та її нареченого Ревізорчука були, здається, онуками цих історичних постатей”. Рецензент також від-

значив, що з-поміж інших виконавців “вирізняються професійний актор, режисер і директор трупи Олекса Ремез, який виконував роль фельдфебеля, гуцул Іван Генсецький у ролі мандатора і гуцулка (мама Ревізорчука) (Н. Гулейчук – О.Ш.). Загалом, на думку рецензента, “виконання вистави було дуже шире і влучне. Публіки зібралось досить багато” [14].

Відгукнулася на виступи Гуцульського театру і газета “Nowosci Ilustrowane” за 01.04.1911 р., яка до того ж вмістила фотографію гуцульських акторів з О. Ремезом, звідки на нас дивляться одухотворені, інтелігентні, сповнені почуття власної гідності, симпатичні обличчя легінів і дівчат. Газета повідомляла, що “(...) виступають двоє нащадків героя драми Ревізорчука, що врешті один із членів трупи носить оригінальний гуцульський пояс Ревізорчука”. На думку рецензента, “загалом оригінальність і барвистість гуцульських строїв у цілому добра, як на аматорський селянський театр, виконання п’єси, особливо ж сповнені темпераменту гуцульські танці, як, наприклад, танець опришків, забезпечують трупі успіх (...)”. Насамкінець повідомлялось, що зала була “заповнена польською та руською публікою, яка щиро аплодувала симпатичним аматорам” [15].

Краківський глядач мав з чим порівнювати виставу Гуцульського театру, бо, починаючи з 1844 р. і до приїзду гуцульських артистів, драма “Karpassu górale” Ю. Коженювського десятки разів виставлялась на краківській сцені. Тож висока оцінка вистави Гуцульського театру тамтешньою критикою свідчить, що саме сценічна інтерпретація драми Ю. Коженювського, яку здійснив Г. Хоткевич, дозволила виставі засяяти всіма барвами карпатського краю, правдиво відтворити трагічне життя і кохання Антона Ревізорчука, який змушений був дезертирувати з австрійського війська, щоб помститися своїм кривдникам, стати на шлях збройної боротьби з окупаційним режимом і піти за це на страту.

В цілому замітки та рецензії на гастролі Гуцульського театру в Кракові у тогочасних польських газетах, що належали до різних політичних таборів, відзначались неупередженістю, об’єктивністю, професійністю і доброзичливим ставленням до гуцулів. Наприклад, П. Шекерик-Доників згадує, що на знак вдячності “редактор “Вядомостий Ілюстрованих” у Кракові, подарував на пам’ятку одному з наших аматорів, що грав опришка, скрипку” [16].

Львівська газета “Діло”, узагальнюючи підсумки цієї гастрольної подорожі, яка, на думку редакції, “має велике значіння, а по західній Галичині тим більше, бо “гайдамаки” склали іспит зі своєї культури”, висловлювала сподівання, “що наші люди на провінції зрозуміють культурне значіння такої подорожі і допоможуть гуцулам в їх оригінальним і цікавим підприємстві” [17].

Окрилені шаленим успіхом, гуцульські артисти з жалем покидали Краків і вирушали на схід, прагнучи до Великодніх свят встигнути добратися до рідного краю, щоб, набравшись нових сил, продовжити гастрольну подорож. Успішні виступи в Кракові не лише принесли гуцулам моральне задоволення, але й зміцнили фінансове становище театру. П. Шекерик-Доників згадував: “Нас так розрекла-

мувала полска преса у Кракові, що ми, ек поїхали з Кракова знов на схід, то ни треба було навіть нам афішів розвішувати по містах, доста було, ек ми си перейшли по місті. Нас усі лиш питали “панове врацає з Кракова?” – и уже було доста в нас на представленю полскої публіки” [18]. Проте чим далі рухались гуцули на схід, де вже було більше української публіки, тим менші прибутки отримував театр, а тому з Коломиї довелося пішки добиратись до Косова, щоб там на позичені у знайомих гроші найняти фіакри і, як належить справжнім артистам, з гонором прибути до Красноїлля.

Без перебільшення тріумфальні гастролі Гуцульського театру до Кракова та інших міст Галичини засвідчили, що гуцули, блискуче склали свій мистецький і “цивілізаційний” іспит. Своєю майстерною грою та інтелігентною поведінкою артисти довели, що вони є представниками волелюбного народу, який має неповторну, високу культуру. Гуцули пізнавали світ, а світ пізнавав гуцулів.

Величезний успіх Гуцульського театру у Кракові залежав від багатьох чинників, серед яких можна згадати такі: польського глядача насамперед приваблювало ім’я автора драми, визначного польського письменника Ю. Коженювського; вдало організована реклама виступів Гуцульського театру, що проявилось у численних газетних публікаціях та “живій” рекламі гуцульських артистів. Глядачі були заінтриговані тим, що гуцульські актори походили з тих самих місць Гуцульщини, що й герої драми, а виконавці головних ролей Параски й Антона, – як повідомляла преса, – були родичами головного героя драми Антона Ревізорчука; сприяла успіхові режисерська інтерпретація Г. Хоткевича, блискуче акторське виконання ролей, органічна насиченість сценічного дійства автентичними гуцульськими танцями, музикою та співами; допомогло й те, що гуцульські актори сприйняли першу у своєму житті гастрольну подорож як надзвичайно відповідальну місію – репрезентантів рідної Гуцульщини.

Після завершення в червні 1911 р. перших гастролей Гуцульського театру Г. Хоткевич розширив склад трупи до 40 осіб, створив оркестр гуцульських народних інструментів і протягом кількох місяців напруженої праці здійснив постановки трьох власних оригінальних п’єс: “Довбуш”, “Гуцульський рік”, “Непросте”. У цьому ж році до Гуцульського театру вступив майбутній реформатор української сцени Лесь Курбас, який блискуче поєднував тут функції актора, режисера й адміністратора, а також один з чільних засновників мережі товариства “Січ” на Гуцульщині, помічник посла австрійського парламенту Кирила Трильовського – Юра Соломійчук. Австрійсько-польська влада шляхом фальсифікації голосів виборців не допустила його до обрання в 1908 р. послом Галицького сейму. У Кракові художник Т. Ліпінський виготовив до гуцульських вистав декорації, які були доставлені до Косова, звідки театр розпочав свої другі гастролі.

Однак Дирекція поліції у Львові у листі від 28.10.1911 р. повідомила Г. Хоткевича, що Президія ц. к. намісництва своїм рішенням від 25.10.1911 р. № 18180 не задовольнила його прохання щодо показу вистав на “руськїм язичі” у шістнадцяти містах Галичини, в тому числі й у Кракові.

Мотивація Президії ц. к. намісництва щодо заборони вистав була до банальности вбивчо проста – “брак місцевої потреби” [19]. Таким чином австрійсько-польська окупаційна влада взяла на себе право заявити від імени галичан про їхнє небажання дивитись вистави Гуцульського театру. Наперекір усьому Гуцульський театр все ж таки вирушив у свої другі гастролі по Галичині, однак побувати в Кракові йому більше не судилося.

1. Шекерик-Доників П. Перший гуцульський театр опередь войнов // Календар гуцульський на рік 1937. — Варшава, 1936. — С. 104.
2. Korzeniowski J. O Huculach // Karpaccy górale. — Wrocław; Warszawa; Kraków. — 1969. — S. 99–107.
3. Хоткевич Г. [Театр гуцульський] // Твори в 2 т. — К.: Дніпро, 1966. — Т. 2. — С. 549.
4. Ленкий Б. Передмова до другого видання // Повернення Україні Богдана Ленкого / Зібрав, упорядкував і видав на правах рукопису Др. Роман Смик. — Чикаго; Соброрна Україна, 1998. — Книга четверта. — С. 228.
5. Шекерик-Доників П. Перший гуцульський театр... — С. 104.
6. Лист О. Панасевича-Ремеза до Ф. Погребенника від 08.05.1959 р. — Музей Гуцульського театру Гната Хоткевича у с. Красноїлля.
7. Блавацький В. Спогади // Ревуцький В. В орбіті світового театру. — Київ; Харків; Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць. — 1995. — С. 163.
8. Przedstawienie huculskie w Krakowie // Nowa Reforma. — 1911. — N 138. — 24 mar.
9. Ilustrowany Kurier Codzienny. — 1911. — N 71.
10. Przedstawienie huculskie // Czas. — 1911. — N 140. — 27 mar.
11. Głos Narodu. — 1911. — N 13. — 27 mar.
12. Nowa Reforma. — 1911. — N 141. — 28 mar.
13. Nowa Reforma. — 1911. — N 142. — 28 mar.
14. Rolicz. “Karpaccy górale” i oryginalni bohaterzy / Głos Narodu. — 1911. — N 74. — 31 mar.
15. Teatr Huculski w Krakowie // Nowości Ilustrowane. — 1911. — N 13. — 01 kwiec.
16. Шекерик-Доників П. Перший гуцульський театр... — С. 105.
17. Гуцульський театр // Діло. — 1911. — 3 квіт.
18. Шекерик-Доників П. Перший гуцульський театр... — С. 105.
19. Лист Дирекції поліції у Львові до Г. Хоткевича. — Державний музей театрального, музичного і кіномистецтва України, архів Г. Хоткевича, інв. № 6706.

Ганна ВЕСЕЛОВСЬКА

ОСТАННІ ОПЛЕСКИ...

Пропонуємо увазі читача невідому статтю М. Качанюка 1933 р., присвячену діяльності Л. Курбаса й театру “Березіль”. Цей рік вважається найтрагічнішим у житті Леся Курбаса: тоді з’явилася його остання березільська вистава “Маклена Граса”, тоді його було звільнено з посади художнього керівника створеного ним театру, тоді він опинився у в’язниці на Луб’янці. Крах творчого й особистого життя, початок дороги на Соловки – усе це дати останнього року ще начебто вільного існування митця. Водночас він став періодом підведення підсумків, остаточних з’ясування низки питань щодо творчості, хоча це під час катастрофічних змін йому і його оточенню здавалося вже неважливим.

Пропонована стаття – остання прижиттєва позитивна оцінка тих перетворень, що здійснив Леся Курбас в українському театрі. Задушливий простір совдепії 1930-х рр. не був цілком безповітряним середовищем без умів і сердець. Зокрема, преса, хоча й була остаточно заангажована політично й критично налаштована, писала про естетику творчості режисера досить точно, навіть доволі об’єктивно. До таких підсумкових аналітичних публікацій належать: більш-менш відома науковому загалові стаття Ю. Блохина “Молодий театр” (“Життя і революція”. – 1930. – № 6) і зовсім невідома публікація М. Качанюка “Березіль”. 1922-1932” (“Інтернаціональний театр”. – 1933. – № 4).

Московський бюлетень “Інтернаціональний театр” у калейдоскопі радянських театрознавчих видань, що постійно народжувалися і зникали через політичні секвестрації, випав із поля уваги курбасознавців. Тим часом це доволі авторитетне видання, цікаве принаймні тим, що було розраховане не так на радянський читацький загал, як на зарубіжних театральних діячів, прихильних до СРСР. А вже на початку 1930-х рр., коли свідомо частина Європи не тільки розумом, а й шкірою відчула насування фашизму, радянські ідеологи почали досить вміло маніпулювати антифашистськими настроями ліворадикальної європейської інтелігенції, використовуючи її у власних інтересах.

“Інтернаціональний театр” був бюлетенем Міжнародного Об’єднання Революційного Театру (МОРТ). Він виходив кількаразово під час підготовки та проведення олімпіади самодіяльних колективів у 1931-1935 рр. і був однією з функціональних ланок широкого антифашистського фронту під патронатом СРСР (серед найбільш показових політичних акцій цього фронту назвемо Другу міжнародну конференцію революційних письменників, що відбулася, до речі, в Харкові 1930 р.).

Ці реалії культурно-політичного життя країни можуть певною мірою пояснити загальний оптимістичний настрій статті М. Качанюка, в той час, коли навколо “Березоля” й

Курбаса вже лунала гостра критика. Тон статті принципово відмінний, наприклад, від директивного тону розвідки П. Рупліна “Український драматичний театр за п’ятнадцять років Жовтня”, де також є розділ “Березіль” 1922-1932” (“Життя і революція”. – 1932. – № 11-12). Однак це не з’ясує для нас до кінця, чому М. Качанюк, якого Д. Грудина назвав поряд із П. Рупліним, О. Кисілем, К. Буревієм, Г. Ігнатовичем та іншими серед “фашистів-націоналістів”, причетних до театру, і який, вочевидь, пройшов свій хресний шлях на Соловки, так беззастережно писав у 1933 р. про Курбасів модернізм у Молодому театрі, про витоки й особливості формування експресіонізму в Україні, про переоцінку цінностей у ранніх виставах “Березоля”, про філософську притчевість “Народного Малахія”, зрештою, про руйнування ілюзії агітаційного плакату в “Диктатурі”.

Справа, звісно, не в МОРТі, до якого ні Курбас, ні його театр не були надто близькими, на відміну від драматурга Мирослава Ірчана (прихильника творчості режисера не лише часів “Березоля”, а й табірної театру на Белбалтканалі, який Курбас створив 1934 р.). Суть у глибшому: фактичними фундаторами цієї організації були переважно представники європейського театального авангарду: Е. Піскатор, І. Гонзла, Е. Буріян та ін. Революційні робітничі театри Німеччини та Чехії, які вони очолювали, опозиційні до державних проурядових сцен, були найрадикальнішими театральними колективами Європи, сміливість експериментів яких можна порівняти лише з тим, що робили радянські лефівці. У контексті ж радикальних пошуків Е. Піскатора у “П

ролетарському театрі” або І. Гонзла у “Звільненому театрі”, серед усіх українських колективів тільки театр Леся Курбаса достойно витримував порівняння з ними. М. Качанюк це добре розумів.

Рівень аналітично-оцінного тексту М. Качанюка, контекст, витворений “невидимою” присутністю постатей Е. Піскатора, І. Гонзла, Е. Буріяна, робить зайвими всі додаткові реляції Курбасового мистецтва. Люди при владі добре знали й розуміли, кого саме вони називатимуть уже через кілька місяців фашистом, знали, бо розраховували на авторитет, впливовість, вагомість цієї знакової для європейського театру постаті. У цьому сенсі це – трагічна публікація.

Автор передмови висловлює щирі вдячність працівникам Музею театального, музичного та кіномистецтва України за надані матеріали.

М. КАЧАНЮК*

ТЕАТР КРАЇНИ РАД “Березіль” 1922-1932

“Березіль” як витвір молодого історичного класу виявив у своїй десятирічній художній боротьбі злет творчих сил, що були пригнічені в Україні азіатським капіталізмом царської Росії. Десять революційних років наполегливої роботи “Березоля” – короткий термін, але в історії українського театру це ціла епоха.

Український театр до революції пройшов дві основні стадії свого розвитку: селянсько-буржуазного *етнографізму* (тут і далі всі виділення подаються згідно оригіналу статті – прим. ред.) і міського буржуазного *модернізму*, з якого вийшов “Молодий театр” (1916-1918). Звідси беруть початок перші паростки “Березоля”.

Центральний художній нерв “Молодого театру” і “Березоля” *Лесь Курбас* не був вихований поміщицько-буржуазною культурою Росії. Перебуваючи в художньому оточенні Львова, Курбас формував свій юнацький світогляд на буржуазному *модернізмі* середньої Європи початку ХХ ст.

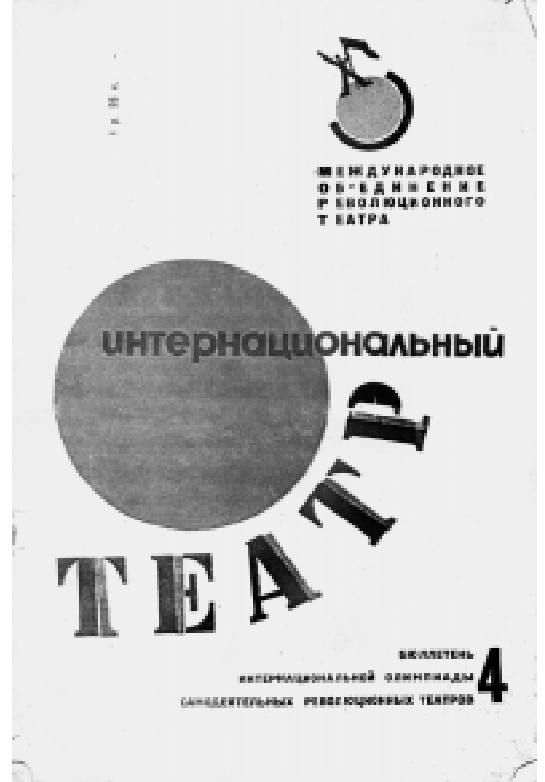
Літературний термін “модернізм” містить у собі визначення стилю як чогось нового, модного на протипагу попередньому класичному чи натуралістичному. Це “нове і модне” має в своїй основі фінансову та індустріальну експансію тодішнього капіталізму зі всіма його суперечностями, головним чином, з його руйнацією дрібнобуржуазного побуту і психології.

Художній світогляд Л. Курбаса черпає свої соки (не кажучи вже про класиків) з різних “модерністських” “ізмів”. Не декаданс дрібнобуржуазної психіки захопив його, а навпаки, “воля до життя” індустріальної капіталістичної культури – і водночас – ненависть до капіталістичних сил, що знищили ту інтелігенцію, до якої він належав.

Приїхавши в Україну й організувавши в Києві “Молодий театр”, Лесь Курбас уже був добре ознайомлений із новими течіями в європейських театрах. Він знав “модерністські” постановки польських сцен – Вайльда, Метерлінка, Ібсена, Стріндберга, д’Аннунціо, Гавптмана, Гофманстала й інших, знав німецьку ілюзорну насиченість експериментів Райнгардта, знав і ідеали оптично-театрального образу Крега; з художників знав і любив Сезанна й Пікассо.

Усе це було для нього не тільки сухим багажем знань; усе це він глибоко пережив як інтелігент, якому не давав розвернутися загниваючий капіталізм.

Тому не дивно, що “Молодий театр” під керівництвом Л. Курбаса в українській буржуазній дійсності в Києві став суб’єктом дрібнобуржуазної, формальної революції чи протесту проти буржуазного театру (Садовського) з його



залишками феодального пасеїзму. Звідси виростала культура стилю “Молодого театру”, яка потім через Жовтневу революцію в трансформованому вигляді знайшла своє продовження в “Березолі”.

“Молодий театр” у соціальному плані був не тільки протестом інтелігента проти зарозумілого буржуа, але й компромісом з ним. Звідси стиль – *еклектика*.

Театр заперечував міщанський побутовий театр (Садовського) і утверджував “абсолютну красу творчого “я” актора”.

Примирившись із буржуазною дійсністю, театр відійшов у пасивну “глибоку” стилізацію.

Боротьба проти тенденційності й шаблону йшла поряд із пропагандою тенденційної символіки. “Молодий театр” відкидав натуралістичне копіювання, ілюзійність, психологічні нюанси, рвався до абстрактних висот “незалежного” мистецтва, водночас розуміючи, що воно залежить від буржуа.

Тому ми бачимо на сцені “Молодого театру” поряд із символічними п’єсами також і психологічно-реалістичні п’єси Винниченка.

Але основне в творчому методі Л. Курбаса – все-таки той експресіоністичний вибух, що його породила війна в Україні незалежно від німецького експресіонізму і який штовхнув “Молодий театр” до мас. Інсценізація лірики, поема Шевченка “Ян Гус”, навіть стилізована постановка “Царя Едіпа” мали експресіоністичний відтінок.

І справді, велике досягнення Л. Курбаса на той час – робота над хором як головним сценічним чинником. Його класична робота в цьому плані – інсценізація поеми Шевченка “Гайдамаки” (підготована пізніше, 1920 р., вона згодом увійшла до репертуару театру “Березіль”).

В українській драматургії це перший і єдиний твір, побудований на хорових принципах, відмінних від античної драми. Під одночасним впливом експресіоністів і Крега, Л. Курбас навчав акторів техніки руху та ясності художнього образу.

Культура актора зростала і в трансформованому та поглибленому вигляді перейшла в “Березіль”.

*Імени автора встановити не вдалось (прим. Г. В.)

“Молодий театр”, отже, був для “Березоля” і підготовчим ґрунтом і водночас об’єктом заперечення. Шлях від “Молодого театру” до “Березоля” – це історичний процес дореволюційної дрібнобуржуазної інтелігенції.

Революція, розгромивши буржуазію і встановивши диктатуру пролетаріату, викликає в суспільстві грандіозну перебудову всього культурного життя. Виникають нові організаційні осередки, засновано літературні видавництва, пролеткульту.

1922 р. учасники “Молодого театру” і багато нових працівників створюють у Києві “Художнє об’єднання “Березіль”.

Це був час жвавих дебатів, диспутів, гарячих суперечок про нове пролетарське мистецтво. У них беруть участь не кабінетні професори, а та “невизнана” до розуміння “високих” художніх проблем пролетарська молодь, яка дає громадську основу радянській культурі.

Революційна гарячковість, перше революційне нахнення в культурно-громадській роботі, всі ці тисячі тисяч мітингів із прокламаціями і маніфестаціями створюють основний ритм життя.

Такою революційною динамічністю слова і дії наповнені перші кроки “Березоля” в пошуках стилю. Як і весь революційний процес в українській культурі того часу, так і процес розвитку “Березоля” йшов по лінії критичного переборювання старої буржуазної культури і створення нової пролетарської культури.

Тому “переоцінка цінностей” стала одним із основних моментів театрального виробництва, а найголовнішою метою театру було пробудити класову свідомість пролетарського глядача до активної діяльності.

“Березіль” зрозумів із самого початку, що він не може тільки пасивно відображати. Він – активний чинник у перевихованні та пробудженні всіх емоційно-активних сил пролетарської громадськості. У цьому переконують художні хроніки і ревію “Рур” (напад французьких імперіялістів на Рур), “Жовтень” (до річниці Жовтневої революції), “Напередодні” – “Пролог” (1905 р.). Як карикатури селянсько-буржуазного побуту йдуть “Пошились у дурні”, “За двома зайцями” та ін.

Перший період “Березоля” в Києві був важким шляхом боротьби проти українського міщанства, проти залишків феодальної закостенілості й сентиментальності. Індустріальний пролетаріат, що сховався зі своїм світоглядом на сцену “Березоля”, викликав у націоналістичних колах Києва твердий спротив.

“Березіль” ішов уперед.

Полишаючи збоку його (“Березоля” – прим. ред.) колосальну громадську і організаційно-педагогічну роботу, зупинимося на двох постановках того часу: “Газ” І. Кайзера (1922) і “Джаммі Гігінс” Е. Сінклера. Це два перших етапи художніх пошуків “Березоля”.

Зазвичай “Газ” у “Березолі” вважають тріумфом експресіонізму, цього виразника дрібнобуржуазного бунту. Це не зовсім так, бо суть не в тому, що автор п’єси І. Кайзер – відомий німецький драматург-експресіоніст. Експресіо-

ністичний пафос був і в “Молодому театрі”. Але в революційному “Березолі” він цілком перероджується. Театральне мистецтво, завоювавши експресіонізм, деформувало його під час революції (на противагу Німеччині, де літературний експресіонізм завоював театр).

Замість абстракції, невизначеного бунту “Молодого театру” “Березіль” конкретизує прагнення революційних мас і соціально зумовлює гру актора-маси. Спочатку Л. Курбас нівелював індивідуальність актора, щоб підкреслити колективність, і не дав діалектичного синтезу. Та все ж він підкреслив динамічну цінність нового жесту, обумовленого світлом і ритмом. Уже тут Л. Курбас намагався поєднати відчуття простору, глибини, об’єму (від Сезана) з конструктивною формою (від Пікассо). У цьому ж напрямі йшло майстерне оформлення В. Меллера.

Нівелювання психологізму, підкреслювання дії – формальний бік справи. П’єса, однак, була позбавлена революційної ідейності не тільки через свій дрібнобуржуазний характер, а й тому, що театр сам не продумав революційного вирішення проблеми “машина і людина”. Відчуття, що людина-робітник – тільки раб мертвої машини, залишилось у виставі.

У постановці “Газу” “Березіль” досяг межі динамічного вираження, поза яку йти було неможливо. З цього часу зазвичай переважають елементи конструктивізму. Ексцентрика послаблюється. З соціального боку це пояснюється перемогою революції, початком спільної роботи інтелігенції з новим історичним гегемоном – пролетаріатом.

На цьому шляху “Джаммі Гігінс” є рішучим переломом. Ця постановка Л. Курбаса насамперед ясно підкреслює ідею боротьби за пролетарську революцію. Те, що в “Газі” було тільки психологічною установкою, формальним натяком, те в “Джаммі Гігінсі” стає ідеологічною активністю, конкретністю класової ідеї. Шлях героя п’єси “Джаммі Гігінс” один – обов’язковий і немінучий – до комунізму.

У “Джаммі Гігінсі” на противагу “Газу”, індивідуальна гра актора побудована на єднанні з колективом. Жест актора, його сценічне слово побудовані на витонченій техніці. Різко підкреслено формальну самоцінність театрального мистецтва. Тут зі сцени говорить не драматург, а сценічний образ сам від себе, своїм “символом” чи “схемою”, що примушує замислитись. Де мистецтво дбає про натуральність і “життєву правду”, там воно перестає бути мистецтвом. Це було ясно з перших кроків “Березоля”.

Головне полягало в тому, що “Джаммі Гігінс” породжений культурою індустріального пролетаріату з його широкими інтернаціональними почуттями, з його революційною активністю і з його технікою. Звідси – акцент на свідому цілеспрямованість, на організацію речей, на застосування науки. Мета – викликати у глядача не стихійні емоції, а потребу замислитись.

В епоху воєнного комунізму театр “Березіль” насичував сцену анархічно-експресіоністичним бунтом п’єс Ернеста Толлера (“Бунт машин”, “Людина-маса”).

У лещатах німецького капіталізму Толлер затемнював гостроту революційної ідеї дрібнобуржуазним нігілістичним пафосом і скепсисом. Це був стихійний протест проти

старого класу і як такий відповідав настроям анархо-бунтарських шарів художньої інтелігенції перших років пролетарської революції.

Дрібна буржуазія і не відмерла ще буржуазія взагалі розглядали неп як повернення до “нормального життя”. З розвитком господарства і промисловості в Радянській Україні зростають і культурні потреби робітників.

“Березіль” у цей відповідальний час вважає за потрібне змінити і поглибити свій творчий метод.

Розвиток української пролетарської культури в той час ускладнює відродження деяких форм капіталістичного господарства, що посилює позиції старого прошарку буржуазної інтелігенції.

Київське міщанство, стара інтелігенція поставились вороже до “Березолю” і мріяли про старий психологічний театр. Із цієї важкої ситуації “Березіль” виходить, переїхавши 1926 р. у Харків, у пролетарський центр Радянської України.

Не “Макбет” Шекспіра (у Києві), а незначна п’єса Кроммелінка “Золоте черево” стає наступним етапом художнього розвитку “Березоля”. Не дуже легко домогтися великих успіхів в осучасненні геніяльного Шекспіра. “Макбет” для “Березоля” став об’єктом поглибленої роботи.

“Золоте черево” (1926) потребує наукового дослідження. Можливо, складність спектаклю була причиною його провалу. Надмірна глибина режисерської думки привела до абстракції. Не було дотримано міри технічної майстерності, ритму рухів.

Герой п’єси Огюст – не тип, не символ, а реальний індивід, що пожирає золото. Не казка і не мрія. Він їсть, а всі крутяться довкола нього. Хотіли б теж поїсти. Смішна трагедія буржуазії. Цей Огюст тисячами ниток зв’язаний зі своїм оточенням, ніби з грецьким хором. Але всі вони не проголошують якихось моральних цінностей, не створюють настрою. Вони живуть, метушаться, кричать – бо хочуть жертви золото... Карикатура на капіталізм.

Колись драматург торжествував, проголошував, кричав. Боротьба характерів, індивідуалізм – належать минулому. Сьогодні – класова ідея. Активний діяч – актор. Театральний колектив вкладає в поетичний твір живу ідею, кров, життя, дає йому живе соціально-класове пояснення. Колектив звертається до колективу.

“Березіль” не ігнорує драматурга, він шукає його. “Березіль” і в своєму творчому методі шукає нове, шукає ритм нової революційної епохи.

Після провалу “Золотого черева” “Березіль” не йде на компроміс з недовольним міщанством (хоча спектакль “Седі” Могема і Колтона є таким теоретичним компромісом). Театр постійно намагається “брати наскоком” ідеологічну форму пролетарського театру – то через сатиру, то прямою пропагандою (“Напередодні”, “Комуна в степах”, “Шпана”, “Жакерія”).

Радянська драматургія в перші роки революції звертала увагу тільки на невеликі робітничо-селянські сцени і давала художні агітки. Цього вимагав політичний момент класової боротьби.

У “Березолі” не було радянського репертуару, і він змушений був задовольнятися здебільшого переробками.

Але ці переробки готували ґрунт для радянської драматургії.

Перша українська радянська сюжетна драма для великих сцен високої художньої цінності – “97” М. Куліша (1924) – обійшла всі радянські театри. Її автор зближується з “Березолем”.

За М. Кулішем виступають нові драматурги: Микитенко (“Диктатура”, “Кадри”), Первомайський (“Невідомі солдати”, “Містечко Ладено”), Ірчан (“Плацдарм”).

Але репертуарний голод не зменшився. Театр працює над новими формами *ревю*. Тут насамперед треба відзначити “Жовтневий огляд”, що є першою спробою художнього монтажу.

Із оригінальних п’єс у репертуар “Березіля” входять “Народний Малахій” і “Мина Мазайло” М. Куліша.

Для “Березоля” особливо важлива його п’єса “Народний Малахій” (поставлена 1928 р.). Проблему міщанського гамлетизму автор вирішує в жанрі трагікомедії. Театр грає на протиріччях. Немає конкретної межі між карикатурою в грі актора і серйозним реальним образом. Із того, над чим сміємось і що ми заперечуємо, негайно виростають паростки позитивного. Діялог переходить у симфонію слів. Але цю симфонію руйнують різкі дисонанси.

Що це – пародія? Ні. Символіка? Ні. Малахій божевільний чи здоровий? І те, і інше. Все ці протиріччя, покликані підкреслити повну безхребетну хисткість українського міщанства, врешті-решт цю ідею ще більше затемнили. І хоч режисер Л. Курбас проявив себе при цьому як глибокий філософ, хоч В. Меллер проявив себе як першокласний художник-конструктор (особливо в сцені сну Малахія), п’єса виявилась політично реакційною. Художність твору не можна, звичайно, відривати від його ідеологічно-політичної установки. З класово-пролетарського погляду в п’єсі неправильно трактується національна ідея, в художньому плані вона неправильно вирішена і автором, і театром. Пролетарська громадськість постановку не сприйняла.

Короткочасний політичний зрив театру в його принципах, установках і практиці був переборений в переході до конструктивного періоду (“Диктатура”).

“Диктатура” Микитенка (1930) – новий етап “Березоля”. Політично актуальна п’єса, хоч і з натуралістичним забарвленням, поставлена “Березолем” як *опера драма*, опера-драма, побудована на слові і жесті, а не на співі. Для цього треба було вилучити насамперед усі епічні елементи (монолог, дія за сценою) і “психологічну боротьбу” із діалогом. Діялог набирає форму речитативу. Музика доповнює не тільки всі “психологічні” моменти, але й жест, і тональність мелодики слова.

Така деформація словесного натуралістичного тексту мусила б у той же час привести й до деформації простору, у якому розміщуються предмети і люди (село – маленькі ящики хат, від яких вертикально піднімаються люди).

Л. Курбас, намагаючись підкреслити загальнокласові процеси, руйнує ілюзію агітаційного плаката на сцені.

Дослідження *сценічного руху* акторів у “Березолі” вимагає глибокого критичного аналізу.

Кожен рух актора з найдавніших часів до сьогоднішнього дня був у кожному епоху іншим, залежно від рівня роз-

витку суспільства. Сьогодні революція, ламаючи всі традиції старих ідеологічних форм, ламає старі форми й на цій ділянці акторського жесту.

І тут “Березіль” веде наполегливу боротьбу.

Театр як певна форма суспільної свідомості розвиває свою культуру зі своїми основними компонентами – актором, режисером, художником, драматургом, музикантом – на широкій базі суспільного життя класів.

Головне в “Березолі” – *не режисер, а театральне мистецтво в цілому* як демонстрація досягнень соціалістичної країни.

На сьогоднішній день режисер – насамперед *філософ*, який на основі діалектичного матеріалізму повинен уміти правильно поставити проблеми життя і мистецтва і правильно вирішити їх на сцені. У новій обстановці класової боротьби, при нових суспільних взаєминах змінилось трансформування мислення людини і структура її психіки. Для радянського режисера важливе не тільки абстрактне знання, що психоідеологія людини змінюється при певній суспільно-класовій ситуації. Він повинен це об’єктивно пояснити, конкретно показати на сцені, дати діалектичний показ людини в її протиріччях, що впливають із конкретної обстановки.

Л. Курбас як режисер-філософ здатен синтезувати.

У цьому вся суть його творчих задумів.

Л. Курбас – художник, а вже потім педагог. Режисери, що пройшли школу Л. Курбаса: *Лопатинський, Бондарчук, Василько, Тягно, Бортник, Каргальський, Долина*; всі вони працюють в інших радянських театрах. Із молодших режисерів у “Березолі”: *Дубовик, Склярєнко, Дихтяренко, Балабан, Верхацький*.

Революція відкрила їм найширші можливості роботи.

Український актор домігся в “Березолі” уже великих досягнень. Раніше актор борсався між двома протилежними полюсами: з одного боку – дія, справа, з другого – мислення, проблеми (скажімо, Мефістофель, Фауст). Його гра базувалась на психологічному емпіризмі свого “я” (у дуалізмі фізичного й духовного). Його межею було знайти “загальнолюдське”, іти за логікою суб’єктивних вражень і почуттів.

Сучасний актор насамперед повинен зрозуміти, що вибраний ним художній образ – *історична категорія* конкретного часу, конкретних класових умов і конкретної ідеї. Технологія акторської майстерності відкидає натуралістичну обмеженість, замкнутість і набуває великої гнучкості. Тому кількість типів актора – безмежна.

Із “Березоля” вийшов величезний відшліфований інтуїтивний талант *Бучма*, висока культура думки *Гірняка*, а згодом – *Крушельницький, Чистякова, Ужвій*. Які вони всі різні, яка *свобода гри*.

Акторський діапазон *Гірняка* не широкий, але глибокий; у нього вдумлива техніка, культурна віртуозність. Гра *Чистякової* сполучає елементарне дикунство з високою цивілізованістю. *Бучма* – це стихія, стримувана цивілізацією. *Крушельницький* – комедіант у кращому розумінні цього слова, з великим вмінням і темпераментом. Творчості, розвиватися – для актора це значить насамперед перемагати себе, і *Крушельницький* – великий переможець.

Художник у театрі “Березіль” на почесному місці. Великий майстер *Вадим Меллер* створює зриму фізіономію “Березоля”. Не часто в історії сучасних театрів буває такий тісний зв’язок художника і режисера. В. Меллер, механізуючи сцену, вирішує не тільки проблему просторової архітекτονіки, а й руху предметів. Оречевлення простору не є для нього чимось мертвим, хаотичним, чисто “декоративним”. Для нього також важливим є світлова конструкція.

В. Меллер – один із кращих художників-педагогів в Україні, який дав театральному мистецтву вже багато своїх учнів.

Із композиторів, що працюють у “Березолі”, заслуговують на увагу *Ю. Мейтус* і *П. Козицький*.

Із найвідоміших, найважливіших музичних композицій Мейтуса можна назвати музику до постановок “*Мина Мазайло*”, “*Пролог*”, “*Диктатура*”; П. Козицького – до “*Седі*”, “*Сава Чалій*”. Обидва композитори вже ввійшли в історію радянської української музики.

Театральна музика не тільки зовнішньо оформлює драми, а й є їх органічною частиною, ідейно-музичною лінією.

Пролетаріят вийшов переможцем на арену світової історії і став активним будівником *безкласового суспільства*. За нами “пролог” історії, перед нами нова епоха фактичної історії людства. Туди веде напружена воля пролетаріату. Це повинно зрозуміти радянське мистецтво. Про це розуміння ясно свідчать художні устремління “Березоля”.

Якщо в греко-римській культурі театр, як і весь світогляд розхитаної рабовласницької аристократії, вірив у зовнішню силу фатуму і показував на сцені “велич трагедії” життя, якщо в новому капіталістичному суспільстві буржуазія перенесла цей фатум у психіку індивідуума і психологізм запанував на сцені, то в сучасну революційну епоху театр, на думку Л. Курбаса, повинен відобразити в своєму фокусі боротьбу життя як проєкцію класової боротьби.

У старому психологічному театрі актор давав глядачеві ілюзію дійсності, у сучасному пролетарському – *ідею, волю дійсності*. Актор зі своїм жестом – центральна фігура. Він *не переживає*, як старий актор, *а діє*, творить усіма фізичними засобами свого тіла і тільки в ритмічному зв’язку з колективом. Перед ним, таким чином, відкривається безмежне поле самовдосконалення. Режисер як організатор колективного руху, ритму теж має багато можливостей. Декоратор відкидає дилетантське “художество” і стає техніком-майстром. *Знання, наука, метод* – основа роботи для кожного.

Шлях від “Тазу” до “Диктатури” – шлях вдумливого вивчення сучасності, пошуку нових форм, ритму нової епохи.

“Березіль”, ставлячи перед собою завдання створити новий театральний стиль, нові форми української пролетарської культури, розпочав і змушений був розпочати рішучу боротьбу із залишками міщанської ідеології.

Звички, традиції – велика сила. “Березіль” категорично відкидає некритичний традиціоналізм, стаючи на класові позиції пролетаріату. Не зважаючи на те, що він і сам не раз збивався з класових позицій (“Народний Малахій”), він ніколи не забував про свою мету – стати театром пролетаріату, що будує соціалізм.

Переклада з російської Євдокія Стародінова

Майя ГАРБУЗІЮК

“...ДІЙОВІ ОСОБИ ЖИЛИ НА СВІТІ”

У сучасному постмодерному світі з його нескінченністю гри “вільний політ” крізь епохи, культури, стилі начебто позбавляє митця обов’язкового ґрунтового знання матеріального й духовного світу цих культур чи епох. Популярні в масового глядача легкість і видовищність часто перетворюються на необов’язковість і приблизність, а “особистим асоціативним рядом” режисери часто прикривають звичайну непрофесійність, низьку культуру, поверховість освіти. Провокативна постмодерна ситуація гри перетворюється часто на гру без правил. Зокрема – щодо професії.

Двадцять сторіччя дало українській театральній культурі унікальний досвід режисерської школи Леся Курбаса. У катаклізмах національної історії, у боротьбі “за виживання” вихованці Майстра не змогли реалізувати сповна своїх естетичних мистецьких програм. Але їх творчість крізь десятки років, вже по смерті Вчителя, несла в собі незмінні й незнищенні ознаки високого професійного вишколу, колосальної ерудиції, глибокого знання світу. Ця школа сьогодні є для нас величезним уроком фаховості, свідченням надзвичайної педагогічної потужності й творчої життєспроможності явища, що його називаємо “режисерська школа Курбаса”. Більше того – розмаїття естетичних пошуків та платформ вихованців-курбасівців допомагає нам глибше зрозуміти універсальність тих фахових засад, які заклав Учитель у підґрунтя молодого мистецького покоління. Йдеться про арсенал професійних засобів, що складають основу режисерської праці, у якому б творчому напрямку вона не відбувалась: від принципового експериментування з формою до занурення в глибини підсвідомості героя.

Серед документів з архіву Бориса Тягна [1], що зберігається в Музеї театального, музичного та кіномистецтва України, є кілька блокнотів, пов’язаних із роботою режисера над виставою “Гамлет” у Львівському театрі ім. М. Заньковецької (1957 р.). Вони містять багатий та цікавий для дослідника матеріал, зокрема конспекти шекспірознавчих книг, які опрацював Б. Тягно, його власні думки, що народжувались в унісон прочитаному або суперечили авторам, пошуки філософської концепції спектаклю, стилістики, просторових вирішень, розробку наскрізних драматургічних ліній, окремих ролей. Але сьогодні варто зупинитись на одному документі, який, на нашу думку, блискуче виявляє професійний рівень режисера, його володіння історичним “матеріалом”.

“Виписка на “Гамлет” костюмів, перук, ручного реквізиту за персонажами” [2] – це тринадцять листків у блокноті формату А4. Точного датування ці сторінки, як і увесь блокнот, на жаль, не мають. Але його можна встановити через низку зіставлень. Зважаючи на те, що першим у цьому нотатнику є рукопис засідання партбюро театру під час гастролей у Ташкенті – Алма-Аті (серпень 1956 р.), далі записи продовжує схема паралельних репетицій “Гамлета” й “Сім’ї злочинця” [3], за якими йде власне рукопис “Виписки...”, можна стверджувати, що записи торкаються осені 1956 р. – найактивнішого періоду роботи над “Гамлетом”. Це припущення можна перевірити також шляхом зіставлення акторів-виконавців, зафіксованих у наказі про початок роботи над виставою (травень 1956 р.) [4], у пропонуваному нами документі (осінь 1956 р.) та остаточному, прем’єрному складі виконавців (січень 1957 р.) [5]. Якщо враховувати зміни у призначеннях на ролі в процесі піврічної роботи над виставою, то “Виписка...” містить розподіл ролей, наближений до остаточного, прем’єрного варіанту, що дозволяє нам доволі впевнено датувати її осенню 1956 р.

Документ написано надзвичайно чітко, без перекреслень; створюється враження, що текст заздалегідь обміркований і зважений, це не пошук, а результат пошуку, чистовий варіант попередньої роботи. Хоча знаки питання у деяких рядках свідчать про нез’ясовані ще для постановника деталі. Яке призначення “Виписки...”, хто її адресат? З одного боку – без сумніву, сам автор, що в такий спосіб структурував своє бачення зовнішнього образу персонажів. Водночас це, безумовно, і пропозиція режисера художникові та завідувачеві постановочної частини, яка, ймовірно, є підсумком або завершальним етапом їх спільної праці. Зважаючи на те, що в наказі № 87 по театру від 20 жовтня 1956 р. художникові Ю. Стефанчуку призначено “24 жовтня 1956 р. подати на розгляд макет оформлення в кольорі, всі ескізи костюмів, бутафорії, реквізиту, перук та ін.”, а завідувачеві постановочної частини Є. Фразенко – “29 жовтня ц.р. подати на розгляд та затвердження кошторис усіх робіт по виставі “Гамлет” [6], можемо припустити, що названий документ стосується саме цього періоду – адже є основою для роботи і художника, і завпоста, і реквізитора, і костюмерів. Тож, враховуючи дати прем’єри “Сім’ї злочинця” та наведеного вище Наказу, можна точніше встановити хронологічні межі написання рукопису – кінець вересня – перша половина жовтня 1956 р.

З театрознавчого погляду цінність документа полягає в тому, що дає можливість простежити в невеликому за обсягом і “ужитковому” за змістом робочому матеріалі несхибний і незмінний почерк режисера – вихованця школи Курбаса. Борис Тягно, як гідний учень Майстра, у роботі візуального образу героїв, театрального реквізиту демонструє енциклопедичні знання матеріальної культури епохи, уміння через конкретні деталі костюма, реквізиту, перуки творити характер сценічного героя, виявляти його місце в системі образів, участь у центральному конфлікті вистави.

Дослідивши особливості роботи Б. Тягна над “портретами” дійових осіб, неважко помітити посилену увагу до реквізиту, елементів костюма й перук, які б творили впізнаваний, типовий та індивідуальний водночас зовнішній образ того чи іншого героя. Використовуючи термінологію Л. Курбаса, йдеться про пошуки “зовнішньої фактичності”. Ця “зовнішня фактичність”, дефініційована Курбасом, насправді є нічим іншим, як його особистим визначенням... реалізму. Так, у розділі “Аспект і театральні жанри (II)” “Лекцій з режисури”, Курбас, зокрема, пише: “...чим більше він (*режисер – М.Г.*) намагається наблизитися до зовнішньої фактичності, чим більше зовнішня фактичність є тим, що своїм законом диктує форми всього твору, – тим більший він реаліст” [7]. Поданий нижче документ переконує в тому, що Борис Тягно прагнув реалістичних вирішень зорового й предметного ряду вистави. У цьому контексті несподівано позитивно щодо реалізму звучить ще одна думка Леся Курбаса: “Ми можемо побачити в цій самій зовнішній фактичності рису побуту, наприклад: хтось отак киває пальцем, курить люльку чи нюхає тютюн, чи робить ще якийсь побутовий рух, який для нас є настільки свіжим, цікавим, що те враження від зовнішньої фактичності побутового порядку стає побутовою ідеєю” [8].

Майже кожний опис костюма й реквізиту до “Гамлета”, який зробив Б. Тягно, несе в собі саме таку потенційну, приховану “побутову ідею”. Читаючи написане, відчуваєш героїв у дії – до її найдрібніших складових: вони врочисто входять у тронний зал, подають на підпис папери, виймають із піхов шпаги і кинджали, пишуть у своїх блокнотах маленькими олівцями, витирають сльози мереживними хустинками, перебирають ключами в гаманці, чепуряться, перевдягаються, збираються в дорогу... Спосіб їхнього життя, до найтонших нюансів пережитий режисером, особливості характеру, віку, соціальний статус і пов’язані з ним побутові дії – усе взаємопов’язане і закодоване в напрохуд точному й конкретному, хоча й небагатослівному описі вбрання, перук, речей. Це – створені постановником передумови для майбутніх, створених уже акторами образів.

Чим була “зовнішня фактичність” для режисера Тягна – кінцевою метою пошуку чи засобом досягнення іншої мети? Головною системою координат чи однією із складових художньої мови вистави? “Так от, – говорить Курбас у “Лекціях з режисури”, слухачем яких був і Б. Тягно, – коли ми будемо розглядати “Ромео і Джульєтту” чи взагалі який-небудь мистецький твір, “Гамлета” чи грецьку трагедію, треба завжди пам’ятати, що всякий відділ, всяка час-

тина переломлює в собі вищі категорії, вона залежна від вищої категорії, і тільки в ній ми можемо мислити, тільки в ній вона може бути зрозумілою. [...] І от, розглядаючи драматичний твір, ви собі кожен окремо спробуйте, розглядаючи якусь частину, розглядати цілість, бачити цю частину в цілості, це значить бачити частину з кінцем, початок з кінцем і серединою” [9]. Якщо розуміти під поняттями “частина” й “цілість” різні – за курбасовим словником – “плани” розробки й існування вистави, то в роботі Бориса Тягна над майбутньою прем’єрою (вже в іншому архівному документі) знаходимо чітку ієрархічну і взаємопов’язану структуру задуму: “Хай буде три блоки: 1) план узагальнений, але образний, який запам’ятовується як графіка, картини; 2) фрагмент загальної битви – десь випадкова сугічка, у якійсь деталі, не більше. Два-три удари шпагою – і далі понеслися ворогуючі табори; 3) вірогідна, по можливості, жанрова картина, яка говорить про те, що **дійова особа жила на світі** (*виділення мос – М. Г.*)” [10]. Отже, розглядаючи невеликі й на перший погляд незначні деталі одягу чи реквізиту, їх колір, форму, стиль, переконаємось, що в задумі режисера ці “частини” є складовими “вищих категорій”, стосуються усіх трьох “планів” задуму і по-своєму виявляють кожен із них: чорно-біла графіка костюма Гамлета, невідмінна зброя як атрибут і засіб дії чоловіків, точні побутові деталі, що допомагають створити на кону життєво повнокровні, історично достовірні образи героїв.

Та не лише контекстом репетиційного, залаштуноквого періоду роботи над виставою цікавий для нас названий документ. Цінність також становить унікальна можливість зіставити цей робочий матеріал із кінцевим результатом – самою виставою. Публікуючи поруч із “Випискою...” світлини із заньківчанського “Гамлета”, переконаємось у майже повному дотриманні режисерських вказівок, зокрема щодо зовнішнього вигляду головних дійових осіб: Гамлета, Клавдія, Гертруди, Полонія, Офелії. Оскільки світлини зроблені в різний час експлуатації вистави, то в деяких ролях зафіксовані виконавці, яких ввели у спектакль після його прем’єри. Цим і пояснюється невідповідність акторських прізвищ у пропонованому документі й підписах до світлин. Попри це вирішення костюмів й реквізиту виявляється незмінним – як, наприклад, у випадку з Офелією – Л. Кагановою чи Клавдієм – І. Лісенком.

“Виписка...” містить вказівки до костюмів та реквізиту усіх (!) сорока семи дійових осіб (включно, наприклад, із 6-ою придворною дамою та 4-м данцем). Із зрозумілих причин повний друк цього документа в межах журналу недоцільний. Звичайно, найбільшу увагу Б. Тягно приділив головним героям, тому ми подаємо перші дванадцять позицій, що є, на нашу думку, показовими. Зрештою, усі сорок сім “портретів” об’єднані стилєво, вони творять водночас збірний портрет доби й галерею осіб, що колись “жили на світі”. Дивовижна ґрунтовність і детальність зорового вирішення персонажів спектаклю є прекрасним взірцем для сучасних молодих режисерів. А для істориків та практиків театру цей матеріал – ще один документ високопрофесійної роботи Майстра сцени, у чьому робочому почерку впізнавані риси його великого Учителя.

“Виписка на “Гамлет” костюмів, перук, ручного реквізиту за персонажами”*

1. Клавдій – Давиденко

Костюми – 1-й (2, 9 с.). Костюм врочистий, з горностаєвою мантією, зі шпагою, головний убір.

Костюм 2-й (решту кост[юмів]) – костюм звичайний, без головного убору. Панталони, гетри, мешти незмінні. Рукавички.

Перука - (нерозбірливо – М. Г.) жевжикувата, вусики, борідка шотландська, коротко підстрижена.

Реквізит – шпага в оксамитових піхвах на оксамитовій портупей поясній золоченій. Орденський ланцюг золотий. До пояса на ланцюжку прикріплений золотий олівчик. Мереживна носова хустинка вкладена до кишеньки поясної. Туди ж вкладається і гаманець із золотими монетами. Так само, як і флакончик з широкою шийкою для кульки отрути (білої). Жезл (скіпетр)?



Іван Лісенко – Клавдій



Анна Босенко – Гертруда

2. Гертруда – Босенко

Костюми – 1-й (2, 9, 16 к.) – костюм врочистий, кокетливий, із золотим шиттям та коштовними каменями. Нічого не має спільного із удівством.

2-й (картини після 11-ої) – костюм строгий, золота немає.

3-й – плащ чорний (19 к.)

4-й – накидка (ватерпруф) для 11 к.. Рукавички чорні.

Перука за ескізом.

Реквізит – діядема для 1-го костюма. Носова хустинка мережана, світлі рукавички.



*Подається із скороченням, структура запису та підкреслення – згідно з оригіналом, переклад з російської мій – М. Г.

3. Гамлет – Гай

Костюм – 1-й. Темний, і під гетри, і під ботфорти.

Плащ іспанський (короткий). Плащ темний дорожний.

Головний убір (нерозбірливо – М. Г.)

Перука – за ескізом, шатен.

Реквізит – шпага в темних піхвах із срібним ефесом і срібною оздобою. Дога (кинжал) на поясі (і те, і друге придатне до фехтування). Срібний олівчик на срібному ланцюжку. Записна книжка (відкривається).

4. Привид батька Гамлета – Гринько

[Костюм] – лати рицарські зі шпагою і короною. Довгий плащ і бойові рукавиці.

2-й костюм – небойовий, із звичайною мантиєю.

Перуки – вуса, борода з сивиною.

Реквізит – меч на поясній портупеї (глухий).

5. Полоній – Дударєв

Костюм – “золочене черево” під канцлерською мантиєю. Шапочка, велика кишеня для паперів – він як “янус”, блискучий придворний і “ділова людина”.

Перука – шотландська борідка, розчесана навпіл, жорстка.

Реквізит – на поясі ключі та ключики в гаманці.

6. Офелія – Вершиніна

Костюм – [1-й] – скромна сукня не розпещеної батьком дочки.

2-й – жалобна сукня божевільної із рваним подолом.

Перука –

1) Перука за ескізом, звичайна.

2) Перука з розпущеним волоссям.

Реквізит – мереживна хустинка, шкатулочка, яка міститься в поясній кишенці, де зберігаються складені вчетверо листи, дивовижні коштовності і т.д., “букет”, складений із квітів і якихось кольорових предметів.

7. Лаерт – Голота

Костюм – дорожний костюм*. Плащ темний. Рукавички.

Перука –

Реквізит – шпага на поясній портупеї. Дога на поясі (для фехтування). Кишенька на поясі. Пояс для грошей.

*Прим. Внутрішня кишеня (нерозбірливо – М. Г.) для паперів.



Олександр Гай – Гамлет

Сцена з вистави “Гамлет” В. Шекспіра, режисер Борис Тяго, Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1957 р. Зліва направо: Денис Дударів – Полоній, Любов Каганова – Офелія, Анна Босенко – Гертруда, Іван Лісенко – Клавдій.



8. Гораціо – Буржанський

Костюм – За кроєм – італійський юнак. За кольором – темний довгий дорожний плащ, берет (?).

Реквізит – шпага на пояській портупеї (нерозбірливо) на стрічці. Записна книжка з олівцем біля пояса.

9. Гільденстерн – Бобрьонок

Костюм – “єлизаветинський стиляга”. Створити враження великої кількості змін за рахунок виворотних іспанських плащів. Прибл. 2-х штук – 4-х змін, до яких додати якісь підв’язки, стрічки у найнесподіваніших сполученнях без гротескування. Маса внутрішніх кишеньок в рукавах, в буфах і т.д.

Перука – зачесана “під Клавдія”.

Реквізит – шпага в оксамитових піхвах, на вигадливій пояській портупеї. Набір туалетних причандалів на системі золотих ланцюжків: гребінь великий для (нерозбірливо – М. Г.), менший для вусів, щіточка для брів та вій, 3 флакончики для вусів, для вух, для шиї, такий самий набір хустинок за кольором плаща.

10. Розенкранц – Аркушенко

Те саме, що й для Гільденстерна. Копія. Поставити актора на “корки”* у взуття!

11. Озрік – Полінський

Костюм – теж “єлизаветинський стиляга”, але явно “підстаркуватий бувалий парубок”. – В кольорі йти від м’якої (нерозбірливо – М. Г.) – чорно-вороново-зеленкувато-веселкові кольори. Нашитий на колеті герб Клавдія.

Перука – явно фарбоване волосся, борідка й вуса – чорні.

Реквізит – шпага в оксамитових піхвах. Гофмаршальський жезл з резиновим набалдашником, щоб не грюкав по сцені.

12. Корнелій – Бедро

Костюм – досить респектабельний лорд. Жодного загострення! [...]

Перука – відповідно до костюма.

Реквізит – шпага (глуха). Якісь папери із внутрішніх кишень на підпис Клавдію. Офіційні папери від норвезького короля. Сувій виймається з футляра шкіряного або оксамитового.

*Йдеться про спеціальні коркові вставки у взуття для збільшення “зросту” актора – М. Г.



Сцена з вистави “Гамлет” В. Шекспіра, режисер Борис Тягно, Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1957 р.
Любов Каганова – Офелія, Олександр Гай – Гамлет.

1. Тягно Борис Хомич (1904-1964) – видатний український режисер, педагог, народний артист України з 1954 р. Закінчив 1923 р. Київський музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка, 1926 р. – режисерську лабораторію театру “Березіль”, працював у цьому театрі. Учень Леся Курбаса. Працював режисером у театрах Дніпропетровська, Дніпродзержинська, Одеси. У 1948-1963 рр. – головний режисер Львівського державного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької.

2. Блокнот “Гамлет”. – Музей театрального, музичного та кіномистецтва України (далі - МТМКУ). – Архів Б. Тягна. – Інв. № 9666. – Рукопис. – С. 9 – 22.

3. Прем’єра вистави “Сім’я злочинця” П. Джакометті відбулася 23 вересня 1956 р.

4. Наказ № 46 по Державному ордену Трудового Червоного Прапора українському драматичному театрові ім. М. Заньковецької від 26 травня 1956 р. – Архів театру.

5. Див: Театральний Львів. Сезон 1957-1958 рр. №22 (271). – С. 45.

6. Наказ № 87 по Державному ордену Трудового Червоного Прапора українському драматичному театрові ім. М. Заньковецької від 20 жовтня 1956 р. – Архів театру.

7. Курбас Лесь. Філософія театру. – К., 2001. – С. 143.

8. Там само. – С. 142.

9. Там само. – С. 140.

10. Блокнот “Гамлет”. – МТМКУ. – Архів Б. Тягна. – Інв. № 9644, – Рукопис. – С. 35.

До 85-річчя Національного академічного
українського драматичного театру імені Марії Заньковецької

У грудні цього року минає 95 років від дня народження талановитого режисера, заслуженого діяча мистецтв України Олекси Миколайовича Рінка. Випускник Харківського театрального інституту, учень курбасівця Бориса Тягна, від 1956 р. своєю творчу долю митець пов'язав із театром ім. Марії Заньковецької. Ціла низка створених ним вистав увійшла не тільки до золотого фонду цього театру, але й усього театрального мистецтва. До сьогодні мистецький спадок майстра чекає на свого ретельного дослідника. Але для історії не менш суттєвим і цікавим матеріалом є спогади про О. Рінка. Надто – тих, хто належав до його найближчого оточення митця. Перші сторінки книги про батька, яку завершує писати донька, мистецтвознавець Олена Рінко, присвячені останній в житті Олекси Миколайовича виставі...



Олекса Рінко

Олена РІНКО

МАГІЯ РЕЖИСЕРСЬКОГО ПОГЛЯДУ

Одного вересневого передвечір'я 1982 року, закінчивши робочий день, ішла я до видавництва улюбленою дорогою – з площі Ринок вулицею Руською. Тепле по-осінньому сонце сідало в просіку Бляхарської, трамваї десь забарилися, навколо зависла блаженна тиша, ніби тут, у серцевині древнього міста, прошелестів віддих неруко-творної природи. Йому назустріч стрепенулась, відкрилася натруджена душа.

Високий огрядний чоловік, спираючись на палицю, наближався через трамвайні колії дивно легкою ходою. Сиве волосся навколо крупної голови повнилося сонцем. Обличчя людини було затоплене в настрій, здавалось, співзвучний моєму. Мене це вразило, а наступної миті я усвідомила, що навпроти йде мій батько. Крізь зовнішню м'яку незворушність ледь пробивалася до мене його зосереджена урочистість. Причину її тоді несила було мені осягнути. Зустрілися два занурені в себе світи, відчувши при цьому невимовну радість. Знаю, що таке мовчазне осяяння надовго западає в пам'ять і продовжує там працювати. Та як однак не скоро приголомшив мене здогад про глибину переживань цієї, як з'ясувалося потім, смертельно хворої людини.

Невтомний ходок, залюблений у природу пристрасний рибалка, на схилі літ батько страждав від гіподинамії: підводили ноги, заважала огрядність, викликана недугою щитовидки, хвороба нирок усе частіше заганяла його до лікарняного ліжка. В останні три роки життя він випустив лише три вистави, дві з яких були опрацьовані вже раніше – “Правда” О. Корнійчука, уперше поставлена в 1949 р., довгі роки відкривала гастролі й нові театральні сезони в Тернопільському драмтеатрі ім. Т.Г. Шевченка, “Під золотим орлом” Я. Галана (1952 р.) також була довговічна. На

прощання доля подарувала йому можливість поставити в театрі ім. М. Заньковецької “Маскарад” М. Лермонтова, в якому вчувався йому відгомін титанічних шекспірівських трагедій про любов, чистоту й смерть, трагедій, які були для нього найвищими зразками театрального мистецтва й десятиліттями жевріли в його режисерському серці, хоч і знав він чимдалі певніше, що не зважиться поставити Шекспіра...

“Маскарад” – драма нерозуміння, краху особистості в зіткненні з егоїстичним, черствим, захопленим своєю життєвою грою і тому байдужим натовпом. Шанс із шляхетної заньківчанської трибуни відточеним лермонтовським стилем, з небуденною силою таланту улюблених інтелігентних акторів Л. Кадирової й Б. Козака останній раз сказати своєму глядачеві про крихкість і беззахисність добра, нестачу чуйности, жадання співчуття й щирости – був реалізований.

Прем'єра відбулась у березні 1982 року. Спектакль не мав довгого сценічного віку, на що були об'єктивні причини. І все ж, попри невибагливість громіздких масових сцен, він потрясав глибиною ствердження несфальшованих людських цінностей. Уражений був і сам батько. Чувся збентеженим, вичерпаним і водночас щасливим. Я це відчувала власною шкірою.

Повернувшись із прем'єри, я одним подихом записала те, що бурмогіла батькові по дорозі додому. Ось цей майже не змінений текст від двадцятого березня 1982 р.

“Отже, про “Маскарад”. Це дуже драматична річ. Не тільки тому, що молоденький Лермонтов писав її про себе і свій час. “Маскарад” вічний і незбагнений. Не просто драма розтоптані любови, невдавано вірної. Це конфлікт, несполучність нелукавого Божого створіння, людини з серцем – і людей Балу, бадьорих, впевнених, хитромудрих, які



Сцена з вистави "Маскарад" Ю. Лермонтова, режисер Олекса Ріпко, Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1982 р. Лариса Кадирова – Ніна, Богдан Козак – Арбенін.

розкошують у багатстві. Саме в їхній самовтішній спільноті народжується глуха нехоть, заздрість – до чого?.. Без вагань вони зметуть одинака із свого розкішного балу. Не з нудьги, ні! – від безпощадної ненависти до того, хто не схожий на них, на їх безсоромно веселі маски.

Метафорична сценографія. Кін відкритий, але простір обмежений. Круг сцени повільно обертається, і групки ампірних меблів як у кіно являють то бальний зал, то спальню,

то салон, де гучно грають у карти. Вгорі пучок ампірних колон, забарвлений мінливими, за дією, кольоровими відблисками.

Музика, як сюжет, до болю знайома. Яскраво, тріумфально кружляє хачатурянівський вальс. У його бравурних руладах зникає трепетний, мов дитяча пісенька, мотив – болочо-ніжний вальс О. Грибоєдова. Це тема Ніни, її філософія.

Не з легких ця "голуба" роль. "Дездемону не вдасться зіграти – нею можна тільки жити. Потрібні для цього високі якості – не акторські – людські", – казав батько. Таке було його кредо.

Лариса Кадирова, здається, відповідає цьому абсолютно. Тендітна, самотня, Ніна стає офірою свого коханого чоловіка-вбивці. Любов її простодушна, незмірно довірлива. Ні слова обурення, ні руху на самозахист. Німий свідок бідолашної – дитяча лялька. Однак зірки ж узлялося відчуття високого витонченого драматизму і щемливе розуміння приреченості?

Справжня магія. Магія Л. Кадирової, якій підвладна не тільки вся акторська "техніка", аксесуари, бриніння голосу, міміка, рухи тіла, а й подих, сяєво очей і сама органічна й мудра жіноча природа з її внутрішнім чуттям, тактом, інтуїцією.

У відчай від катастрофи, я насолоджуюсь могутнім і світлим спалахом трагічної духовності, якій подарувала актриса.

Після прем'єри бігцем пробираємося за куліси. Так і не звикла до обряду післяпрем'єрних вітань, заглядаю до вибиральні. Лариса махає заклично рукою. Зауважую її тремтливі пальці. Справді, так зрозуміти чужий біль здатна людина з міцними нервами. А щоб так його передати – потрібна тонка організація душі.

Що ж Арбенін? Вразливе він дитя свого середовища, його знаряддя, бунтівник чи жертва? Чи усе разом? Тут "є що грати": згадаймо класичного М. Мордвінова з його вулканом розпечених, мов лава, емоцій – гнів, викриття, докори, відчай розпуки.

Богдан Козак уникає галасливих виявів почуття. У його Арбеніні не кипить ображена гідність світського лева. Перед нами – образ глибший і складніший, адже не випадково "Маскарад" датовано 1838 р. – роком, наступним після дуелі й смерті поета Пушкіна. Нещастя Арбеніна в тому, що він не вміє, просто не вміє повірити тій єдиній, котра не здатна обдурити навіть на порозі власної смерті... Біда: любов, немов повітря; поцінуємо її, коли вже не стає...

А далі – тиша... Світильник розуму згас. Безшумно кружляє листок із звісткою, що жертва була даремною. І здригаються колони – опори Балу. Шаленець тікає в темряву залу від усміхнених тих масок, рятуючи Ніну... ні, тільки її ляльку, котра душі жіночої не має...

Дивуюся батькові. Чи справді тим чародійна старість (як сказав старий Фелліні в інтерв'ю Євтушенкові в недавній "Літературці"), що людина наостанку піднімається на свою вершину і з її висоти обіймає все поглядом і все осягає. А я думаю – правда, що старіє лише тіло...".

Ян МІХАЛІК

ЯК ПИСАТИ ІСТОРІЮ ТЕАТРУ?

Як писати історію театру? Як займатися театром? На ці запитання не існує відповіді єдиної – кожен має право на власну; кожен має щодо цього своє бачення, свої думки. Поширене й очевидне переконання, що опис буття і впливу саме цього мистецтва (діяльності) вимагає широких культурних контекстів, методів аналізу та опису з використанням досвіду багатьох наукових дисциплін і дослідницьких напрямів.

У Польщі останнім часом комплект таких пропозицій (з відповідною аргументацією) підготував Славомир Свьонтек. У його переліку вказані: антропологія, соціологія, семіологія і структуралізм, деконструкціонізм, когнітивізм, хаологія, генетична антропологія [1]. Свьонтек створив свій каталог задля науки про театр і задля тих, хто безпосередньо займається театральним мистецтвом, а не задля істориків, які творять історію театру, хоча очевидно, що його міркування опосередковано (і певним чином безпосередньо) адресовані також і їм.

Спосіб мислення Свьонтека збігається з позицією Доброхони Ратайчакової [2]. Вони випереджають наявну в Польщі історію театру, однак не вилучають її повністю з обшари своїх зацікавлень. Свьонтек закінчує свої міркування *Проблемою історії театру*, Ратайчакова розпочинає з *Історіографії*. Очевидною і природною є для неї “некласична історіографія”, що має “інтердисциплінарний вимір” [3] і найчастіше використовує щонайменше шість дисциплін: антропологію, теорію літератури, психологію, філософію, соціологію та мовознавство. Обидва вчені погоджуються, що ситуація дослідника театального мистецтва справді виняткова, оскільки він займається мистецтвом, до якого фактично не має дотичності і тому його дії мимоволі мають мало спільного з роботою історика мистецтва. Адже естетичні явища, які він досліджує, не існують; натомість – з цієї ж власне причини – багато що або й усе об’єднує його з дослідником історичних фактів, відомих йому лише опосередковано. Обоє учених об’єднують ще й інші деталі: у своїх студіях до теоретичних міркувань про театр вони прийшли, розпочавши з досліджень драми; вони не створили жодних історико-театральних праць, їх не можна назвати істориками театру і, врешті, пишуть вони про історію театру з перспективи споживача, а не

його творця. Ратайчакова розмірковує: “Яка історія театру задовольняла б мене не лише в ролі дослідника, але й у ролі читача?” І додає: “Я, однак, не займатимусь історією театру, яка постійно зберігає свою класичну форму, з усіма її засновками й наслідками. Натомість я займусь тією історією, яка б могла бути...” [4]. Свьонтек також не задовольняють наявні праці, вартість яких він обмежує ретельністю. “Тільки ж ретельність тих праць, – пише він, – це ретельність фактографічна. Вона потрібна, бо факти вимагають закріплення, фіксації, але мені здається, що читач хотів би не лише зазирнути до цих досліджень як до енциклопедії, а й просто читати цю історію. Тобто читати із зацікавленням” [5].

Ці вчені пишуть, отже, про таку історію польського театру, якої очікують, яка могла б бути, яку пропонує не-класична історіографія. Вони мовчки погоджуються, що праці, до написання яких надихнула класична історіографія, вже існують, тобто весь доступний матеріал уже зібрано та систематизовано, вичерпно впорядковано, описано, а отже, час відмовитись від традиційних підходів, що виникають у лабораторії історика-реконструктора та реєстратора подій, і перейти від фактографії до багатоаспектної та багаторівневої інтерпретації змісту. Але в цьому міркуванні прихована серйозна помилка: така традиційна історія театру, що відповідає вимогам критики, вільна від поспішних суджень, історія, що не піддається впливові легенди середовища, не підпорядковується апріорним положенням за певних умов – ювілейним зобов’язанням, існує в обмеженому обсязі. Назагал і досі – як пише з іншого приводу Єжи Гот – “мізерний стан знань про предмет дослідження, що складається з численних спогадів, додаткових даних, розповідей про епізодичні події, а також відсутність серйозних опрацювань окремих частин, – змушують до стриманості” [6].

Перші дослідження справжніх цінностей з’явилися в другій половині шістдесятих років. Щодо Львова, то це була книжка Барбари Лясоцької *Львівський театр у 1800-1842 роках*. Незабаром з’явилася і монографія Єжи Гота *На острові Гуаксарі. Войцех Богуславський і львівський театр 1789-1799*. Продовження довелося чекати довго. Якщо обмежитись Галичиною, яка може зацікавити україн-

ського читача, то переломним було останнє двадцятиліття, для Львова – останнє десятиліття, коли на початку 90-х рр. вдалося опублікувати три томи репертуару польського театру з 1865 до 1894 р. (подальші очікують на можливість видруку); у другій їх половині Є. Гот видав монографію про австрійський театр у XVIII і XIX ст., Агнешка Маршалек дослідила долі львівських театральних закладів у надзвичайно важливих, складних і ще неопрацьованих 1872-1886 рр., Анна Випих-Гавронська – історію львівської опери та оперети від 1872 до 1918 р. [7]. У Кракові між 1982 та 1997 р. з'явилося сім томів, що охоплюють значну частину історії місцевого театру у період 1781 – 1915 рр., решта – у процесі підготовки до друку [8]. У 2001 р. вийшла історія однієї з найвидатніших сцен міжвоєнного десятиліття.

Поза книгами маєстро Є. Гота, не надто слухняним учнем якого я вважаю себе, майже вся решта праць з'явилася завдяки моїй інспірації, під мою опікою, або ж я просто був їхнім автором. Їх усі без сумніву слід зарахувати до “класичної” історії театру, усі без сумніву – маю право так гадати – відзначаються “ретельністю”. Смію стверджувати, що аж тільки тепер можна спокуситися написанням історії згаданих вище сцен (у значних часових відтинках) згідно з засадами “некласичної історіографії”; вона можлива лише від того моменту, коли комплексно були зібрані факти, помічені явища, які становитимуть достатньо задокументовану вихідну позицію для дослідників театру у XXI ст., які озброєні інтердисциплінарною підготовкою і науковим методом, мають нову теоретичну свідомість. Але це зовсім не означає, що кільканадцять названих томів кінця XX ст. – нудна й примітивна, механічна реєстрація фактів, зневажливо чи легковажно окреслювана як “театрографія”. Факти і явища тут упорядковані й подані цілком обдуманно і свідомо; спосіб цей дуже часто не вдовольняє авторів, однак гарантує відносну прозорість картини функціонування усього театру, а також орієнтацію в існуванні його окремих елементів.

Подальша відповідь на запитання, як писати історію театру, – це спроба узагальнити власний досвід, сформульована з позицій практика, а не теоретика; спроба поділитися власними міркуваннями, а часто й сумнівами. Це не прагнення ствердити, якою повинна бути історія театру або чим вона повинна бути, а радше роздуми про те, якою може бути ця історія в польських реаліях, коли багато запитань і явищ з минулого ще неопрацьовані (наприклад, історія акторського мистецтва), коли безліч колективів не мають іще компетентної характеристики, ані часткової, ані цілісної (наприклад, Варшава у XIX ст.), що часто виключає спроби компаративістських підходів, примушує обережно формулювати оцінки та судження. Те, що я говорю далі, не рецепт (інакше це було б абсурдно), але щось на зразок голосу в дискусії.

Як відомо, театр – це і величина (розміри) сцени, і трупа, малярна майстерня, склади і особа керівника, найближчі його співпрацівники (“дирекція”, “правління”) і технічне забезпечення, фінанси і репертуар, публіка і сценографія, організація підприємства й мистецька програма, а також театральна критика, зв'язки театру з культурним, суспіль-

ним та політичним життям. Усі ці чинники детерміновані, переплітаються, деякі з них у певний момент виходять на перші позиції, але загалом творять одне нерозривне ціле. Досі панував звичай писати одночасно про все, не відокремлюючи виробничого життя від життя творчого. Основним критерієм упорядкування матеріалу була хронологія, яка зазвичай призводить до виділення окремих, різних за походженням фактів, вибраних згідно з неусталеними правилами, вирваних із свого безпосереднього суттєвого контексту (рідко трапляються, наприклад, комплексні обговорення чергових сезонів). Такі опрацювання не досягають мети, оскільки не дають найважливішого: не творять виразної картини функціонування усього комплексу виробництва та мистецтва, не дають помітити процеси в діяльності театрального мистецтва і не розкривають норм, якими керувалися люди театру у своїх організаційних та творчих починаннях. І тоді – на мою думку – маємо справу з театрографією, а не з історією театру. Тоді стирається принципова різниця поміж можливостями двох цілком різних, уже згадуваних тут форм існування та функціонування театру: як підприємства і як мистецького закладу. У першому випадку історик театру має безпосередній доступ до фактів, а в другому – це доступ опосередкований, скорочений до розповідей про них, до контакту з їхньою рецепцією. Цій проблемі останнім часом багато уваги присвятили С. Свьонтек і Є. Гот. Виходячи із зовсім різних передумов, досвіду та дослідницьких методів, вони зробили ідентичний висновок. Відомий історик театру (коротко викладаючи думку Свьонтека) наприкінці стверджує: “У результаті створення реконструкції, запису чи опису “предметом дослідження стає не історичний естетичний факт, а власний текст дослідника” [10] і додає: “Важко було б заперечити таке міркування” [11].

Підсумок своїх роздумів “про театральне підприємство та його зв'язки з акторською творчістю” він сам умістив у словах, важливих для кожного історика театру:

“1. Те, що ми можемо сказати про установу, виникає з перевірених історичних фактів. Те, про що ми дізнаємося із джерел про виставу, це враження різного типу, із різним ступенем вірогідності та конкретності. Те, що історик може з почуттям відповідальності написати про творчість, – це є обґрунтовані припущення.

2. З цього випливає, що він мусить користуватися знаряддям двох видів і розрізняти точні знання про факти від неточних знань про естетичні події.

3. Про мистецтво театру у визначених тут межах не можна говорити відірвано від знання підприємства/установи. Воно, власне, й забезпечує існування мистецтва й водночас визначає його можливості. Зрідка збуджує їх, переважно гальмує. Тому в монографії слід дивитись на об'єкт дослідження як на цілісний, живий мистецько-виробничий організм. А це в галузі мистецтва явище виняткове.

4. Велика вага суспільних проблем у житті театру вимагає кращого використання досвіду та інструментарію, нагромаджених у галузі соціології, економіки, політичних та історичних наук” [12].

Я дозволив собі зачитувати такий розлогий уривок, оскільки він містить низку основних тверджень, що переконливо визначають спосіб праці історика театру. Я вніс би до цих цінних порад два застереження чи доповнення. Використання інструментарію та даних наук про суспільство певною мірою можливе й необхідне тільки в монографічних дослідженнях, які сьогодні навряд чи можуть з'явитись: ґрунт для них ще не достатньо підготований. Коли йдеться про театр ХІХ ст. – поч. ХХ ст., а про такий власне я далі говоритиму, то слід пам'ятати, що сутність його аж до перших років минулого століття визначає не театральна вис-тава, а акторська майстерність, роль, актор – на них концентрується увага публіки, а практично також і критики. Наслідки цього для історика театру надзвичайно важливі.

Пригляньмося спершу до етапів і проблем праці над історією театру (однієї сцени одного міста). Спосіб опрацювання є випадковою в'язкою кількох чинників: 1) дотеперішнього стану досліджень; 2) кількості та якості джерел; 3) цілей, які ставить перед собою автор.

Стан досліджень, як правило, залежить від позиції, яку театр посідав у громадській думці своїх сучасників і нащадків. Дослідник великих сцен часто має у розпорядженні низку, інколи навіть досить показну, попередніх опрацювань. Твердження попередників – це, однак, лише частковий допоміжний матеріал, що збуджує різноманітні сумніви і не викликає довіри.

Кількість та якість матеріалів-джерел, на жаль, від дослідника не залежить. У вигіднішій ситуації є, як правило, театри більших осередків, де виходило більше періодичних видань, а отже, більше й театральних звітів, хронік та фейлетонів, у яких згадували театр, обговорювали його персоналії, матеріальні справи та творчий рівень; тут є шанс знайти більшу кількість архівних документів, а оскільки є велика кількість мешканців, то існує ймовірність, що можна віднайти більшу кількість рукописних та іконографічних свідчень; про театр, як правило, писали також у кореспонденції, що надходила до часописів у інших містах.

За щасливого збігу обставин історик театру може мати у своєму розпорядженні: урядові архіви, акти, державні та міські документи (1), документи діяльності самого театру: режисерські примірники п'єс та їхні варіанти, що належали поміщикам режисерів, суфлерські примірники, ситуативні нариси, бухгалтерські книги, афіші, листівки тощо (2), свідчення в пресі, а це не тільки театральні рецензії, а й повідомлення про прем'єри, замітки у міській хроніці, думки про театр у публіцистиці, фейлетонній полеміці, листах до редакції, згадки у звітах із засідань найрізноманітніших колегій, товариств (3), рукописні перекази – як листи, так і щоденники чи спогади осіб, які більшою чи меншою мірою цікавилися театром, спогади самих акторів, директорів і т.д. (4), врешті-решт іконографія: спочатку праці художників та графіків – портрети акторів, приватні чи в ролі, гравюри, що увіковічили фрагменти спектаклів, далі фотографії – спершу в ательє, а згодом на сцені (5). Кожен з цих п'ятьох видів джерел має свої вади, що виникають насамперед із суб'єктивізму, кожен вимагає критичного трактування, але цими (дуже важливими) проблемами я не зай-

матимусь. (Ймовірність надуживання – більш чи менш свідомого – я проілюструю на прикладі матеріалу такого, здавалося б, однозначного, “об'єктивного”, як репертуар). Необхідність нагромадження всіх доступних документів і їх критичного використання є очевидною. Очевидно й те, що форма історії театру, “творчо-виробничого організму” – як жодного іншого мистецтва (про це вже йшлося) – це похідна якості тих свідчень, що їх історик має у своєму розпорядженні, а не наслідок аналізу самих праць.

Спосіб використання документів залежить завжди від кола зацікавлень дослідника, від його індивідуальних здібностей та вибору мети, яку він перед собою поставив. У моєму випадку – це намір показати зміни, розвиток, фази діяльності театру в обох його сенсах – і як підприємства, і як мистецтва; бажання відтворити процеси, що відбувалися упродовж обраного відтинка часу, важливі саме з тієї перспективи, а не з перспективи однієї дирекції, одного сезону, одного – навіть найвідомішого – творця. Отже, не йдеться про погляд на театр через призму окремих індивідуальностей, постановок, про діяльність особливу, виняткову, а про діяльність типову, рутинну. Тут мова про створення портрета театру з усім, що є в ньому позитивного й негативного, а насамперед пересічного.

Попереднє визначення завдань (після нагромадження джерельної бази) допомагає обрати спосіб ієрархізації та інтерпретації, а одночасно – уникнути багатьох помилок. Коли я говорю про помилки, то маю на увазі не помилки фактографічні, а наукові, у методах висновків.

Прийнявши визначені вище дослідницькі цілі, я помічаю помилки двох видів: у якійсь частині опрацювань переважають формулювання характеру загального, скажімо, “синтетичного”, задокументовані мінімально; у решті історико-театральних праць домінує перебіг “аналітичний”. Обидва види породжують відчуття неповности, ненасиченості – кожен своє.

Праці “синтетичного характеру” спираються часто на поширені думки й судження, з якими всюди погоджуються, які спорадично унаочнюють поодинокі факти. Трапляється, що іноді я не довіряю фактам, іншим разом мене не переконують приклади. Часом не вірю ані одним, ані другим: надто апріорне положення, загальне формулювання, випадкові ілюстрації, а також відсутні істотні зв'язки між передумовою та висновками. Працям – як я їх назвав, “синтетичним” – не довіряю, бо вони подають картину минулого надто гладко, надто підозріло впорядковано та однобоко, не спираючись на достатній фактографічний матеріал. Їхні автори часто послуговуються анекдотом чи спогадом; а ці останні бувають ефектні, але непереконливі.

Зовсім іншого виду сумніви, а кажучи відверто – спротив породжують праці “аналітичного” характеру. Їх, як правило, характеризує беззастережна підпорядкованість хронології як головному конструктивному принципові, нагромадження на одному місці, під однією датою великої кількості деталей, даних надто розмаїтого – не хочу сказати: випадкового – характеру. Подано, наприклад, прізвище автора, назву твору, склад виконавців, якісь подробиці, що стосуються сценографії або режисури, того, як прийняла

виставу публіка та критика. Комплекс інформації таким чином атомізується, і не проявляється жоден, хоча б частковий, аспект діяльності сцени. Читач фактично отримує не надто старанно зібрані, невпорядковані документи, які йому самому доводиться інтерпретувати, а це якраз неможливо зробити через брак повного комплексу матеріалів. (Я, звичайно, не маю на думці таких випадків, коли в окремих сезонах увага історика концентрується на одному із складових вистави, наприклад, на акторстві, декораціях, режисурі чи реакціях публіки). Навіть хороша хроніка мистецької установи не є ще її історією. Історію не можна ототожнювати з хронологією подій.

Причина труднощів у монографічному описі майже чвертьстолітньої історії краківського театру – як сам недосконалий рівень праць попередників (ця глобальна оцінка напевно когось ображає), так і відсутність (частково цим зумовлена) вичерпного знання, наприклад, доробку окремих артистів, скажімо, театральної творчості Станіслава Виспянського, меандрів сприйняття видатних драматургів, аналізів вистав історичного значення. Такі дослідження не можна здійснити “з нагоди” написання історії театру. Вони вимагають окремого дослідницького інструментарію. За такої ситуації залишається написати історію так, щоб вона в майбутньому полегшувала ці дослідження, давала цілісний, систематичний образ театру, який вимальовується на підставі чужих опрацювань, доступних сьогодні джерел і власного аналізу, підпорядкованого одній головній меті. Необхідно було зосередитися на залишкових проблемах і якомога одноріднішому способі подання всіх аспектів функціонування сцени.

Це, природно, стосується і діяльності установи (підприємства). Відмежування їх від діяльності творчої (подекуди штучне) допомагає усвідомити, яке істотне значення для розвитку мистецтва має юридичний, організаційний, фінансовий статус інституції, спосіб управління нею, склад керівних колегій, існування контрольних органів чи їх відсутність. Це дає змогу виявити сферу діяльності керівників театру, яку, зазвичай, не помічають, не звертають на неї уваги і легковажать нею, охочіше виставляючи маніфести й мистецькі декларації, забуваючи про реальну зумовленість творчості. Адже фінансова ситуація значною мірою посередньо або безпосередньо визначає мистецький рівень театру. Дозволяє або не дозволяє, наприклад, ввести у репертуар ті драми, які потребують чималих коштів для закупівлі та спорядження нових декорацій і костюмів, спеціальної техніки заангажування найкращих акторів, створення групи кваліфікованих статистів та ін. Немає, звичайно, будь-якої безпосередньої залежності між економічною ситуацією і мистецькою моделлю театру, хоча гроші й зумовлюють, однак, ступінь реалізації програм, завдань, мистецьких ідеалів, визначають вищий чи нижчий рівень окремих сезонів, постановок, діяльності дирекцій.

Громадська думка про театр у місті, рівень оцінки його праці значною мірою залежать від особи директора, його походження та кваліфікації, людських стосунків у колективі, стосунків між директором і колективом, можливих конфліктів побутових скандалів. А далі назовемо зв'язки окремих директорів з конкретними товариствами, політичними угрупованнями, їхніми органами преси; апріорна прихильність преси до театру або відверта чи прихована неприязнь. Необхідним і важливим, отже, є знання про ситуацію навколо самої установи.

Слід також підкреслити: окреме – спрямоване до комплексності – обговорення історії інституції та історії мистецтва має також певні негативні наслідки. Це є ціна, яку треба заплатити за розмежування річищ життя закладу та форм розвитку театрального мистецтва. Видається втім, що ці “окремі” втрати винагороджує картина цілісності механізмів чи організмів, дуже відмінних, хоча тісно пов'язаних між собою. Для обох необхідний також принципово відмінний підхід. Основним, але не єдиним критерієм опису закладу є хронологія (хронологія, однак, спроблематизована); в описі проблем мистецтва конче мусить переважати проблемний підхід.

Після відмежування поточних виробничих справ від мистецьких питань подальшим надзвичайно важливим кроком є прийняття, а опісля відповідне застосування двох принципів. По-перше: підпорядкування всіх описуваних фактів і явищ перспективі обраного для дослідження відтинку часу, ролі, яку вони в ньому виконують. По-друге: підпорядкування всіх описуваних фактів задумові розкриття процесів розвитку театрального мистецтва вибраного періоду і відтворення тієї моделі театру, яка в той час домінує, а також виявлення зародків формування нових моделей. Ці два пункти фактично взаємодоповнюються.

Спільний знаменник усього, що з'являється в опрацюванні, надзвичайно важливий. З одного боку, не можна вникати в деталі справ, значних лише з перспективи одного сезону чи однієї дирекції, з другого, однак, у центрі уваги історика не можуть опинитися ускладнення, загадки творчості особистостей або ж специфіка новаторських вистав. В описах змін у мистецтві театру немає місця для показу своєрідності розвитку та праці знаменитих акторів, інсценізаторів, сценіграфів, режисерів у зв'язку з ними самими; їхню творчість слід, звичайно, брати до уваги, навіть більше – експонувати, але тільки маючи на увазі їхнє місце в історії театрального мистецтва описуваного періоду.

Історик театрального мистецтва повинен прямувати до його опису та інтерпретації як явища, що проходить еволюцію в часі, відкривати чинники, що впливають на напрям чи напрями його розвитку. Наприклад, він не повинен забувати, що “історія театру нерозривно пов'язана з історією драми. Драмописання та сценічна творчість постійно впливають одне на одного, надихають

один одного взаємно, інколи не розуміють одне одного – але й це свідчить про щось суттєве, чого не повинен оминати дослідник” [13]. Історик мусить прагнути реконструювати традицію, стиль (стили), а не намагатися відтворювати насамперед індивідуальні звершення чи окремі інциденти. Бо це призводить до фальсифікації дійсного стану речей. Так часто буває, коли автори займаються лише незвичним, легковажачи або не знаючи буденного. Тим часом, не знаючи норми, не можна описати чи інтерпретувати те, що переросло її. Крім того, таке знання складає фрагментарний образ, творчи фальшиву перспективу, сприяє виникненню білих плям, а попри це... легенд. Великі виростають понад невідому пересічність, котра часто стає предметом погорджування, у кращому випадку – поблажливого співчуття. Звичайно, знати слід усі “події”, але подавати лише висновки, що мають характер узагальнення.

Тут місце для важливого відступу. У центрі зацікавлень науки про театр завжди була вистава. Я думаю, що в дослідженнях слід, однак, вирізнити ситуацію, коли форма і сенс вистави є надзавданням; коли ж характерні риси становлять лише допоміжний матеріал, знання про нього стають лише засобом для реалізації поставленого завдання. Інші аспекти цікавлять театролога, який має на меті реконструкцію, опис, аналіз та інтерпретацію спектаклю, а ще інші того, для кого видовище є лише прикладом функціонування мистецької інституції, розуміння мистецтва в певну епоху. Схоже виглядає ситуація з описом досягнень знаменитого актора чи художника-декоратора у XIX ст., режисера-інсценізатора чи сценографа у XX ст.

Для портретиста витворів мистецької інституції упродовж кільканадцяти, чи й кількох десятків років важливими є тільки явища чи питання вибрані, тобто найхарактерніші, найоригінальніші. Простіше кажучи, все те, що будує, засвідчує чи закріплює норму, визначає ступінь прилеглих до неї або те, що вказує на напрям відхилення. Змальовуючи історію сцени, історик не може відповідати на всі запитання, які можна (і треба) ставити. Не можна показувати у найрізноманітніших ракурсах одночасно все: форми та функціонування окремих вистав, відкриття та нюанси у знаменитих ролях талановитого актора, якості організації сценічного простору окремих прем'єр, що їх помітили сучасники, а отже, очевидні, – і тих, які вони не зауважили, а отже, тільки потенційні та ін. Неможливо реконструювати ані роль, ані виставу, охоплюючи все в обсязі макро, можна натомість показати істотні моменти, що мають значення для одиничної події і симптоматичні для загальних тенденцій. Не слід відмовлятися від пошуків шансу зближення між охопленням макро та мікро, де, по суті, мусить бути взаємообмін, взаємна підтримка й доповнення, але найголовнішим є те, що повторюється.

Це стосується особливо XIX ст., якому чужий був намір створення індивідуальних, “оригінальних” постановок, яке не знало цього поняття в сьогодинньому

його розумінні, яке, не відмовляючи театрові в творчих рисах, – загалом бачило в ньому мистецтво відтворення, цінувало його як різновид “образної драматичної літератури”; в театрі насамперед цікавилися літературою (репертуаром), а не режисурою, у виставі найбільше ціновано було акторську гру та актора. Театр довго майже ідентифікували з акторським мистецтвом. У критиці прикладом такого типу розуміння театру є лише спорадичні висловлювання про декорації, а також режисуру.

Одним із головних обов'язків історика театру є відтворення ієрархії оцінки минулої епохи, реконструкція властивих їй мистецьких, естетичних норм, якими керувався у своїй творчості театр, якими вимірювали тодішній театр його глядачі. Михайло Бахтін писав: “Головне завдання історика зводиться до встановлення, як люди року ... могли розуміти ...”конкретний твір” і як вони – не ми – розуміти його не могли” [14].

Це одне з найістотніших положень: не деформувати образ сценічного мистецтва минулого, впровадженням наших сучасних критеріїв, мірок, уподобань, пріоритетів. Спершу слід відповідати на питання, чим театр був для своєї публіки, і тільки тоді на питання: чим театр є для нас сьогодні. Цих двох перспектив не можна змішувати.

Очевидним є акцентування досягнень, важливих з погляду подальшого розвитку театру, але не можна допустити деформації образу минулої мистецької дійсності її вписуванням у наші зацікавлення, легковажачи те, що було властивим для минулого тільки тому, що сьогодні воно вже мертве. Я цілковито схвалюю міркування Доброхні Ратайчакової як історика драми: “Найпростіше було б [...] здійснити селекціонування, що відобразило б “випробування часом”, піддати відбору написані тоді твори, концентруючи увагу на тих, що й досі існують або увійшли назавжди до канону національної літератури. Але тоді на узбіччі залишилися би всі твори нижчого рангу, які, однак, становили повсякденність драми й театру, доказово засвідчуючи широко розповсюджену й стосовану тоді норму й традицію. Тому слушно зауважує [...] Лотман, що “важливим також є описування масових, середніх, найстандартніших текстів, у яких особливо виразно проступає загальна норма мистецької мови”. До рангу творів “типових”, трактованих як своєрідні “твори-ключі”, що найкраще виявляють взірць і норму різновиду, підносять інколи речі другорядні, незначні як мистецьке явище. Але це наслідок вибору, який вбачає мету не стільки в описі індивідуальних досягнень окремих творців, не в аналізі окремих творів чи шедеврів, хоча вони й визначали розвиток національної сцени і мистецтва, скільки в показі реально і широко пануючих норм...” [15].

Таким чином, одним із головних принципів історика театру є реконструкція свідомості людей минулої епохи. Ганс-Петер Баєрдерфер сформулював це так: “Геть якнайдалі від однобічного зацікавлення творчою

індивідуальністю і окремим твором, що є мірилом, – до того, що однаково формулюють Іфланд і його останній актор, що мають спільного Райнгардт і його останній глядач” [16]. Звичайно, це правило не можна абсолютизувати та вилучати з опрацювання індивідуальну теорію й практику Іфланда чи Райнгардта.

Для історика театру меншою мірою предметом уваги повинні бути погляди на театр, сформульовані дискурсивно. У більшості випадків, принаймні в період Молодої Польщі, зафіксована неприлеглисть театральної думки до театральної практики. У таких роздумах виявлялися мрії, перед театром ставили віддалені, інколи нові цілі, формулювалися індивідуальні погляди. Знаменно: ці голоси переважно належать не людям театру, а людям, які живуть поблизу театру, живуть театром, але не творять його. Для історика театру (не – театральної думки!) важливішою від поетики сформульованої є поетика іманентна, якщо можна так висловитись: практична теорія – модель театру, вписана у творчість. Йдеться, отже, про таку модель, яка б не була наслідком спекуляцій, а модель, “заховану” в мистецьких фактах.

Виявлення її, розкриття на підставі інтерпретації свідчень сучасників, насамперед критиків, – адже ж тільки таку перспективу і можливість ми маємо – непросте, нелегке завдання. “Шлях від вистави через рецензію до історика довгий і сповнений перешкод... Результат – враження історика, набуті з вражень рецензента. І перше, і друге висловлене неточною розмовною мовою” [17]. Всі розмірковування там, де йдеться про артистизм, мають завжди більшою чи меншою мірою гіпотетичний характер, і цього не можна приховувати. Шанс максимального віддалення від правдоподібності до “правди” зростає відповідно до використання дедалі більшої кількості документів, відмови від амбіцій відтворення та оцінки окремих творів задля реконструювання стилю, обов’язкової норми, що домінує в межах якоїсь епохи. Слушно зауважує Єжи Гот: “Тільки тоді, коли йдеться про тривалий процес, тобто про фази розвитку театрального мистецтва, історик може досягти такого ступеня певності та точності, який взагалі є можливим у гуманітарних науках” [18].

Однак і ця, на перший погляд, обнадійлива констатація не може сповнювати нас оптимізмом. Збігнев Рашевський зауважив: “Про стилі ми, без сумніву, знаємо менше, ніж про “життя театру”. Однак цілком ймовірно, що навіть тоді, коли знання у цій сфері значно розширяться, ситуація не дуже зміниться. Стиль несе знак свого часу і тому є, на думку історика театру, чудовим об’єктом дослідження. Але стиль має в собі стільки первісних, неповторних елементів, що такої класифікації, яку вже вдалося побудувати, порівнюючи різні форми театрального життя, може піддаватися тільки з великим опором” [19].

Останнім часом цікаву – вона збігається з нашими міркуваннями – пропозицію методу дослідження у сфері, можливо, найважчій – акторського мистецтва

минулого (адже відомо – як об’єкт це мистецтво не існує) висунув Дарій Косінський. Оскільки акторство дане нам лише як “запис враження”, він запропонував, щоб предметом проникнення рефлексій зробити мову розповіді, почати досліджувати її семантично як частину певної особливої мовної системи, що закодовує визначений спосіб спостереження і оцінювання [20]. Зрозуміло, що це завдання не можна трактувати й реалізувати вузько, обмежуючись лише акторським мистецтвом. Чому? Бо “... для досліджень історії акторства (йдеться про дослідження його сприйняття), фундаментальним є реконструкція світогляду театральної епохи” [21]. Варто про цей виклик пам’ятати, прагнучи його реалізувати. Творення історії театру сприяє виконанню такого завдання.

Доказовий матеріал мусить бути настільки багатим, щоб висвітлення норми служило водночас її екземпліфікацією. Багатство матеріалу гарантує історикові вірогідність, робить можливою верифікацію власних тез, оберігає від формулювання поспішних і фальшивих суджень. Над усім багатством фактографії мусить підніматися “дух синтезу”. Думка про потребу створення синтетичного образу театру повинна супроводжувати дослідження зібраного матеріалу і письменницьку працю історика і опісля не полишати читача.

Фрагментарність підходу – про це вже згадували – це одна зі спокус і один із найважчих гріхів тих, хто пише про минуле театру. Необхідно постійно пам’ятати про цілісність. Не можна жертвувати цілим, цілісністю навіть задля особливо звабливих фрагментів. Їх треба подавати разом із контекстом, з якого вони витворюються, на тлі якого вони існують. Завдяки цьому неодноразово виявлялась фальш широко визнаних та схвалюваних суджень.

Коли пишуть про репертуар театру, як правило, кількісні дані редукують до переліку кількості прем’єр. Однак важливішою є кількість вистав, вечорів, які були заповнені виставами.

Щоб уникнути непорозуміння, завжди слід брати до уваги ще низку інших чинників, які ми тільки назовемо: момент у розвитку національної драматичної літератури, доступ до чужих творів, зумовлений посередництвом агентів та наявними перекладами, можливості виплати бажаних гонорарів, цензура, особовий склад колективу, що інколи вилучає твір з репертуару, технічне забезпечення сцени і т.д. Варто також пам’ятати про можливість “маніпулювання” фрагментарними даними, про те, як легко історикові театру стати або адвокатом, або прокурором. А він тим часом повинен зайняти, якщо дотримуватись юридичної термінології, виключно позицію судді, який неупереджено зважає всі “за” та “проти”, а свою думку формулює після всебічного розгляду генези та функції явища, після довгих роздумів.

Запропоноване вище розуміння завдань історика театру, запропонований напрям пошуків має також негативні наслідки. По-перше, це призводить до затра-

чення чи замовчування, чи затертя блиску великих ролей і чудових вистав, які визначали колись позицію театру, сприяли виникненню театральних легенд. По-друге, призводить до концентрації дослідницького зусилля на процесі функціонування театального організму, процесі народження театального твору, на описі театру “із внутрішнього боку”. У силу цього, а не іншого профілювання дослідницької майстерні, з трьох основних питань, які повинен розглянути історик театру (історія установи, театральне мистецтво і “вплив вистави на зовнішній світ”[22]), занедбуваним виявляється це останнє, тому з’являється небезпека надмірної ізоляції театру від суспільного життя. Це суперечить суспільному характеру цього мистецтва, яке живе, повноцінно існує лише і винятково в суспільстві. Я, однак, переконаний, що тільки добре знання принципів “внутрішнього” функціонування, знання обумовленостей і можливостей творчості може в наступній фазі досліджень привести до формулювання правильних висновків на тему “зовнішнього” функціонування, повного і вичерпного опису ролі театру в житті міста, суспільства, народу.

Такі міркування про завдання історика театру сьогодні становить – мені здається – своєрідну адаптацію до дослідницьких дій одного із принципів “краківської школи”, яку вже понад 100 років тому сформулював та оцінив Фелікс Конечний: “дати трохи менше, аніж перебільшити – чудове правило” [23].

Переклала з польської Наталя Вус

1. Świontek S. *O możliwościach zastosowania w nauce o teatrze pewnych nowych metod badawczych // Pamiętnik teatralny*, 1999. – Z. 3-4. – S. 50-68; *неодрук: Teatrologia polska u schyłku XX wieku / Pod redakcją J. Michalika i A. Marszałek*. – Kraków, 2001. – S. 113-127.

2. Ratajczakowa D. *Dawne i nowe // Teatrologia polska u schyłku XX wieku / Pod redakcją J. Michalika i A. Marszałek*. – Kraków, 2001. – S. 101-111.

3. Ratajczakowa D., *loc. cit.* – S. 102.

4. *Ibidem*, s. 102.

5. Цитат за: Świontek S. *O możliwościach... // Teatrologia polska...* – S. 127.

6. Got J. *Rola przedsiębiorstwa w świecie teatru // Teatrologia polska...* – S. 92.

7. Lasocka B. *Teatr lwowski w latach 1800-1842*. – Warszawa, 1967; Got J. *Na wyspie Guaxary*. – Kraków, 1971; Marszałek A. *Repertuar teatru poskiego we Lwowie 1875-1881*. – Kraków, 1992; Marszałek A. *Repertuar teatru poskiego we Lwowie w latach 1881-1886*. – Kraków, 1993; Maresz B., Szydłowska M. *Repertuar teatru poskiego we Lwowie w latach 1886-1894*. – Kraków, 1993; Got J. *Das österreiche Theatr in Lemberg im 18. Und 19. Jahrhundert*. – B. I-II. – Wien, 1997; Marszałek A.

Lwowskie przedsiębiorstwa teatralne lat 1872-1886. Kraków, 1999; Wypych-Gawrońska A. *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872-1918*. – Kraków, 1999.

8. Nowacki K. *Dzieje teatru w Krakowie. Architektura krakowskich teatrów*. – Kraków, 1982; Jabłoński Z. *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1781-1830. (Okres 1796-1809 napisał Got J.)* – Kraków, 1980; Got J. *Dzieje teatru w Krakowie, Teatr austriacki w Krakowie w latach 1853-1865*. – Kraków, 1984; Michalik J. *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Przedsiębiorstwa teatralne*. – Kraków, 1997; Michalik J. *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893-1915: w 3 t. T. I-II: Teatr Miejski*. – Kraków, 1985. T. III: *W cieniu Teatru Miejskiego*. – Kraków, 1987.

9. Poskuta-Włodek D. *Trzy dekady z dziejów jednej sceny. Teatr im. Juliusza Słowackiego w latach 1914-1945*. – Kraków, 2001.

10. Got J. *loc. citato*. – S. 98.

11. *Ibidem*.

12. *Ibidem*. – S. 96.

13. Marczak-Oborski S. *Obszary teatru*. – Wrocław, 1986. – S. 10.

14. Bachtin M. *Twórczość Franciszka Rablais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu / Przeł. Goreniowie A., A., opr. Balbus S*. – Kraków, 1975. – S. 215.

15. Ratajczakowa D. *Przestrzeń w dramacie i dramacie w przestrzeni teatru*. – Poznań, 1985. – S. 101-102.

16. Bayerdörfer H.-P. *Probleme der Theater-geschichtsschreibung // Theaterwissenschaft heute*. – Hrsg. Möhrman, Berlin b.d. – S. 51.

17. Got J. *loc. citato*. – S. 94.

18. *Ibidem*. – S. 98.

19. Raszewski Z. *op.cit.* – S. 38-39.

20. Kosiński D. *Aktorstwo, jakim się wydaje // Dialog*. – 2001. – Nr 8. – S. 130.

21. *Ibidem*. – S. 131.

22. Raszewski Z. *op.cit.* – S. 14.

23. Koneczny F. *Przegląd Polski*. – 1897. – T. 126. – S. 536.

Олександр СЕМАШКО

ОБ'ЄКТИВНА МОВА ЦИФР

Сучасний театральний процес в Україні за оцінками делегатів IV з'їзду Національної спілки театральних діячів (22 – 23 грудня 2001 р.).

Театр має бути сьогодні таким,
яким суспільство має стати завтра.
Лесь Курбас

Сьогодні в Україні відбуваються значні зрушення у сфері художньої культури, особливо в тих її галузях, які пов'язані з колективною творчістю і залежні від матеріальних умов життя суспільства. Сюди належить насамперед сценічне мистецтво.

Загальні тенденції розвитку українського театального мистецтва у перехідний період доволі чітко визначив у своїй доповіді Голова Національної спілки театральних діячів України Л. С. Танюк [1]. Водночас театральний процес – не просто об'єктивна реальність, яка функціонує незалежно від свідомості людей. Навпаки, його присутність визначають її стан, потреби, інтереси, оцінки. Оцінки делегатів IV з'їзду (директорів театрів, режисерів, театрознавців, акторів), які репрезентують театральну спільноту усіх регіонів України, мають не тільки ситуативне значення. Вони дозволяють шляхом певної наукової інтерпретації отримати дані як про стан, так і тенденції розвитку сучасного театального життя.

За дорученням Правління спілки Асоціації соціологів України під нашим керівництвом і за участю акад. І. Д. Безгіна було опитано делегатів з'їзду. Скориставшись опитувальним листом “Український театр у період соціокультурних трансформацій”, ми отримали інформацію від 92 делегатів з'їзду (Дніпропетровське відділення – 10 чол., Донецьке відділення – 10, Київське відділення – 24, Львівське – 13, Одеське – 14, Харківське – 6 та ін.), що становить 85 % його реальних учасників.

Учасники з'їзду оцінювали (за прийнятою в соціологічних дослідженнях п'ятибальною шкалою) різні явища та аспекти сучасного театального життя в Україні та у м. Києві (різниця в 0,08 бала є значущою).

Розглянемо основні результати дослідження як показник театральної свідомості еліти сценічного мистецтва України. Визначальною для долі театру ми вважаємо проблему глядача, від рівня потреб і смаків якого залежить його

майбуття. Загалом потреба публіки в театрі становить, за оцінкою театральних діячів, 3,34 бала, що можна вважати достатнім потенціалом функціонування і розвитку театру, зважаючи на те, що 81,5 % опитаних дають позитивну оцінку інтересу публіки до театру, а 41,7 % – навіть високу. Особливо оптимістичні у своїх оцінках режисери (3,83)*, і навпаки, песимістичні – театрознавці (2,91). Останнє свідчення симптоматичне, бо критик за своїм статусом має висловлювати найточніше судження про публіку, оскільки перебуває між нею і творцями як посередник і регулятор їхнього зв'язку.

Про загалом достатню взаємодію театру і публіки як основи поступу театальної діяльності свідчить і оцінка, яку дали делегати (що виступають тут авторитетними експертами) рівню стосунків “театр – публіка”: 3,24 (73,8 % опитуваних оцінили його високо – 4 та 5).

Але чи можна вважати таку оцінку об'єктивною, якщо частина з опитуваних оцінювала свою власну діяльність? Ейфорично високо оцінює стосунки “театр – публіка” суб'єкт, який безпосередньо створює цей зв'язок своєю творчістю, тобто – режисер (3,79), однак критики-театрознавці і в загальній оцінці інтересу публіки до театру дотримуються радикально протилежного погляду, вважаючи, що рівень стосунків “театр – публіка” є недостатнім (2,64).

Як свідчать міркування делегатів-театрознавців, свою занижену оцінку вони мотивують тим, що театр чимраз більше задовольняє невибагливі смаки публіки, недостатньо веде її за собою. Директори театрів і автори дають прибіжно однакові позитивні оцінки (3,23 та 3,33).

Менш суперечливими є оцінки стану театального життя як в Україні загалом, так і в Києві.

* Тут і далі бали позначаємо тільки цифрами (прим. ред.)

Загальний стан театрального життя в Україні у зв'язку з багатьма негативними чинниками, розкритими в доповіді Л. С. Танюка, оцінюється доволі низько (2, 69). При цьому оцінки режисерів і театрознавців помінялись, бо театрознавці дають ситуації найвищу оцінку (2, 91), яка наближається до задовільної, тоді як режисери несподівано самокритичні (2,57). Свої особливості мають оцінки стану театрального життя за регіональною ознакою. Так, делегати з Дніпропетровського відділення оцінюють його в 2,7; Донецького – 2, 6; Київського – 3; Львівського – 3, 23; Одеського – 2, 5; Харківського – 3, 33. Як бачимо, найвищі оцінки дають львів'яни і харків'яни, у містах яких театральне життя відзначається певною стабільністю і новизною.

Стан театрального життя столиці характеризує вища (3,37) оцінка, ніж загалом в Україні, хоча 18,6% опитаних дали йому низьку оцінку. Соціологи з'ясували також, від яких факторів залежить сучасний стан театральної діяльності.

Виявилось, що делегати з'їзду як найактивніша і провідна частина театральної співдружності, мають доволі високий інтерес до політики (3, 53), особливо коли йдеться про директорів театрів (3,87) та режисерів (3,76), а найнижчий він у театрознавців (2, 78).

Такий значний інтерес театральної еліти до політики позитивно корелює з ще вищим рівнем участі у громадському житті (3, 89), що свідчить про її активне намагання розв'язувати соціальні проблеми і традиційно вважається запорукою кращого знання життя й активної громадянської позиції. Але в театрознавців спостерігаємо суперечливе розходження між їх низьким інтересом до політики (2, 7) і значною участю у громадському житті (3, 8). Це свідчить про певне протиставлення політико-ідеологічного і громадського аспектів буття, що характерно в період формування громадянського суспільства. Загалом рівень соціальної участі театральних діячів у житті суспільства можна вважати якщо не оптимальним, то цілком достатнім.

Спробуємо охарактеризувати стан і перспективи театрального процесу за його найважливішими складовими, щоб зрозуміти причини кризового стану у цій ділянці культури.

У театральному середовищі існує стійке переконання, що рівень театральної діяльності залежить від художнього керівника, режисера, основного творчого суб'єкта вистави. Такий підхід підтверджують театрознавчі концепції "режисерського театру".

Експертне опитування показує, що за багатьма ознаками кризовий стан сучасного українського театру визначається рівнем режисури в театрах України, який оцінено в 2, 77 (при 32, 9% негативних оцінок). Особливо незадоволені станом режисури актори (2,59), сценографи, завліти та ін. (2, 1).

Найбільше задоволені станом режисури делегати Київського відділення (3, 12), найменше – Одеського (2, 57) та Львівського (2, 62). Очевидно, міркування про визначальну роль режисури має під собою підставу, що було вже предметом неодноразового обговорення серед театральної громадськості [2].

Як же оцінюють експерти умови театрального процесу в їхньому взаємозв'язку?

Важливою позитивною рисою можливостей поступу й існування театру експерти вважають традиційно високий творчий потенціал акторських труп (3, 34; 51,6 % високих оцінок). Прикметно, що самі актори оцінюють його значно нижче (3, 12) від інших театральних працівників, однак досить високу його оцінку дають директори театрів (3, 65) та театрознавці (3, 5). Тому загалом цей факт може бути оцінений порівняно з іншими як оптимальний.

Судження про стан театру і його проблеми кожної театральньо-професійної групи мають свої особливості, які відображають своєрідність становища цієї групи в суспільстві, цінностей та інтересів. Так, актори дають найнижчу оцінку рівню театральної критики (2, 22) та режисури (2, 59).

З творчим потенціалом акторського складу пов'язана професійна атмосфера в театрах, яка значною мірою визначає художній рівень вистав, рівень театральної творчості. Назагал професійна атмосфера в театрах за оцінкою експертів є достатньою – 3, 1 (46 % "посередньо", 29, 6 % "добре", 2, 2 % "відмінно", хоч 23 % вважають її низькою, маловимогливою).

Найвищу оцінку професійній атмосфері у відомих їм театрах України дають директори (3,27), а найнижчу – критики й театрознавці (2,71), що, очевидно, більше відповідає дійсності. Наближаються до такої оцінки й режисери (2, 88). Така низька оцінка професійної атмосфери в театрах не може не викликати занепокоєння.

Основою сценічного життя мистецтва є драматургія як джерело ідей і творчо-перспективного відображення дійсності, передумова творчості не тільки режисера, а й усіх учасників театрального процесу.

Оцінка стану сучасної української драматургії виявилась настільки жалюгідно низькою (2, 19), що не потребує розлогих коментарів. Найнижчу оцінку дають режисери (1,79; 83 % негативних оцінок), а найвищу, що здається несподіваним – театральні критики (2, 61; 66 % позитивних оцінок). Ця розбіжність не змінює доволі похмурого пейзажу української драматургії, хоча за останні роки й тут відбулися певні позитивні зрушення. Маємо на увазі конкурси молодих драматургів, видання нових збірників драматичних творів тощо. Усе це й позначило відповіді на запитання "Чи має сучасна українська драматургія певні здобутки в останні роки?", на яке 31 % опитаних відповіли позитивно.

Проте загальне становище театрального процесу визначається не лише станом національної драматургії. Репертуар драматичних театрів України, хоч із присутніми втратами національної складової, активно поповнюється сучасними зарубіжними п'єсами та класикою. Тому стан репертуару драматичних театрів в Україні учасники з'їзду оцінили помітно вище (2,82; 32,9% низьких оцінок), ніж стан самої сучасної української драматургії (2,19). хоч і перший теж залишається кризовим.

Це свідчить якщо не про кризу, то про стагнацію театральної діяльності, бо стан репертуару є одним із найбільш значущих показників ефективності театру, концен-

трованим чинником його потенційного впливу на суспільство. Репертуар є соціально-художнім образом театру, а тому саме через формування репертуару відбувається цілеспрямований вплив суспільства на театр, управління його діяльністю. На думку В. М. Дмитрієвського, репертуарна політика – це у своїй суті і процес, і результат взаємодії культурної політики суспільства, інтересів глядачів і творчих працівників [3].

Інакше кажучи, репертуар є тим полем взаємодії театру з суспільством, де концентруються інтереси й потреби всіх учасників театральних життів, держави й громадянськості.

В умовах збідненості сучасного національного репертуару виникає потреба використовувати зарубіжну драматургію, з чим погоджується 81,7% опитаних і рішуче не погоджується 18,3%. Мотивація позиції останніх може бути зрозуміла у зв'язку із значною перевагою в зарубіжній драматургії російських п'єс, що позначається на посиленні процесу “зросійщення” українського театру.

Підставою для таких суджень є відповідь опитаних делегатів на запитання “Якою мірою відчутний “російськомовний пресинг” на репертуарі українських театрів?”. Такий пресинг опитані вважають доволі значним (3, 13; 51, 8% вважають його значним, а 32, 9% дуже значним).

Делегати Львівського відділення оцінюють “російськомовний пресинг” в 3, 54 (зазначимо знову, що різниця в 0, 08 бала є значущою!), а директори театрів цього відділення – в 3, 75 бала. У своїх оцінках близькі до них представники Дніпропетровського відділення.

Отже, творча криза сучасної української драматургії зумовлює ланцюгову реакцію не тільки репертуарних змін, а й позначається на культурному й мовному контексті суспільного функціонування театру, що вимагає зваженішої, динамічнішої репертуарної політики й особливої відповідальності за неї керівництва кожного театру.

Спільною є залежність діяльності театру від комплексу загальних і специфічних умов, які впливають на творчість окремої особистості.

Театральна еліта України, оцінюючи ці умови свого існування індивідуально, стосовно себе, дає їм у цілому позитивну оцінку (3, 1; менше третини – 30,6% – дає низьку оцінку, 36,3% – посередню, а 33,8% – “добре” і “відмінно”).

Найкомфортніше почуваються управлінці, директори театрів (3, 24), а найнезахисніше – театральні критики (2, 44; 55% негативних оцінок). Відсутність необхідних умов для публікації, виступів у ЗМІ, мізерні гонорари не сприяють творчим злетам театрознавців і значною мірою негативно позначаються на стані критики в суспільстві загалом.

Найвище оцінюють умови свого творчого зростання делегати з Дніпропетровська (3, 8), зі Львова (3, 38) та Харкова (3, 33), доволі низько – митці з Одеси (2, 79). Умови творчого зростання за своїм змістом і формою мають як всеукраїнський, так і місцевий характер, як зовнішній, так і іманентно-внутрішній вимір. До недавнього часу їх доволі жорстко і директивно визначала держава (насамперед йдеться про фінансування). Сьогодні ситуація змінилася аж ніяк не на краще, бо отримана така бажана донедавна свобода без матеріальної і фінансової підтримки штовхає те-

атри на шлях виживання будь-якою ціною, хоча певну частину колективів це надихнуло й на творчі пошуки та звернення. Реальна ж відмова держави бодай мінімально забезпечити театри, коли механізм їх ринкового функціонування ще не налагодився, породила й затяжну кризову ситуацію, багато театрів балансує на межі виживання. Тому переважна більшість театральних діячів сприйняла таке становище театрів як “зраду” з боку держави, яка недооцінює роль театру в житті суспільства і народу.

Тож не дивно, що, оцінюючи рівень стосунків “театр – держава, влада”, делегати всієї театральної спільноти України дали їм найнижчу з можливих оцінку – 1, 82 (72, 8% негативних оцінок!). Загалом нинішня ситуація характеризується явною невідповідністю між очікуваннями і результатами. Відома з часів перебудови і театральної реформи ідея самозабезпечення театрів не відповідає світовій театральній практиці, яка не знає “бездотаційних театрів”.

На питання “Чи стабілізувалось економічне становище театру в порівнянні з початком “перебудовного десятиліття?” експерти відповідають “ні” (79,4%); не погоджується з ними лише п'ята частина опитаних. Очевидно, що на сьогодні економічне становище театрів у переважній більшості справді не стабілізувалось. До того ж 99,4% опитаних експертів переконані в безперспективності сподівань на економічно самостійне функціонування театрів, вважаючи, що “будь-який театр без постійної матеріальної підтримки існувати не може”.

Водночас переважна більшість опитаних (74, 5%) переконана, що не варто “одержавлювати” студійні та інші театри недержавних форм власності, бо державна форма робить їх залежними, стримує їхнє становлення, тоді як “на творчих хлібах” вони можуть знайти меценатську чи спонсорську підтримку, яка надасть нових перспектив розвитку.

Театральна спільнота не вважає доцільним довічне й безумовне служіння митця в одному театрі, а дотримується позиції, що в державних театрах потрібна контрактна система набору кадрів (81%), що, очевидно, повинні враховувати театральні менеджери та управління театрами при Міністерстві культури й мистецтва України.

Нові умови, нова театральна-художня реальність, яка складається сьогодні в Україні, призводить до різкого зростання ролі театального менеджменту як важливої умови поступу сучасного театру. Проте ця важлива ланка театального процесу, яка забезпечує ефективність театральної діяльності й умови творчого зростання, перебуває, на жаль, в стані стагнації. Рівень театального менеджменту делегати оцінюють в 2, 34 бала (51, 6% негативних оцінок). Особливо незадоволені його станом сценографи й режисери. Нові умови вимагають не тільки нового рівня підготовки театральних менеджерів, але й кількісного зростання, а щорічний прийом в інститут п'ятьох-шістьох студентів не розв'язує проблеми [4].

Успішний менеджмент театру можливий, однак, за співпраці з державними організаціями, а також за умови, що його підтримують відповідні фонди, приватні спонсори й меценати в органічній взаємодії, яка, однак, фактично виявилась розладною.

Якщо рівень співпраці театрів з державними організаціями театральні діячі оцінюють як посередній (3,01; хоча 41,7 % вважає його низьким і таким, що не задовольняє потреб театрів), то “стан підтримки театрів фондами, приватними спонсорами й меценатами” оцінено мізерно низько (2,21; 61,4 % дає йому низьку оцінку). Не налагоджено системи постійного стаціонарного підтримування з боку приватного сектора діяльності театрів, що пов’язане не тільки з утраченими традиціями меценатства, а й невідповідним правовим механізмом, який стимулював би діяльність спонсорів. Помітно гальмує розвиток театрів відсутність достатньої співпраці державних організацій зі спонсорами й меценатами. Найбільшими оптимістами в реалізації таких заходів є актори, а серед регіонів значну спонсорську підтримку отримує Донецьке театральне відділення.

Сьогодні важливим показником успішної діяльності театрів стає “рівень співпраці з недержавними організаціями”, який, однак, опитані оцінюють доволі низько (2,49; 44,4 % негативних оцінок).

Значний резерв активізації діяльності театрів у системі соціально-культурного середовища залишається невикористаним і потребує особливої уваги.

Адже у зв’язках театру з недержавними організаціями виявляються його “театральні-інвестиційні”, “театральні-виховні”, “театральні-громадські” та ін. стосунки.

Важливою передумовою успішної діяльності театру є стан і роль театральної критики в суспільстві.

Критика, забезпечуючи зв’язки театрального мистецтва з публікою і суспільством, є, за вдалим висловлюванням О. Зінкевич, “імунною підсистемою художньої культури” і сприяє її загальному оновленню.

Нова театральна-художня ситуація і театральна-художня реальність об’єктивно сприяє зростанню ролі критики, бо в суспільстві відбувається переструктурування взаємин між учасниками театального життя, розширюється, а то й руйнується усталена ціннісно-нормативна система їх взаємин, як і критерії оцінки вистав. У цих умовах критика як регулятор театального життя набуває дедалі більшої ваги. Однак у цих нових умовах критика ще не зуміла зайняти належного, притаманного її функціям, місця в нашому суспільстві.

Проведене опитування делегатів-експертів показало, що вони низько оцінюють “рівень театральної критики” (2,39; 53,7 % негативних відповідей). Найвищу оцінку їй дають директори театрів (2,51) та самі театрознавці (2,64), а найнижчу (2,22) – актори і режисери. Як бачимо, навіть самі театральні критики вважають стан критики доволі невисоким, це свідчить, що вона не виконує своїх важливих соціально-культурних функцій. Порівняно з іншими, значно вище оцінюють стан театральної критики делегати Дніпропетровського, Донецького та Київського відділень (2,6 при різниці в 0,08 бала), що, очевидно, свідчить про її активність і авторитетність у цих регіонах. Рівню театральної критики відповідає в оцінках делегатів і рівень стосунків “театр – критика” (2,38), який відображає її реальний вплив на театральний процес. Найбільшої ваги рівню цих стосунків надають толерантно-владні директори театрів (2,7),

а найменшої – режисери (2,19), хоча саме вони, порівняно з іншими суб’єктами театального життя, найбільше зацікавлені в ній.

І все ж не слід думати, що театральні працівники зневажають чи ігнорують критику, бо спеціальне питання, яке виявляло “ставлення працівників театру до критики”, за своїми результатами засвідчило помітне зростання уваги до критики (від 2,39 загальної оцінки до 2,73; 62,8 % позитивних оцінок, з них 19,8 % на “чотири” і “п’ять”). Доволі толерантним є ставлення до критики директорів театрів (3,05), режисерів (2,83) та делегатів Донецького й Харківського відділень, у центральних містах яких виходять спеціалізовані театральні часописи. Можна прогнозувати подальше зростання її впливу, який, звичайно, по-різному сприймають учасники театального життя.

Визначну роль у творчому самоутвердженні митця грає його соціально-культурне та професійно-художнє визнання, яке відповідає мірі покликання, “фіксує відлуння” входження мистецтва в суспільство, стає імпульсом для подальшого зростання митця [5].

Опитування делегатів, людей шанованих, таких, що вже здобули певне визнання, дає нам цікавий матеріал, який свідчить, що творча доля цих митців переважно склалася вдало. Цікавою є диференціація визнання творчості митців різними суб’єктами театального процесу.

Митці дещо самозакохано вважають, що найбільше визнання їхня творчість має у публіки й громадськості (3,95). Тільки 9,9 % вважають, що визнання ще не здобули, 45 % оцінюють його на “добре”, а 28,8 % – на “відмінно”.

Традиційно найвище оцінюють своє визнання у публіки, громадськості актори (4,26; 84 % добрих і відмінних оцінок), досить високо (4) – режисери і найнижче – театральні критики (2,76).

Загалом високими оцінками характеризується і визнання творчості колегами, театральними працівниками взагалі (3,6) і особливо колегами свого професійного цеху (3,8).

Актори вважають, що отримали більше визнання від своїх колег-акторів (3,8), ніж від театральних працівників назагал (3,4). Режисери самозакохано стверджують що втішаються достатньо високим визнанням і публіки (4), і театральних працівників (3,86), і колег (3,9).

Найпоміркованіше й тверезо, як і належить за їх фахом, мислять і оцінюють своє визнання критики, хоча, здається, помиляються, коли думають (3,62), що досягли значного визнання у театральних працівників, бо попередні факти свідчать про інше. Однак вони свідомі того, що в публіки і громадськості не мають навіть посереднього визнання (2,76), як і в своїх колег (2,89). За регіонами високий показник визнання у публіки мають представники Дніпропетровського (4,5), Харківського і Львівського відділень (4,17). Визнання серед театральних працівників нині мають Харківське (4) та Донецьке відділення (4,17), а серед колег у вузько фаховому сенсі – Харківське відділення (4,17).

Цю систему соціально-культурних чинників треба враховувати в процесі регулювання театральної діяльності. Незважаючи на всі негаразди нинішнього театального

життя, нашій театральній еліті притаманна впевненість у своєму творчому зростанні. Переважна більшість опитаних загалом задоволена достатньо високою “реалізованістю своїх творчих планів і сподівань”, у чому переконує показник 3, 11 (36, 5 % дають високу оцінку, 33 % – посередню, а 29, 7 % низьку).

Відповідаючи на запитання про творчі перспективи українського театру, театральна еліта виявила достатню впевненість в його позитивному майбутті (3,34; основна модальна група складає оцінка “добре” – 33 %, 14,2% – “відмінно”, 19,8 % – “погано”). При цьому слід відзначити доволі високий на загальному тлі оптимізм директорів (3,66) та театральних критиків (3,63) і песимізм режисерів (2,73). Значний оптимізм властивий делегатам Дніпропетровського (3,8), Київського (3,62) та Львівського (3,61) відділень. Однак цей оптимізм пов’язаний насамперед із збереженням існуючої мережі театрів України, хоч деякі представники Міністерства культури і мистецтв пов’язували подальший поступ театру зі скороченням кількості державних театрів в Україні і стимулюванням розвитку їх недержавної мережі. Опитування з цього приводу показало, що 87,6 % делегатів рішуче виступає проти зменшення кількості державних театрів в Україні, що й має взяти до уваги Міністерство культури і мистецтв України.

У кінці анкети делегати IV з’їзду мали можливість подати свої пропозиції щодо поліпшення роботи українських театрів та театального життя. Основні пропозиції такі: збільшити державне фінансування театрів; визнати театри та творчі спілки неприбутковими організаціями, провести загальну реформу театального системи; ужити заходів для підвищення престижу акторської професії, прийняти закон про театр, частіше скеровувати критиків для вивчення діяльності театрів; повернути підпорядкування театрів Міністерству культури і мистецтв; звільнити меценатів від частини податків; поліпшити законодавчу базу функціонування театрів та репертуарну політику, відновити гастрольну діяльність; радикально підняти рівень режисури; відкривати якнайбільше творчих лабораторій; дбати про рівень виховання молодого глядача; НСТД виступати із законодавчою ініціативою та ін.

Усі зазначені в опитуванні проблеми знайшли глибоке висвітлення у звітній доповіді голови НСТД Л. Танюка, їх жваво і творчо обговорювали делегати з’їзду.

Узагальнюючи роздуми провідних митців і організаторів театального процесу в Україні, бачимо не лише кризові явища, а й нові здобутки на ниві українського театру.

Незважаючи на певну незлагодженість складових театального діяльності, порушення відносин між державою і театром, театром та громадськістю; на відставання режисури, критики та й самого театального процесу від потреб часу, інтерес громадськості й публіки до театру все ж залишається стабільним і має тенденцію до зростання, що налаштовує на принаймні стриманий оптимізм щодо його розвитку. Наповнюються новим змістом взаємини театру й публіки, формується новий глядач, особливо в середовищі молоді.

Економічне становище театрів, однак, залишається нестабільним, а самі митці вимагають державного впровадження контрактної системи набору кадрів. Нова ситуація актуалізувала необхідність значного підвищення рівня театального менеджменту, вимагає зняти оподаткування з прибутків театрів. Потребує вдосконалення система матеріального й морального заохочення театральних працівників. Вони стурбовані падінням соціального престижу й соціально-правового захисту своєї професії, станом репертуару, недостатньою допомогою і підтримкою їх діяльності з боку регіональної влади.

Необхідно розробити і впровадити регіональні перспективні програми розвитку театрів, які б увійшли до загальних перспективних державних програм розвитку культури регіону. Такі програми можуть бути створені на підставі ретельного комплексного аналізу й дослідження умов функціонування театрів і їхніх потреб. Назріла також проблема створення і забезпечення соціально-культурного театального моніторингу, регуляторного визначення соціально-економічних, соціально-культурних і художніх показників ефективності театального діяльності.

1. *Театр: стратегія і соціальна політика (1997 – 2001) Матеріали до звіту на IV з’їзді – Національна спілка театральних діячів України.* – К., 2001. – С. 12 – 19.

2. *Див.: Театральний менеджмент: Збірник навчальних методичних та наукових праць/ КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого.* – К., 1996. – 431 С.

3. *Дмитриевский В. Н. Социальное функционирование театра и проблемы современно-культурной политики.* – М., 2000. – С. 120.

4. *Театральний менеджмент: Збірник навчальних методичних та наукових праць... – С. 21.*

5. *Семашко А. Н. Социально-эстетические проблемы функционирования и развития художественных потребностей.* – К., 1985 – С. 92.

Наталя ЄРМАКОВА

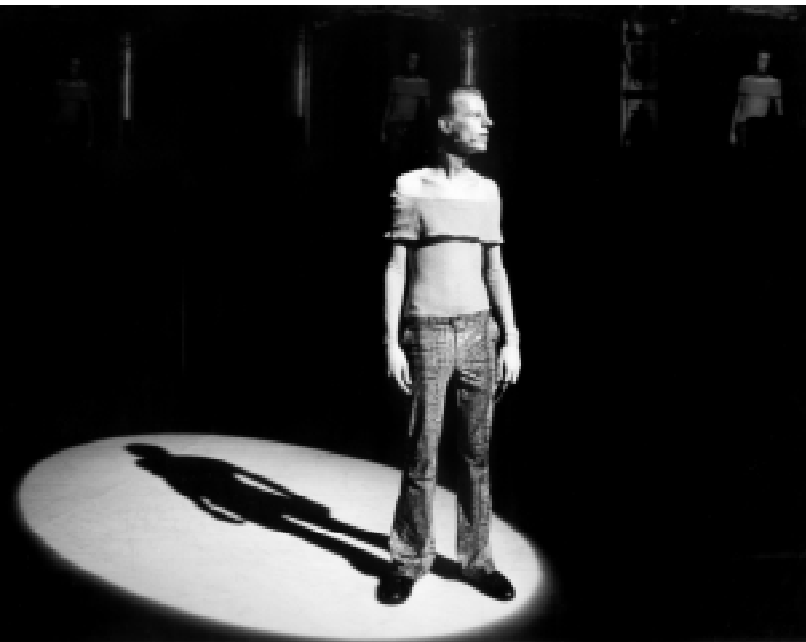
МОНОЛОГ ПРО ДІЯЛОГ

Кая Брюль та Том Єнсен у виставі "Войцек", режисер Роберт Уїлсон, Театр Бетти Нансен (Данія), світлина The Ocular One.

У жовтні 2001 р. відомий польський режисер, засновник одного з найкращих європейських фестивалів "Контакт" у Торуні (Польща) – Крістіна Мейснер здійснила новий проект. Він отримав назву "Діялог", чим одразу за-свідчив свою формальну і змістову сутність. Так само, як і "Контакт", "Діялог" од початку вирізнявся сильним програмним акцентом. З моменту заснування "Контакт" шукав і знаходив ґрунт духовного єднання й порозуміння народів, що надто довго роз'єднували їх численні "стіни" та "завіси", які "Контакт" рішуче намагався руйнувати.

Для України Торунь став містом, у якому відбулися перші європейські театральні дебюти тоді ще зовсім молодих, проте найбільш перспективних режисерів: Валерія Більченка, Олега Ліпцина, Володимира Кучинського,





Агілли Виднянського. Це теж було програмним вчинком організаторів Контакт – знайомити західноєвропейську публіку із ще не зовсім зрілим, проте свіжим і незаангажованим мистецтвом. Крістіна Мейснер регулярно запрошувала й інших наших режисерів, щоби вони могли зустрітися з новим європейським театральним світом, спробували знайти в нім своє власне місце. (До речі, саме на цьому фестивалі я отримала пропозицію присвятити Україні спеціальний номер журналу “Театр”, що й було здійснено в лютому 1993 р. Сподіваюся, що ці майже десять статей теж сприяли просуванню української театральної культури на Захід). Прагнучи максимального зближення, Крістіна Мейснер врешті й сама відвідала наш фестиваль “Херсонеські ігри” – о тій порі найдемократичніший український театральний фестиваль. Вона підтримувала майбутнє української сцени, можливо, більше з моральних, аніж естетичних позицій.

Нічого не декларуючи, “Контакт” практично простягнув руку допомоги новому поколінню України. Чи не тому керівника польського фестивалю мало засмучувала неконкурентність українських вистав? Чи не тому Крістіна Мейснер здатна була “пробачити” деякі наші невдачі й навіть провали і, переступивши через власні розчарування, продовжувати рухатися нам назустріч?

Уже декілька десятиліть абсолютно очевидно, що Крістіну Мейснер приваблює не лише окремий факт театральної практики – спектакль, а й такою ж мірою і процес примхливого, почасти хаотичного театрального життя, у якому вона є винятковоактивним і зацікавленим учасником. Поза сумнівом, спосіб служіння мистецтву, що вона його для себе обрала, передбачає ще універсальніші програмні завдання, аніж просто практику успішного режисера і вдалого театрального менеджера. Це спонукає її, крім усього, послідовно оновлювати географію країн-учасниць, культивувати різноманітні інтелектуальні контакти. Дуже цікавим атрибутом торунського фестивалю стали регулярні зустрічі із творцями вистав, диспути, обговорення, які засвідчили значний резерв взаємовпливів, спільне бажання “видобувати” “матерію” взаєморозуміння. Ця частина “Контакту” в усіх сенсах була своєрідною формою діалогу, причому такого діалогу, який не лише пропонує різні погляди, а й розсуває межі спільних досягнень, художніх зрушень.

Концепція діалогу як винятково ефективного засобу з’ясування різних позицій, кристалізації взаємоважливих проблем, концентрації зусиль на розв’язанні принципових проблем творчості і ширше – життя – ця форма, вочевидь, і підштовхнула Крістіну Мейснер до створення нового проєкту, заснування нового фестивалю.

На світлинах:

угорі – сцена з вистави “Чайка” А. Чехова, режисер Стефан Пухер, Шаушпільгауз (Гамбург, Німеччина), світлина В. Бергмана;

внизу – сцена з вистави “Викреслювання” Т. Бернгардта, режисер Крістіан Люпа, Театр Драматичний (Варшава, Польща).

Подібно до “Контакту”, народжений у Вроцлаві “Діалог” має серйозну культурну, соціальну і навіть політичну мотивацію, хоча тут відсутні найменші ознаки спекулятивності і запопадливості. Обидва фестивалі дистанційовані від примітивного політичного практицизму. Проско Крістіна Мейснер відмовляється вважати театр периферією соціальної дійсності й не погоджується з обмеженням його ролі в житті суспільства. Звертаючись до такої актуальної теми, як Схід-Захід, вона чітко й відверто декларує у програмній заяві з приводу започаткування “Діалогу”: “Ми дедалі частіше спостерігаємо брак взаємної зацікавленості. Усе дужче відчуваємо виникнення нових бар’єрів – не лише через економічні й цивілізаційні відмінності. І, не зважаючи на офіційну політику, що прагне до об’єднання Європи, ми неофіційно й поволі повертаємося один до одного спиною. Виявляється, що взаємопізнання і взаєморозуміння досягається з великим зусиллям і вимагає зміни звичних смаків, відмови від стереотипів мислення й світобачення. А чи можливе таке в принципі? Спробою дати відповідь на такий стан речей і є наш фестиваль, фестиваль пошуку відповідей на питання, що нас хвилюють. Цьому мусить прислужитися й програма фестивалю, який передовсім покликаний стати конфронтацією найцікавіших подій польського театру із найцікавішими явищами театру європейського; а поза тим – це зустрічі й бесіди з усіма творцями вистав, а також міжнародна дискусія про ситуацію сучасного театру”.

Концепцією діалогу були позначені всі складові фестивалю: репертуар, обговорення вистав, міжнародна дискусія, культурна програма. Вона відчутна і в самій композиції показу: сім вистав польських і сім – режисерів інших країн. Польщу репрезентували метри: Крістіян Люпа і Єжи Гжегожевський, а також п’ять постановників середнього і молодшого покоління: Петро Тепляк, Гжегож Яжина, Павло Міськевич, Кшиштоф Варліковський, Павло Шкотак. Протилежний бік представляли зірки світового театру – Роберт Уїлсон, Крістоф Марталер – молода генерація режисери Стефан Пухер (Німеччина), Абделазіза Сіррокха (Бельгія), Оскарас Коршуновас (Литва), Левана Цуладзе (Грузія), Олександр Кладько (Росія). Якщо відхилили по-своєму цікаві, але художньо ще не довершені грузинську і російську вистави, то загальна диспозиція “непольських” спектаклів засвідчила чільне й виняткове місце вистав саме зірок. Блискучі, довершені “Войцек” у данському театрі Бетти Нансен Роберта Уїлсона і “Спеціалісти” в цюріхському “Шаушпільгаузі” Кристофа Марталера виявляють, кожен по-своєму, ідею театру вищої майстерності й особливої форми “діалогу”. У Роберта Уїлсона наголошено на принципі служіння Красі як найвищій цінності буття, здатної “переосмислити” навіть трагедійний образ світу. Від епізоду до епізоду бачиш у “Войцеку”, як з кожною хвилиною сценічної дії все чіткіше окреслюється прагнення режисера знайти гармонію естетичного із етичним і як це балансування висвітлює висхідний момент його “діалогу” зі світом. У трагіфарсі, гого-опері “Спеціалісти” світ “згортається” до фатально й парадоксально обмеженого й ізольованого простору, що в ньому людство “доживає свій

вік”, без упину повторюючи одні й ті ж помилки. Тут естетичне ніби етизується і в такий спосіб осмислюється. Байдужий до всілякої проповіді й моралізаторства, швейцарський режисер культивує віртуозну форму й театральну гру як найкращий засіб (через творче осягання й відсторонення) “викрити” потаємні механізми нашого буття. Його “діалог” зі світом має безліч обертонів, серед яких домінують інтонації іронії й сарказму.

Попри всі відмінності, мистецтво кожного із метрів аж ніяк не локалізується довкола національних, соціальних чи інших обмежень. Їхні “діалоги” звернені до кожного, що й означає – до всіх.

Цікаво визначив об’єкт свого “діалогу” постановник “Чайки” Стефан Пухер. У його виставі абсолютно розкута, грандіозно оснащена технічно, за всіма зовнішніми ознаками

Магдалена Целецька та Анжеей Хира у виставі “Вшанування”, режисер Гжегож Яжина, театр “Розмаїтосці” (Варшава, Польща), світлина Стефана Околовіча.



щаслива сучасна людина виявляється жакливо самотньою й кричущо спустошеною. Ці переконливо “нинішні” персонажі ніби “стикаються” із самотніми й спустошеними героями Чехова так, як могли б “стикатися” та й теперішня цивілізація. (Але хіба в автора стикаються не “цивілізації?”). І це зіткнення резонує в гамбурзькому “Шаушпільгаузі” несподіваними, а почасти агресивними мистецькими прийомами, відбиваючи зухвалий за формою, але романтичний за пафосом погляд молодого режисера на світ. Стефан Пухер є ніби нинішнім двійником Кості Трєплева, а його вистава, зовсім як у Чехова, відбиває старий як світ конфлікт культур, позицій, цивілізацій. У цьому й полягає сенс “діялогу” Стефана Пухера.

Дещо прагматичніше й спрощено зіставив різні культури Абделазіз Саррох у своєму “театрі брейкдансу” “Хаш Хаш Хаш”. Вистава цього гурту з Гента – пластикна оповідь про життя афро-азіатських емігрантів у Західній Європі. Мовою цієї молоді якраз і є брейкданс. “Діялог” культур у цій виставі надто самодостатній і самоочевидний, він вичерпується набагато раніше, аніж закінчується сценічна дія. Схожі відчуття полишає по собі спектакль литовського режисера Оскараса Коршуноваса “Майстер і Маргарита”. “Скорегувавши” до мінімуму тему кохання і вивільнивши практично весь сценічний “простір” для теми зла, постановник перетворив “діялог” з Булгаковим на суперечку з ним. Вигадливо створена форія вистави безсила була подолати спрощення, яке тут радше є не фатальним, а спровокованим, і віддзеркалює позицію режисера.

У польській частині фестивальної програми особливо значущими видалися три вистави – Крістіана Люпи й двох його учнів – Гжегожа Яжини й Кшиштофа Варліковського. Решта робіт, як на мене, продемонстрували високий професіоналізм, але не надто й значну “культуру діалогу”. Меншою мірою це твердження стосується Петра Тепляка, чия вистава, можливо, була не досить енергетичною. Схоже, її гальмувала надмірна стриманість і “поштивість” постановника. Хоча припускаю, що сама я не була здатна оцінити цю роботу належним чином.

Зовсім іншим було враження від двочастинної епопеї Крістіана Люпи “Викреслювання” у варшавському Драматичному театрі. Звичайно, тут самоочевидним є діялог постановника із автором – Бернгардтом, до творчості якого режисер звертається повсякчас. Але ця вистава – ще й зразок іншого “діялогу”, про який слід говорити ґрунтовно й окремо. Адже видатний режисер у “Викреслюванні” продовжує “синтезувати” нову “матерію” театру, що уможлиблює найрадикальніші спроби зануритись у гранично глибокі шари внутрішнього світу людини. (У моїм глядацькім досвіді так “далеко” взагалі ще ніхто не заглядав). Сміливість і сила цього руху абсолютно підкорюють. Світ зовнішній і внутрішній створюють на сцені винятково багаторівневу, але безмежно цілісну й єдину картину. Творчість польського режисера, на мій погляд, якнайкраще чином свідчить про режисуру як про особливу форму “романного мислення”, яке інспірує й утворює режисерську культуру в цілому, народжує передумови для розвитку театру як такого. Здатність у такий спосіб розсувати межі театру

свідчить не так про вдосконалення прийомів, як про корекцію самої природи режисерської творчості, її мотивації. Свобода, здобута в цьому русі, дозволяє і навіть спонукає звертатися до фундаментальних проблем буття. І Крістіан Люпа саме так і чинить, що висуває його в ранг найкращих режисерів сучасної доби, робить його “діялог” визначальним для режисерської культури в цілому. Обидва його учні успадкували саме цю здатність свого вчителя.

У “Вшануванні” Гжегожа Яжини (варшавський театр “Розмаїтосці”) сценічна дія майстерно імітує кінооповідь, яка “вибухає” сплеском цілком театральних емоцій, що видаються по-театральному опуклою імпровізацією з імппульсивними реакціями. Гжегож Яжина безжально змушує публіку впритул спостерігати зворотній бік життя. Він ігнорує традиційний для театру спосіб сприйняття, “удаючи”, ніби всі сценічні події, попри їхню шоковую сутність, “нівелює” бездушний кіноекран і вони можуть бути відстороненими як кінозображення. Такий “замах” на генетичні властивості театру як певного типу відтворення і сприйняття – теж є спробою переосмислити природу театру як виду мистецтва. У “Вахханках” Кшиштофа Варліковського, які з не меншою сміливістю поставлено в тому ж таки театрі, у формах, які видаються то вишуканими, то огидно брутальними, перед очима глядачів відбувається народження міфу, а можливо, й добре організована його канонізація. Її об’єкт – жалогідна потвора, яка майже незбагненим чином підноситься над світом, зреалізовуючи чи то власний безмежний потенціал тиранічного, егоїстичного зла, чи то прислугуючись нашому незнищенному прагненню сотворювати собі із будь-чого кумирів. Спектакль молодого режисера – теж “замах” на зривання шат із потаємних і темних прагнень, які криються у глибинах нашого “я”.

Ці три вистави, як і більша частина польських спектаклів, виявили хоча й не задекларовані, проте цілком відчутні намагання не так протиставити себе світу, як зіставити себе з ним. Саме зіставити, а не протиставити. Йдеться про тип світосприйняття, коли будь-який діалог стає плідним, якщо він спрямований на збагачення, а не обскурантське звуження картини світу. Вроцлавська фестивальна програма саме це й засвідчила.

Міжнародна дискусія виявила щось цілком протилежне. Діячі Заходу не дуже вже переймалися нашими проблемами. Можливо, ця ситуація віддзеркалювала реальний стан речей. Однак його важко оцінити як продуктивний. І це потребує змін, звичайно, якщо ми не хочемо повернутися до стану ізоляції й недоброзичливості.

Мабуть, нова спроба Крістіни Мейснер справді зачепила сферу проблемну й дражливу, при тому, що “польський” досвід діалогу виявився і послідовним, і успішним. Можливо, з часом знайомство Заходу з більшим обсягом вистав зі Сходу (звичайно – на схід од Польщі) змінить тон і налаштованість вибагливої західноєвропейської публіки. Альтернатива до цього є надто відомою і надто сумною.

А поки що залишається важливим, що саме Польща вкотре зробила в бажаному, необхідному напрямку такий красивий і рішучий крок.



Федір Стригун в ролі Миколи Садовського у виставі "Марія Заньковецька" І. Рябокляча, режисер Олекса Рінко, Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1972.

Ви вірите в переселення душ? У те, що наші пращури знову й знову повертаються до нас у новому тілесному костюмі (часто дуже подібному), щоб завершити незавершену справу? Не вірите? Тоді ось вам одна сучасна історія.

Стрункий чорнявий хлопчина з Черкащини, з тої щедрої землі, що дала Україні Кобзаря, артистів Костя Степанкова, Нонну Копержинську, Галину Яблонську, Марата Стороженка та багатьох інших митців, змалечку охоче грав у сільській самодіяльності (восьмирічний хлопчик у виставі "Дай серцю волю, заведе в неволю"), вигравав на баяні, солов'їно співав і зачаровано читав п'єси Карпенка-Карого, Кропивницького, Старицького – всю драматургію, яка тільки траплялась у сільській бібліотеці.

У шістнадцять років, закінчивши школу, поїхав до Києва вступати в театральний інститут, не маючи жодної уяви про те, що це за чудасія. Товариша по ночівлях на вокзалі, ставного Павла Морозенка прийняли, а він дістав одкоша, бо був малий і без читацько-акторської програми.

Повернувся в рідне село, пішов працювати комбайнером. Яюсь, за один день, заробив одинадцять трудовнів, а ввечері, змучений, ліг горілиць на тиху озерну воду, задивився на тьмяніюче небо, на перші зорі – тіло налилося теплою легкою свіжістю, душа злетіла до молодого місяця... і хлопчина відчув, що без високости духу, без мистецтва йому не жити.

Зробили його завклубом – гармоніст, "артист", співун, паливода, перший парубок у своїй Томашівці Уманського району. Повага земляків, які завжди шанували мистецький хист у людини, дуже тішила. А тут ще потрапила до рук книжка про життя і творчість Марка Лукича Кропивницького, з якої довідався, що корифеї українського театру ніде не вчи-

На світлині – учні початкової школи с. Томашівка, 1947 р., у нижньому ряді крайній праворуч – Федір Стригун.

До 85- річчя Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької

Валентина ЗАБОЛОТНА

РЕІНКАРНАЦІЯ

Incarnatio (лат.) – втілення

Re (лат.) – означає повторність, відновлення.

лися фаху, а попри те уславили рідну сцену по всіх усядах. То й він без спеціальної освіти обійдеться.

Та коли потрапив "в область", до Черкас, і вперше побачив справжній професійний театр – пропав навіки. Запах куліс, фарби, гриму, яскраве світло, юрма глядачів причарували серце й душу. І стало ясно – треба таки вчитись. Улітку 1957 р. студентом першого курсу акторського факультету майстерні професора Володимира Олександровича Неллі (Неллі-Влада) було зараховано й Федора Стригуна.

Рівно через тридцять років по тому, народного артиста, лауреата Шевченківської премії, заньківчанина Ф. Стригуна призначили художнім керівником його рідного Львівського академічного театру імені Марії Заньковецької. І пішов Федір Миколайович за благословенням до свого творчого





Борис Романицький (ліворуч) та Федір Стригун після вистави “Богдан Хмельницький” О. Корнійчука.



вчителя і багаторічного партнера, фундатора цього театру, що близько знав Миколу Садовського та інших корифеїв української сцени, – до Бориса Васильовича Романицького. Доживаючи віку, Романицький страждав на склероз і тому, мабуть, його устами промовляли вже інші, таємні вищі сили. Коли старому сказали, що театром керуватиме Федір Миколайович, він сказав: “Микола? Цей зможе...”, – явно плутаючи Федора Стригуна з Миколою Садовським...



Ось вам реінкарнація першого керівника стаціонарного українського театру, видатного актора й режисера, що якось цілий сезон працював у Львові, в “Руській бесіді”, уродженця українського села, чоловіка Марії Заньковецької Миколи Карповича Садовського – у керівника театру імені Марії Заньковецької, видатного актора й режисера, уродженця українського села Федора Миколайовича Стригуна. І прізвища у них на одну літеру, і Федір наче син Миколи...



Це з Миколи Тобілевича (Садовського) його старший брат Іван (Карпенко-Карий) писав образ Івана Барильченка, який у “Суєті” обирає шлях професійного артиста, а в “Житейському морі” вже є славетним майстром сцени. В обох п’є-

сах (виставах заньківчан) Федір Стригун зіграв цю роль з дивовижно переконливим зануренням у складний характер Івана (чи Миколи?). А в п’єсі І. Рябокляча “Марія Заньковецька” вже вийшов на сцену в образі самого Миколи Садовського – на диво подібний до нього і зовні, і внутрішньо.

Та Федір Миколайович жив, живе, діє і діятиме в цілком інших реаліях соціально-політичної, національної, економічної, мистецької дійсності. І тому шлях у нього свій, хоча, мабуть, Садовський поведився б на його місці подібним штибом...

В театральному інституті Федір навчався з азартом і жадобою. Це були щасливі чотири роки бурхливого інтелектуального, культурного і професійного зростання під крилом видатного педагога, режисера-психолога, що починав у Марджанова в Києві, елегантного мужчини й ерудита, славетного, чуйного, тонкого Неллі-Влада. Серед педагогів – асистент Неллі Микола Писар, тонкої душі людина, легендарна, славетна своїми афоризмами І. С. Радовська (російська література), В. О. Хорол (західний театр), парадоксалістка і друг студентів, мудра й витончена О. І. Стуруа (філософія). А компанія навкруги! Паралельно і в тісному контакті з акторами вчилися режисери й театрознавці. Незабутня Рима Степаненко, що у “відлигу” 60-х спробувала повернути на сцену Миколу Куліша, його “Маклену Грасу” і розплатилася за свою режисерську сміливість смертельним інфарктом. (Ф. Стригун не так давно поставив дипломну виставу зі своїми студентами – “Маклену Грасу”). Покійний Геннадій Макарчук уславився як театральний педагог, завідувач кафедри інституту культури і проректор рідного театального. (Ф. Стригун теж успішно займається театальною педагогікою). Лев Житницький – авторитетний режисер у Росії. Валентин Десятирик – головний режисер телебачення в Дніпропетровську. Та й театрознавці тепер на ключових місцях у театральному процесі України. А на курсі Стригуна та поруч вчилися видатні нині артисти – А. Паламаренко, Т. Малишевська, А. Роговцева, О. Голобородько та інші. Учителі і “компанія” визначають формування особистості кожного з нас...

Завершилось це щастя чотирма “дипломними” – головними! – ролями. Назар (“Назар Стодоля” Т. Шевченка), Микита (“Влада темряви” Л. Толстого), Лікар (“Пан де Пурсоньяк” Ж.-Б. Мольєра), і ще був світлий радісний радянський юнак у “Сліпому щасті” А. Кузнецова. І вже тоді стало зрозумілим, що театральний інститут випускає молодого актора неабияких творчих перспектив. У Стригуні вражала могутність темпераменту, романтична осяйність, природність сильних відкритих почуттів, міцна, але пластична статура і чоловіча краса українського козацького типу, широкий діапазон, насиченість і кантиленність оксамитового голосу, виразність рідного природного слова і легкий серпанок гумору на характері вияву внутрішнього ества. Таким чином, український театр одержав ідеального актора високого традиційного гатунку, уособлення класич-

Федір Стригун у дипломних роботах (згори до низу): Стась – “Сліпе щастя” А. Кузнецова, Штайна; Микита – “Влада темряви” Л. Толстого; Назар – “Назар Стодоля” Т. Шевченка.

ного українського чоловічого типу, добре обтесаного культурою і фаховими навичками, наповненого знаннями і любов'ю – до світу, до батьків, до смачних “мантуликів”, до рідної землі, до її людей, до її жартів і пісень, її минулого й майбутнього, яке очікувалось світлим і справедливим, до театру...

А театр зустрів молодого актора важкими випробуваннями й руйнацією ілюзій. Поїхав працювати в Запоріжжя – хотілося припасти до джерел козаччини, відчутти в собі відлуння славетної минувшини України, щось важливе зрозуміти в житті, стоячи на Дніпрогесі, гуляючи Хортицею, сидячи “під січовим дубом”, омиваючись хвилями Дніпра. Запорізьким театром (тоді імени М. Щорса) керував відомий в Україні талановитий режисер Володимир Магар. За перший сезон довелося зіграти підряд десять ролей – прем'єр і вводи. Замучили виїзні вистави. Довелося забути про копітку працю над роллю, як учили в інституті, про завчасну підготовку до вистави, настроювання на неї, про акторські тренажі та інші витребеньки системи Станіславського. Але, мабуть, добре вчив Неллі-Влад, бо всі ці фахові прийоми закарбувалися в підсвідомості, увійшли в природу молодого артиста. Стригун просто навчився все це робити швидко і майже механічно. Як не витрачають часу водії на думання про те, куди переставляти ноги і що робити руками, коли автомобіль мчить дорогою.

Радісних приємних хвилин Ф. Стригуну теж вистачало. Перші справжні успіхи у справжнього глядача. Розповіді старих акторів про їхню молодість, коли вони грали разом із корифеями і славетними українськими акторами. Цікава робота з молодим режисером Володимиром Ткаченком над пересічною сучасною п'єсою драматурга Мокрієва. Нарешті, прийшло і шалене кохання – відбив у Ткаченка навіки свою Тасю Литвиненко, чарівну смаглявку з ямочками на щоках і дзвінким голосом, забрав її разом із Володимиром сином (згодом знайшовся і спільний синочок Назар) і молода сім'я... виїхала з Запоріжжя.

Куди? Очі гляділи і у Вінницю до Федора Верещакіна, і поглядали на захід, на Львів. Наслухались про театр імени Маоїї Заньковецької від старих заньківчан, які лишилися в Запоріжжі, коли цей театр після війни перевели до Львова. Туди й поїхали молодята. Стригун і зараз каже, що працював усе життя в одному театрі – “заньковецькому”.

Тут ще застали уславлених фундаторів театру і знаменитих зірок тодішньої трупи – Б. Романицького, В. Яременка, Н. Любарт, Н. Доценко, В. Данченка. Тут працювали відомі режисери – Сергій Сміян, що потім очолив столичних франківців, Олексій Ріпка, асистент у якого зразу став працювати невгамовний Стригун, Сергій Данченко, який вивів заньківчан на першу позицію в театральному світі України, бунтар Володимир Опанасенко, згодом розчавлений радянською ідеологією. Їхні режисерські методи не тільки збагачували палітру актора Федора Стригуна, а й розвивали в ньому мислення постановника, творця вистави. Це стало в пригоді, коли Федір Миколайович при загрозі творчого розвалу трупи взяв на свої міцні рамена тягар художнього керівництва театром (1987) і вдався до режисури в ситуації її дефіциту.

Стригун-режисер виявився майстром психологічного парадоксу, що виростає з абсолютної логічності характерів, подій і ситуацій п'єси. Він уважно вдвлявся у драматургічний матеріал своїм свіжим, пильним оком, звертав увагу на подробиці обставин, мотиви вчинків, свідомо “забуваючи” про славних попередників і власні роботи в хрестоматійних п'єсах. Він ставив собі наївні, але ключові питання типу – а він їй що? а вона йому що? – і тоді знайомі тексти розкривали свої несподівані підтексти, диктували своєрідні стилі, ставали сучасними, гостро проблемними.

Скажімо, “Безталанна” – це ж приміське село (!), і саме в цій обставині криються мотиви вчинків і характерів персонажів. Або “Хазяїн” – чого так вчащає до “нового українця” Пузиря вишуканий пан Золотницький, що явно зневажає сусіда? Та ж у Терентія дружина – витончена красуня, що з ядучим прихованим гумором дарує нелюбому чоловікові халат, розцяцькований бурячками й овечками. І напрошується паралель з учителем Калиновичем, закоханим у гімназистку Пузирівну, яку батько хоче видати за Чобота. Мати – за Пузирем, дочка – за Чоботом...

А “Народного Малахія” Стригун ставив і грав явно про себе – про чистого серцем романтика, який щиро і наївно вірить у світле майбутнє, абсолютну справедливість і вселенську любов. І розбиваються ці мрії об реальність життя – старого радянського тоталітаризму і юної української демократії дилетантів. А він усе вірить.

Якби не вірив, не вдався б до творчо-зухвалого проекту вистави “У.Б.Н.” (Український буржуазний націоналіст), де в ролі Красівського показав кінець історії Малахія Стаканчика, який пройшов пекло радянських таборів, діждався вимріяної незалежності України і... добровільно зник на узбіччі життя, щоб очі його не бачили скаліченої ворогами і друзями мрії.

Надія Доценко, Василь Яременко та Федір Стригун у виставі “Суєта” І. Карпенка-Карого





Федір Стригун – Отелло у виставі “Отелло” В. Шекспіра, режисер Алла Бабенко, 1985 р.

За цю правду про нас, нинішніх, Стригун сповна дістав по потилиці й по серцю і від “друзів”, і від ворогів, від ЗМІ та чиновництва. Ледве втихомирились.

...Вечір. Темно, тихо і порожньо в Театрі ім. М. Заньковецької. Вихідний день. Світиться лише гримерна Стригуна. Сидимо, кавуємо, Федір Миколайович читає вголос віршовану п'єсу “Андрей” про Шептицького, яку написав учитель з-під Києва. Тексти недосконалі, видовища ніякого. Чи ставити? А як прийме духовенство? – це не жарт. А світська громада – від начальників і спонсорів до глядача, що приніс свої “криваві крейцери” за квиток? А вже чую – поставить. І поставив. І сам зіграв. Усю виставу сидить у кріслі. Тільки руки – мізансцени. Тільки голос – життя. Розповідає, що на гастролях в Америці виставу грали без декорацій (вони і на стаціонарі скромно-концертні) – просто в маленькій церкві для кількох десятків прихожан. От тоді і трапилось чудо – ніколи не грав із таким натхненням і піднесенням, відчув у собі Шептицького, пастиря, поводиря, лідера.

Лідер – це зерно особистості Стригуна. І як митця, і як людини. За ним ідуть партнери, актори і весь колектив театру, за ним і пліч-о-пліч із ним крокують товариші, колеги, друзі, а їх багато. За ним і справді можна йти, куди поведе, на край світу, заплосивши очі...

Краще очі все ж таки розплющити. Щоб бачити силу і слабкість цієї живої, і, як кожна нормальна особа, грішної в чомусь людини. Одна з помітних слабкостей Стригуна в

тому, що він помиляється в людях, бо первинно вірить їм, співчуває, кидається на допомогу, мірєя собою, своїм масштабом – таким виростила його земля. Дехто вміло користується з того. На жаль, біля цього українського “мавра” трапляються різні “яго”. А він, покусаний ними, струшує їх із себе, крокує залізує душевні рани гумором чи новою роботою і чимчикує собі мистецьким шляхом в силі і надії.

Треба розплющити очі, щоб побачити височінь акторської майстерності і могутнє випромінювання особистості Стригуна в шаленстві його дона Жуана (“Камінний господар”) і в глибокій трагедії Отелло (В. Шекспір), у плейбойстві Доменіка Соріана (“Філумена Мартурано”) і життєлюбстві Виборного (“Наталка Полтавка”).

Домінантою його акторської теми є лідер, що всупереч обставинам, на власний мудрий розсуд бере на себе вирішення долі людей, народів і своєї особистої. Його герої – хазяї життя, власного і чужого. Зі знаком плюс чи мінус – то інша справа. Тому артист Федір Стригун такий органічний у ролях державців – гетьманів Полуботка, Хмельницького, Мазепи, митрополита Шептицького, циганського ватажка Андронаті, короля Річарда III. У цих ролях без пафосу не обійтись. Але пафос Стригуна не ходульний, а природний, легкий, летючий, як птах у високості – просто в нього такого масштабу думки, такої сили почуття, такої величі душа.

У ролі Малахія у виставі “Народний Малахій” М. Куліша, режисер Федір Стригун, 1990 р.





До 85- річчя Національного академічного українського драматичного театру імени Марії Заньковецької



ПОВІР – І ПОБАЧИШ

*Ескіз до портрета народного художника України, лавреата Національної премії України ім. Т. Шевченка, сценографа **МИРОНА КИПРІЯНА***

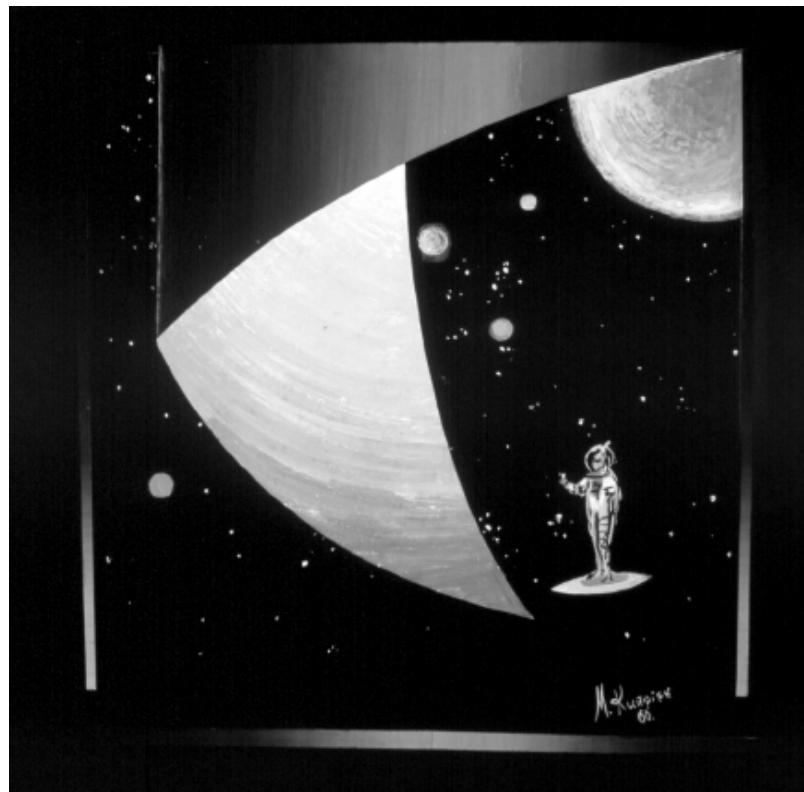
Дитиною перший театральний трунок я вдихнула в заньківчанській залі; Кипріян тоді вже був Кипріяном. У театральному інституті, коли педагоги в муках намагалися з юнацького негативізму добути аналітичну толерантність майбутніх театрознавців, ім'я сценографа Кипріяна потрясло найбільш “авангардово” настроєних із нас. Зараз я працюю обіч нього понад 20 років, виразно бачу свою фінішну пряму, а він, по-давньому, тримає міцно в руках величезне, далеко не бездоганне, часом стихійне, багатоскладове господарство, в якому матеріальні, виробничі, а найбільше людські чинники спрямовані на створення дивної речі – образу вистави. І залишається Кипріяном.

На початку 60-х, третього періоду розвитку українського театральньо-декораційного мистецтва, Мирон Кипріян уже був реальною дійовою постаттю процесу, оскільки початок творчості сягає кінця 50-х рр. Його першими виставами були: “Кадри” – 1957 р., “Дівчата нашої країни” – 1958 р. Івана Микитенка (режисер – А. Ротенштейн); “Остання зупинка” Е. М. Ремарка (1958 р., режисер – Б. Тягно), “Фауст і смерть” О. Левади (1960 р., режисер – Б. Тягно). Саме з них і почалася в театрі перебудова художнього оформлення.

Від першого періоду української сценографії – гострих мистецьких шукань першої третини століття з їх посиленням інтересом до питань форми, зверненням до конструктивних, гіперумовних прийомів – М. Кипріяна відділяли і вік, і особисті враження. Його естетичний досвід, і зокрема театральний, мусив неминуче будуватися на тогочасному “поверненні до поглибленого розкриття дійсності”, інспірованому суспільною ідеологією кінця 30-х – другої половини 50-х рр. Цей – другий – період досить швидко сформував нові стилістичні особливості театральної декорації –

підкреслена умовність поступила місцем більшій правдоподібності, алегоричні вирішення – розповідному відображенню типового середовища, яке відтворювалося живописно-об’ємними декораціями.

Кожний з двох періодів мав свої досягнення й свої нерозв’язані, а точніше, невіршальні проблеми. Похитнувши звичне уявлення про двомірність декорацій, про їхню інформативну функцію, конструкції 20-х рр. дали можливість



Ескіз до вистави “Фауст і смерть” О. Левади, 1960 р.

розв'язувати нові творчі завдання, розкрили широкі перспективи освоєння сценічного простору. Однак естетична платформа сценічного мистецтва, обділеного психологічною основою, часто межуючи з публіцистичністю й плакатністю, могла розвиватися тільки до певної межі – схематизму. Завдання іншого рівня виникли перед театральними художниками 30-40-х рр. – як спроба виживання в тогочасній суспільно-політичній системі. Проте живописно-об'ємна декорація цього періоду теж дала цікавий досвід, поєднавши в собі емоційні можливості живопису з конструктивним вирішенням сценічного середовища.

І натуралістичні експерименти, до яких вона прийшла в кінці 40-х – на початку 50-х рр, були викликані однобічним тлумаченням театральної образності агресивними невідгласами від ідеології.

Як це не дивно, подальшою основною рушійною силою розвитку став прес радянської держави. І хоч суспільство володіло не надто складним ступенем самосвідомості, митцям треба було намацати контури свого з ним спілкування і шукати для себе замість соціальної ніші – естетичну. Поява шістдесятників була неминучою, інша річ, що тавро “формаліст” успішно могло знищити не тільки мистецьку долю, а й самого митця.

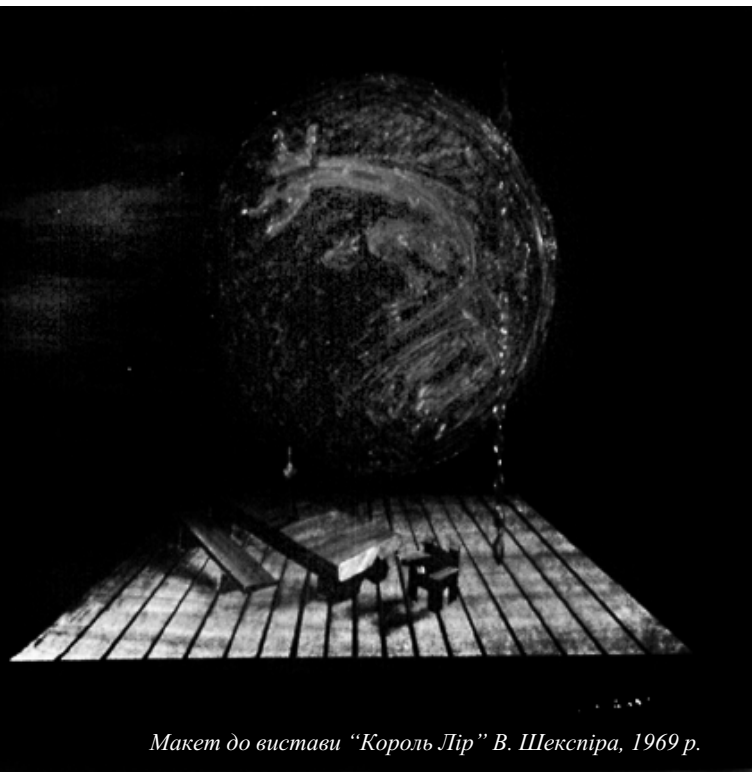
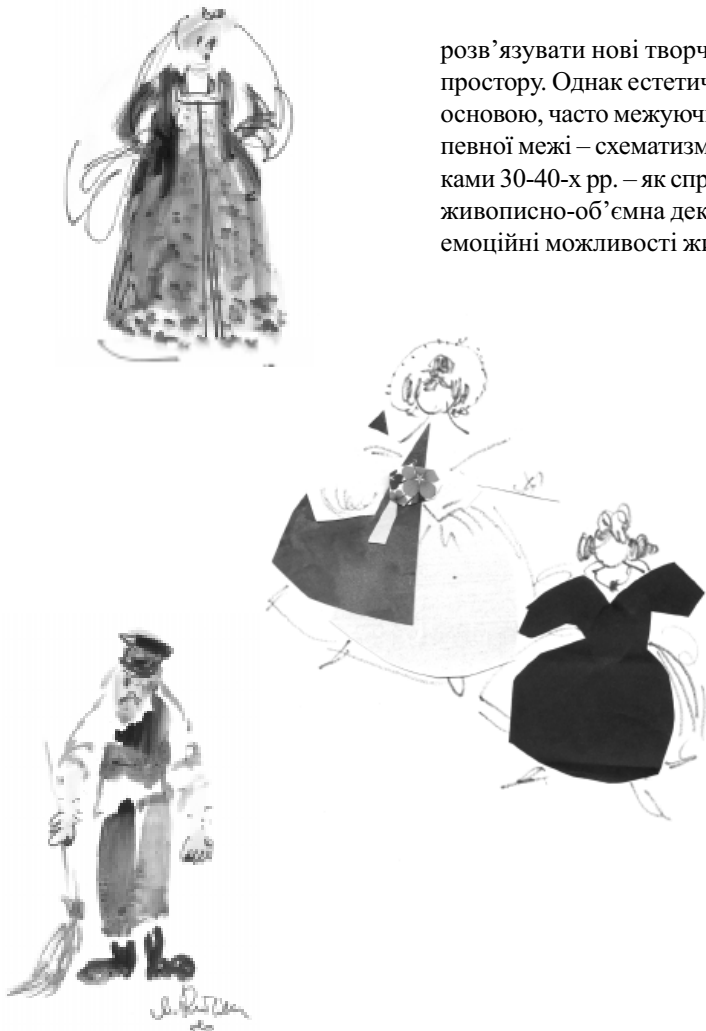
Цей короткий історичний екскурс видався мені необхідним, щоб нагадати передумови пошуку нових засобів сценографічної виразності в творчості нового мистецького покоління. Одним із перших, якщо не першим, був Мирон Кипріян.

Естетика театру – поняття історично мінливе. А режисери й художники домовляються про щось дуже важливе у своїй сумісній творчості, часто керуючись імпульсами емоційними. Звичайно, для них драматургія, як матеріял живих людських пристрастей і болів, підлягає перш за все емоційному переглядові. Зрештою, і сприйняття глядачем, і те, що може надовго залишитися в його свідомості, цікавить авторів вистави, передовсім, як емоційне.

Так виник робочий театральний термін “образ вистави”, який реально функціонував на емпіричному рівні ще задовго до його логічного осмислення й термінологічного формулювання. А поштовхом до цього став новий тип мислення художника, помітні неозброєним оком зміни в декорації, яка вже не тільки “декорує”, але й взагалі може не декорувати дію на сцені.

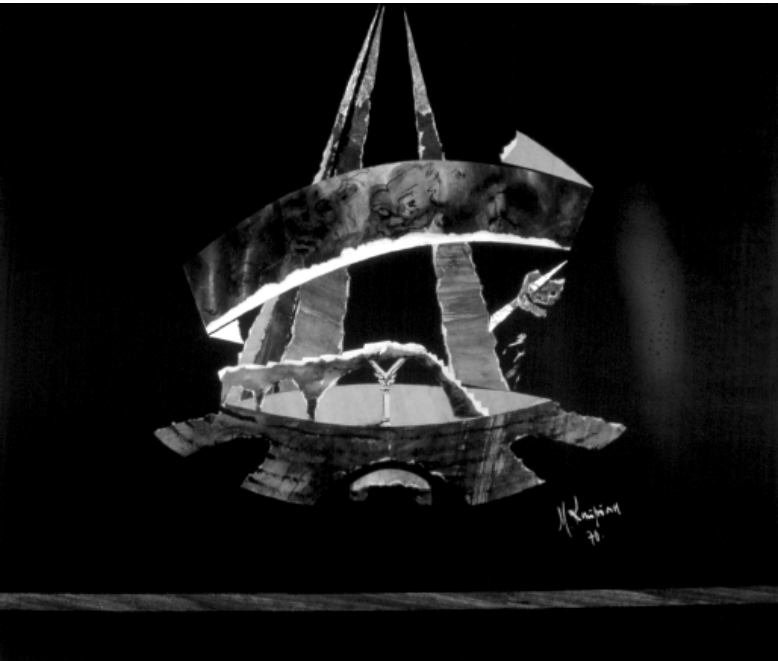
Так це було в одній із заньківчанських робіт – “Суєті” І. Карпенка-Карого (1967 р., режисер – О. Ріпко), де волею художника вибудовано непримиренний контраст інтер'єрів: простого, надійного й затишного батьківського дому Барильченків та міської, напружено чужої для Михайла генеральської оселі. Обумовлені п'єсою павільйони уява художника перетворює через предметне середовище, декор, колористику в психологічну світоглядну характеристику персонажів. А гіперболізований тин, несподівано розташований на заднику, мов кровноносні судини, мов коріння, з'єднує протилежності, не змінюючись, на відміну від інтер'єрів, і визначаючи характер конфлікту всієї вистави. Комедія “Суєта”, отримавши в трактуванні режисера й художника психологічну мотивацію, уже не могла бути вульгарно експлуатована як комедія положень.

Тільки виявленою глибиною її проблематики можна пояснити зацікавлення глядача, яке тривало вісімнадцять років, що вже само собою є унікальним випадком в



Макет до вистави “Король Лір” В. Шекспіра, 1969 р.





Ескіз до вистави "Камінний господар" Лесі Українки, 1971 р.



театральній практиці, та ще й за умови збереження авторського задуму постановників при зміні кількох поколінь виконавців, для яких "Суєта" стала школою спадкоємності.

Робота художника у взаємодії з режисером (М. Гіляровський) 1969 р. запрограмувала в "Королі Лірі" В. Шекспіра тему головного персонажа не як кризу батьківської любови, обтяженої короною, а як згубні метаморфози людської душі під тягарем влади. Самообмеження сценографа було новим і шокуючим. При безсумнівному знанні матеріальної культури, він звів середовище до трьох знаків, які, як виявилось з розвитком вистави, здатні охопити всі зміни – емоційні, сюжетні, ремарочні. Велетенська монета й ланцюг, зібрані в просторі чи то владним підвищенням, чи то комедіантським а чи тортурним помостом. Уже на початку Лір має цю точку відліку – три владних опори: гроші, поневолення, кров. З утратою влади його полишають гроші й, звичайно, люди; він опиняється перед лицем істини під холодним променем перетвореної в космічне тіло монети, в чорному, безплідному, безжальному степу, де з минулого все одно тягнеться ланцюг і де ніяк не можна зійти з кривавого помосту.

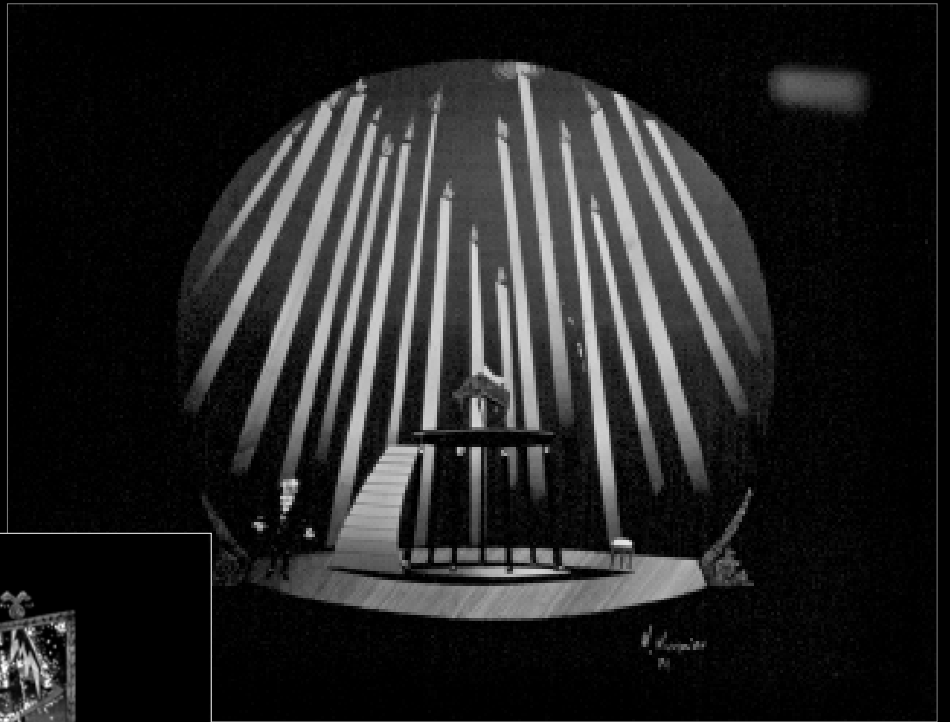
У пошуках нової дієвості оформлення кипріянівський "Лір" дав і найвищу асоціативну точку, не лише прочитану фахівцями, але дану у відчуттях і глядачам: рух диска, механічний, байдужий, супроводжуючи сцену бурі, надаючи динаміки сценічному простору, виразно казав: пущена в дію машина влади є самодостатньою і не залежить від свого механіка, вона знищує все живе навколо себе, навіть – самого конструктора.

Сценографія – одночасно реальний світ сцени й ілюзорний світ відтворюваних явищ життя. Вона опредмечена єдністю, що виникає в боротьбі суперечливих начал: статичності й руху, площини й простору, життєподібності й умовності, конкретності й узагальнення, різниці в підходах до матеріалу, ставленні до конфлікту режисера й художника.

Історія світового театральньо-декораційного мистецтва знає два принципово різні погляди на вирішення зорового образу вистави: сценічне відтворення життя у формах самого життя і створення для театральної дії певного умовного середовища.

Творча практика протягом багатьох років доводить, що між двома принципами вирішення зорового образу вистави нема нездоланної антагоністичної прірви. Умовність і життєподібність завжди перебували у певному взаємозв'язку, бо вони відповідають, так би





Ескіз до вистави "Моцарт і Сальєрі" О. Пушкіна, 1974 р.



Ескіз до вистави "Ніч на полонині" О.Олеся, 1969 р.

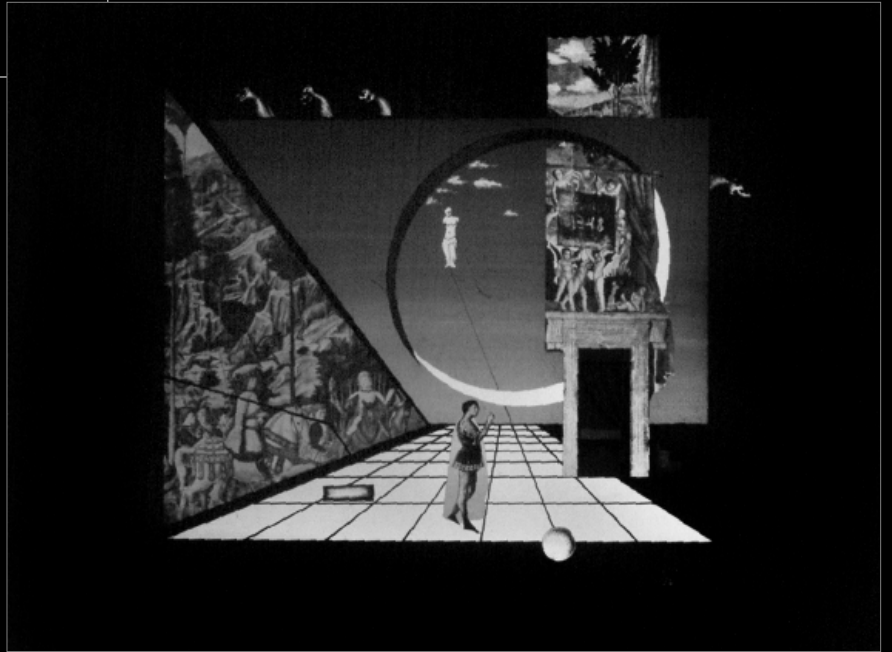


Сцена з вистави "Мазепа" Б. Антківа за Б. Лепким, 1991 р.

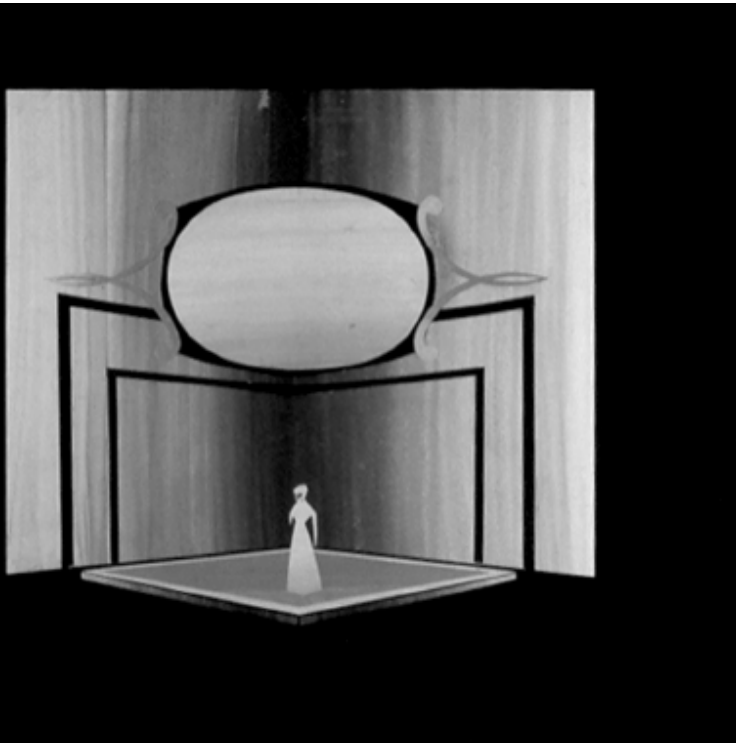
Ескіз до вистави "Тартюф" Ж.-Б. Мольєра, 1986 р.



Ескіз до вистави "Декамерон" Д. Бокаччо, 1982 р.



Сцена з вистави "Маруся Чурай" Л. Костенко, 1989 р.



Ескіз до вистави "Марія Заньковецька"
І. Рябокляча, 1972 р.



мовити, родовій сутності театру як мистецтва, що відображає життя у драматичній дії.

У творчості Мирона Кипріяна, незалежно від стилістичних і формальних віянь часу, водночас можна спостерігати зорові образи, відкриті різними "ключами", з різною мірою умовности чи введеними елементами життєподібности, залежно від драматичного матеріалу, його проблематики й жанрового забарвлення.

Тут не можна не згадати "Хазяїна" І. Карпенка-Карого (1970, постановник – О. Ріпко), де пристрасті економічного походження розгоралися фактично в скрині, через те, що стеля Пузиревої хати, спираючись одним боком на опецькуваті колони – уособлення мрії про "панство", другим була підчеплена й рухалась на мотузках, неминуче асоціюючись із пасткою. Цього єдиного "порушення" правдоподібности в інтер'єрі, що цілковито характеризував свого хазяїна, було достатньо, щоб режисер мав опору для ідеї й жанрового вирішення постановки.

А наступна вистава "Камінний господар" Лесі Українки (1971 р., режисер – С. Данченко) вже повністю була збудована навколо фантастичного вістря, до якого спіраллю спиналися сходи. Цією скелястою вершиною довільно, без пояснень маніпулював сценограф. Він рознімав

її на фрагменти – і вони виявлялися стрілчастими архітектурними формами або гострими лезами; складав разом – і вони зливалися у спис. Він позначав у тих трансформаціях маскарадні лабіринти, опочивальню донни Анни, вогкий цвинтарний морок і холод кланової поминальної учти, а ми в залі зчитували цей образний ряд як підготовку до головного – сходження вгору, на вершину, де всі попередні самолюбні жадання, вся честолюбна туга увінчають двох запальних відчайдушів – дон Жуана й донну Анну – кам'яними обличчями й камінними душами, важчими за смерть.

Цікаво спостерігати, як М. Кипріян виступав у принципово важливих для себе виставах у якості і сценографа, і автора художньо-декоративного оформлення. Ця особливо помітна відмінність продиктована передовсім драматургією.

Легендарна вистава "Марія Заньковецька" І. Рябокляча (1972, режисер – О. Ріпко) базувалася, початково, на п'єсі, що мала цікавий історичний фактаж, виконувала прекрасну просвітницьку функцію, несучи високу громадянську ідею, але її матеріал, по суті, складався з калейдоскопу сцен і фрагментів, які відповідали хронології, але драматургічно організовані не були.

Перед режисером і художником постала необхідність знайти компактну систему подачі епізодів. Сценограф спокійно пропонує кілька традиційних павільйонів (простіших і багато декорованих), які легко трансформуються, а в супроводі екранної проєкції дворянського гнізда чи загальновідомої Петербурзької споруди позначають місце дії з безсумнівною хронікою.

Зовнішня портретність дійових осіб не становила мети вистави, хоча в пошуку характерів режисер і актор зачерпнули всіх можливих бібліографічних та іконографічних джерел. Призначення на ролі було настільки точним, манера виконання так докладно опрацьована, а інтер'єри такі обжиті, що за двадцять два роки встановилася ніби певна домовленість між сценою й залом: хроніку, людей і події сприймали як справжніх, акторів значною мірою отожднювали з персонажами.

На тлі нового сценографічного мислення "Марія Заньковецька" не тільки не виглядала попелюшкою через іншу естетику, вона була ніби контрольним примірником чогось більшого, ніж репертуар, і це довгий час гостро непокоїло співробітників різних управлінь.

Наступна майстерно написана, з глибоким знанням мови, типів, побуту й проблеми комедія О. Корнійчука "В степах України" (1972) дала можливість режисерові С. Данченку й художникові провадити пошуки в царині жанру та масштабу.

Беручи як дане досконале знання глядачем матеріалу, на якому побудована п'єса, автори вистави поставили собі за мету "відірвати" її від побуту, акцентуючи поетичність і гумор українського менталітету. На сцені – до обрїю безмежне живописне соняшникове поле – на відвертому полотняному клапті; живе гілля, яке тягнеться хто-зна звідки; є, звичайно, і двори з тинами, парканами й глечиками, і картузи, і фартухи, і калина з жабами в

лузі, але все – у якомусь іншому наборі, не претендуючи на дійсність. І центральний елемент оформлення, який “поводиться” більш, ніж чудернацько, – знову тин, до того ж ремарковий, але який: він – у центрі, він – монументальний, рівний за значенням Великій Китайській стіні, його не плетуть, а зводять, не розкидають, а перемагають... Так перемагали “недоліки в свідомості окремих громадян”, але персонажі, навіть найкомічніші, не були коротконогими Стецьками, їх запрограмували режисер і сценограф не з вилами до стайні, а до любові й радісної праці на землі, що шелестить, гріє, щебече й проростає, хоч “голоблю увіткни”, такої, як була на сцені, без жодної бутафорії.

У цьому контексті – володіння жанром – варто згадати і “грецькі” фурки в їдкому гротеску “Човен хитається” Я. Галана, де М. Кипріяна визначив характер сміху в залі. Адже нікчемні персонажі з’являлися або як Помикевич, піднесений високим маршем сходів до пам’ятника самому собі, або несподівано, за класичним грецьким виразом “як бог – з машини”, – на фурках, займаючись мізерними справами, але переповнені власним значенням. Подані відкритим прийомом, ті фурки ще й технічно забезпечили каскадний темпоритм вистави, який вона зберігала в обох редакціях.

Митець звертається до різноманітних засобів виразності, не обмежуючи себе ні традиційно усталеними, ні новими формами й контекстами. Не тільки безперечною вимогою часу, а й правом майстра стає виявлення творчої індивідуальності митця – його світогляду, почерку, його ставлення до конфлікту п’єси, його бачення вистави. Проникнення в ідею драматичного твору є обов’язковою вимогою творчої праці сценографа й нерозривно пов’язане з роботою режисера. Варто зазначити, що часом творча ініціатива художника може не тільки під-

казати принцип втілення режисерського задуму, а й навіть зумовити ідейне звучання вистави в цілому.

Сценографічне мислення, сценографічне середовище по суті своїй – пластична метафора, яка розвивається разом із виставою. У багатьох сценографічних вирішеннях М. Кипріяна, які увійшли в історію українського театру, це – метафора складна й багатозначна, заснована на тонких внутрішніх взаємозв’язках. Вона не має нічого спільного з прямолінійним протиставленням, коли художник, не довіряючи режисерові, ніби заявляє: ось моє філософське осмислення, моє трактування п’єси, пропонуючи сентенції, які розшифровуються без зусиль, та до того ж в результаті отримуєш пересічні істини чи банальності.

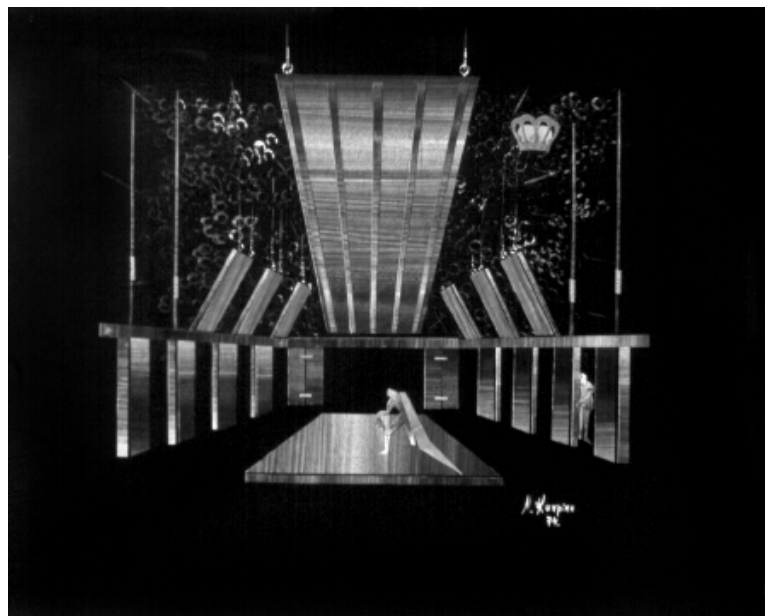
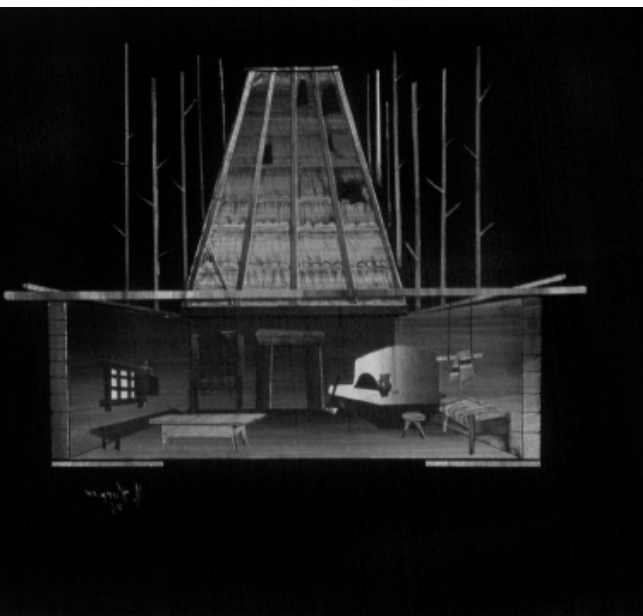
Метафоричність оформлення, вирішеного пластично переконливо, не прочитується ось так, відразу. “Образ” нелегко схопити з першого погляду, негайно й безапеляційно сформулювати. І це не претензійна закодованість. Художник не зобов’язаний виконати “роботу” глядача. Через активність і напруженість пластики оформлення він дає відчуття зміст дії, тоді в сценографічному середовищі обов’язково є відчуття тривалості, незавершеності. Це – почуття, що народжуються й зникають, дають поштовх новим асоціаціям і тривають у свідомості глядача не тільки в залі, а й поза ним. Сценографія перебуває в постійній, неослабній емоційній напрузі.

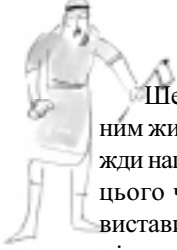
Дуже виразними прикладами можуть бути “Планета сподівань” О. Коломійця (1974 р., режисер – В. Опанасенко), “Богдан Хмельницький” О. Корнійчука (1978, режисер – В. Опанасенко), “Річард III” В. Шекспіра (1974) та “Украдене щастя” І. Франка (1976), які поставив С. Данченко, а оформив у динамічній сценографії М. Кипріяна.



Ескіз до вистави “Украдене щастя” І. Франка, 1976 р.

Ескіз до вистави “Річард III” В. Шекспіра, 1974 р.





Шекспірівські хроніки живуть надзвичайно ущільненим життям. Люте, темне, дике середньовіччя тримає завжди напоготові своїх надміру войовничих паладинів. Образ цього часу: фортеця – замок – в'язниця. Конструкція вистави – проста до інженерної аскези – тільки галерея на міцних опорах, заглиблена в простір сцени. З центральної частини ланцюгами вперед викидається важкий підйомний міст, з боків – по три легкі підвісні містки, які, залежно від висоти положення, можуть бути стінами горішньої галереї чи сполучатися з центральним мостом або перекирвати проходи під опорами. У центрі, спереду – поміст.

Обстановка перебудовується швидко, образно, зручно. Одна-дві додаткові деталі – на сцені миттєво виникають тронний зал, поле бою, стіни Тауера... Але, незважаючи на справжню фактуру дерева й металу, на видиму міцність споруди, скрізь панує відчуття непевності. Темні замкові переходи не захищають, а проглядаються наскрізь, мости не з'єднують і нікуди не ведуть, зате, спускаючись із металевим скреготом, вони хижо клацають пашею за кожною новою жертвою диявольської гри – пастка, скрізь пастка...

Завдяки своїй динамічній активності сценографія "Річарда" брала участь у подіях поряд із персонажами, залишаючись естетичною, "розгорталася" в свідомості як важкий запаморочливий сон.

А в "Украденому щасті" дерев'яна фактура стін, грубих меблів, скупа колористика ткацтва й вишивки, просте різьблення – усе разом звучало прихистком, теплим домом, хай навіть у ньому не всім і не завжди було однаково добре.

Досконало знаючи не Карпати взагалі, а всі етнічні нюанси, художник щедро насичує сцену предметно-речовим планом горян-бойків. Це – фрагменти архітектури, домашнє начиння, предмети побуту, одяг персонажів. Річ набуває значення психологічного збудника, який викликає необхідний настрій, впливає на акторське самопочуття і,

зрештою, сприяє народженню сценічної достовірності.

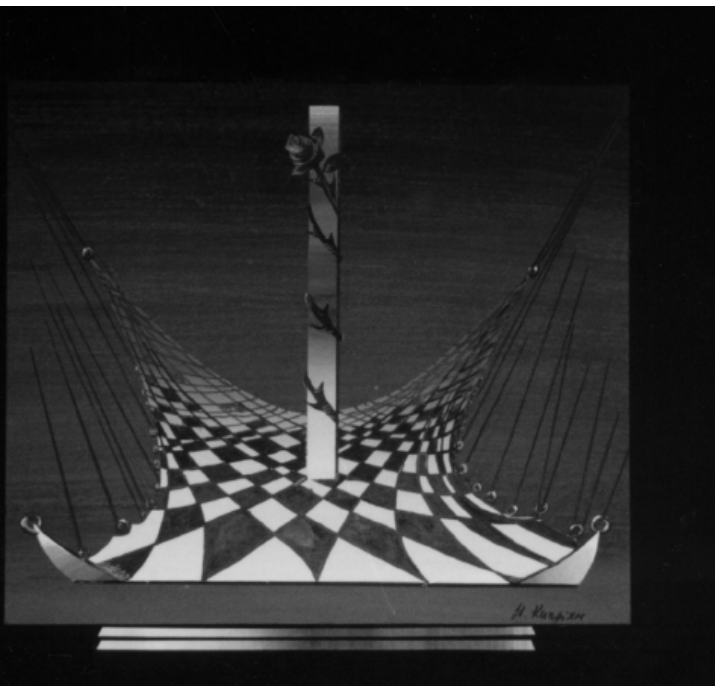
У цій постановці вперше було взято до уваги задум І. Франка щодо віку героїв і свідомо не акцентовано достатньо знайомий, заексплуатований момент соціального гноблення. Таким чином, досягнуто основної мети мистецького дослідження – виявити психологію героїв та їх взаємостосунки. Не безхарактерним підстаркуватим "лантухом" є Микола; і Михайло – не Яго, він теж має людські почуття й страждає; і не безсловесна жертва, а жива й повна жаги Анна – вони рівні одне одному, кожен зі своїми чеснотами й недоліками.

Усі, хто бачив хоч раз цю виставу, пам'ятають їх поєднок. Але не менше запам'ятовується і перетворення сценічного середовища: Миколу заарештовано, – ось тобі й ангели Божі над хатою перелетіли, – як із гіркою іронією каже Анна; вмить, наче підштовхнуті її думками, тріскають і розходяться стіни, на очах розпадається вбоге й нетривке щастя цього дому. Саме з архітектурних деталей зруйнованої домівки виникав майдан перед шинком, де кожен крок трьох нещасливих людей прошитий десятками злих і цікавих поглядів.

Сценографія М. Кипріяна акумулює різні формальні здобутки, протягом років активно трансформуючи поняття чистоти стилю. Часто спостерігаємо, як у сусідніх виставах, а іноді й в одній мирно співіснують гранична умовність і детально відтворений побут. Не так давно таке сполучення вважалося неприродним, еклєктичним, грубим порушенням стилістичної єдності. Сценограф саме з таких несподіваних зіставлень викрешує іскри яскравої образної мови. Звичайно, це відбувається тоді, коли поєднання різнорідних елементів у спектаклі художньо вмотивоване, організоване пластично й утворює тривкий сплав. Тоді неминує виникати в свідомості сценічний образ, зорове втілення, матеріалізація провідної думки вистави.

І при згадці про саму тільки назву у свідомості зринає певний сценографічний образ. Нехай це буде "Маскарад" М. Лермонтова (1982 р., постановник – О. Ріпко) з холодними, крижаного кольору, рустованими колонами, які організують простір, пронизаний всіма вітрами. Або: говоримо про "Отелло" В. Шекспіра (1985 р., постановник – А. Бабенко) і відразу бачимо розтягнену канатами шахівницю, потім зауважуємо, що то – вітрило, але не могутнє, напнуте вітрами, а безсило кинуте на палубу сцени і пробите щоглою – воно вже не зрушить цього корабля. Сцена-вітрильник, все гойдається, все готове до якоїсь дороги, а може, всі щойно прибули звідкілясь? Поза текстом і сюжетом глядач відчуває нетривкість буття цих гарних людей і приреченість навіть їх розпечених пристрастей. Однаково ж – шахівниця, однаково – визначені траєкторії, хоч би ти був Генералом... Залишається з'ясувати на сцені одне: ХТО грає гру?

А в "Безталанній" І. Карпенка-Карого (1987 р., режисер – Ф. Стригун) – звихрені смерчем тини-дороги, стежки-перелазі, загрозливо зламаний не планшет сцени – Світ



Ескіз до вистави "Отелло" В. Шекспіра, 1985 р.





Ескіз до вистави "Гуцулка Ксеня" Я. Барнича, 1997 р.

чистих вод і ясних зір, довірливих душ і лагідних бесід, любови й совісти перед БОГОМ за ближнього. Люди тут ще користуються вишиваними рушниками й цеберками, ще не геть усі забули правічних пісень, але вал індустріалізації (дію вистави автори свідомо наблизили до початку нашого століття) вже відірвав їх від гармонійного духовно-природного циклу життя. Лише гіперболізована – до неба – Мальва ще утримує цей світ від загибелі. Висновок, а чи радше – його емоційне передчуття логічно виводиться всіма виражальними засобами – як з боку режисури, так і з боку сценографії. Активно використані справжні речі у новій умовній організації, де за річчю стоїть певне широке поняття: духовність – приземленість. Вони викликають скерований асоціативний ряд, породжують образне бачення тих чи інших моментів і всієї вистави в цілому. Саме несподіване протиставлення окремих елементів побуту й елементів, що відповідають вищим потребам людини, примхливе й свідоме їхнє поєднання дає свіжу образну мову.

Деякі твори, у яких сублимовані вічні загальнолюдські проблеми, не потребують педантичної конкретизації, й в творчості Мирона Кипріяна розкриваються в єдиному, абстрагованому від побутових форм середовищі, що несе в собі концентроване змістове й емоційне навантаження, допомагає розкрити власне філософський зміст драматургії. Об'єм, фактура, колір, світло – це ті елементи, що допомагають художникові створювати таке середовище. Крім предметно-об'ємного "будівельного" матеріалу, чимраз більшого значення набуває внутрішня й зовнішня динаміка оформлення, іноді стаючи головним образним елементом сценографії.

Під цим кутом зору можна розглядати цілу низку художніх вирішень, у тому числі й тих, про які вже йшлося.

Сцена з вистави "Дами і гусари" О. Фредра, 1976 р.

В розвитку сценографічної думки, як у кожному творчому пошуку, також існує своя драматургія. Захоплення від візуально-змістової динаміки сценічного світу неминуче змінилося з часом на логічний аналіз сценографічної ситуації під оглядом її перспективи. І висновок, що його робили театрознавці, мистецтвознавці і самі художники, дедалі частіше наводив на думку, що дієва сценографія вичерпалася й виконала свою творчу місію; вона повинна зійти зі сцени, бо її "самогральність" зрештою приведе до заперечення ролі актора й режисера, до відродження на сцені диктатури художника.

Драматизм цього періоду в розвитку театрального оформлення не зачепив М. Кипріяна саме тому, що, залишаючись у руслі пошуків, він активно використовував внутрішню динаміку навіть тоді, коли образно-технічні трансформації були ніби ознакою "хорошого тону". Досить згадати "Дами і гусари" О. Фредра (1976 р., режисер – З. Хшановський) – виставу, яка, поряд з "Украденим щастям", є авторським винаходом М. Кипріяна в царині зовнішньої динаміки оформлень.

З гумором, на рівні вишуканого анекдота придумано середовище, яке одночасно становить екстер'єр та інтер'єр сільського маєтку Майора. Його функція розкривається без зовнішніх змін: у міру того, як Дами захоплюють будинок, Гусарам для життя й опору залишається лише подвір'я, але





Сцена з вистави "Гайдамаки" Т. Шевченка, 1988 р.

все оформлення складає дедалі смішнішу "окуповану" цілість.

Хронологічний розгляд творів сценографа показує, що, незалежно від загальних захоплень, він вирішує, скажімо, "Річарда III" за принципом зовнішньої динаміки, "Отелло" – на розкритті внутрішньої і т.д., залежно від драматургії та ідеї, яку акцентує в ній режисер, залежно від персоналізації тих відповідей, які шукає в ній глядач.

У задумі сценографії "Гайдамаків" за Т. Шевченком (1988 р., постановник – Ф. Стригун) зрізи столітніх дубів із розвитком вистави пускають молоді пагони, додаючи могутнього акорду авторській концепції. Так, як змушувала думати, навіть не вельми охочих, драбина в "Народному Малахії" М. Куліша (1990 р., режисер – Ф. Стригун), яка ні до чого не сперта, пнула просто в нікуди. І приводила до думки, що жертвами сталінського режиму були ті, кого розстрілювали, і ті, хто розстрілював. Так, як втішала нас безмежна дорога, яка відкривалася для Марусі Чурай за трагічним ликом Спаси у фіналі однойменної вистави і в кінці життя героїні (1989 р., постановник – Ф. Стригун).

Праця над сценічним втіленням Євангелій від Матвія, Марка, Луки та Івана в містерії "Ісус, Син Бога живого" В. Босовича (1994 р., постановник – Ф. Стригун) була першою за багато десятиліть спробою українського театру сценічно втілити мудрість КНИГИ КНИГ. Від авторів вистави й від акторів вимагалось чогось більшого за фаховість, а від сценічного вирішення – більшого за диво, адже кількість інтерпретацій сприйняття є безмежною.



У відкритому просторі, неприкритому й неприкрашеному, сценографу вистачило кількох темних рифлених площин і світла. Вони ставали тіннями нічних кипарисів і монолітом камінних скрижалей, і, захоплені виставою, глядачі як громом були вражені, коли декорації раптом розпалися на очах, а з-за них навхрест вдарив сніп світла, стверджуючи народження в моноліті Старого Заповіту нової християнської ідеології... Образ Розп'яття-Воскресіння сприйняли глядачі, професіонали сцени і суміжних мистецтв не як технічний прийом активної сценографії, а як духовну аксіому. Ця вистава завжди завойовує собі унікальну аудиторію.

Миرون Кипріян переконаний, що мистецтво театрального оформлення навряд чи повинно втратити ті засоби виразності, які воно вже відкрило для себе, ті засоби, що властиві природі сценічної мови і збагачують її. Адже услід за експериментами, у яких гіперболізується той чи інший прийом, хай це метафоричність чи функціональність, сценічний монтаж чи що інше, сам по собі прийом перестає нас цікавити, поки не стає частиною структури художнього цілого, не виявляється органічно пов'язаним з усіма іншими компонентами вистави.

Сценографія вистави "Народний Малахій" М. Куліша, 1990 р.



Валеріян РЕВУЦЬКИЙ

ПРИХОВАНИЙ БІК МІСЯЦЯ

У вересні цього року ванкуверські глядачі мали нагоду завітати з творчістю авангардного режисера, драматурга й актора Роберта Лепейжа в його монодрамі “Прихований бік місяця”. Народжений у місті Квебеку 1957 р., він відомий у театрі від 1978 р. після закінчення Квебецької Консерваторії драматичного мистецтва та школи Аллана Кнаппа в Парижі. Від 1984 до 1988 р. Р. Лепейж створив кілька авангардних вистав, зокрема “Леонардо да Вінчі” (1986, перша його моновистава), “Поліграфія” (1987) та “Тектонічні плити” (1988). У 1989-1993 рр. він став художнім керівником Національного Театру в Оттаві, але продовжував працювати над своїми мистецькими проектами, до яких належала і моновистава “Голки та опіум” (1991). Від 1994 р. Лепейж – художній керівник широкопрофільної компанії “Екс-Машина”, що стало початком вододілу в його багатогранній творчій діяльності. Він занурився у світ кіномистецтва, і вже (1995) написав та зрежисерував свою першу кінодраму “Визнання”, а також драму “Сім притоків річки Ота” (до 50-ліття трагедії Гірошими).

Першу моновиставу “Леонардо да Вінчі” Р. Лепейж назвав “всебічним спостереженням” за різноманітною діяльністю цього представника доби Високого Відродження. Друга з черги моновистава “Голки та опіум” – найдокладніший аналіз людських страждань. Актор, опинившись у номері дешевого готелю, гостро переживає зраду коханки і водночас чує за стіною шаленство любовних утіх, що доводить його до нестями. У кінодрамі “Визнання” її герой П'єр Лемонтань, повернувшись із Китаю до Квебеку, стикається зі смертю батька і тяжкими переживаннями свого приймака-брата з приводу того, хто був його справжнім батьком. “Сім притоків річки Ота” – епічна п'єса з двох частин і семи дій – йшла протягом восьми годин. Як зазначалося, вона присвячена 50-літтю трагедії Гірошими, але автор не прагнув показати страшну кривду, заподіяну Сходу Заходом, а передовсім хотів відтворити почуття страждання, виявити, як природні людські якості об'єднують народ. П'єса досліджує ілюзорну природу тих кордонів, що розділяють нації світу. Тут Лепейж поступовіший, ніж Пітер Брук – захисник міжкультурної та інтернаціональної гармонії, який кидає різні етнічні групи в один “казан” і вірить, що мішанина створить уніформовану творчу гармонію. Лепейж пропонує довгу подорож крізь час і простір, щоб продемонструвати, як діяльність якогось одного народу упродовж певного часу утворює початковий культурний симбіоз.

“Прихований бік місяця” (2000) – третя моновистава Лепейжа. Вона була виставлена в тридцятьох містах, одержала добру критику, була премійована в Лондоні і 2001 р. визнана кращою драмою в Канаді. П'єсу написано після польотів “Аполлона” та радянських супутників у космос, після того, як американці відкрили прихований, тіньвовий



Роберт Лепейж

бік місяця. Авторське театральне рішення цього твору цікаве органічним використанням на театральній сцені засобів кіномистецтва. Сценографічне рішення простору умовне – розсувні елементи служать чи то стіною, чи дверима, прямими або сферичними дзеркалами при постійному застосуванні рухомих прожекторів у супроводі музики. У цій синтетичній монодрамі Лепейж грає всі ролі. Як єдиний виконавець він є абсолютно досконалий: і як протагоніст Філіп (життя якого цілковито присвячене дослідженню космосу), і як його брат Андре, і як доктор. Одягнувши спідницю, очіпок та окуляри, він виступає в одному з епізодів монодрами у ролі матері Філіпа. З округлого отвору пральної машини (що нагадує також вікно інкубатора) він витягає маленьку ляльку в костюмі космонавта, що нагадує дитину, сповиту в пелюшки. Відриває канат від пральної машини, ніби пуповину, притискає ляльку до себе, голубить її і обережно кладе в кошик. Символічно пральна машина стає ракетою. Пізніше сам Лепейж опиняється в пральній машині і демонструє в одному з епізодів за допомогою світлових ефектів політ ракети в космос. Отож, пральна машина відіграє роль ракети, роль інкубатора, де народжуються діти...

Цілковитим контрастом до Філіпа, людини, що назавжди присвятила себе дослідженню космосу, є його брат Андре, він обмежився лише бюрократичним виконанням посади диктора на телебаченні в Квебеці. У телефонній розмові з ним Філіп критикує брата, гостро висміює вади суспільного життя в Квебеці...

Вистава “Прихований бік місяця” триває без перерви понад дві години і складається з низки епізодів. З них особливо сильне враження залишає останній. Звучить перша частина “Місячної сонати” Бетовена. На долівці лежить Лепейж. Його руки й ноги рухаються в такт музиці, а вгорі – прожектори на сферичних люстрах – проєктують в плавних рухах постать Лепейжа... який летить у космосі! Глядач же спостерігає те нове в театральному мистецтві, що було приховане, а тепер відкривається нам.

Наталія ВЛАДИМИРОВА

“ХТО ВБИВ ЕМІЛІЮ ГАЛОТТІ?”, АБО ЗУПИНКА – ЗА ВЛАСНИМ БАЖАННЯМ



Д. Савченко, А. Нікітін у виставі “Хто вбив Емілію Галотті” Г. Лессінга, режисер Е. Перріг, Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 2002 р., світлина К. Головка-Гетманської.

Чому людину завжди так приваблює смерть?.. Я не ставлю запитання, бо не сподіваюся почути помірковано-логічної відповіді (або, навпаки, боюся, що ця відповідь буде надто категоричною за своєю логікою). Я просто розмірковую. Малеча, з-поміж усіх дитячих забав, завше виділяє гру “у війну”. І батьки спостерігають, як їхні донечки турботливо перев’язують замурзаних хлопчаків “поранених” іграшковою зброєю. Мине кілька років, і ці хлопчачки “осідлають” по черзі – велосипеди, моторолери, мотоцикли... Боже мій, ну хіба дорослі можуть зрозуміти це дивовижне відчуття шаленої швидкості, коли ти зазираєш в очі самої смерті?! А за спиною – та єдина, яка обіймає тебе так міцно і водночас – ніжно, з обіцянкою на майбутнє, не менш шалені пестощі. Минає ще рік, два – і силует тієї єдиної може перетворитися на химерний привид з оголеним плечем, і вже важко зрозуміти, чи то колишній завзятий рокер чи сама смерть намагається заволодіти залишками свідомості цієї примари... Добре, залишимо молодь у спокої. Що взагалі спонукає людину весь час вигадувати й моделювати надекстремальні ситуації? Одні вважають – необхідність самоствердження, інші – гостра потреба відчуття адреналіну, що заповнює, неначе живлюща вода, усі внутрішні канали ества. І ті й інші, до речі, користуються однаковою термінологією – “стояти на порозі смерті”. А скільки маємо тих, хто, зазираючи у прірву майбутності, залишав нам на згадку таку собі романтизацію при-

чинності останнього кроку – “побачити її (його, Париж, Москву, Земфіру, ”іванушек”) – і померти!” Ось і це дитя – маленьке, худеньке, розкуйовджене, в одному черевіку на босу ногу (це, до речі, така мода – ні, не ходити в одному черевіку, а встромляти худенькі дівочі ноги в величезні, схожі на військові, боти) – так от, і це дитя чомусь голосно репетує – “Смерти! Я хочу смерти!”. А ви ж знаєте, коли дитина чогось вимагає, то найчастіше вона це отримує. У нашому випадку також – докричалася! – батько встромляє-таки ножа в цю нещасну крихітку! А потім майже силою вкладає тіло дочки в обійми Принца – тримай, володій, подобається вона тобі такою?! Отака собі історія, отака собі модель кохання... Втім ця історія (хоча ми й спробували від самого початку крізь призму власних міркувань надати їй певні риси узагальнення) має свого автора, свою назву з визначенням жанру і свій вік народження: Готгольд Ефраїм Лессінг, “Емілія Галотті” (трагедія), рік написання – 1772. А до попередніх роздумів мене спонукало дійство під назвою “Хто вбив Емілію Галотті?” (переклад з німецької і сценічна редакція Алли Рибікової) на кону київського Національного академічного театру російської драми ім. Лесі Українки. Постановочна група цієї вистави на чолі з режисером Еліасом Перрігом за підтримки Німецького культурного центру “Гете-Інститут у Києві” зробила перший крок у здійсненні міжнародного театрального проекту “Україна-Німеччина”. І одразу ж спромоглася відчутно

розширити рамки глядацького уявлення – як щодо класичної спадщини німецької драматургії, так і стосовно творчих можливостей акторів театру, які сміливо пірнули услід за молодим постановником у міжчасові мандри – порушуючи естетичні кано-ни жанру та наділяючи свої персонажі ознаками сьогодення, що акумулює в собі й риси вічності. Як на мене, у цьому напрям на першому плані один із найдоступніших – чітко і лаконічно визначений – виявляється візуальний ряд вистави. Любов... Спробуйте абстрагуватися від епохи автора-просвітителя та історії створення п'єси – то ж яка різниця, у який одяг-панцир одягнуті почуття героїв – давньоримський, бюргерський чи тенейджерський? Спокуса... Історія чи не на кожному кроці залишає нам скалічені, понівечені життя, що стали вже або класичними прикладами власної неспроможності в боротьбі з цією лихою спокусою, або виступають жертвами хитросплетіння інтриг тих, хто вдається до неї. Мафія... О, це вже точно невмируща стихія! От і у виставі – і мозок інтриги Марінеллі (Д. Савченко), і його підручний Анжело (Р. Семисал) – ну просто стоп-кадри, спроектовані з сцилійського відеоряду! Хода, типові рухи (особливо останнього), біло-чорна гама костюмів, перстені та ланцюжки на оголених шиях, – тобто всі розтиражовані ознаки мафіозі, що вже давно майнули далеко за межі італійського півострова. Зрада... Вона завжди прагне помсти... А помста – це завжди руйнація. Блискучий сріблястий костюм графині Орсіні (І.Новак), що нагадує шкіру хижака, надає цьому персонажеві ще більшої агресивності, і ми вже заздалегідь готові до того, що саме ця зраджена жінка буде волати на весь маєток: “Принц – убивця!” Але, як уже було зазначено, відеоряд вистави, що спирається на найтиповіші ознаки з елементами сучасності – це лише один із засобів, якими користується режисер, викликаючи у глядача певні асоціативні міркування. До речі, як на мене – саме сценографія спектаклю є найважливішим провідником режисерського ідейного струменя. Художник Вольф Гут'яр обмежує вже заздалегідь встановлені кордони сцени таким собі коробом. Він доволі великий, цей короб, білий, із жовтими лініями, що, розігнавшись від білої стіни, не мають кінця. Можливо, комусь подібна конструкція нагадує хиткі цеглини матерії всесвіту, ще комусь – щось інше... Над відкритим простором цієї новоствореної сцени нависають неприкриті складні металеві конструкції театральних софітів (справжніх софітів театру), що вряди-годи нагадують нам про умовність дії... Але найголовніше в ній – це задня стіна, що рухається. Вона то виїздить майже на авансцену, виконуючи завдання напливу, укрупнення плану (геть кінематографічний прийом), то, підкоряючись фізичним зусиллям героїв, помноженим на поетично-метафоричну уяву режисера, розсуває простір до певної межі. Але – до певної! Усі персонажі дійства повинні відчувати саме цей простір і вміти зупинитися біля



І. Новак (на передньому плані) та Д. Савченко у виставі “Хто вбив Емілію Галотті” І. Лессінга, режисер Е. Перріт, Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 2002 р., світлина І. Сомової.

самої межі. Ця теза має подвійне значення. Герої вистави не просто втискаються у ці стіни, сповзають з них додолу, намагаються видертися нагору. У цю атмосферу приреченої обмеженості сценічного простору режисер вводить несподівані елементи, що змушують нас дивуватися, іронічно посміхатися, а іноді – навіть милуватися з побаченого. Парадокс? Так, естетика вистави, збудована на парадоксальному зіткненні декількох жанрів, народжує явище, що зовсім не відповідає авторському визначенню п'єси – трагедія. Але, знов-таки, як не парадоксально, своїм прийомом режисер продовжує той самий шлях, що вибрав колись сам Лессінг. Адже відомо, що свого часу, узявши за основу давньоримську історію про Віргінію, автор трагедії значно обмежив сюжет, звільнивши його від державницької ідеї. Автор сценічної редакції Алла Рибікова та режисер Еліяс Перріт роблять ще сміливіший крок – доволі несподіваний та ризикований. Вилучивши з трагедії Лессінга деякі



Н. Шевченко та А. Нікітін у виставі “Хто вбив Емілію Галотті” Г. Лессінга, режисер Е. Перрі, Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки, 2002 р., світлина І. Сомової.

персонажі (наприклад, художника Конті), а разом з цим – відкинувши певну мелодраматичну слізливість п’єси, вони надають головній ідеї трагедії Лессінга (доброчесність дочки для батька дорожча за її життя) комічного відтінку, піднімаючи, таким чином, цю ідею на вістря гротеску. Тому-то й викликає іронічну посмішку мати Емілії (Н. Кудря), в устах якої навіть останні передвесільні поради дочки звучать жалібним волянням задоволення власних сексуальних бажань. Тому-то й звичайним солдафоном – не більше – постає у

виставі батько Емілії (В. Сарайкін), вчинки якого керовані лише безкомпромісним “так” чи “ні”. І от раптом у цьому заплямованому самозадоволенням світі з’являються істоти, які здатні порпатися не лише у власних проблемах та бажаннях, а й спроможні подивитися у вічі один одному. Я майже впевнена, що не всі погодяться з такою думкою, але мені здалося, що саме ненароджене кохання між Емілією та Принцом відокремлює цих героїв вистави від усіх інших, наближаючи до узагальнювального символу не тільки конкретної постановки, а й до непростої філософії людських почуттів. Так, саме паростки ненародженого кохання, що не встигли перетворитися в пелюстки. Що вона знала у своєму житті, ця полохлива дівчинка Емілія? Що чула, що бачила? Еротичні нашіптування матері та погрозливі окрики батька? Вона ж навіть зі своїм нареченим – графом Аппіяні (О. Савкін) цілується озернувшисьна безсоромний усміх матері. А потім... Страх, розгубленість, відчай, сором – неначе шалений вихор збентежує усе єство Емілії, яка, підкоряючись моделі цього цинічного життя, опиняється в маєтку Принца. Ну, а Принц? Гульвіса, розбещений тілом і душею, втомлений жіночою красою та піддатливістю, який, здається, здатний тверезо сприймати реальність тільки за допомогою допінгу-наркотику (у виставі, до речі, в прямому розумінні). Але... Є одна сцена у виставі, одна мить... Емілія і Принц стоять поруч, спиною до глядацької зали. Вона – у вихорі почуттів, він – у своїх червоних штанях. А їхні руки, що живуть окремо від розуму, прагнуть доторкнутися одна до одної. Здається, зараз вони, Принц та Емілія, узявшись за руки, злетять на ту стіну, що височить попереду. І як на початку вистави, стануть, злившись в обіймах, там, у височині, над усім світом... (До речі, виконавці ролей Емілії та Принца – Н. Шевченко та О. Нікітін – протягом усієї сценічної дії віртуозно балансують в умовах, запропонованих режисером, ніколи – або майже ніколи – не вдаючись до відвертого, остаточного занурення у вир комічного чи жахливого). Але ні... Станеться так, як мало статися, тобто – як написав Лессінг. Пафосним ударом кинджала пронизуючи тіло дочки, Одоардо Галотті на сто відсотків упевнений, що зриває троянду, перш ніж буря знівечила її пелюстки. Емілія вмирає з тими ж словами на вустах, але чомусь здається, що сльози її – за тими пелюстками кохання, пахоці якого вона все ж таки встигла вдихнути. Така модель історії про Емілію Галотті, отака сценічна версія режисера – “Хто вбив Емілію Галотті?” трагедії Лессінга. Зі знаком питання і з оглядом на майбутнє. Я не знаю, де шукати відповіді і чи потрібно взагалі її шукати. Можливо, просто варто іноді зупинитися, змусити себе зупинитися. Спробувати, перед, здавалося б, останнім кроком відмовитися від саме такої моделі як єдиної та остаточної. Почути крізь громогласну какофонію збуджених голосів лагідний шепіт, відчути на покритому синцями тілі – ніжний дотик... Тут важливо – власне бажання самому прислухатись, самому відчути... І тоді, сподіваюся, прийде розуміння тієї “однієї хвилини на циферблаті”, що не повинна перетворитися для нас у вічність.

Ганна ЛИПКІВСЬКА

“КАРТОТЕКА”: НАЗАД У МАЙБУТНЄ

У професійному середовищі існує, як правило, дещо поблажливе ставлення до аматорства. І дарма. Театр, який існує поза межами виробничих графіків, застиглих фахових традицій та регламентацій іззовні, часто значно вільніший, розкутіший, безпосередніший і, зрештою, радісніший у своєму творчому висловленні. “Цього не може бути, бо не може бути ніколи,” – виголошують вирок високочолі “профі”. Аматори ж – спокійно роблять своє, оскільки просто не знають, що це неможливо.

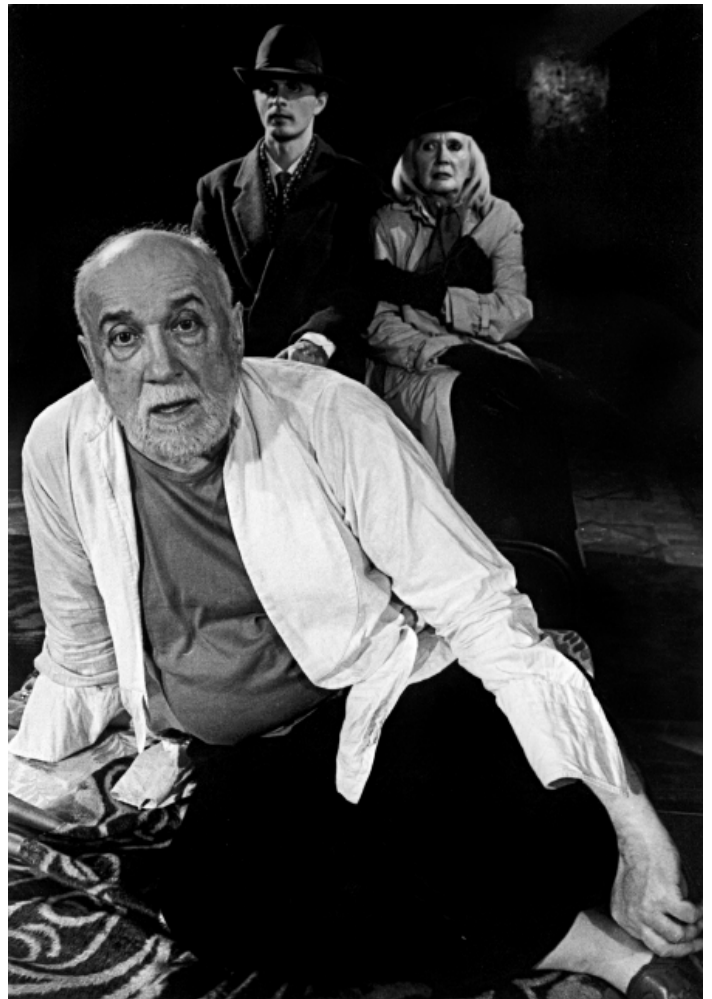
Не лише на крихітній сцені Будинку Вчителя, а й у театральному контексті Львова належне їй місце посіла вистава Польського народного театру “Картотека” за п’єсою Тадеуша Ружевича. Задумана вона була Збігневом Хшановським ще 20 років тому, але з’явиться їй тоді не судилось через відомі події у Польщі* (з тих самих причин, до речі, був знищений і легендарний “Стійкий принц” П. Кальдерона у Київському Молодіжному театрі – лише тому, що виконавець головної ролі Г. Гладій та режисер М. Нестантинер уголос задекларували використання під час репетицій методик поляка Єжи Гротовського...).

Тож сьогоднішня прем’єра львівської “Картотеки” є, так би мовити, “спогадом у квадраті”: сповідальна ревізія на кону життя Героя (Збігнев Хшановський), ніби подвоюється особистою ностальгією виконавця – як актора, режисера і, власне, людини, за “Картотекою” тодішньою, і, певне, тодішнім собою...

Важко (втім, і непотрібно) прискіпливо зіставляти нинішні й тодішні сценічні подробиці, рішення, деталі оформлення. Важливо інше – те, як на великому ліжку, наче на “пароплаві часу”, Герой здійснює подорож у світ минулого, і в цій подорожі-спогаді “ретро” саме і є основним стильо- й змістотворчим принципом. Де навколо – розрізнені старі (не старовинні!) меблі (щоправда, інтер’єр небагатих інтелігентних осель і сьогодні почасти виглядає саме так), наче вкриті затишним пилом обжитості; букети засушених та штучних квітів, книжки, фотографії різних часів, пошарпаний бюст Міцкевича на піаніно, звуки танго “Втомлене сонце...” І відчайдушно – ніби заклинання – знов і знов звучить з уст Героя: “Це приватне помешкання! Це приватне помешкання !!!”

Та марно. Простір заповнюється спогадами, які тут – матеріальні. Ніби “ілюструючи” собою відомий ідіома-

тичний вираз про “скелет у шафі”, з численних шаф виходять нові й нові постаті з минулого Героя – його Мати (Лідія Хшановська-Ілку), Батько (Віктор Лафарович), Приятель з дитинства (Казимир Косидор), Вчитель (Януш Тиссон)... Блискуча сценографічна вигадка: ніколи не знаєш, за якими саме дверцятами приховано такий “коридор” в інший, непобутовий простір. А у фінальному поклоні актори загуляють свої обличчя... власними ж фотографіями, ніби “переходячи”, таким чином, із часу теперішнього у



Збігнев Хшановський, Лідія Хшановська-Ілку та Віктор Лафарович у виставі “Картотека” Т. Ружевича, режисер Збігнев Хшановський, Польський народний театр, 2002 р. (Львів), світлина Олексія Іутіна.

вже здійснене, зафіксоване й відокремлене від людей їхнє минуле. Що ж до Героя-Хшановського це є минуле в квадраті, в кубі, й далі скрізь...

У дивному сплетінні минулого й сьогодні, правдоподібності й підкреслено театралізованої умовності (причому, Пан з проділом (Андрій Бовшик), елегантний, у білій маринарці, виявляється... собакою, котрого нав’язливо пропонують купити Героєві) – доленосні хвилини й цілковиті дрібниці уже цілком зрівняно у правах. Тож

* *Йдеться про 1981 р., початок діяльності у Польщі руху “Солідарність” (прим.ред.)*

замітку зі старої газети про муху, виловлену з кухля з пивом, Герой та його внутрішнє “я” – Хор старих на кшталт античного (дивне триголове створіння, чий гутаперчеві лялькові пики навдивовижу подібні до самого протагоніста, а ляльководом тут – Валерій Бортяков) коментують та переживають бурхливо, наче щось найважливіше – а насправді важливі моменти, навпаки, сприймаються й розігруються притамовано, дещо відсторонено... Бо, зрештою, з плином часу складається інша ієрархія: те, що здавалося принциповим, здрибнюється, незначущі ж подробиці чомусь виходять на перший план, заступаючи собою решту... Багато різного було і є в житті Героя, але на прості запитання Журналістки (Наталія Ступко) щодо нього самого, його поглядів та принципів, той дещо зняковіло, проте з видимим полегшенням знову й знову відповідає: “Не знаю... Не знаю...”

А ргоро: надзвичайно дотепно придумано саму постать інтерв’юєрки – вона сидить поміж глядачів і періодично вискакує за двері, коли гучно, на весь зал дзвонить її мобільний; чергового ж разу – починає розмовляти просто посеред дії, глядачі вже ладні ледь її не побити, та раптом вона виходить на сцену і виявляється дійовою особою. Типову для сьогоднішніх театральних залів ситуацію перетворено на художній жест дещо іронічного характеру.

...Ось і виринуло нарешті ключове слово: “іронія”. Те, що якраз і рятує від надмірної заглибленості у власні переживання, рефлексії та ностальгію. Бо життя не можна сприймати надто серйозно – інакше ризикуєш так і не відчути як слід його смаку. Цей секрет Збігнєв Хшановський як актор і режисер знає дуже добре – тож і з’являється на обличчі його Героя щасливо-замріяна посмішка у найсерйозніші хвилини, тож і виголошує він перед дзеркалом палку промову під фонограму – і з кожним новим повтором пафос чимдалі зростає, аж доки сам персонаж не починає ледь не вголос сміятись з себе разом із публікою, котра сміється вже давно...

Актори львівської “Картотеки” – люди здебільшого зрілі, досвідчені, й від того їхня вистава мимоволі сприймається як певний “урок виживання”.

Так само мимоволі перекидаєш “місток” – і чуєш схожі слова (нехай іншою мовою) з вуст тих, хто ще тільки вступає у доросле життя.

...“Усі глави держав і штабів дозволили мені... лежати й дивитися в стелю”, – повідомляє молодий хлопець, демонстративно і з неабияким задоволенням укладаючись зручніше серед розкиданих на підлозі старих газет. І його безтурботності, звичайно, заздриш – нормальною заздрістю людини знову-таки дорослої. Як заздриш взагалі їм усім – тим, які з’являються і зникають, кричать, дудонять у дудки, вигукують гасла й подеколи зняковіло мовчать, коротше – грають ту ж “Картотеку” Ружеви́ча в Студентському театрі Національного університету “Києво-Могилянська Академія”, “LUDUS” котрим опікується Київський Експериментальний театр.

І якщо у Львові, відроджуючи “Картотеку”, апелюють до колізій із власних біографій, то у Києві студенти-актори прийняли на себе тягар як долі своїх театральних учителів,

так і взагалі одного з найзнаменніших київських театральних мифів останніх десятиліть.

У “Картотеці” 2000 р. у режисерському вирішенні Анатолія Петрова, де студентам-акторам були одночасно дані і жорсткий малюнок, і вільний простір для його освоєння, помітні риси абсолютно культової колісії “Археології” – вистави 1989 р. так само культового режисера Валерія Більченка за однойменною п’єсою Олексія Шипенка. Причому справа не тільки і не стільки в буквальних постановочних цитатах, як у загальному настрої та відчутті.

Улюблена нами “Археологія” являла собою світ людей, котрі – за власним вибором чи внаслідок певних обставин – існували поза соціальними структурами і регламентаціями. Світ дивних, з погляду обивателя – майже ні про що розмов, які виникали невідомо звідки й ішли в нікуди. Світ незавершеностей і необов’язковостей. Нарешті, світ, занесений піском і старими газетами, де від минулого (читай – від Життя) зосталася лише кіноплівка, на якій уже нічого не відчитати.

Але раптом за зірваними зі стіни газетами починали бігати різнокольорові лампочки, і герої, розмірковуючи про американських астронавтів (“Та прогулянка дорого їм обійшлася: щось вони там збагнули, там, коли важили вшестеро менше...”), самі починали гратися у висадку на Місяць – радісно, завмираючи, немовби “в рапіді”: “Ключ на старт! – Я на трапі! – Зрозумів тебе!”

У київській “Картотеці” так само зривали зі стіни газети, і під ними виявлялися ті ж лампочки, а ще – намальовані на білій стіні смішні й безглузді величезні квіти. І герої мовчки танцювали – як і в “Археології”, де в білому вальсі у фіналі сходилися всі, вишукано-прекрасні й уже відокремлені від нас якимсь невидимим бар’єром.

“Археологія”, яка ледь не щоразу загрожувала виявитися останньою (“Пожежники закривають!” – і ціла юрба “фанів” мчала на малу сцену Молодого театру), залишилася в пам’яті спектаклем-прощанням – режисера, акторів, глядачів – із самими собою, майже незнайомими, із власними ілюзіями, з дитинством, причому, скоріше, навіть просто зі спогадами про нього. Своєрідним маніфестом втраченого покоління “вісімдесятників”, маніфестом нероблення – для тих часів, коли не робити було чесніше.

Коло часу здійснило оберт, і нині і двадцяти-, і шістдесятилітні зіграли в п’єсі Ружеви́ча, по суті, про те ж саме – про себе, занадто дорослих у дитинстві і занадто дітей для дорослого життя.

П’єса “Картотека” – матеріал, що неминуче спонукає до цього.

Тому й удалося незбагненим чином відтворити нині ту щемливу тугу – з року 1981... 89... та різних інших років (у кожного ж бо дати свої), яку, слідом за поетом, хочеться пишномовно обізвати “ностальгією за теперішнім”.

А ще хочеться, нарешті, жити просто сьогодні – аби туга за “вчора” була такою ж чистою і прозорою, як у цих двох таких різних і таких по-доброму схожих одна на одну виставах.

Валентина ГАЛАЦЬКА

“УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ”

I. ФРАНКА:

СХІДНА РЕЦЕПЦІЯ

Уявімо собі дерев’яний, розкритий у безмежність квадрат сцени, в якому існує Любов – і Зрада в ім’я Любови, плинність течії людського життя – і бідність у всіх її проявах. Так сценографічно скупо вирішено виставу “Украдене щастя” за Іваном Франком у Дніпропетровському музично-драматичному театрі імені Т. Шевченка. Сьогодні спектакль – лауреат кількох театральних фестивалів, він був показаний (і не без успіху) на сцені Національного академічного українського театру імені І. Франка, його відзначила столична критика.

Вистава шевченківців стала відчутною культурною подією регіону. Представники російськомовного населення, подивившись її, говорили: “Если таким путем будет идти утверждение украинской культуры, – мы готовы брать в нем участие”.

Як вважає режисер-постановник Анатолій Канцедайло, бойківський етнотип, що його майстерно дослідив великий Каменяр, емоційно, темпоритмічно наближений до наддніпрянського. Тому акторський ансамбль так прагнув передати особливості душі бойківчан. Варто поставити в заслугу дніпропетровським акторам і сміливу спробу оволодіння бойківським діалектом – із притаманною йому мелодикою, запальністю, розлогістю фрази – у край зрощеному регіоні, де й літературна українська мова існує “всупереч” об’єктивним реаліям сьогодення.

Вирішення костюмів вистави належить львівській художниці Дарії Зав’яловій, яка досить м’яко стилізувала для вистави бойківський одяг. Мимоволі звертаєш увагу і на важливі деталі сценографічного почерку художника Івана Шулика з Дніпропетровська. Наприклад, зав’язані навкруг столу червоні й чорні нитки як свідчення перерваності гармонії любови й гармонії життя. Її так не вистачало героям “Украденого щастя”... Невидимими нитками обплутано увесь сценічний простір, він ніби обмежує дійових осіб у свободі переміщень і вибору. Але вони все одно вириваються за умовні межі, мізансценічно “розривають” цей простір, протестуючи проти трагічних випробувань долі. Трагічне звучання закладене у загальному сценографічному рішенні вистави. З умовністю простору конфліктують “оази” життя – елементи народного побуту: справжній дерев’яний стіл, ліжники, тин, посуд.

Центральною фігурою драматичних колізій є Микола Задорожний (Михайло Чернявський, лауреат вищої театральної премії Придніпров’я “Січеславна” за виконання саме цієї ролі). Його дивовижні у своїй виразності очі, хода, лаконічна жестикуляція, боязка пластика творять відчуття зайвості цієї людини в житті не лише Анни.

Органічність поведінки Миколи-Чернявського на сцені, утримання навколо своєї постаті стрижня всіх подій очевидна. Актор існує в умовному просторі, але спосіб проживання митцем стану свого героя можна назвати безумовним, глибоко психологічним. Це наводить на думку про театр, в якому глибинними є процеси “підвищеної вразливості душі” – саме так характеризував Франко природу таланту [1]. Микола М. Чернявського здається ще більш безпомічним у своїй доброті й любові до Анни, у покірності злій долі, яка “втягнула” його у цей трикутник безвиході.



Сцена з вистави “Украдене щастя” І. Франка, режисер Анатолій Канцедайло, Дніпропетровський музично-драматичний театр імені Т. Шевченка, 2000 р., світлина Олексія Шпака.

Бідність Миколи як важлива соціально-етична категорія, яку підкреслив постановник А. Канцедайло, протистоїть духовному наповненню цієї людини, багатству її переживань. Актор трактує постать Задорожного як шлях підняття з колін, показує народження особистості, яка може протистояти усталеній думці чи лихій людині. Інша річ, що цей шлях для Миколи стає трагічним, як, зрештою, і для інших учасників цього трикутника – Анни (Ірина Медяник) та Михайла Гурмана (Станіслав Дрожаков).

Анна-Медяник видається істинною бойківчанкою, жертовною у своїй любові. Актриса виразних зовнішніх даних, вона передає через імпровізаційність поведінки істинність почуттів своєї героїні. Її Анні доводиться балансувати між усвідомленням себе як шлюбної жінки Михайла і коханої Гурмана. У кульмінаційній сцені вбивства Гурмана вона несамовита у своєму розпачі. Лише слова Миколи: “Тобі

тепер є для кого жити, Анно” остуджують несамовитість її натури.

Трагічну антитезу “Микола – Михайло” вирішено у виставі по-філософському доказово і мізансценічно промовисто: Михайло помирає в лівому кутку сцени, там, де відбулося його гріхопадіння. Таким чином замикається коло розплати й людського обов’язку перед Богом і вічністю...

Музичне оформлення колоритно відтворює бойківський етнотип, закодований у безсмертному слові Франка. Виставу можна образно назвати трагікомічною коломийкою. Протягом дії звучать три коломийки, які творять особливий етнонаціональний простір, в якому розвиваються події. “Крім зображення подій і переживань у родинно-побутовому середовищі, коломийки набувають і соціального звучання”[2]. Тонко і професійно зіткнув канву бойківських мелодій, записаних власноруч, завідувач музичної частини Івано-Франківського музично-драматичного театру імени І. Франка Анатолій Ремезов, покійний нині автор музичного оформлення вистави.

Важливою дійовою особою сценічного дійства виступає соціум, народ, який миттєво реагує на зміну подій, даючи їм моральну оцінку. Сусіди, куми, молоді люди є і критерієм оцінки людських чеснот, і своєрідною точкою відліку подій. У виставі відчувається зіграність акторів в масових сценах, які поставлені з урахуванням регіонального колориту: бойківські вечорниці, елементи весняних обрядових дійств (балетмейстер Валентина Грекова).

Водночас у виставі присутні узагальнені міфопоетичні символи. Стилізовані танцювально-пластичні мініатюри – невербальний, позатекстовий вияв одвічного роздвоєння людської душі, яка з народження приречена любити й жертвувати. Епічну тему, заявлену у пластичці, підтримує сценограф. Яскраво вирішена художником метафора – зв’язані над сценою велетенські дерев’яні стоси, які у фіналі розбиваються об землю, – свідчить про прагнення поетично осмислити вічну людську тему перервності й зародження життя.

Сцена з вистави “Украдене щастя” І. Франка, режисер Анатолій Канцедайло, Дніпропетровський музично-драматичний театр імени Т. Шевченка, 2000 р., світлина Олексія Шпака.



Михайло Чернявський у виставі “Украдене щастя” І. Франка, режисер Анатолій Канцедайло, Дніпропетровський музично-драматичний театр імени Т. Шевченка, 2000 р., світлина Олексія Шпака.

Обрамляє виставу влучний композиційний прийом – чути звук дерева, яке рубають сокирою. Чи не так знищене життя героїв зловмисного трикутника? І нічого вже не можна поправити. Хіба що нове життя, народжене Анною, дасть надію...

Пригадується недавня інтерпретація “Украденого щастя” у Львівському творчому об’єднанні “Театр у кошику”. Режисер і театрознавець Ірина Волицька вирішила цю вічну тему в камерному театрі за участю трьох акторів: Анна (Лідія Данильчук), Задорожний (Роман Біль), Гурман (Володимир Губанов). Та трагедійна вистава вражала концентрацією дії, добірною й парадоксальною пластичною мовою акторів, поетичними сценографічними метафорами (сльози-коралі-розсипані яблука).

Глибина акторської сповідальності – ось чого можна було повчитися у львів’ян. Повага до людської особистості, дослідження найглибших таїн душі, існування любови в соціумі – про це вистава шевченківців з Дніпропетровська.

Східна рецепція вистави “Украдене щастя” відбулася у плідній творчій співпраці із митцями західного регіону. Україна справді єдина в різноманітності етнічних проявів. Наша самобутність полягає в ліричності натури, естетизмі, емоційності, кордоцентричності світосприйняття життя, коли все бачиш і відчуваєш серцем... На Наддніпрянській Україні глядач добре розуміє бойківський усталений і разом з тим непередбачуваний темперамент, чимось загадково близький до природи степового українця. Саме таку спорідненість помітили і прагнули виявити творці вистави “Украдене щастя”.

1. Франко І.Я. *Із секретів поетичної творчості.* – К.: Наук. Думка, 1988. – С. 35.

2. *Українська літературна енциклопедія: В 5-ти т.* – К.: УРЕ імени М. Бажана, 1990. – Т. 2. – С. 533.

Тетяна ШЕВЧЕНКО

Статті ілюстровані світинами Ігора Садового.

КАПОСНИЙ ШЕКСПІР

Мабуть, жодний із львівських “Золотих Левів” не обходився без вистав за п’єсами невмирущого Шекспіра. Цьогорічний просто з нього розпочався, і то з не аби-якого дійства, а з мистецьки скандального. Та що там кокетувати, скандал у театральній справі – річ благородна. Принаймні не виникає уїдливого питання, чи чимось дивували. Мова йде про виставу “Гамлет. Сні” у постановці Андрія Жолдака і виконанні акторів Харківського академічного театру ім. Т. Шевченка. Сценографія – Кольо Карамфілова (Болгарія), Юрія Ринтовта (Україна). Костюми – Тетяни Дімової (Болгарія).

Але якщо без надмірних емоцій, то все ж виникає питання, чи можна цю виставу назвати постановочним скандалом, як багато хто це подає. Подібні прийоми асоціативного трактування драматургічного

Сцена з вистави “Гамлет” В. Шекспіра, режисер Андрій Жолдак, Харківський академічний театр імени Т. Шевченка.



“ЗОЛОТИЙ ЛЕВ-2002”: ОБЛИЧЧЯ, ДУМКИ, ДІАГНОЗИ

Світлана ВЕСЕЛКА

ПІД “ДАХОМ” ШЕКСПІРА

Мода є штучним збудником неприродних потреб там, де не лишилося природних.

Ріхард Вагнер

Шекспір, може, й народився на світ, аби вивільнити мільйони людей від усіякої художньої скутости.

Анатолій Ефрос

Тенденція сучасного театру – увільнитися від п’єси як твору для сценічного втілення, від драматурга як такого – призводить до того, що “мстивий” драматург, відходячи, голосно “грюкає дверима”: він забирає з собою слово, а слово бере з собою персонажів, персонажі – людину-актора.

“Гамлет. Сні”. Вистава Харківського академічного театру ім. Т. Шевченка. Режисер – Андрій Жолдак. Він же

співавтор Шекспіра. Даруйте, до чого тут згадка про цього англієця, що тільки захоплені відгуки про нього – найвищих умів світу! – склали б цілу бібліотеку? Серед них є й такий: “...Всі його п’єси обертаються навколо прихованої точки... , де вся своєрідність нашого я й дерзновенна свобода нашої волі стикаються з неминучим ходом цілого”.

“Я” у виставі – тільки режисерове, Андрія Жолдака. Віддамо належне воістину могутній фантазії постановника, його владній творчій особистості, цілеспрямованості.

Він високопрофесійно маніпулює величезною кількістю акторського “матеріалу” (ми вже відвикли від багатолюдності на сцені), монтуючи динамічні кліпи. Вистава “Гамлет” – це “монтаж атракціонів” (термін В. Мейерхольда), винахідливий, шокуєчий, карколомний. Про те, чи було досягнуто цим прийомом пластичного еквіваленту тексту, говорити зайве, оскільки тексту... практично не було. Декілька коротеньких діалогів – у запису. По радіо ж звучить і “Бути чи не бути?” Жодного вербального спілкування.

Той, хто не знає трагедії Шекспіра (а підстав стверджувати наявність таких сьогодні аж надто), той ніколи й не подумає познайомитися з нею, бо то ж таки й нецікаво порівняно з грандіозним мильно-пральним шоу у фіналі вистави.

твору відомі в історії театру. Зокрема, це стосується стилю сценічного дійства у творчості того ж Леся Курбаса.

Жолдак створив сценічні фантазії на тему філософської трагедії, використавши прийом сну. А така жанрова форма дозволяє будь-які сценічні перверзії. Так що ні до чого “не підкопашся”.

Самі сні переносять глядача в різні епохи, місця. Це може бути ілюзія зміни фотокадрів, вокзальний ресторан, а може бути й лазня, й пральний комбінат. Власне, в останньому відбувається фінал вистави. Ну то що ж, як катарсис так катарсис, як очищення – так у всіх значеннях цього сло-

ва (у фіналі герої миються в баліях і бавляться білосніжною піною). Але якщо без іронії, то увесь динамічний й мерехтливий калейдоскоп візій Жолдак вибудував у єдиному стилі: у його візуальному ніби-то безладі є свій чіткий лад.

Наприклад, традиційно сценічний Гамлет, принц Данський, мало подібний до випечених казкових принців, але відомий співак ЕЛ Кравчук, запрошений на цю роль, нагадує саме таке ніжне створіння. Тіло виконавця (а він переважно на сцені оголений, тільки з бандажем) навіть намащують чимось золотистим. Коли ж ця жива статуя стоїть під золотистим дощем, публіка мимоволі зривається на бурхливі оплески. Ось такий прекрасний принц гине у мотлохові вульгарності й лицемірства.

Серед чеснот харківської вистави слід згадати й те, як працюють актори. Режисерське рішення не дає акторській душі психологічно розвернутися, акцент зроблено на ансамблевому дійстві. Злагоженість виконавців, їх технічна майстерність доведені до блиску. Тож бродвейські розхвалені шоу нехай відпочивають!



Сцена з вистави “Гамлет” В. Шекспіра, режисер Андрій Жолдак, Харківський академічний театр імені Т. Шевченка.

Ну, а що ж Гамлет з його одвічністю у мінливому світі? Перша з’ява оголеного ЕЛ Кравчука – і подумки: “Який досконалий витвір людина!” (Тьху, знов Шекспір у голову лізе... І чого б то?!). А потім він – яко Гамлет – пластично виконує завдання режисера: дисонувати з навколишнім оточенням. Дисонує. Напевно, нема чого сушити голову всілякими там “світовими проблемами”. Нехай у мізках буде чисто, як на сцені після “грандіозного” змивання звичайною водою з милом та пральним порошком чи то помилок історії чи пам’яти про Гамлета.

Ну, а що ж актори уславленої харківської трупи?

Володимир Мальяр, Юрій Головін. Актори, “на яких” ходили, які нехай і не вражали, та запам’ятовувались у кожній виставі, кожна зустріч з якими була для театралів фактом їхньої глядацької біографії.

У цих “Снах” – невпізнані між інших постаті, хоча, як свідчить програма вистави, Володимир Мальяр – король Клавдій, Юрій Головін – Полоній. “Sic transit gloria mundi” (“так минає слава мирська”, як казали римляни).

Гарна й професійна Вікторія Спесивцева, на правду талановита, в сцені смерті Офелії падала й підводилася, і знову падала... Довго... Глядачі аплодували пластичній вправності актриси. Але з якої причини робить вона ці акробатичні трюки, звичайно ж, у метафізичному просторі? І до чого тут Офелія? Утім, запитання це суто риторичне.

...”Гамлет. Сні” – високий кайф для критиків, які ви-фантазують свої концепції, нерідко підкладаючи “базу під фразу...”. Так, у миготінні кліпів є, безперечно, певна закономірність, – а “прочитавши” дві-три метафори, можна власноруч звести цілу філософську будівлю. Шкода, що глибину філософії Шекспіра до уваги не береться.

То що ж, така вистава непотрібна? – Чому це? – Якщо є на неї попит – а він є! – якщо за таке видовище платять гроші – а їх платять, і чималі! – значить, такий театр на часі, хочемо ми цього чи ні.

ЗІРКИ ТЕЖ МУСЯТЬ ЗАЗНАВАТИ ВИПРОБУВАНЬ

До числа фестивальних вистав, які привернули особливу увагу публіки, належала й “Лев і Левиця”. Це спільна робота Київського Молодого театру та двох провідних акторів Національного театру ім. І. Франка Богдана Ступки та Поліни Лазової, режисер-постановник – Станіслав Мойсеев. І хто б це із львів’ян та не захотів подивитися на нову роботу Богдана Сильвестровича, улюбленого земляка! Зал був заповнений ущерт.

Але після першої дії вже попід стінами не стояли... І це не випадково.

Мабуть, одна з суттєвих проблем – відсутність якісного драматургічного матеріялу. Автор п’єси Ірена Коваль – науковець, яка писала докторську дисертацію за матеріалами життя й творчості Льва Толстого. Потім на цій основі була створена п’єса. У результаті вийшло, що самі собою факти цікаві, а от гідної драматургічної інтриги немає. Що ж до самого



Богдан Ступка у виставі “Лев і Левиця”
І. Коваль, режисер Станіслав Мойсеев,
Київський Молодий театр.

Сцена з вистави “Лев і Левиця”.



НА СЦЕНІ ЛЕВ ТОЛСТОЙ. “ЗА” І “ПРОТИ”

Дивовижно, до якої міри це життя залишалося саме собою від початку до кінця, всупереч загагам, якими намагалися перегородити то тут, то там його живу течію; всупереч самому Толстому, який, як усі люди великих пристрастей, був переконаний, коли любив і вірив, що любить і вірить уперше, і від цієї любови, цієї віри числив щоразу заново початок свого щастя. Початок. І знов початок. Скільки разів повторювалася та сама криза, та сама боротьба із самим собою.

Ромен Ролан, “Життя Толстого”

Нелегка це справа писати про людину, що про неї однозначно відомо : геній. На всі часи. Надто – писати п’єсу. Є історичні постаті, що “прижилися” в драматургії і чуються там досить комфортно. Наприклад, Наполеон Бонапарт. Він часом виступає у досить легковажних жанрах, і нікого не шокує, що, скажімо, у “Катрін Лефевр” В. Сарду, Е. Морю навіть натяку нема на його геніяльність полководця.

Постать Льва Миколайовича Толстого драматургія обходила стороною. Страшно. Надто вже непідйомна тема. Брила. Досягти всеохопності неможливо.

Ірена Коваль, автор п’єси “Лев і Левиця”, і не намагалася цього робити. Вона зосередилася на суто сімей-

ному аспекті, взявши за основу щоденники Толстого (він вів їх регулярно, від двадцятилітнього віку) та його дружини Софії Андріївни. І не відступала від фактажу.

Віктор Шкловський у своїй знаменитій книзі “Лев Толстой” застерігав: “Про Льва Миколайовича не можна судити з його щоденників, хоча вони й правдиві, найменше треба довіряти оцінкам, що ставить собі він сам та його каяття”.

Деякі літературознавці не погоджувалися з цим мудрим застереженням Віктора Шкловського. Навряд чи всі глядачі вистави “Лев і Левиця” знали про нього. А, ймовірно, і знаючи, не зважили б на те: надто незвично було бачити Толстого таким, яким його зіграв Богдан Ступка. Різкий, невірноважений, з миттєвими переходами від гніву до ніжності, примітивно ревнивий і люблячий, зсудомлений мукою від того, що несправедливо живе... І все – сповнене великого таланту без пунктиру, без натяків і двозначностей.

Вам такий Толстой не подобається? Вас шокує його хаотичний танець? Його одвертість в інтимному?

ЗАМИЛУВАННЯ РАДЯНСЬКИМИ ЧАСАМИ І ЇХ ПРОКЛЯТТЯ

Відверто кажучи, сценічні розмови про радянські часи, чи хорошими, чи поганими вони були, – глядачам уже приїлися. У фестивальній програмі було дві вистави, сюжет яких пов’язувався з цією темою, – обидві привезено з Росії.

“Віденський стілець” М. Коляди у постановці Томського драматичного театру. Режиссер – Юрій Пахомов,



художник – Микола Вагін. У ролях – Тетяна Аркушенко (колишня львів’янка) та Євген Платохін (актор відомий з багатьох кримінальних серіалів). Сюжет п’єси побудовано на спогадах про різні епізоди життя радянської епохи. Нехай ці спогади не завжди приємні, але, попри те, загалом відчувався ностальгійний дух. Дещо єлейним був і сам стиль спектаклю. У цілому ж драматургія малоцікава, бо базується на переспівах традиційних сюжетів із фільмів, драматургії та літератури відповідного часу. Як сказав один глядач: “Це – секонд-генд”.

“Наш Декамерон ХХІ” Е. Радзінського в постановці Романа Віктюка (художник – В. Боєр) здійснила антреприза відомої російської актриси Ірини Апексимової. Вона ж сама і виконавиця головної ролі. Вперше цей твір поставив той же Роман Віктюк дванадцять років тому із Тетяною Догілевою в головній ролі, але вистава прожила недовго. Цілком зрозуміло, що вся пострадянська “чорнуха”, якою перенасичений опус Радзінського, тоді звучала вкрай актуально.

Сьогодні гострота актуальності явно втрачена, але все ж спектакль публіка сприйняла на “ура”. Чому? Винятково завдяки його мистецьким достоїнствам. Увесь спектакль

Тетяна Аркушенко та Євген Платохін у виставі “Віденський стілець” М. Коляди, режисер Юрій Пахомов, Томський драматичний театр.

Відповідь на ці запитання дав сам актор на прес-конференції.

– А ви можете назвати хоч одного мужчину в минулому столітті, який би мав мужність і чесність бути таким безстрашно щирим? Мужчину, який би напередодні весілля повідав своїй коханій нареченій про всі свої вади й пороки?

Режисер вистави Станіслав Мойсеев – митець високої культури – не злякався можливих і очікуваних закидів. Він, ніби випереджуючи їх, надає напружено драматичній виставі легкого іронічного рефлексу: це дзання, не підвладні ніяким новаціям театральні постаті. Всюдисущі, вони то приходять на допомогу персонажам (часом стаючи своєрідним alter ego), то коментують події, то набувають функцій непозначених дійових осіб (“судді” Льва Толстого). Вони починають виставу відомою в недалекому минулому пісенькою жебраків у підмосковних електричках: “Жил-был великий писатель”, справжнім шедевром міського фольклору, де одверта пародійність і лукава примітивність гумору, мабуть, на рівні знань сьогоденнішніх неофітів комп’ютерної культури про Толстого.

Вони спрямовують траєкторію руху підвішаної на тонкому тросі великої блискучої кулі – багатозначного символу (суто індивідуального для кожного любителя театральних таємниць трактування!) і виразності декоративного штриха. Ця куля іноді наче призупиняє, стишує пристрасті звичайнісінького сімейного скандалу, він входить у береги. Ясніє прекрасне обличчя Софії Андріївни, яку грає Поліна Лазова,



Сцена з вистави “Лев і Левиця” І. Коваль, режисер Станіслав Мойсеев, Київський Молодий театр.

ва, актриса у розквіті творчих можливостей і жіночого шарму. Щаслива великомучениця... так можна сказати про дружину генія... Поліна Лазова грає без “сурдинки”, не боячись відкритого вияву почуттів.

Станіслав Мойсеев вирішує виставу без остачі.

І на закінчення ще одна цитата з Льва Миколайовича Толстого: “Є люди з великими, сильними крилами, що за хтивости пускаються у натовп і ламають крила. Такий я. Потім б’ється зі зламаним крилом, злетить сильно й упаде. Загояться крила, злетить високо. Поможі Боже!” (Щоденник, 28 жовтня 1879 р.).



відпрацьований філігранно, акторські роботи Ірини Апексимової, Володимира Зайцева, Людмили Погорелової та дебютанта Дмитра Жойдіка теж блискучі. Постановник і виконавці вправно балансують на межі драматизму та іронії. Можна сказати, що ця вистава стала однією з найвагоміших подій “Золотого Лева-2002”.

ІСТОРІЯ З ГЕОГРАФІЄЮ

У кожного фестивалю, що має статус міжнародного, мусить бути відповідна географія. Щоб було, як мовиться, і з Німеччини, і з Туреччини... Із Туреччини на “Золотий Лев” ніхто не приїхав, а от із Німеччини не бракувало гостей. Під час перегляду таких вистав із Німеччини, як “Мощарт і Сальєрі” (за О. Пушкіним) театру “Furst Oblomov” (режисер О. Левіт) та “Освідчення. Ювілей” А. Чехова у постановці Віденського театру “Табор” (режисер – А. Глухов), виникало питання, чи взагалі їм місце на серйозному міжнародному фестивалі професійних театрів. Бо побачене на сцені вже аж дуже нагадувало аматорські театральні вправи. Можна було тільки здогадуватися, що на

Сцени з вистави “Наш Декамерон XXI” Е. Радзінського, режисер Роман Віктюк.

МИСТЕЦЬКА САМОДОСТАТНІСТЬ

Екзистенційні мотиви не звільнили місця життєвим реаліям, але, перейшовши потрясіння історичні, соціальні, естетичні, мистецтво відчуло, що вони минулі і що по всьому тому залишається існувати людина.

Привабливість режисури Станіслава Мойсеєва в тому, що він завжди виводить назовні те, що сховано у підсвідомості персонажів п'єси. Його менше цікавлять події, знаки, які фіксують перебіг часу, повороти сюжету. В його виставах актори прозоро інтравертні, їхнє внутрішнє життя інтенсивно й різко індивідуально забарвлене.

– Даруйте! – чую голос колеги-опонента. – А чи не психологічний театр ви тут вихваляєте? Адже сьогодні всі передові режисери зреклися його і т.ін.

Так, картають і зрікаються, а із зникненням психологічного начала з мистецтва зникає об'єм, вивітряється начало моральне, повага до персонажа як такого, та й до партнера теж. Режисер розчиняється в сумі власних прийомів, актор стає слухняним, автоматичним виконавцем.

Тільки не треба думати, що Станіслав Мойсеєв сповідує тільки психологічний театр! Аж ніяк! Він ставить, і дуже успішно, й концептуальні вистави, але – підкреслимо! – тільки не на догоду моді – за внутрішньою спонукую. (Нагадаймо: на минулих фестивалях ми бачили його “Дон Жуана” Мольєра та “Гамлета” Шекспіра). Наразі ж мова про “Гедду Габлер” Ібсена, зіграну на фестивалі “Золотий Лев”.

Приваблює цілісність художньої свідомості режисера, аристократизм його смаку (цією якістю наділений і сценограф вистави, постійний партнер С. Мойсеєва Сергій Маслобойщиков).

Можна сказати, що інтер'єр нової квартири Гедди задовольняє її вимогливу господиню, яка ненавидить міщанський спосіб життя, естетичний ідеал якої високий і всепроникний, рівно ж як і егоїстичний. Глядача найперше дивує якась чудернацька металева споруда, щось на зразок поєднання мотоцикла з динозавром. Це тренажер, суперновинка початку минулого століття, певний знак причетності до “передових віянь”. Цього тренажера в природі не було. Існували тільки креслення. На замовлення театру один з київських заводів створив це диво, сидячи на якому Лідія Жук (Гедда) починає виставу і на якому – дуже ефектно – зводить рахунки з життям.

Дуже важлива сценографічна деталь – стіна-екран, на якій раз-по-раз з'являються проекції того, що відбувається поза кімнатою, а головне – пульсуючі миті підсвідомості Гедди чи когось з персонажів, поворот дії – як перехід в іншу тональність, духовний підтекст чи спогад. Хто як зрозуміє... Головне, це настроює систему сприйняття на адекватний виставі лад.

Логіка розвитку подій у п'єсі нещадна до героїні. І Лідія Жук не намагається будь-що виправдати жорстокість Гедди, яка заради свого ідеалу “краси” й “героїки” приносить в жертву життя й щастя близьких їй людей. При тім підкоряє її чарівний максималізм, естетична бездоганність. Напевно,

серйозну географію грошей не вистачило, і довелося обмежитися тими, хто мав кошти сам доїхати.

Невідомо, яку вже географічну роль виконували гості з Харкова, з балаган-театру “ДаДа”, але їхня присутність на фестивалі теж була маломотивована. Вистава “Театр лікаря Чехова” здійснена за мотивами творів “Страх”, “Палата № 6”, “Чорний монах” (режисер – О. Бойко). Але те, що показали на сцені, професійного мистецтва не нагадувало.

Якщо знову повернутися до теми гостей із Німеччини, то не все, що вони показали, було аматорського рівня. Наприклад, ще одна емігрантська вистава (у перших двох випадках режисери – наші колишні співвітчизники) – пантомімічний монолог “Дядя Володя” у виконанні колишнього санкт-петербуржця Олексія Меркушева – залишила у глядачів дуже приємні враження. Віртуозний професіонал із добрим почуттям гумору розповів про смішні моменти із бомжуватого життя непоказного чоловіка – дяді Володі.

Учасниці німецько-ізраїльського проекту “Спочатку була пісня” – Вікторія Хана (жителька Єрусалима) та Мар’яна Садовська (колишня львів’янка). Обидві досвідчені професіоналки, зокрема в жанрі пісенного театру. Вони вдало продемонстрували спільне в такі далеких одна від одної пісенних культурах – українській та єврейській. Їхні пісенно-драматичні замальовки сповнені оптимізму, щи-

Андре Ерлен у моновиставі “Сценарій для неіснуючого, але ймовірного інструментального актора”, театр “EVOE” (Дюсельдорф, Німеччина).

рого ставлення до рідної культури, народних характерів.

Андре Ерлен (справжній німець із Дюсельдорфа), представник театру “EVOE”, показав на фестивалі моно-виставу “Сценарій для неіснуючого, але ймовірного інструментального актора” за п’єсою польського драматурга Б. Шеффер. Особливість історії цієї постановки в тому, що п’єса свого часу була написана спеціально для блискучого польського актора Яна Пешека. Пан Пешек, так би мовити, з рук до рук передав виставу молодому колезі. І той, як переконаємось, не зганьбив учителя. Вистава йшла німецькою, якої більшість залу не знала, проте всі високо оцінили побачене – на сцені був справжній артист.



Гедда Габлер читала Ніцше і, може, дороговказом були для неї слова цього мудреця: “Перевершіть, о вищі люди, дрібненькі доброчесності, маленьку розважливість, боязку обережність, кишіння мурах, нице вдоволення, “щастя більшості!”.

Філософія “надлюдини” спростовується у виставі єди-но гідним театру засобом: самодостатністю, акторською і

чоловічою, партнерів Гедди, істинною красою скромного, незгасного вогника самопожертви чарівної Теа Ельвстед (Римма Зюбіна).

Актори – партнери Лідії Жук – це найнадійніша команда Станіслава Мойсеєва. За будь-якої театральної “погоди” – жанрової, репертуарної, комерційної, навіть кон’юнктурної (у пристойному розумінні!) вони, як альпіністи, в одній “зв’язці”.

Ейлерт Левборг – Валерій Легін. Грати талановиту людину, як відомо, – справжній хрест для актора. Сам талановитий, він не має права не те щоб підкреслювати – давати зрозуміти, що його герой – визнана, відома людина. “... И тут кончается искусство, / и дышит почва и судьба”. (Борис Пастернак). Саме такий Валерій Легін у своїй безумовній значущості: і в красивому коханні, і в “антиестетичній” п’яній з’яві, в якій уже читається вирок самому собі.

Станіслав Боклан – розумний, блискучий Дон Жуан у комедії Мольєра (!) грає Тесмана, чоловіка Гедди. Він –



Лідія Жук та Олексій Вертинський у виставі “Гедда Габлер” Г. Ібсена, режисер Станіслав Мойсеєв, Київський Молодий театр.

Він не ховався за текст. Слова були лише трампліном для драматичної гри – органічної, ненав’язливої, але водночас яскравої.

На завершення фестивалю блискучу виставу подарували гості з Польщі, з театру “Bagatela”. Вони привезли до Львова знаменитого гоголівського “Ревізора”. Здавалося б, що скажеш нового у хрестоматійно відомій комедії? Але молодий режисер Мацей Собоцінські зумів створити дійство, легке за формою і мудре за змістом. Усе відбувається на невеликій сценічній площі (сценографія – Павла Добжицького), ніби в якійсь чудовій скриньці, де феєрично й динамічно розгортається веремія гоголівського сюжету. І ти знову й знову готовий втішатися відображенням вічно актуальних колізій.

ЩО НЕ КАЖІТЬ, ПАНОВЕ, А ФЕСТИВАЛЮ ХОЧЕТЬСЯ ...

Ще не встигнуть фахівці розібрати по кісточках колізій одного “Золотого Лева”, як організатори на чолі з директором Фестивалю Ярославом Федоришиним працюватимуть над наступним, а глядачі фантазуватимуть, що їм ще хотілося б подивитися. Ця театральна подія природно увійшла в мистецьке життя не

антипод її ідеалу краси, кохання, образа її гордої жіночності. Постава актора, безпорадність його інтонацій, метушливість – і за цим прочитується ясный розум ученого, світиться кохання до дружини, принижене, приречене на зневагу, але живе, незрадливе. Це воістину понад “дрібненькі добротності”.

Асесор Брак – Олексій Вертинський, актор, якого назахват запрошують до різних театральних проєктів, але він вірний Молодому театру та його керівникові.

Принадність і цілеспрямованість “ділка”. Жорстокий погляд, вкрадливі, зразково світські манери і – вимір його поведінки, його підтексти – віртуозне обертання ціпка у пальцях. Це обертання і приховує його думки, і зраджує їх.

Спільне в них – кохання до Гедди. Разюче різне. Воно трьома променями висвітлює цю Жінку, ім’ям якої не марно названа п’еса і роль якої грали славетні актриси світу. Гедда Габлер не витримала примітивності, звичайності життя, відсутності в ньому краси. Навіть смерть Ейлерта –

тільки Львова, а й усієї України. Враховуючи, що в інших державах пострадянського простору далеко не всі фестивалі-ровесники “Золотого Лева” вижили, мистецьки зацікавлена публіка інколи ставиться до львівської акції навіть дещо сентиментально. Мовляв, ми розуміємо, що можна було б вимагати більшого, але добре хоч так живе. Цього-річ така позиція була особливо актуальною.

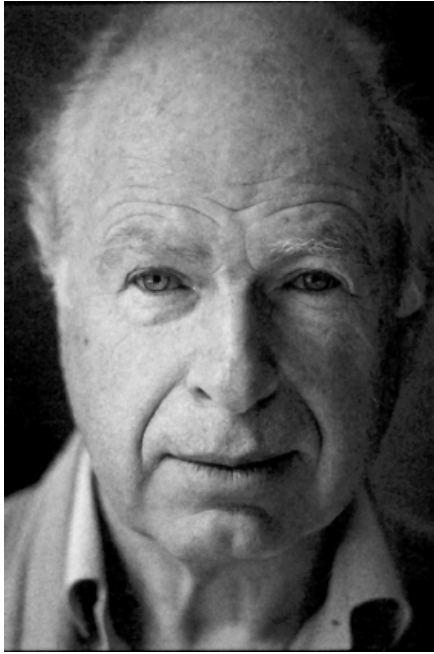
Однак якщо відкинути сентименти і глянути критично на виставу “Золотого Лева-2002”, то є підстави констатувати: його репертуарна “грива” скромніша, ніж у попередні роки. І це не прикра випадковість, це наслідок загальної тенденції. Пояснення такого явища просте: чим престижніша вистава, чим краща вистава – тим вона дорожча. А в зв’язку із загальнодержавною економічною та законодавчою кризою з грішми все сутужніше. Якщо в минулі фестивалі театромани могли втішатися кращими здобутками як не дальшого, то бодай ближчого зарубіжжя (Грузія, Литва, Росія), то цього-річ мимоволі довелося виявляти посилений патріотизм, переглядати здобутки рідних українських театральних асів. Заняття не найгірше, та все ж...



Сцена з вистави “Ревізор” М. Гоголя, режисер Мацей Собоцінські, театр “Bagatela” (Польща).

не постріл у груди, а “вульгарна” рана в живіт – образила її естетичне почуття. Отже, жити немає сенсу.

Поіронізуємо? – Не треба. Задумаємось. Вистава того варта.



Пітер БРУК

БЕЗ СЕКРЕТІВ

Думки про акторську майстерність і театр

Підступність нудьги

(продовження, поч. у "Просценіум" 1(2)/2002), 2(3)/2002)

Причини для постановки вистави зазвичай малозрозумілі. виправдовуючись, ми говоримо, що, мовляв, ми "обрали саме цю виставу, бо наші смаки, сподівання, культурні цінності вимагали саме цієї постановки." Але чому? Якщо ми не запитаємо себе про це, то можуть виникнути тисячі додаткових причин: режисер хоче показати свою концепцію вистави: хоче продемонструвати стильовий експеримент; підтримати якусь політичну концепцію... Тисячі ймовірних пояснень, і всі вони другорядні в порівнянні з найголовнішим: чи може ця тема прислужитися основним потребам глядача?

Коли я вперше побував в Ірані 1970 р., я побачив дуже яскравий театр, відомий під назвою Та'азі (Ta'azieh). Наш маленький дружний гурт пройшов довгий шлях через Іран до Машгаду, і тоді ми взяли таксі, звернули з головної дороги і болотяним шляхом добрались до відкритої сільської місцевості, де мала відбутись неймовірна зустріч із театральною виставою. Несподівано ми опинились за межами рудавої стіни, що оточувала селище, де біля дерева зо двісті людей творили коло. Одні стояли, інші сиділи на палючому сонці, вони створили таке довершене людське коло, що нас, п'ятьох чужинців, повністю втягнуло в ту їхню єдність. Там були чоловіки й жінки в

народних строях, молоді хлопці в джинсах із велосипедами і діти.

Селяни стояли в очікуванні, вони добре знали, що мало відбуватись, а ми, нічого не відаючи, були всього лишень публікою. Нас повідомили тільки, що Та'азі – це вид ісламської містичної вистави; існує багато таких вистав і вони розповідають про муки дванадцятьох імамів, які йшли услід за пророком. Хоча вистави шах забороняв упродовж багатьох років, їх продовжували ставити у якихось трьох, чотирьох сотнях сіл. Те, що ми мали побачити, називалося *Хосейн*, але ми нічого про *Хосейна* не знали; і навіть не мали уявлення про ісламську драму, але враз пригадали, що в арабських країнах не існувало традиційного театру взагалі, оскільки зображення людського тіла Коран забороняє. Відомо, що стіни в мечетях прикрашали мозаїкою та розписом на відміну від зображення великих голів та здивованих очей, як у християнстві.

Музика, що сидів під деревом, задав ритм на барабані, й один із чоловіків відважно вступив у коло. Він був узутий в гумові чоботи, навколо плечей звивалася стрічка священного яскраво-зеленого кольору, що символізувало родючість і вказувало на те, що чоловік був святий. Він заспівав довгу мелодію, що

складалася з декількох нот, що постійно повторювалися, та слів, які ми не встигали розрізнити, але їхній зміст був однак зрозумілий завдяки звуку, який лунав із глибини душі співака. Стан душі був нібито не його, неначе ми чули голос його батька, діда-прадіда... Він стояв упевнено, широко розставивши ноги, цілком переконаний у своєму призначенні і втілював у собі те, що для нашого театру завжди є найбільш оманливим – образ героя. Я довго сумнівався в тому, що образ героя піддається зображенню, у нашому розумінні всі герої, як і всі добрі персонажі, є слабкими та сентиментальними, черствими та смішними, і цікавість зростає з наближенням сцен лиходійства. Тої миті, коли я міркував про це, в коло увійшов ще один персонаж із червоною стрічкою. Напруженість зросла миттєво: з'явилось зло. Він не співав, йому не була дарована мелодія, він просто декламував грубим різким голосом. Так розгорталася драма.

Сюжет ставав зрозумілим: імам був у небезпеці, але мусив вирушати в путь. Він мав пройти ворожими землями, де вороги були готові до засідки. Коли вони криками сповіщали про свої лихі наміри, страх та розпач охоплювали глядачів.

Звичайно, всі знали, що він будь-що вирушить у дорогу і буде вбитий, але здавалося, що саме сьогодні йому пощастить уникнути своєї долі. Друзі благали його залишитись. Двоє маленьких хлопчиків, його синів, співаючи в унісон, увійшли в коло і пристрасно молили його не покидати їх. Мученик знав, що очікує його. Він глянув на дітей, проспівав прощальні слова, притис синів до своїх грудей і подався геть, його ноги в великих чоботах твердо ступали по землі. Хлопчики дивились батькові вслід, їхні губи тремтіли. Але раптом діти не витримали й побігли за ним, припали до батькових ніг. Вони високими головами знову повторили своє благання, імам відповів прощальною мелодією та обійняв дітей, відійшов від них, а вони завагались і ще швидше побігли, аби ще раз припасти до його ніг під звуки мелодії. Сцена повторювалася знову й знову, вперед і назад по колу. Після шостого разу я почув шепіт навколо мене і, озирнувшись, побачив хусточки біля тремтячих уст, обличчя, охоплені почуттям печалі: старі чоловіки й жінки, діти та юнаки-велосипедисти в джинсах відверто ридали.

І тільки наша група залишалась незворушною, але, на щастя, нас було мало і ми не могли змінити перебігу подій. Заряд енергії був настільки потужним, що ми не могли впливати на неї. Рідко трапляється, щоб, придивляючись до інших культур, хтось міг

наблизитися до самої суті, без порушення правдивого образу події. Коло рухалось відповідно до певних канонів, і відбувалося справжнє театральне дійство. Подія далекого минулого була відтворена в теперішньому часі; минуле творилося тут і зараз, наміри героя стосувалися теперішнього часу, як і його страждання та сльози глядачів. Минулого ані не імітували, ані не зображували, час не існував. Усе селище брало участь у дійстві смерті реальної особи, яка померла декілька тисяч років тому. Кожен із присутніх чув або читав цю історію безліч разів, але тільки театр зміг перетворити цю оповідь на частину життєвого досвіду глядачів.

Це стає можливим, коли ми не вдаємо, що кожна складова є чимось більшим, аніж вона є насправді. Прагнення досягнути досконалості будь-якою ціною, власне кажучи, безцільне. З одного боку, ми можемо розглядати досконалість як прагнення людини до обоження ідеалу, що передбачає демонстрацію майстерності та артизму. З другого боку, ми можемо порівняти досконалість із падінням Ікара, який спробував піднятися понад свої можливості, щоб досягти царства богів. З погляду театру, Та'азі не намагається робити щось надто добре: дії не потребують надто складної, детальної чи реалістичної характеристики. Спроба прикрашання відсутня, отож з'являється зовсім інше мірило: потреба віднайти справжній внутрішній відгук внутрішньої правди. Звичайно, це не може бути раціональна чи тверезо обдумана позиція, але у звучанні голосів був очевидний зв'язок із традицією. Секрет був зрозумілий. За цією демонстрацією стояв спосіб життя, існування, що ґрунтувалось на релігійній основі, завжди присутній і проникливий. У релігії догма чи надія, часто такі абстрактні, перетворились для селян у реалії віри. Внутрішній відгук не походить від віри: віра іде від внутрішнього відгуку.

Роком пізніше, дбаючи про імідж своєї країни, шах вирішив показати театр Та'азі світовій громадськості у рамках чергового Ширазького міжнародного фестивалю мистецтв. Перший показ Та'азі на великій сцені був приречений стати кращим із найкращих. У всі куточки країни було розіслано гінців, щоб вибрати найліпші зразки. Врешті, у Тегерані зібрали акторів і музикантів з усіх-усюд. Їх обміряли і обрядили модельєри, вишколили професійні театральні режисери, надресували диригенти, а потім запакували в автобус і відправили виступати у Шираз. І там, у присутності королеви та п'ятох сотень іноземних гостей фестивалю, розкішно одягнених та цілковито байдужих до сакрального мистецтва, цих

селян-бідолах уперше в житті випхали на сцену. Засліплені світлом прожекторів, позбавлені контакту з глядачем, вони повинні були просто робити свою справу.

Шкіряні черевики натягли замість гумаків, що їх завжди одягав сільський крамар і виглядав у них пречудово. Майстер зі світла добре попрацював над створенням ефекту блискавки. Саморобні лаштунки поступилися складним конструкціям. Але ніхто так і не спинився та не поцікавився, що ж то мали робити ті бідолашні актори. І навіщо? І для кого? Ці питання так ніхто і не поставив, тому що відповідь нікому не була потрібна. Пролунали сурми, прогрімилі барабани, але що з того?

Глядачі, які прийшли подивитись чудову фольклорну виставу, були захоплені. Вони так і не зрозуміли, що їм замилили очі – те, свідками чого вони щойно стали, зовсім не театр Та'азі, а щось цілком звичайне, досить нудне, позбавлене найменшої іскорки життя. Достойники просто згаяли час і так нічого й не збагнули, адже подавалося все під виглядом "культура". Наприкінці офіційні особи сяяли усмішкою і запрошували всіх до святкового столу.

Вистава була цілковито збаналізована. Проте найжалогіднішим та найприкрішим видовищем стала сама публіка. Цього вечора було наочно продемонстровано, на чому полягає увесь трагізм офіційних культурних заходів. І проблема ця далеко не перська. Вона з'являється там, де вгодовані добродієць роблять жертвні спроби порятунку місцеву культуру і виставити найкращі її зразки на показ усьому світові. Саме такий підхід провокує зацікавленість публіки, а вона і є життєво важливою складовою театрального процесу, якою чомусь усі нехтують. Сутність театру Та'азі пізнається не в залі для глядачів. Вона захована в самому стилі життя. А життя виростає з релігії, яка вчить, що Аллах – Бог всюди-сущий. Це основа, на якій будують день, це повітря, яким дихають ці люди. І щоденна молитва, і щорічна вистава – тільки різні форми вираження однієї суті. З такої фундаментальної єдності народжується органічне та життєвонеобхідне театральне дійство. І саме публіка вдихає життя у це дійство і, як ми бачили, може поглинути чужинців, якщо їх небагато. Коли природа та мотивації публіки змінюються, вистава втрачає весь свій сенс.

Те саме трапилось у Лондоні під час фестивалю індійської культури. Бенгальські Чауу в Індії грають уночі, обов'язкові музика, дивні звуки, таємничий свист. Сільські діти тримають запалені факели, що освітлюють місце події. Усю ніч селяни перебувають у надзвичайному піднесенні, стрибають від радості,

вправно, як справжні акробати, перескакують через дітей, які аж пищать від збудження. А цього разу виставу давали в театрі Ріверсайд – гарне місце, але відбувалося усе в пообідній час перед старшими панями й панями, які передплачують англо-індійську періодику і цікавляться Сходом. Вони чемно переглянули виставу, яку щойно привезли до Лондона через Калькутту. І хоча цього разу не було жодного стороннього втручання – причепурювання чи режисерських поправок, і актори виконували точнісінько те, що й у себе на селі, але дух пропав, вивітрився, і залишилась вистава, яка не мала що виставити.

Отак я опиняюсь перед вибором, який ніколи не втрачає своєї актуальності. Якщо ви прагнете глибоко зворушити глядача і з його допомогою зазирнути у світ, дотичний до його світу і тим самим зробити цей його світ величнішим, багатшим, таємничішим за той, у якому ми живемо з дня у день, – для цього існують два методи.

Перший полягає в пошуку краси. Більшість східних театрів ґрунтується саме на цьому принципі. Найменша дрібниця не залишається поза увагою, усе працює на те, аби тільки вразити нашу уяву. Візьmemo для прикладу японський театр Кабукі чи індійський Катакалі: притаманна їм надувага до гриму, до найдрібнішої деталі декорації виходить далеко за рамки звичайної естетики. Це схоже на спробу торкнутися сакрального через чистоту деталі. У декораціях, музиці, костюмах усе покликано відобразити інший рівень існування. Вивчаються щонайменший жест, щоб звільнити його від банального і вульгарного.

Другий метод – цілком протилежний до першого, побудований на твердженні про надзвичайний акторський дар налагоджувати контакт між власною уявою та уявою всіх присутніх у залі. І ось звичайнісінький предмет перетворюється на магічне знаряддя. Велика актриса примусить вас повірити, що огидна пластикова пляшка, яку вона по-особливому тримає в руках, – це чудове дитя. Але таке до снаги тільки акторові високого класу – тільки він здатен довершити всю алхімію перетворення пляшки в дитину, щоб це міг сприйняти навіть розум, і ми змогли насолоджуватися сакральним світом стосунків матері та дитини. Таке перетворення стане можливим тільки за однієї умови – вибраний предмет мусить бути нейтральним, здатним увібрати потрібний акторові образ. Такий предмет можна назвати "порожнім предметом".

Упродовж років група з Міжнародного центру в Парижі шукала найкращої відповідності між заданими умовами та предметом. Ось узяти для прик-

ладу анархічний і сатиричний фарс Джеррі “Король Убу”. Форма вистави, навіть у театрі в Парижі, була породжена шаленою енергією та вільними імпровізаціями. Ми вирішили здійснити турне Францією і обирали для показу найнепривабливіші місця, позбавлені навіть натяку на магічний потяг. Отож ми опинялися в шкільних актових залах і в залах спортивних, у спорткомплексах, де кожен був потворніший за попередній. Для акторів неабиякою втіхою було вмить змінювати ці безрадісні зали, наповнюючи їх життям. Ключем, що відкривав сховки життя й радості, була “грубість” – вміння хапати голими руками потворне й необроблене. Такий підхід дав результат лише в одному, окремому випадку, і було б нерозумно застосовувати цей прийом до всіх вистав, за будь-яких обставин. Та все ж коли перетворення стає реальністю, нечистота, буденність обертається на величне свято театру, на тлі якого благочестивий пошук чистоти видається безнадійно наївним.

Правди шукайте в парадоксах. Існує певна рівновага поміж тим, що прагне чистоти, і тим, що стає чистим через стосунки з нечистим, і цю рівновагу конче потрібно віднайти. А отже, очевидно виявляється вся безперспективність ідеалістичного театру, який цурається шорсткої текстури цього світу. Чисте в театрі не може виразити себе через щось, що за своєю природою є нечистим. Ми повинні пам’ятати, що театр творять люди за допомогою тільки їм доступного інструменту – людської сутності. Отже, сама форма за своєю суттю є мішаниною чистого й нечистого. Це схоже на містичний шлюб, унаслідок якого народжується істинний досвід, такий, де буденна людина і людина божественна зримі одночасно.

У “Порожньому просторі” я писав, що новостворена форма вже є мертвою. Мені важко пояснити, про що тут йдеться, тому звертаюсь по допомогу до конкретних прикладів.

Якось у 1968 р. я познайомився з одним актором з Японії – Йоші Оїда. Щойно ми зустрілись, він сказав мені: “Я навчався в Японії у театрі Но, у мене був свій учитель Но. Я працював у Бунраку і в Но. Але відчуваю, що ця велична прекрасна форма вже неактуальна сьогодні, їй бракує життєвої енергії. У Японії я б не зміг вирішити цю проблему. Глибоко шануючи все, чого навчився, я водночас потребую свіжого повітря. Тому й прибув до Європи з надією знайти шлях звільнення від цієї форми, яка хоч і прекрасна, але не відповідає запитам сьогодення. Вірю, що десь існує інша форма”.

Його переконання було таким глибоким, що докорінно змінило все його життя: найдосконаліша з

форм не завжди найкращий засіб передати живий досвід – усе змінюється зі зміною історичного контексту.

Наступний приклад – з досвіду роботи над виставою “Нарада птахів”. Я завжди недолюблював маски, які для мене вже первісно мертві. Однак це питання знову постало під час роботи над цією виставою. Ми натрапили на колекцію балінезійських масок, які дуже нагадують людські обличчя та на диво не нагадують посмертної маски. Ми запросили балінезійського актора Тапу Судану попрацювати з нами. Першого дня він продемонстрував, як поводитись на сцені з маскою, роз’яснив, що кожен персонаж має свій певний відпрацьований набір рухів, продиктований самою маскою і міцно скріпленою традицією. Мої актори з великою зацікавленістю і повагою спостерігали за роботою балінезійця, але згодом зрозуміли, що жоден не здатен відтворити те, що продемонстрував Тапа. Він використовував маску так, як це ведеться в балінезійській традиції з тисячолітньою ритуальною практикою. Було б просто безглуздо, якби ми спробували бути тим, чим не були, отож врешті попросили його якось зарадити нам у цьому.

“Для балінезійця важливою є вже сама мить, коли він одягає маску, – відповів актор. – Це не просто стилістична поправка, а дуже суттєвий момент. Ми беремо маску, довго розглядаємо її, доки не відчуємо її обличчя настільки, що починаємо дихати її диханням. Тільки тоді ми одягаємо маску”. Так почалася наша робота над пошуком особистих стосунків з маскою – від простого споглядання до спроб відчути її природу. Дивовижно було спостерігати, як поза давніми, закодованими жестами балінезійської традиції існує безліч форм і нових рухів, які відображають життя маски. Несподівано увесь цей скарб став для нас доступним, і власне тому, що ми не пішли шляхом повторення закріплених традицією жестів. Тобто, ми знищили стару форму, а нова народилася сама собою, як фенікс з попелу.

Для третього прикладу я скористався своїми враженнями від перегляду танців Катакалі, що відбулися в Каліфорнійській школі драми. Вистава поділялася на дві частини. У першій танцюрист був загримований і костюмований. Він виконував традиційний танець Катакалі так, як це й має бути, – традиційно. Видовище було прекрасним, екзотичним, незабутнім. Після перерви актор зняв грим, одягнув джинси і просту сорочку та взявся за розшифрування того, що ми щойно бачили. Щоб проілюструвати свої коментарі, він раз по раз демон-

стрував своїх героїв, але без наміру точно відтворити традиційні рухи. І несподівано ця спрощена, сказати б, земна форма стала красномовнішою за свій традиційний відповідник.

Назагал ми можемо стверджувати, що “традиційне” в нашому трактуванні означає “застигле”. Традиція – це застигла форма, що тією чи іншою мірою вийшла з ужитку і відтворюється автоматично. Трапляються, правда, винятки, “коли стара форма настільки неповторна, що й досі є вмістилищем життя”, так само як бувають старі люди, сповнені життєвої енергії. Насправді будь-яка форма є мертвою. Не існує форми, включно з нами самими, яка не підкорялася б основному вселенському закону – закону смерті. Усі релігії, традиції, уся мудрість світу містять поняття народження та смерті.

Народження – це надання форми, хай би про що йшлося – про людську істоту, речення, слово чи жест. Індійці називають це сфотою. Давня індуська концепція просто дивовижна – значення присутнє вже в самому звукові. Поміж проявленим та непроявленим існує потік безформної енергії, і в певній точці стається вибух. Ось що таке сфота. Інакше кажучи, форма – це інкарнація, тобто втілення. Деякі комахи живуть тільки день, тварини – декілька років, люди можуть протягнути трохи довше, а слони ще більше. Усе існує згідно з циклами, навіть думки та пам’ять.

Усі ми є носіями пам’яті, яка і є формою. Певні форми пам’яті, як ось “де я припаркував свою машину”, протримуються заледве день. Ви переглядаєте якийсь ідіотський фільм чи виставу, а наступного дня навіть не пригадаєте, про що там ішлося. Водночас є певні форми, які зберігаються набагато довше.

Коли починається робота над виставою, форми ще не існує. Є ідея чи слова на папері. Дія – це надавання форми. Те, що ми називаємо роботою, насправді є пошуком правдивої форми. Коли робота вдала, результат може прожити декілька років, але не більше. Працюючи над власною версією “Кармен”, ми віднайшли цілковито нову форму, яка проіснувала 4-5 років. Та врешті відчули, що вона себе вичерпала. Ця форма більше не містила енергії, її час просто закінчився.

Ось чому не слід плутати уявну форму з реалізованою. Реалізована форма – це те, що ми називаємо показом, чи шоу. Вона ліпиться з усіх елементів, присутніх при народженні. Та сама вистава, зіграна в Парижі, Бухаресті чи Багдаді, не буде тою ж самою самій собі. Місцевий соціальний та політич-

ний клімат, панівна ідеологія, культура не можуть не впливати на взаємопроникнення ідеї вистави та глядача.

Мене часто запитують, чи якимось пов’язані “Буря”, яку я ставив 30 років тому у Стратфорді, і моя нещодавня постановка у Буф дю Нор. Яке безглузде запитання! Що спільного може бути між виставами, поставленими в різний період у різних країнах із різними акторами? У першому випадку актори були співвітчизниками, а нинішня паризька версія об’єднала інтернаціональну компанію: японців, іранців, африканців, кожен із яких вносить власне розуміння тексту.

Форма не може бути винаходом тільки режисерським, ця сфота є наслідком спільних зусиль. Її можна порівняти з рослиною, яка розвивається, живе, плодоносить, а потім поступається місцем іншій рослині. Я особливо наголошую на цьому, оскільки існує велике непорозуміння, яке часто блокує роботу в театрі, а саме сліпа віра в те, що нібито результатом праці письменника чи композитора є непопулярною святинею. Ми забуваємо, що автор при написанні діалогу робить спробу виразити найглибші переживання людської природи, а коли подає вказівки, то посилається на технічні можливості тієї епохи. Тут важливо навчитись читати поміж рядками. Коли Чехов подає детальний опис інтер’єру чи екстер’єру, то тим самим каже: “Я хочу, щоб це виглядало правдиво”. Після його смерті з’явилася нова театральна форма – відкрита сцена, про яку Чехов не мав ані найменшого поняття. І успіх багатьох вистав підтвердив той факт, що трьохвимірний “кіношний” взаємозв’язок між акторами з мінімальними декораціями на порожній сцені є набагато правдивішим, саме в чеховському розумінні, аніж захищений меблями театр авансцени.

Ми не можемо тут обминути великого непорозуміння стосовно Шекспіра. Упродовж років вважалося, що виставу слід грати так, як її написав Шекспір. Сьогодні абсурдність цього твердження є більш ніж очевидною: ніхто не може сказати напевно, яким саме був задум Шекспіра. Ми лише достеменно знаємо, що він залишив на папері ланцюжки слів, і вони мають потенцію народжувати нові форми, які постійно оновлюються. Геніальний текст містить у собі безмежну кількість віртуальних форм, а посередній має в запасі всього декілька. Великий текст, велика музика, велика опера є справжніми згустками енергії. Як електрика, як будь-які інші джерела енергії, ця енергія не має власної форми, а лише напрямок та потугу.

Будь-який текст має свою структуру, але жоден справжній поет не будує її апріорно. Він знає правила, проте рушійною силою, що спонукає його подарувати життя абстрактній ідеї, є могутній творчий імпульс. У процесі пошуку він натрапляє на правила, які відразу стають інтегральною складовою структури слова. Надрукуйте цю форму – і буде книжка. Для поета чи прозаїка цього достатньо, але для театру – це тільки пів шляху. Те, що написано чи надруковано, не обов'язково містить драматичну форму. Якщо ми скажемо собі: ці слова мусять промовлятися з такою ось інтонацією чи в такому ритмі, тоді, на жаль, або, може, на щастя, ми допустимося великої помилки. Ось вам правильна дорога до всього найжахливішого та найнеприємнішого, що є в традиції в найгіршому значенні цього слова. Безмежна кількість несподіваних форм може народитися з тих самих елементів. А людська властивість заперечувати усе несподіване завжди призводить до обмеження всесвіту.

Таким чином, ми підійшли до суті нашої проблеми: ніщо в цьому житті не існує поза формою – ми змушені щомиті кидатися на пошуки форми. Яскравий приклад – процес спілкування. Але запам'ятайте: саме форма може стати на заваді життю, яке за своєю суттю безформне. Ніхто не уникне цієї проблеми, і війна триває далі: форма необхідна, але самої форми недостатньо.

Якщо ця проблема для вас актуальна, немає сенсу вдавати з себе пуриста й чекати, коли досконала форма звалиться на вас із небес. Таке ставлення до справи не дасть жодних результатів. А отже, ми знову опинилися віч-на-віч перед запитанням про чисте й нечисте. Чистої форми не дарують небеса. Її народження – це завжди компроміс, на який треба погодитись, не забуваючи при цьому, що це тільки тимчасово і потребує доопрацювання. І тут перед нами постає безмежне поняття динаміки.

Коли ми почали роботу над “Кармен”, єдина річ, яка не викликала заперечень, звучала так: якби великий Бізе був нашим сучасником, то не конче надав би своєму творінню тієї форми, з якою він нас залишив. Складалося враження, що Бізе виконав роль голлівудського сценариста, якому платять за те, що він ліпить епічне кіно з банальних мелодрам. Сценарист, який знає всі правила гри, приймає той факт, що змушений керуватися у своїй роботі критеріями комерційного кіно. Саме про це йому щодня нагадує продюсер. Ми відчували, що Бізе сильно вразило прочитане. Оповідання Меріме гостре, без жодних прикрас, ускладень чи хитрощів. А це протилежний

полос щодо пишнот стилю бароко. Оповідання дуже просте й коротке. І хоча Бізе спирався у своїй роботі саме на нього, проте був змушений писати оперу для свого часу і для конкретного театру (Театр Опери та Комедії), де існував, як у Голлівуді сьогодні, певний кодекс правил, які слід шанувати, як-от яскраві декорації, хори, танці та урочисті процесії.

Усі зійшлися на тому, що постановки “Кармен” є часто-густо дуже нудними, і взялися дослідити природу цієї нудьги та її причини. Ми дійшли висновку: велика кількість людей, що раптово заповнює сцену, співаючи при тому, а потім сходять зі сцени без жодної на те причини, – справді доволі нудне видовище. Отож ми запитали себе, чи справді такий уже необхідний хор, аби переповісти історію Меріме.

Потім ми пішли далі і замахнулися на святая святих: музика впродовж вистави не є однаково високої вартості. Винятковими були лише ті місця, які передавали стосунки між протагоністами. Ми були просто вражені, коли виявили, що саме в ці музичні рядки вклав Бізе свої найглибші почуття і тонке розуміння емоційної правди. Ми поміркували й зробили витяг найсуттєвішого з чотирьохгодинної партитури, того, що ми назвали трагедією Кармен, беручи за приклад концентрат взаємостосунків невеликої кількості протагоністів у грецькій трагедії. Тобто ми відкинули всі декорації заради виявлення сили та трагізму взаємостосунків. Виникло відчуття, начебто саме тут можна віднайти найглибші музичні пасажи, оцінити які вдасться тільки за умови інтимного, камерного виконання. Коли велику оперу ставлять на великій сцені, вона може бути яскравою та живою, але не обов'язково високоякісною. А ми шукали музику, яку можна виконувати м'яко та легко, без надмірностей та зовнішніх ефектів, і яка не вимагала б великої технічної підготовки. Ось так, рухаючись у напрямі камерности, ми віднаходили якість.

(Далі буде)

Переклала з англійської Ярина Винницька

ТУТ, У КИЄВІ, І ТАМ – ЗА ОКЕАНОМ...

Як народився цей матеріал? Дізнавшись від знаменитої “радіоледі” Ніни Миронівни Новоселицької, що вона братиме інтерв’ю в Богдана Сильвестровича Ступки та Наталії Василівни Лотоцької для радіо-ефіру – інтерв’ю про найцікавішу останню подію в житті франківців – гастролі в Греції, США та Білорусії (Вітебськ – “Слов’янський базар”), я “пішов слідом” – був присутнім під час зустрічі, придивлявся до співрозмовників (вони давні творчі друзі: Ніна Миронівна зробила багато радіовистав за участю Б. Ступки і Н. Лотоцької, називає їх просто по імені). Врешті, одержав від них згоду на публікацію журнального варіанту бесіди.

...Той, хто бував у кабінеті Сергія Володимировича Данченка, зараз, зайшовши до Богдана Сильвестровича Ступки, нового господаря цього сакрального театрального простору, матиме додаткові підстави порозмірковувати про несхожість життєвця людей, які довгі роки плідно зливалися воедино в театральній справі. Спартанська невимогливість, аскетизм у побуті колишнього геолога Сергія Данченка змінилися тут, у кабінеті, на європейську вишуканість його видатного прем’єра Богдана Ступки...

Подвоясна діяльність Б. Ступки зараз – це його власне життя плюс продовження мистецького існування Сергія Данченка. Не тільки до кабінету, а й в увесь запоморочливо велетенський космос мистецької відповідальності за франківців новий художній керівник увійшов легкою ходою, з тим неповторним львівським, західним шармом, яким позначена його індивідуальність і сценічний імідж.

Коли в кабінеті вирус цікавості гостей і Богдан Сильвестрович веде архіемоційне “дійство” бесіди, розумієш, що для нього ця кімната – сцена духу. Вона відроджує пам’ять про все ним зігране, а одноразово – про поставлене Сергієм Данченком. Тут можна знову пережити “на акторському матеріалі” зустріч із “сердитістю” розівського юнака Володі, облудливою привабливістю Річарда III, розгубленістю між добром і злом Мерліна, шаленством Ліра і, безумовно, почути печальну й життєствердну музику серця Тев’є.

Про гастрольну подорож вистави “Тев’є-Тевель” з України, де хотів бути похований Шолом-Алейхем, до США, де йому судилося лягти в землю, й точилася бесіда.

Валерій ГАЙДАБУРА



Богдан Ступка та Наталя Лотоцька під час гастролей у США, 2002 р.

Ніна Новоселицька: Богдане, Наталю, передовсім, я хочу привітати Вас із початком нового сезону.

Тема нашої розмови, може, дещо локальна, але, як на мене, дуже важлива. Тому що успіх і географія вистави “Тев’є-Тевель” у постановці Сергія Данченка, я певна, цікавить усю Україну.

Богдане, я хочу, щоб Ви згадали, коли вона була поставлена?

Богдан Ступка: Прем’єра відбулася в 1989 році, наприкінці грудня, вона не сходить зі сцени театру імені Франка вже 12 років. Спочатку ми возили цю виставу по Україні, потім повезли до Росії і показали у Воронежі, у Москві – на Чеховському фестивалі – у театрі імені Вахтангова грали. Тоді ще був живий Іван Семенович Козловський, який прийшов до нас на виставу з хлібом-сіллю і... мацою. У залі був шал, ораторія, хорал! Це був геніальний співак і людина унікальна! Він ніколи не забував, звірки родом. Завжди радо приймав українські театри і в ЦДРИ (Центральний Дом работников искусств) робив чудесні вечори: збирав усіх, хто з України виїхав, і було завжди гарне, творче спілкування.

Доїхали ми також до Європи – до Мюнхена, і на цьому географія нашого “Тев’є-Тевля” тоді закінчилася. Та сталося диво: 2002 року нас було запрошено до Сполучених Штатів Америки саме з цією виставою. Ми грали на сцені театру “Мілленіум” у Нью-Йорку, де півтори тисячі місць, грали 2-го і 3-го серпня. Аншлаги, ще й глядачі стояли. Дуже було відродно, що 2-го серпня наші гастролі відкрила онука Шолом-Алейхема, американська письменниця Белл Кауфман, якій 91 рік! Але вона виглядає молодою і була схожою на метелика в білому і блакитному вбранні... Вона говорила про коріння Шолом-Алейхема, який народився в Україні і тут написав найкращі свої твори. У Боярці він писав свого “Тев’є-молочаря”. Шолом-Алейхем мріяв про те,

щоб цей твір звучав українською мовою. Він навіть заповів, як і Шевченко, – “як умру, то поховайте мене на Україні”. Знаю, що нині стоїть питання, щоб перенести останки Шолом-Алейхема сюди, бо він не хотів, щоб його ховали у Сполучених Штатах Америки. А помер він у 1916 році. Белл Кауфман дивилася нашу виставу, яка тривала 3 години 20 хвилин. Спектакль ми почали пізно, десь близько 21-ї години. Грала без перекладу. У залі були і євреї, і українці, і поляки, і естонці, і грузини, і американці, яким перекладали їхні сусіди... Так, вистава зібрала людей різних національностей, вони сиділи всі разом і відчували все одно-стайно. Нехай пробачать мені дипломати (що то значить сила мистецтва!), це була великої сили міжнародна **місія і акція**. Там, де може багато зробити мистецтво – чи фільм, чи театр, чи виставка живопису, чи музичний ансамбль, – там жоден дипломат не може спрацювати. Спектакль здатен миттєво об’єднати людей...

Наступного дня у нас знову півтори тисячі глядачів, знову зал ущерть набитий. Леонардо і Валерій, господарі театру “Мілленіум”, сідали в сьомому, дев’ятому ряді, Леонардо одягав темні окуляри, щоб не побачили, що такий здоровий, сильний мужчина – і раптом... У нього сльози на очах. А Валерій, заступник директора цього театру, сідав десь у кінці... Це було дуже хвилююче.

Після вистави ми з Белл Кауфман фотографувалися. Моїй партнерці Наталі Лотоцькій, котра грала Голду, гості цілували руки...

Дуже напружена поїздка! Два вечори підряд, і три тисячі людей! Після вистави у Нью-Йорку зібрали декорації, сіли в автобус – 1300 кілометрів до Чикаго! Лише четверо головних виконавців летіли літаком. Наступного дня о п’ятій прибули, поставили декорації, о сьомій годині почалася вистава. Театр на тисячу місць – Американська сцена Ісуса Христа, так вона називається, зал-амфітеатр... і те ж саме сприйняття! Від перших фраз, від першого монологу, коли виходить Тев’є! Спочатку насторожено починають сміятися, а потім усе краще, краще, і я думаю – чи у Києві, чи Львові, чи Харкові, чи Одесі? І так було приємно, що вперше український театр в США працює у таких великих залах. Це не ансамблі, які я люблю і поважаю, це не симфонічний оркестр, який я обожаю, і т.д. Це не ансамбль Вірського, де зоровий ряд усе пояснює, а тут текст, слово... Як пробити цей зал? Пробили!... І дуже приємно мені було, коли з’явився Саша Асаркан, критик. Сергій Володимирович Данченко дуже з ним дружив, не раз Асаркан приїздив з Москви до Львова. Він був другом театру імени Заньковецької... Потім він став другом театру імени Франка. Він надзвичайно талановита людина, завжди був бідний, мов церковна миша... І в Москві був бідний, і в Чикаго залишився бідним... Я його не бачив 22 роки, востаннє зустрілися у 1980, тоді, коли ми грала на гастроліях у Москві. З тих пір я не бачив Сашу Асаркана. Скільки разів бував у Чикаго, шукав його, але ніхто не міг сказати, де він живе... І раптом після першої дії заходить... уже постарів, зовсім лисий і каже: “Богдан, наверное, ты меня уже не узнаешь”. Я дивлюся у гримувальне дзеркало, а він стоїть позаду. “Саша Асаркан, хто ж тебе не пізнає!...” Ми обнялися.

Кажу, давай після вистави зустрінемося, посидимо, поговоримо. “Нет, не могу, меня увозит машина”. Ми лише сфотографувалися...

Н. Н.: Він сказав щось про виставу?

Б. С.: Так, сказав: “Яка радість, давно не відчував нічого подібного тут, в Америці, майже 20 років!” Захоплювався нашою грою.

Отже, коли порахувати усіх наших глядачів в Америці, то ми за три вечори знайшли 4 тисячі прихильників, друзів. Не часто таке трапляється. І ми пишаємося тим, що в нас є ці друзі за океаном. А потім, коли вже актори ходили по крамницях (а як без цього!), то всі, хто був на виставах і мав свої магазини, вигукували: “О, Тев’є!” В аптеці ліки дають безкоштовно або за півціни, аби лише не хворів, ну і таке інше. Було дуже гарно. Деякі наші актори жили в кількох наших же акторів-емігрантів на квартирах. І як усі тішилися з того! Наталя Лотоцька жила в Ніни Добрової, колишньої балерини. Люда Калініна, Ліда Гайова... таке відчуття, що люди приїхали до себе додому. А потім уже, в останній день від’їзду, нас, усю трупку, включно із технічними працівниками, забрав до себе підприємець-українець Орест Федаш. Зробив чарівний прийом: чотири години на свіжому повітрі. Після цього ми всі поїхали до Мангеттена, на нічний Бродвей...

Звичайно, побували і на місці катастрофи, яка сталася 11-го вересня 2001 року. Поклали квіти, помолилися за тих людей, що загинули. Дай Боже, щоб це більше не повторилося.

У США ми грала завдяки Ігорю Яковичу Афанасьєву. Саме він організував ці гастролі. Афанасьєв – заслужений діяч мистецтв України, колишній наш режисер, який поставив у франківців кілька прекрасних вистав, зокрема “Конотопську відьму”. Виступав і як актор, грав заголовну роль в “Енеїді”, спектаклів десять зіграв. Зараз він – і продюсер, і режисер. Ми маємо з ним випустити виставу “Ревізор” М. Гоголя, щоб показувати її в Америці упродовж тривалих гастролей.

Н. Н.: І Ви, звісно, Городничий?

Б. С.: Не знаю, режисер ще нічого не говорив. Може, й Ляпкін-Тяпкін, там усі ролі прекрасні...

У США наші актори зустрілися з Аллою Кігель, яка ставила з Борисом Равенським у театрі ім. Івана Франка “Шоколадного солдатика”. Наші актори О. Шаварський, Є. Шах, В. Коляда, О. Петухов квартирували в неї. Алла Кігель “тримає” там “Русское радио”, зробила з нашими акторами передачу про гастролі...

Були дзвінки з Сан-Франциско, Балтимора, Бостона – чому цю виставу до них не привозять...

Цього року ми відвідали і Грецію, куди на II Балканський міжнародний фестиваль античної драми привезли виставу “Енеїда” І. Котляревського. Поїхало 56 чоловік. Пелопонес, грецький півострів, місто Патра. Просто неба – амфітеатр, якому дві тисячі років. Перед виставою захмарилося, почав накрапати дощик, ми всі звернули очі вгору, попросили Господа Бога, щоб розвиднілося, бо всі ж – просто неба. Господь Бог, напевне, почув наші слова, і дощу не було.

Президент цього фестивалю пані Вікторія (вона заступник мера міста Патра) запросила нас на наступний фестиваль із виставою за давньогрецькою п’єсою.



Репетиція вистави “Енеїда” І. Котляревського на сцені амфітеатру у м. Патра (Греція), 2002 р.

Ми зараз ведемо переговори з Робертом Стуруа. Вислали йому п’єси, які він міг би поставити. Перша п’єса – Леоніда Первомайського, що довго пролежала в шухляді, – “Вчитель історії, або одноногий солдат”. Друга – “Пер Гюнт” Ібсена. Третій варіант – давньогрецька п’єса на вибір самого Роберта Стуруа. Нам хочеться працювати з цим режисером. Гадаю, це було б дуже корисно і для трупи, і взагалі для іміджу театру.

Коли акторський ансамбль “Енеїди” вже їхав в автобусах грецькою землею, літаком їх наздоганяли Еней – Анатолій Хостікоєв та Евріал – Богдан Бенюк. Чудовий акторський дует встиг зіграти у Вітебську в рамках фестивалю “Слов’янський базар” свою легендарну виставу “Швейк” за Я. Гашеком.

Н. Н. : У мене є запитання до вас обох. Богдане, спершу – до Вас: Чи глядач у США спонукав Вас на якісь нові пошуки в ролі Тев’є, чи Вам здалося тлумачення Сергія Данченка і ваше особисте самодостатнім?

Б. С. : Ой, Ніно Миронівно, не було часу шукати нового – так тремтіли руки, ноги, душа, серце, мозок, очі! Але додався один, так би мовити, новий нюанс до Тев’є... Я відчув ностальгію залу, а ностальгія – це складова частина мистецтва. В Андрія Тарковського є фільм “Ностальгія”. І коли це відчуття на першій виставі підтвердилося, то на другій, третій виставі я вже знав, що дійсно ностальгія існує шалена.

Це спрацювало дуже сильно. Сльози на очах я бачив не лише у євреїв, українців, росіян, а й у представників інших національностей, які були в залі. Бо чимало співвітчизників так і не змогли адаптуватися до тих умов, того середовища. Оце єдине, що мене вразило, і я це як актор використав, підсилюючи якісь моменти гри.

Ніна Новоселицька: Наталю, а Ви, як і Богдан, відчули якийсь нове натхнення на американській сцені?

Наталія Лотоцька: Безперечно! Богдан декілька разів був в Америці, а я вперше. Америка мене вразила неоднозначно. Деякі речі викликають величезне захоплення, деякі

речі для нас чужі, і не треба дивуватися – це інший світ. Там все функціональне, там усе прагматичне. Це розумна країна, і спершу було страшно, як ми з нашими... тими почуттями, ніжностями, милосердям, як ми все-таки впишемося у свідомість, у почуття публіки. Частина “нашої” публіки, а частина все-таки їхня публіка, там були американці у другому і третьому поколіннях. Але знаєте, що мене вразило? Я пам’ятаю, ми грали у Мюнхені, в 1994 році, у Резиденц-театрі – це чудовий зал у стилі ампір. Прекрасно одягнена публіка, із залу запах дорогих парфумів, а ми граємо на сцені біду – донька Голди виїздить до Сибіру, і я не маю їй що дати. Якийсь клучок зібрала, знімаю свою хустку і накидаю на її голівку. Німці, які майже не аплодують під час вистави, шаленіли в залі...

Ви знаєте, якщо в театрі є таке скривавлене серце, то воно і за океаном бере публіку. Мені здається, що душа в людей одна, я в це вірю. Ми живемо в такий важкий час, але люди залишаються людьми і хочуть співчуття, хочуть любови, милосердя, ніжності, сімейних почуттів, переживають за своїх дітей. І, очевидно, це сконцентровано у сцені, яку придумав Данченко: коло, по якому йдуть і йдуть вигнанці. Всі ми ходимо по колу, як всі ріки течуть у море, а море не переповнюється, що було, те й буде, що робилось, те й буде робитися, і сходить сонце, і заходить сонце, і нема нічого нового під нашим небом...

Я так думаю, що це вистава про всіх людей, і тому вона хвилює всіх. І ми щасливі.

Н. Н. : Ви саме цією виставою відкривали Дні єврейської культури в Москві, так?

Б. С. : Це був Всесвітній фестиваль єврейської культури. Нас запросив президент цього фестивалю Михайло Глуз, прекрасний композитор, що написав музику до “Тев’є”, і ми відкривали і будемо відкривати ще не один фестиваль цієї виставою. Це відбувалося у МХАТі, де прекрасна акустика. Пригадалось – у 1998 році на цій сцені я грав короля Ліра.

Н. Л. : Хочу додати щодо нашої поїздки до Америки. Річ у тому, що в нас були деякі нові виконавці. Це – підлітки Саманта і Ліля, а в Чикаго – Надя і Галя. Їх запросили на ролі Голдиних молодших дочок, бо ми не везли із собою дітей з Києва. Вчили їх говорити українською мовою. Адже вони розуміють лише англійську.

І ви знаєте, як ті діти хвилювалися! Прийшла бабуся Саманти, ми їм написали ті пару фраз, і з голосу їх вчили. Діти були щасливі і, очевидно, запам’ятають цю подію на все життя.

Н. Н. : Я вірю в довге-довге життя цієї вистави і бажаю вам обом таких прекрасних ролей і в інших виставах інших режисерів. Богдан Сильвестрович каже про Стуруа. Це ніби жива кров приїде до вашого театру. І дай вам, Боже, щоб усе було прекрасно.

Бажаю потрясіння істинно людських, таких, як подарувала нам вистава “Тев’є-Тевель”.

Технічний запис та розшифрування Володимира Карпинського, редакція журнального варіанту Валерія Гайдабури



КОЛИ ВСЕ ДОБРЕ...

Нещодавно минуло десять років, як Тернопільський обласний драматичний театр ім. Т. Шевченка очолив новий художній керівник – Михайло Форгель. Не часто так збігаються обставини – але саме цей, десятий рік його “правління”, розпочався для театру з кульмінації: колективу присвоїли звання академічного. Така висока оцінка діяльності шевченківців – результат, безумовно, і праці керівника. У нашій розмові ми намагалися з’ясувати складові успіху тернопільців...

Кор: Михайле Якубовичу, а Ви пам’ятаєте своє перше знайомство із Театром ім. Шевченка?

Михайло Форгель: Так... Це було в рідній Новосілці на рідній Тернопільщині, мені тоді було років сім-вісім... Театр часто бував у нас із виїзними виставами. Пам’ятаю акторів – Люсю Давидко, Марію Гонту...

Кор: Ваше село межує із Старим Скалатом – родинним гніздом Курбасів. З Новосілки добре видно церкву, їхню садибу. Як увійшло у Ваше життя заборонене тоді ім’я Леся Курбаса?

М. Ф.: Звичайно, ми знали все: від земляків, старших. Коли навчався у Тербовлянському училищі культури, точилися розмови про організацію музею. І взагалі інколи жартую: такий мудрий, бо в дитинстві ходив стежками самого Курбаса.

Кор: Чи не тому й обрали театр?

М. Ф.: Про інше якось і не думалось... Завдячую прекрасній шкільній учительці української мови й літератури Аксіниній. В училищі, куди вступив на режисуру, викладачі заклали міцну фахову основу. Тому в Київському інституті культури було легко вчитись. Зрештою, більше вчився поза інститутом. Головним чином, на виставах гастролерів: дивився роботи Товстоногова, спектаклі МХАТу, Малого театру. З київських любив Театр ім. І. Франка, часто ходив на концерти до консерваторії, філармонії. Можу сказати, що місто і його культурне життя було для мене найбільшим учителем.

Кор: Що примусило Вас, випускника із столичним червоним дипломом, шукати далі випробувань?

М. Ф.: Усі, навіть домашні, думали, що поїхав до Москви вступати в аспірантуру. Але я вибрав... театрознавство у “ГПТІСі”. Це була для мене висока планка. Навчався на курсі у професора Ельяша, відомого дослідника історії театру на зламі XIX–XX ст.. На його семінари з театральної критики ми приносили одразу по кілька робіт. Читали, розбирали... Взагалі нас примушували дуже багато писати. Шекспіра викла-

дав видатний шекспірознавець Бартошевич, Ібсена – Асєєва. Навчання було напруженим і надзвичайно цікавим.

Кор: Ви були студентом із Західної України. Чи існувало так зване “національне питання”?

М. Ф.: Курс був інтернаціональний: студенти з Грузії, Алтаю, Киргизії... Проблем не було. Навпаки – пам’ятаю, як професор Ельяш захоплено говорив про українських акторів: вони можуть усе...

Кор: Ви сьогодні підтримуєте зв’язки з однокурсниками?

М. Ф.: Так, із тими, хто працює у Москві – Мариною Гаєвською, Іриною Алпатовою, Світланою Хохряковою... Сьогодні це відомі театральні критики.

Кор: Коли 1992 року Ви очолили тернопільський театр, то були чи не єдиним в Україні керівником-театрознавцем. Зрештою, залишаєтесь ним і досі. Скажіть, будь ласка, у чому відмінність театрознавця на цій посаді у порівнянні із традиційними – актором, режисером...?

М. Ф.: Коли я прийшов до театру, то сказав, що у мене є три переваги: моя дружина не працює в театрі; я не актор і не хочу ролей; я не режисер і не хочу ставити вистави. Хочу будувати театр, займатися репертуарною політикою. У цьому, мабуть, і полягають мої переваги.

Кор: А досвід? Адже, окрім театрознавчої освіти, театрального досвіду Ви не мали?

М. Ф.: Не мав! Після Москви працював художнім керівником Тернопільської філармонії. І це був для мене справжній рай. У нас була гарна команда – директор Юлій Леонідович Бажанов, чудові диригенти, музредактори. Я займався тільки творчими питаннями. Задумали поставити оперу “Шлюбний вексель” – поїхали в Москву до самого Покровського, подивились цю оперу, зібрали для постановки камерний оркестр. Мені там було дуже добре, склалися гарні стосунки з колективом... Я працював тільки на артистів, бо знову ж таки – не був ані співаком, ані музикантом, ні диригентом. Просто дбав про те, щоб робити їм



Сцена з вистави “Суєта” І. Карпенка-Карого, режисер Федір Стригун, Тернопільський театр імені Т. Шевченка, 1993 р.

цікаві програми, гарні гастролі. Але... надто спокійно якимось усе було. Хотілось до театру. І ось коли прийшов сюди – зрозумів, що порівняно з артистом філармонії актор театру – це інша психологія, інше мислення, інший менталітет. Це врешті-решт інший процес, графік роботи. Тут усе по-іншому.

Кор. : Ви прийшли у надзвичайно складний для театру період, можна сказати, критичний... З чого починали?

Ф. М.: Чесно кажучи, не думав, що буде так складно... Перші два тижні я просто не хотів йти на роботу, примушував себе. І починати довелося, звичайно, не з творчих питань. Треба було якимось чином налагодити нормальний моральний клімат у колективі. Бо ж не могло так бути, щоб актори не вітались між собою, на п'ятихвилини сиділи в протилежних кінцях зали...

Кор.: А як можна примирити два табори роздратованих, озлоблених людей?

Ф. М. : Як?... Роботою... Ми рятувались роботою. Я залишився практично один. Посаду головного режисера було скасовано. У штаті театру – жодного режисера. Треба було знайти авторитетну людину, яку б колектив сприйняв одноставно, з ким погодилась би працювати уся трупа. І тоді ми запросили на постановку художнього керівника заньківчан Федора Миколайовича Стригуна. “Суєта”, над якою він почав працювати, була для нас роботою, у якій зійшлися доти непримиренні сторони. Це справді було потрапляння в “десятку”. Потім почали запрошувати інших режисерів: Вадима Сікорського, Олега Мосійчука. Повернувся до театру Петро Ластівка, виявив зацікавлення в режисурі наш актор В'ячеслав Жила, ми співпрацювали із Анатолієм Горчинським, запросили на постановку дипломних вистав випускників Київського театрального інституту – Юрія Мельничука, Володимира Стенька. Так окреслилось коло режисерів, які хоч і не працюють у штаті нашо-

го театру, але – наші, сповідують нашу віру, наші погляди на театр.

Кор. : Які ще кардинальні кроки Ви робили в перші роки розбудови театру?

Ф. М. : Коли я прийшов до театру і вивчив акторський склад, то з'ясував, що середній вік трупи був ... 52-53 роки. У театрі були надзвичайно сильні середнє й старше акторське покоління. Треба було омолодити трупу – як це зробити? Їздив два роки підряд і до Києва, і до Дніпропетровська на випускні іспити акторських курсів, бачив гарних акторів із доброю школою, талановитих – але жодного не вдалось запросити до нас у Тернопіль. Тож не залишалось нічого, окрім створення власної акторської студії. Ідею підтримав начальник обласного управління культури Григорій Платонович Шергей, з чиєї легкої руки, до речі, я й опинився у театрі. Назустріч пішло керівництво музичного училища, його тодішній директор Марта Михайлівна Подкович, театрознавець за освітою. Наш перший набір 1994 р. був найбільший – шістнадцять осіб! Був великий конкурс, мали з чого вибирати, і серед хлопців зокрема. Усе було для нас уперше. Коли вони з'явилися за кулісами, було дивно й незвично: хто вони, чому тут, ще й так багато!... Але нам це страшенно подобалось, усе стало на свої місця, ми звикли. Цього року випустили вже третій набір...

Кор. : Що змінилось у колективі з появою студійців?

Ф. М. : Ці діти примушують постійно жити в напрузі, не заспокоюватись, вони по-іншому мислять, у них інші ритми. Ми старіємо, але поруч з ними – мусимо підтягуватись, рости. А потім, коли тобі нормально дихають у спину – це в театрі дуже важливо. Зрештою, у нас зараз є вистави, які без участі цих молодих людей просто не відбудуться: “Гуцулка Ксеня”, “Лісова пісня”, “Ромео і Джульєтта”, “Тіль”. Наша трупа укомплектована, але не надто велика – лише сорок осіб. Тому великі, масові вистави ми можемо ставити тільки за участю наймолодших.

Кор.: Чи були проблеми в колективі у зв'язку з появою “молодого племені”?

Ф. М. : Ми оточили молодих акторів максимальною увагою, створили їм, можна сказати, тепличні умови. Часто можна було почути нарікання, що це занадто, що ці діти ще нічого не зробили для театру, тому не заслуговують такої уваги. Коли щось траплялося в театрі – винними ставали насамперед студійці, хоча їх там і близько не було. Потім, коли перші випускники органічно влились у діючий репертуар, стали по-своєму незамінні, усе заспокоїлось. Взагалі, якщо революція й була – то “оксамитова”. Але це стосувалось тільки першого випуску. Сьогоднішнім студійцям ми кажемо: “Вам так не буде. Перших ми чекали. Вони нам були потрібні як повітря. А тепер дедалі важче потрапити в трупу – тож думайте про ваше ставлення до навчання, до театру, про поведінку в колективі й поза ним...”

Кор. : Загальноновизнана скрутна економічна ситуація українських периферійних театрів, здається, не чинна на території Тернополя. У якому режимі працює сьогодні колектив шевченківців?

Ф. М. : Ми даємо вистави п'ять днів на тиждень. Випускаємо чотири-п'ять прем'єр на сезон. Працюємо

стабільно й упорядковано. Наші головні прибутки – від показу вистав, не захоплюємося орендою сцени, не здаємо в оренду жодного театрального приміщення, не вирощуємо гриби і взагалі не шукаємо інших джерел прибутків. Займаємось тим, чим повинні займатися – театром, творчістю. Працюємо на стаціонарі, рідко практикуємо виїзні вистави. Хоча влітку, під завісу сезону, робимо традиційні місячні “малі гастролі” в області. З чим це пов’язано? З тим, що активний сезон припадає головним чином на осінь-зиму-весну, а наша область аграрна. Тому складно “вписуватись” у графік життя сільських мешканців. Окрім того, враховуємо стан клубних приміщень і сцен, де доводиться працювати. Вони, як правило, украй знищені.

Кор. : Тобто Ви просто бережете своїх акторів, не дозволяючи їм виходити на холодні й невлаштовані сцени?

М. Ф. : Можна так сказати. Адже на стаціонарі ми працюємо в теплі, у зручних умовах. Хоча в акторів, особливо старшого покоління, відчувається ностальгія за тим часом, коли вони “не виходили з автобуса”, і, приїжджаючи о шостій ранку, коли вже когуги співали, через дві години знову сідали в автобус і їхали на черговий виїзд. А знамениті “паралелі”, “трилелі” і взагалі бознащо! Вважаю, що це ненормально.

Кор. : Чим пояснюєте велику кількість молодих глядачів у залі?

М. Ф. : Тернопіль – студентське місто. Сама лише Академія народного господарства – це двадцять п’ять тисяч студентів із різними формами навчання.

Кор. : Але це аж ніяк не гарантія, що ці двадцять п’ять тисяч прийдуть до театру?

М. Ф. : Звичайно, ні! Більше того – мене надзвичайно дратують ці їхні божевільні дискотеки на площі перед театром. Але з іншого боку – розумію, що і їм одноманітність набридає. На превелике наше щастя, у Тернополі, окрім театру, ніхто з молодими так серйозно, послідовно, системно розмови не веде. Тому молодь віддає перевагу театрові. Це один чинник. Другий – безумовно те, що в трупі багато молодих акторів і вони привели до зали свою глядацьку аудиторію. Їх знають у місті, цікавляться їхніми прем’єрами. Йдуть на Папушу, Маліновича, Черненка, Іванів, Лугового, Бажанова. І це ж нове глядацьке покоління вже закохане в акторів середнього та старшого покоління: Мирослава Коцюлима, Володимира Ячмінського, Марію Гонту, Анатолія Бобровського, подружжя Давидків, В’ячеслава Хім’яка, Івана Ляховського. Адже їх любить усе місто...

Кор. : Пане Форгелю, Вас часто можна зустріти на львівських, рівненських, івано-франківських прем’єрах. Часто – разом із акторами, студійцями. На сьогоднішній час це, м’яко кажучи, велика розкіш...

М. Ф. : Ми справді контактуємо із директорами усіх театрів регіону. Люблю рух, не лінуюся їздити в інші театри – треба бачити роботи колег. Найлегше – закритися і вважати себе найкращим театром, аж глянь – в іншому це вже вчорашній день... Ми цілком тверезо дивитися на себе і свою працю...

Кор. : Як Ви сьогодні оцінюєте потенціал шевченківців? Які перспективи? Проблеми?

М. Ф. : Я точно знаю, яким має бути наш театр. Він має бути настільки авторитетним у місті... голів на сім вище за інші інституції. І я вірю, що так буде: не тільки прем’єрні вистави аншлагові, а й на всі інші – черга через увесь бульвар Шевченка. Акторський склад сьогодні може вирішувати такі завдання. Проблема – до речі, не нова! – це режисура. Якщо нам вдасться укомплектувати театр професійними й цікавими режисерами, які б працювали в різних жанрах – від високої трагедії до оперети, адже зараз у нас, наприклад, у репертуарі шекспірівська трагедія і класична оперета поруч, – якщо ми знайдемо таких режисерів, то зробимо театр, який нам уявляється.

Кор. : Саме тому у Вашому театрі так часто працюють запрошені режисери?

М. Ф. : Запрошений режисер – це завжди ковток свіжого повітря. На жаль, актори звикають до “своїх”, штатних режисерів, і прихід іншої людини, з іншою методикою, способом роботи примушує актора бути внутрішньо рухливим, гнучким, здатним працювати в різних постановників, в різних жанрах і стилях. Зрештою, так працює увесь світ.

Кор. : А для чого Вам потрібен фестиваль “Тернопільські театральні вечори”, який цього року відбувся вже втретє?

Сцена з вистави “Хазяїн” І. Карпенка-Карого, режисер Федір Стригун, Тернопільський театр імені Т. Шевченка, 1994 р.





Сцена з вистави “Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра, режисер В’ячеслав Жила, Тернопільський академічний ім. Т. Шевченка.

М. Ф.: Це ще один спосіб зацікавити нашою трупною молодих режисерів і подивитись водночас їх роботи. Тому й задекларували фестиваль як “фестиваль молоді режисури”. Він є прекрасною нагодою зібрати на нашій сцені талановиту режисерську молодь. У наших складних умовах це, на жаль, не кожного разу відбувається так, як нам би хотілось, але сподіваємося на кращі часи, багатших меценатів, підтримку Міністерства культури.

Кор.: Якою Ви бачите модель майбутнього театру в Україні?

М. Ф.: Безумовно, це насамперед – контракт. Це не до кінця укомплектована трупа, де є можливість вносити якісь зміни. Це не “зрівнялівка” в оплаті, яка нам дісталась від недавнього минулого, а право керівника на гнучку систему оплати – якщо з двох акторів, наприклад, другої категорії, один виходить у двадцяти восьми виставах на місяць, а другий – лише у трьох, то якою має бути різниця в платні? У нас чомусь дуже бояться цієї контрактної системи. Мовляв, керівництво отримає можливість розправитися із “неугодними”. Але хіба справжній керівник ворог собі і своєму колективі? Якщо в театрі працюють такі актори, як Ячмінський або Коцюлим, то художній керівник тільки буде шукати в контракті додаткових параграфів, щоб створити їм гідні умови праці. А ще ж прекрасна можливість запросити на певну виставу актора: чи зі Львова, чи з Києва. Як це цікаво і для самого актора, і для колективу!

Кор.: Скажіть, будь ласка, маючи певний досвід керівництва театром, Вам не спадало на думку створити власну антрепризу, адже це сьогодні модно?

М. Ф.: Зараз у театральній пресі, особливо російській, бо української дуже мало, справді ведеться палка дискусія про форми театру: чи це має бути антреприза, чи традиційний театр. Я прихильник театру стаціонарного. Я – за Театр-Дім. Тільки такий театр може виконувати свою місію. А антреприза ми вже надивились...

Кор.: Михайле Якубовичу, на Вашу думку, як Вас сприймає колектив сьогодні, по десятих роках спільної роботи?

М. Ф.: Думаю, комунікабельність мені багато в чому допомагає, здається, з кожним знаходжу спільну мову... Не можу сказати, що не мав ворогів, заздрісників. Особливо в перші роки керівництва – чутки, агресивні публікації – усе було. Довелося навіть згадати театрознавчу освіту, друкувати у пресі власні статті... Сьогодні, здається, мене колектив прийняв, я зжився з ним. Хоча сказати, що мене страшенно всі люблять, звичайно, не можу. Акторський колектив – особливе середовище, де завжди є люди, які вважають себе незаслужено обділеними. Знову ж таки, п’ять прем’єр на рік не дозволяють задіяти в нових роботах увесь без винятку склад трупи...

Кор.: За стільки років праці Ви з’ясували для себе, хто Ви на цій посаді – демократ, диктатор?

М. Ф.: ... Ніколи не думав у молодості про подібну посаду. Усі досі вважають, що я людина м’яка, інтелігентна. Я справді такий, коли все добре... Але коли стосується справи, то тут я впертий, вимогливий і якоюсь мірою диктатор. Я вимагаю одного – щоб поруч зі мною були люди, які сповідують спільні погляди на театр.

Кор.: А саме?

М. Ф.: Театр вимагає повної віддачі, занурення в нього. Для мене ставлення до роботи святе. Тому якщо я приходжу у свій кабінет о дев’ятій ранку і йду додому після вечірньої вистави, такої ж самовіддачі вимагаю й від колег.

Кор.: А яким чином Вам вдається утримувати колектив при таких високих вимогах та низькій заробітній платні?

М. Ф.: Сам інколи ставлю собі це питання. Можливо, це якийсь феномен тернопільського театру чи місця, на якому він стоїть. Справді – у нас актори не виїхали на заробітки в Іспанію чи Італію, вони не мають побічних джерел прибутку, які у великих містах дають радіо, телебачення, реклама. Нехай це звучить банально в наш практичний час, але вони, мабуть, просто не дозволяють собі зрадити театр. І завдяки цьому, фактично, тримається трупа...

Кор.: Що Ви категорично не можете пробачити акторові?

М. Ф.: Вважаю так. Коли служиш своєму театрові – говорити десь-інде про те, що він поганий – для мене непростенна річ. Можна прийти і сказати: “Михайле Якубовичу, я не поділяю Вашої позиції”. Але не робити це за межами колективу. Ми повинні чистими виходити на сцену, наближатись до ідеалу. Наше завдання – схвилювати глядача, бути перед ним чесним, високим. Особливо в ситуації невеликого міста, яким є Тернопіль. У Львові, Києві з цим, можливо, якимось не так. А в нас, де актор “на людях”, де його знають, він повинен думати і про своє місце на сцені, і про свою поведінку в позатеатральному житті.

Кор.: А що дає Вам право бути таким максималістом у ставленні до колег?

М. Ф.: Мабуть, одне – я їх люблю.

Розмовляла Майя Ілюк

Стів Гуч

НАПИСАННЯ П'ЄСИ

Уривки з книги*

З розділу I "Про що мова?"

[...]

"Відчуття світу"

Як визначити головну "ідею" п'єси? На перший погляд, це може бути що завгодно: уже наявний сюжет (з газети або з відомої п'єси); зримий образ, що спалахує в уяві; відчуття щодо людських стосунків чи суспільної проблеми, яке повторюється у вас раз по раз; філософська тема, яка робить зрозумілими деякі аспекти людської поведінки, – будь-які чинники.

Щойно ідея з'являється – незалежно від того, яким був її початковий стимул – почуттєвим, чуттєвим або розумовим, – усі ці три сфери вступають у дію. Водночас, коли ви обмірковуєте розвиток сюжетної лінії п'єси або займаєтесь пошуками відповідного стилю, ваші почуття й відчуття так само активно зайняті процесом відбору.

Саме ці почуття, свідомо чи підсвідомо, будуть вашою мотивацією в часі роботи. Для когось продуктивніше лишити їх на підсвідомому рівні, а комусь краще ознайомитися з ними якнайшвидше, щоб захиститися від їхнього неочікуваного нападу надалі. Але хоч який би спосіб ви обрали, важливо усвідомити, що ви від нього емоційно залежні.

Наприклад, ви можете вважати, ніби пишете п'єсу про Південну Африку, проте ваша справжня мотивація – відчуття несправедливості, породжене вчинками вашого шефа. П'єса розвивається, сцени розгортаються, і ви несподівано для себе створюєте надзвичайно сильну сцену суперечки між чорним шахтарем та його білим наймачем. Ви можете цього зовсім не планувати. Це може перевернути шкереберть усю структуру п'єси. Але це найкращий шматок тексту, перед яким блякнуть усі інші сцени. І це – насправді те, про що ви пишете. Це ваша "ідея", ваше "відчуття світу".

**Переклад здійснено з особистої згоди автора та видавців за книгою: Steve Gooch. Writing a play. Second Edition. – A & C Black (Publishers) Limited, 1995; про автора – див. у цьому часописі С.119.*

Ви можете про неї не здогадуватися, поки не дійдете до місця, яке вас найбільше зачіпає. Цього може не статися взагалі. Отже, як перевірити, чи ваша ідея варта зусиль для написання цілої п'єси? Врешті-решт, вважають, що у творчих людей ідеї з'являються постійно. Як відрізнити ідею, варту розвитку, від приреченої лишитись у шухляді? Єдиний спосіб вибрати правильне рішення – перевірити її часом. Адже ідея – найголовніше у п'єсі: про неї насамперед запитують у п'єсі запам'ятовують завдяки їй. Врешті, ідея – це ваша головна мотивація. Незалежно від того, чи рушії ідеї зовнішні (суспільна проблема, книга, стаття), чи особистісні (нав'язливий образ чи почуття), ідея – це те, чого ви хочете позбавитися. Саме тому ви й пишете п'єсу, і це почуття допомагає пробитись крізь рутинну працю писання, і, раптово втративши бачення, ви можете сподіватися, що воно наздожене вас пізніше.

Отже, вам ліпше ознайомитися зі своїм "відчуттям світу", запам'ятати його і повертатися до нього у процесі розвитку ідеї. Незалежно від того, чи ви концентруєтесь на зовнішньому, чи на внутрішньому, працюєте свідомо чи інтуїтивно, відчуття теми – ключ до зв'язку з нею, і добре ознайомитися із цим відчуттям – найвірогідніший шлях вдало його виразити.

На цьому етапі ви починаєте звертатись до себе із запитаннями – і такий процес триватиме до закінчення роботи. Чи ця ідея повертається до вас із часом? Чи вона витримує найсуворішу критику, якій ви здатні її піддати? Якщо витримує, то чи розвивається вона, чи набуває нових аспектів? Чи зберігає свою привабливість для вас і потенційних учасників обговорення? Чи ви бачите й чуєте своїх персонажів, так би мовити, поза межами самого себе?

З ідеї потім постають правильна сюжетна лінія, адекватна структура драматичного відображення ідеї та відповідні сюжет і дійові особи, у які втілюється структура. Чим довше ви живете з ідеєю, тим вірогідніше, що ви знайдете для неї адекватну драматичну форму. Ви починаєте бачити її ззовні, як потім побачать інші. Це перший крок до того, щоб п'єса існувала незалежно, набула здатності проіснувати самостійно на арені театральної постановки. Якщо за час, який ви прожили з ідеєю, вона утверджується, це добрий знак, що ідея врешті змусить втілювати себе – а в цьому випадку ви вже не матимете вибору.

З розділу III “Скелет”

[...]

Аристотелівська теорія єдності дії – гарне виправдання для багатьох драматургів-початківців, які хочуть триматися в рамках економії. До цієї теорії варто звертатися при перетворенні вашого “відчуття світу” (тобто вашої ідеї) у п’єсу, оскільки вона змушує замислитися над тим, що таке “дія” взагалі.

Не хочу вдаватися в усі “за” і “проти” аристотелівської теорії, зокрема, в окремі позиції щодо “театру епізоду” як того, що *не* рекомендується. Шекспірівський та брехтівський “епічний” і “нарративний” театри – два приклади, що спростовують твердження Аристотеля, вдало функціонуючи в межах власних теорій.

Але в кожному з названих методів сюжет, або історія, або *дія* п’єси, – головний засіб вираження теми. На відміну від роману чи вірша, де тему безпосередньо розкривають описи та авторська оцінка, у п’єсі теми виражені тим, що в ній *відбувається*. Перетворення ідей підтексту в зовнішній, фізичний конфлікт визначає драму як жанр і є “скелетом” драматичної привабливості.

Де є дія

Щоб уникнути непорозуміння, треба одразу визначити, що маємо на увазі, коли говоримо про “зовнішній, фізичний конфлікт”. “Зовнішній” означає винесений на поверхню, той, що програється між персонажами на “арені”; “фізичний” – сприймається всіма чуттями, а не лише словесно чи розумово. Наприклад, може бути, що дія п’єси, її “зовнішній, фізичний конфлікт” полягає в тому, що одна людина вмовляє іншу змінити переконання. Отже, те, що тут *відбувається*, – зміна переконання. Засоби досягнення мети тут – лише словесні, і сама зміна – внутрішня. Проте для глядачів (і, звісно ж, для драматурга) ця зміна є зовнішньою, є фізичною дією в тому сенсі, що її виражено через “незалежне” буття персонажів, а не лише через те, що вони кажуть.

Іншими словами, в театрі ідея набуває кінцевого вираження в дії, що відбувається у третьому просторі, на “арені”, нейтральній території між акторами й глядацьким залом. На “арені” враховується лише переконливість самостійних трьохвимірних сил, а не описова майстерність драматурга чи його персонажів.

Мушу підкреслити, що під життям персонажів чи їхньою трьохвимірністю я вбачаю не реалізм (до якого звернуся в одному з наступних розділів), а лише той факт, що драматична ідея набуває свого вияву у фізичній взаємодії незалежних персонажів у реальному часі й просторі. Тому це принципово – знайти центральну, чи головну, дію п’єси, у якій драматург виражає свою тему безпосередньо у взаємодії незалежних від нього сил. Це майже як шахова дошка, де автор розставляє фігури, наділені власною волею, щоб вони грали самі за себе. І, як всіх іграх, питання, що ж відбудеться далі, є вирішальним.

Основний конфлікт

Вибір основного конфлікту п’єси – це головне. Один з найкращих способів перевірити ідею на драматичність – спробувати визначити, чи є в ній основний конфлікт взагалі і, якщо є, чи проходить він у тій чи іншій формі через усю п’єсу.

Цей конфлікт може повторюватися щоразу в дещо іншій формі або невпинно продовжуватися, зростаючи в часі. Хоч у якій би формі він був (звичайно, крім цих двох, є й інші), як правило, у певний момент сили, що протидіють одна одній, сягають свого піку, кризової точки.

Незалежно від сюжету ви шукаєте кульмінацію в п’єсі, момент найгострішого зіткнення сил, яке об’єднає ідею з тим, що її оточує. За умови відображення в *дії* це може стати віссю п’єси і, в найкращому випадку, кристалізувати тему, яка настійно дзижчить у голові.

Центральна дія

Щойно ви осягли кульмінацію, наступний крок – з’ясувати послідовність подій, які ведуть до конфлікту; з’ясувати загальну форму, у якій потенціал центрального конфлікту справить найбільший ефект. Цей процес для кожної п’єси інакший. Але оскільки кульмінація втілена в дії, до неї й від неї також ведуть події. Це значною мірою впливає на зацікавленість глядача п’єсою.

Теоретично всі епізоди центральної дії мусять виражати вашу головну ідею так само яскраво, як і кульмінація. На практиці бувають відступи від головної лінії. На підставі основного конфлікту слід визначити, які ідеї найважливіші, і з них формувати центральну дію. Це стане “хребтом” п’єси, з якого все виникає і на якому замикається, до якого кожна дія чи подія долучається окремим “хребцем”, що зростаються в порядку якщо не “логічному” чи “природному”, то хоча б у зрозумілому чи наділеному власною логікою. За Аристотелем, ця послідовність подій – причинно-наслідковий зв’язок, “необхідний та вірогідний рух”.

Можливо, для сучасного смаку визначення надто педантичне, проте події п’єси та зв’язок між ними, безсумнівно, визначають головні теми п’єси (навіть якщо сам драматург уявляє їх собі інакше). Ваша кульмінація перекуватиметься з епізодами в кінці й на початку п’єси, як узяті “сі” першої октави викликає резонанс інших “сі” всієї фортепіанної клавіатури.

[...]

Сценічний часопростір

Глядач сприймає сенс п’єси через своє відчуття часу, тому для нього дія важливіша за діалоги. Так само критичне й глядацьке відчуття простору. Будь-який простір, щойно глядач звикне до нього, асоціюється з персонажами. Сприйняти раптову зміну декорацій на тій самій сцені – це несподіваний стрибок, що вимагає часу, щоб привичаїтися.

Навіть якщо дійові особи ті ж самі, цілковита зміна декорацій вимагає від глядачів адаптації та розуміння її *значення*. Ще раз повторимо: ніщо на сцені не повинно здаватися випадковим. Якщо предмет (чи частина його) міститься в полі зору глядачів, він повинен мати своє призначення. Не можна знічев'я, поступаючись власному бажанню, позбутися частини декорації чи умеблювання або й самого персонажа лише тому, що вони вже не потрібні драматургові, тобто вам. Навіть якщо актори забувають слова чи щось у сценографії виникає незвичне, глядач схильний приймати це як належне.

Велика перевага, znana всім, хто працює в театрі, – те, що публіка сповнена насамперед цікавості й довірливості. Вона хоче все знати й прагне бути переконаною, інакше б її тут просто не було. Але якщо відвернути її зацікавлення зміною декорацій так, щоб наступні десять хвилин глядачі лише запитували себе, де, дідько його забирай, усе це тепер відбувається, то зникає інтерес до самої п'єси.

Те ж стосується введення нового персонажа (ще одна причина, чому варто позбутися зайвих офіціантів, швейцарів та прибиральниць). Крім тих випадків, коли ви зумисне хочете створити напругу, вводячи новий, загадковий елемент, такі зміни потребують підготовки, інакше виникає плутанина.

Оскільки все на сцені повинно мати якесь значення, головні елементи декорації тим важливіші, чим довше вони залишаються перед очима глядачів. Це своєрідний “часо-простір”, бо він стосується як часу й простору, зазначених у п'єсі, так і часу й простору сценічної дії. Декорація може бути й абстрактною, але тоді завдання сценографа – змусити її якомога більше “говорити”, не затьмарюючи сенсу. Тобто вибір декорації вирішальний для п'єси: добре продумана декорація примножує сенс, а випадкова може розвалити п'єсу. Хоча виконувати роботу дизайнера немає потреби, драматург не може ігнорувати значення сценічного оформлення як усїєї п'єси, так і кожної окремої сцени в ній. Краще подбати про це до початку, аніж на півдорозі, коли ви вже самі знайшли “прив'язки до місцевості”.

Часто виявляється, що переважна частина дії відбувається в якомусь одному місці, проте деякі сцени переносяться куди-інде. Це найскладніша і найзаплутаніша ситуація, особливо в реалістичній декорації.

Проблема в тому, що кожна візуальна деталь, яка примножує виразність головної декорації: тинькований карниз, фіранки на вікнах, вазонки з квітами на столах, – неприємно обтяжує, коли вам заманеться вихопити телефонну кабінку десь за рогом чи в тому кінці вулиці, де поліція. Можливість використати пляму світла серед суцільного мороку як “другу сцену” досить сумнівна. Можна побитись об заклад, що трохи розсіяного світла впаде на китички килима. І весь зал, навіть ті, хто досі не помітив цих китичок, буде протягом цієї короткої, але важливої для вас сцени перейматися, чого б це не освітити їх ліпше.

Отже, декорація має сприйматися не як випадкове тло, а як органічна частина дії. Вона не менш важлива, ніж головні герої, і вочевидь впливатиме на їхні дії, від неї залежить навіть, у яку халепу вони потраплять. Декорація має своє

“життя” й своє значення. Якщо ви обрали вільну сюжетну лінію, із зміною місць та стрибками в часі, слід пам'ятати, що заповнення часу між епізодами за допомогою сценографічного вирішення значно вплине на сприйняття п'єси в цілому.

3 розділу IV “Зводячи докупи”

[...]

Сінопис як спосіб розгортання

Традиційно вважають, що сінопис пишеться перед початком роботи чи після її завершення. Але насправді сінопис – гарний спосіб подавати поточний коментар з приводу того, як прогресує ідея на кожному етапі її розвитку. Поза тим, повправлятися в його написанні корисно тому, що це допомагає у *будь-який час* з'ясувати туманні чи невіддатливі моменти в п'єсі. Поглянути на свою роботу з боку й спробувати описати її варто, щоб упевнитися, що її оприлюднення й сприйняття відбудеться успішно.

Більшість письменників має потребу робити нотатки під час роботи – особливо якщо, розпочинаючи роботу, вони вже знають її фінал. Для деякого найкращі нотатки – діаграми, де персонажі можуть бути позначені лише першими літерами, а їхні з'яви та зникнення чи їхні взаємовпливи – стрілочками. Найпростіший варіант сінопису – письмове розширення такої діаграми, спроба “винесення на суд”, щоб заздалегідь уникнути неминучих помилок.

Такого поняття, як “правильний” сінопис, тут не існує. Цінне все, що стимулює процес письма. І зрозуміло, що акценти, розставлені в вашому сінописі, безпосередньо залежать від вашого зв'язку з головною ідеєю. Для одного автора важливіше продумати теми, закладені в підтекст п'єси. Іншому видається за потрібне опрацювати сюжетні повороти. Ще хтось хоче з'ясувати “наскрізну лінію” персонажів.

Хоч якою буде ваша мета, написання сінопису мусить розгорнути весь спектр п'єси у вашій свідомості. Він націлений на те, щоб дати враження мікросвіту п'єси. Тоді чіткість вислову суттєва і для вас (при подальших перечитуваннях), і для інших. Поряд із загальним враженням варто виокремити основні факти, які можуть знадобитися пізніше (вам чи комусь іншому), щоб охопити точний рисунок п'єси. Тому найперша мета сінопису – сюжет (головна дія), закручений довкола основного конфлікту. Стисло передаючи сюжет, ви допомагаєте читачеві зорієнтуватися в п'єсі та водночас нагадуєте собі її ключовий акцент.

Також варто коротко описати декорацію (час і місце), щоб увійти в настрій, атмосферу (це протипоказано при написанні сценарію, як ми побачимо з наступного підрозділу). Настрій і атмосферу також можна передати чітким, ясним стилем сінопису, який може визначити подальший стиль п'єси. Ще один важливий елемент – характеристики головних героїв, довкола яких розгортається центральна дія. Писати небагато – півсторінки для головного героя, рядок чи два для другорядного, приблизно як у буль-

варних газетах: “Фінансист Джеймс Темпест, 42 роки, директор “Давден Пластик”, біля свого особняка в Гемпстеді коротко відповів на запитання нашого кореспондента, перш ніж зрушити з місця свій агатово-чорний “порш” (загалом не раджу використовувати цей репортажний стиль, але співвідношення опису й дії тут дотримано майже правильно).

Якщо вам потрібно докладніше знати про дійові особи, можете зробити стислі начерки біографій, але на цьому етапі краще сконцентруватися на основному конфлікті та його розвитку. Якщо все йде вдало, з синопсису вже можна визначити, як конфлікт сягне кульмінації.

Врешті, у синопсисі мають бути коротко окреслені основні теми змістового підтексту п’єси (у сценарії цього не можна робити з причин, які я поясню згодом). Синопсис пишеться як опис, і його завдання – охопити весь спектр п’єси, а сценарій – це перевірка, чи тримається дія сама по собі.

У процесі написання синопсису думки складаються у визначення. Цього може не статися, якщо вони залишаються невисловленими в голові. Завдяки цій вправі ви змушуєте себе витягти на поверхню та відтворити словесно досі нез’ясовані подробиці щодо історії та її персонажів. Немає нічого шкідливішого, ніж вигадувати. Скажімо, нез’ясованість точних мотивів персонажа може розтягти п’єсу на багато сторінок. Замість інтригувати (як дехто лестить собі подумки) двозначність, вона зависає в тумані, який поступово поглинає чіткі начерки інших персонажів – разом із сюжетом та інтересом залу.

Що далі йде процес роботи, то важливішим стає вміння чітко вирішувати. Навіть на початку розглядати кожен окремий епізод чи мотив корисно вже тому, що ви з’ясовуєте, що *не* потрібно. Користь будь-яких нотаток – у можливості викреслювати. Персонажам, вочевидь, доведеться вибирати в особливих ситуаціях, і краще вам ознайомитися з цим вибором перед початком роботи.

Немає нічого страшного, якщо ви постійно виправляєте синопсис – не варто лише надто захоплюватися ним, робити з нього самоцінність: це може завести в глухий кут. Синопсис можна переробляти, розширювати чи скорочувати, поки не відчуєте, що виклали сутність вашої ідеї у формі, в якій вона буде цікава – як вам, так іншим. Можна пізніше змінювати, навіть знищувати синопсис, коли він уже не потрібен. Проте винести на розгляд ваші ідеї, змусити вас продумати їхні наслідки й зробити вибір – неоціненна функція синопсису.

А тепер – сценарій...

Завдання сценарію приблизно ті самі, що й синопсису (і для ваших потреб, і в роботі з іншими). Проте якщо синопсис дає загальне уявлення про п’єсу, то сценарій – це деталізований робочий начерк (див. подальші сторінки). Він, власне, й називається “сценарій”, бо *розподіляє за сценами* всю дію п’єси. Він акцентується на дії. Сценарій може бути коротким, наприклад, рядок на кожен сцену, і в жодному разі не довгим за сторінку, коли йде опис лише цент-

ральної дії та персонажів кожної сцени. Проте варто подати в ньому всю потрібну інформацію – такий деталізований сценарій може займати до п’яти сторінок. Звісно, там розписані всі зміни часу й місця дії, появи та зникнення, мотивації персонажів, істотні вчинки та вся інша інформація, важлива для сюжету.

У різних п’єсах це буде по-різному. П’єса з одним постійним місцем дії, яка триває впродовж усього акту, вимагатиме інших акцентів, ніж та, де послідовність коротких сцен переносить публіку щоразу в інші місця й часи.

Незалежно від принциповості повідомлень (можна лишити в першій сцені “слід”, значення якого з’ясується згодом), те, що персонажі *кажуть* одне одному в діалогах, не так важливо, як те, що вони *роблять* своїми діями. Для сцени суттєво, що, наприклад, персонаж А хоче переконати, або вразити, або налякати персонажа Б. Не важливо, що при цьому А і Б розмовляють про те, щоб покинути домівку. Кожна суперечка повинна мати свою мету. Залишати в сценарії діалоги, не позначивши, чому вони відбуваються, що їх спровокувало або чого від них сподіваються герої, – значить наражатися на ризик недраматичної, а отже, нудної сцени.

На відміну від синопсису, сценарій кращий, коли не вписувати до нього настроїв, атмосфери, ідей та прихованих тем. Достатньо описувати їх, бо сценарій – це, власне, вже готова п’єса, лише без діалогів. Тепер мусить говорити за себе те, що відбуватиметься на сцені (як це, врешті, й буде згодом), без авторських пояснень. Це перша можливість поглянути на події п’єси критично і зрозуміти, чи триматимуться вони самі по собі. Це вирішальна перевірка, чи працюватиме ідея на публіку. Ви запустите її, наче модель човника, уперше спущеного на поверхню озера, і подивитесь, чи він попливе. Сценарій дає унікальну можливість пересвідчитися, як події п’єси самі по собі промовляють до глядача.

Коли сцена – не сцена?

Визначення сценарію як послідовності сцен викликає питання: “Що таке сцена?”, особливо якщо дія неперервна і протікає в одному й тому ж місці. Та навіть якщо п’єсу поділено на кількасторінкові сцени, у процесі сценарних розмірковувань корисно подумки ще розбити їх на короткі відтинки дії – сторінка чи менше. Якщо головна дія – хребет п’єси, то кожна сцена в ній – з’єднувальний хребець, що містить у собі власний мікроконфлікт та власну дію, яка стосується головної дії й веде до наступної сцени.

Гарна модель розкладу на сцени – у класичних французьких, італійських та іспанських п’єсах майже до часів Жана Ануя. Там нова сцена починається кожним новим входом чи виходом персонажа.

(Далі буде)

Переклала з англійської Ольга Кирилова

До 85-річчя Національного академічного українського драматичного театру імени Марії Заньковецької

Богдан КОЗАК

АКТОРСЬКА ШКОЛА ЗАНЬКІВЧАН

Коли виникає розмова про театральну школу, то насамперед говорять про методику та рівень професійної підготовки, і якимось мимоволі на другий план відступає те, що лежить у підрунті мистецької професії, – людська особистість, її світобачення, її етичні засади. Проте саме це друге віддзеркалює, формує і узалежнює перше, робить його вагомим, потужним, одне слово, творить особистість актора як митця. Навчання в акторській школі заньківчан має свою багатолітню традицію. “Школа може дати наслідки при театрі, – виважено зауважив у своїй книзі “Триста років українського театру” Дмитро Антонович, – школа без театру – це теорія без практичної творчості, без практики, одна складова без цілого” [1]. В акторській школі заньківчан завжди органічно поєднувались ці дві складові: теорія і практика. Недаремно більшість випускників школи заньківчан ось уже майже п’ятдесят років успішно працюють у різних театрах України та за її межами.

Театр імени Марії Заньковецької як театральний колектив був створений у буремні революційні дні 1917 р. у Києві рішенням Центральної Ради як Національний український театр, проте різні політичні уряди двічі міняли його назву. Уряд Директорії 1918 р. надав йому статус Державного Народного театру, а 1922 р. радянська влада присвоїла йому ім’я Марії Заньковецької. На його сцені служили своєму народові П. Саксаганський, М. Заньковецька, Л. Ліницька, Г. Борисоглібська, К. Лучицька, І. Мар’яненко... Восени 1944 р., коли Театр імени Марії Заньковецької як Запорізький музично-драматичний театр Указом Президії Верховної Ради України було переведено до Львова на постійне місце праці, то на його чолі були вже учні корифеїв: Б. Романицький, В. Яременко, В. Любарт... Вони привезли з собою добре згуртований творчий колектив, у складі якого були видатні актори Ф. Гаєнко, В. Данченко, Н. Доценко, Д. Дударів. Тоді ж у 1944 р. до Театру імени М. Заньковецької долучилась група акторів галицьких театрів разом з І. Рубчаком та Л.Кривицькою.

Художній керівник театру, учень великої Марії Заньковецької – Борис Васильович Романицький 1945 р. відкриває при театрі Першу трирічну театральну студію, завданням якої було виховати для заньківчан нове молоде покоління. Чи ця причина була на цей час головною – важко судити. Коли зважити, що під час німецької окупації у Львові працював визнаний творчий колектив на чолі з В. Блавацьким і при ньому діяла (1942-1944 рр.) студія під керівництвом Йосипа Гірняка, то відкриття театральної школи при Театрі ім. М. Заньковецької було актом не тільки творчим, а й політичним. До педагогічної роботи студії були

залучені кращі творчі сили. Майстерність актора викладали Василь Харченко (два місяці), Іларіон Івченко та Володимир Данченко. Вони й поставили дві дипломні вистави: “Сгор Буличов” М. Горького (режисер В. Івченко), “Витівки Скапена” Ж.-Б. Мольєра (режисер В. Данченко). Художнє керівництво студії здійснював Борис Романицький, але коли 1948 р. на посаду художнього керівника театру прийшов Борис Хомич Тягно, учень геніального Леся Курбаса, то він очолив і студію в рік випуску. Сценічну мову викладав Андрій Бендерський (педагог студії Й. Гірняка), ритміку – Неля Мончинська, танок – Євген Литвак, грим – актор театру Сергій Грінченко. Історію західноєвропейського театру читав професор Львівського університету Михайло Рудницький (викла-



Борис Романицький



Учасники дипломної вистави “Витівки Скапена” Ж.-Б. Мольєра, режисер Володимир Данченко (у верхньому ряді другий зліва), 1948 р (з архіву Бориса Міруса).

дав у студії Й. Гірняка), історію українського й російського театрів – Олексій Писаревський, хорівий спів і музичну грамоту вів Володимир Василевич, диригент “Трембіти”.

Для навчання на першому курсі було відібрано тридцять студійців, хоча, як згадує народний артист України, випускник цієї Першої студії Борис Мірус, заяв було подано



Борис Тягно

двісті [2]. Закінчили ж навчання сімнадцять осіб: Т. Авдієва, Л. Іваненко, П. Колесник, М. Корчагіна, Л. Маслокова, К. Островська, П. Шаповал, залишили в театрі ім. М. Заньковецької Петра Бойчука, Всеволода Васильківського, Ярославу Джуман, Мар'яна Кобата, Володимира Кремзу, Галину Крупник, Жанну Ксьондз, Броніслава Мешкіса, Бориса Міруса, Антоніну Сквирю. Театр одержав відчутний приплив свіжої творчої крові. Доля цих випускників склалася по-різному. Сьогодні в заньківчанському домі працює лише народний артист України Борис Мірус, з десятилітньою перервою на сталінські концтабори.

Основний акцент у навчальній програмі було зроблено на виявленні і розкритті творчої індивідуальності кожного студента, виробленні фахових навичок до копіткої повсякденної праці в театрі. Виробнича практика студентів розпочиналася з другого курсу і тривала аж до закінчення нав-

чання. Студентів залучали до участі в народних сценах, вони грали невеличкі епізоди та ролі у виставах.

На превеликий жаль, Перша студія не здійснила другого набору. Чому так трапилося, з'ясувати не вдалося. Можна лише припустити, що радянська влада змінила кадрову політику в Галичині. Цю думку підтверджує те, що аж до кінця 60-х рр. до театру запрошували лише випускників Київського театрального інституту.

Ініціатором створення у 1959 р. Другої студії став художній керівник театру Борис Тягно. Навчальна програма була дворічна. Студія здійснила лише два випуски (1959-1961 рр. та 1961-1963 рр.). Подальше її існування припинила хвороба Б. Тягна і його відхід від керівництва театром.

Випуск 1961 р. дав цікаве покоління акторів. Серед них сьогодні гордістю українського театрального мистецтва є народні артисти України Алла Бабенко (режисер), Наталя Лотоцька, Богдан Ступка, Володимир Ячмінський, Арнольд Помазан – народний артист Білорусії (Театр імени Янки Купали), заслужені артисти України Богдан Ваврик, Володимир Глухий, Тадей Давидко, Віктор Коваленко, Алла Корнієнко, Майя Мернова.

Деякі випускники 1963 р. доповнили цей список: Лариса Кадирова, Богдан Козак, Мирослав Коцюлим, – народні артисти України; Любов Собуцька, Богдан Стецько – заслужені артисти України. Викладачами Другої студії двох випусків були режисери-педагоги: Борис Тягно, Олекса Ріпко, Анатолій Ротенштейн, 1962 р. долучився Дам'ян Козачковський. Сценічну мову викладали Олександр Гай, Володимир Аркушенко, класичний танок – Олег Сталінський, танок народний – Онік Корковидов, сценічний бій – Сергій Ковальов, вокалу навчала Людмила Манковська, грим вів Всеволод Карлін, хоровий спів провадив Володимир Василевич, з 1962 року – Богдан Кох, концертмейстером була артистка оркестру піаністка Ася Полінська. Історію українського, російського та зарубіжного театрів викладали Леоніла Мельничук-Лучко, Борис Кордіяні



Сцена з дипломної вистави "Місто на світанку" О. Арбузова, режисер Анатолій Ротенштейн, 1961 р. (з архіву Алли Корнієнко).



Сцена з дипломної вистави "Платон Кречет" О. Корнійчука, режисер Олекса Ріпко, 1961 р. (з архіву Алли Бабенко).

(до 1961 р.), Володимир Осмоловський, Микола Моїсеєнко, образотворче мистецтво – Євген Джигіль, від 1961 р. – Володимир Овсійчук. Директором театру ім. М. Заньковецької і театральної студії на той час був корінний львів'янин, колишній співак Федір Петрович Сандович – завжди гладко зачесаний, у білій сорочці, краватці, в до блиску начищених мештах. Він дуже цікавився студійним навчанням, і не пам'ятаю жодної прем'єри, щоб він не зайшов по черзі у кожен гримувальну (а вони в театрі Заньковецької розташовані на першому поверсі) і не привітав, як кажуть, старого й малого зі святом. Артист театру Микола Біловодський як завуч студії ретельно слідкував за дисципліною і відвідуванням занять. І це був жорсткий контроль. У студії 1959-1961 рр. навчалася 23 студенти: А. Бабенко, Б. Ваврик, А. Гарус, В. Глухий, Т. Давидко, С. Журба, А. Калінович, Б. Кіхтяк, В. Коваленко, А. Корнієнко, П. Кувшинір, А. Лобко, Н. Лотоцька, М. Мернова, О. Піцишин, А. Помазан, Л. Родзь, М. Свідерський, Б. Ступка, О. Теліченко, М. Хлебкевич, В. Ячмінський, Ю. Яременко. Теоретичний курс лекцій із майстерності актора викладав Борис Тягно. Він також вів і практичні заняття, вибираючи для них студентів з двох груп, якими керували Олекса Ріпка та Анатолій Ротенштейн. Група Олекси Миколайовича Ріпка випуску 1961 р. показала дипломну виставу О. Корнійчука "Платон Кречет", а група Анатолія Ротенштейна – "Місто на світанку" О. Арбузова. У театрі ім. М. Заньковецької залишили тоді В. Глухого, В. Коваленка, Б. Ступку, О. Піцишин, А. Помазана, О. Теліченко, Ю. Яременка. Випуск 1963 р. здійснив три дипломні вистави: "Будинок на околиці" О. Арбузова (режисери Б. Тягно та О. Ріпка), "Москаль-чарівник" І. Котляревського (режисер А. Ротенштейн) та "Зимовий вечір" М. Старицького (режисер Д. Козачковський). У театрі залишили Л. Кадирову, Б. Козака, О. Ріттеля, Н. Черненко. Усього ж навчалася 22 студенти: Л. Александрова, Л. Ахмерова, Е. Бриткіна, Х. Герінович, Л. Гришокіна, Г. Гулей, П. Зозуляк, Н. Зюзь, В. Корнілов, В. Костюкова, М. Коцолім, В. Кошуба, В. Лексіков, А. Синєбабка, Л. Слинько, Л. Собуцька, Б. Стецько, В. Якимов.

На першому курсі обох випусків актори працювали над етюдами (одинарні, парні), на основі яких засвоювали блискуче викладені Борисом Тягном основні положення системи К. Станіславського: "запропоновані обставини", "задачі" (поділ на шматки), "конфлікт", "надзадачі" (моральне виправдання), "наскрізна дія", "фізична дія" та "пристосування". Перед кожним новим етапом роботи було докладне теоретичне обґрунтування. У своїй педагогічній діяльності Борис Хомич керувався вказівкою Леся Курбаса – йти від найскладнішого до найпростішого. Це може виглядати парадоксом, але такий метод підтверджує сьогодення наука. Засвоєні в першому семестрі елементи системи дозволили студійцям успішно розв'язувати подальші завдання. У другому семестрі здавали монологи з обов'язковою письмовою розробкою, а відтак переходили до діалогів (сцен із п'єс) і завершували перший курс одноактним водевілем. Усі етюди, монологи та сцени студенти вибирали та розробляли самостійно. На першому занятті нам було чітко сказано, що через вибраний і самостійно



Богдан Козак – Подорожній, Наталя Черненко – Ясик у дипломній виставі "Зимовий вечір" М. Старицького, режисер Доміан Козачковський, 1963 р. (з архіву автора).

зроблений матеріал розкриваємо свій внутрішній світ, свої уподобання і нахили, тобто свою індивідуальність. Заняття з майстерності актора відбувалися щоденно. Вранці – загальноосвітні лекції, після обіду – майстерність. Коли до цього додати ще обов'язкову з другого семестру участь у виставах театру, то вільного часу практично не залишалося. Домашні завдання із загальноосвітніх предметів студенти виконували в театрі під час вечірніх вистав, у павзах між виходами в народних сценах. На іспити з майстерності та сценічної мови охоче приходили актори театру, і потім у коридорах і гримерних кілька днів обговорювали наші роботи. Ми були в центрі уваги, нами цікавилися, до нас приглядалися. З другого курсу кращих студентів призначали як на епізоди, так і головні ролі. Таким чином, ми мали змогу пройти шлях акторської підготовки у виставі під пильним оком режисера, поруч з акторами театру – від першої репетиції аж до прем'єри. Такою головною роллю на другому курсі для Богдана Ступки став Механтроп у п'єсі О. Левади "Фауст і смерть" (режисер Б. Тягно), а мені пощастило заграти роль Дон Хуана у п'єсі П. Кальдерона "З коханням не жартують" (режисер С. Сміян).

Важливе значення для формування творчої особистості студентів як майбутніх акторів мала практика, а також спілкування з педагогами та акторами театру поза репетиціями. Уперше про театр "Березіль" і його керівника Леся Курбаса ми почули від Бориса Хомича – не на лекціях. Були, проте, й офіційні зустрічі з майстрами театру під час навчання у студії. Багато цікавого розповідали нам про історію театру, про акторський фох Борис Романицький, Василь Яременко, Леся Кривицька, Фаїна Гаєнко... Пригадую зустріч з Лесею Кривицькою, славною артисткою галицької сцени ще до 1939 р. Вона показувала нам, студентам, як треба акторові набирати дихання і утримувати його при вимовлянні фрази. Показувала це практично: клала по черзі



*Заняття з хореографії у студії
Театру ім. М. Заньковецької, 1962 р. (з архіву автора).*

наші руки собі на діафрагму та нижні ребра і ми відчували, як при вдихові вони розходилися, і ця повітряна опора утримувалась, коли вона декламувала вірш чи співала. Це вражало! І ми пробували виробити в себе таке ж дихання. Я попросив тоді розкрити нам деякі секрети її неперевершеного інтонування під час гри. Вона, усміхнувшись, з притаманною їй жіночністю промовила: “Ви як той Блавацький... Ну “як”, “як” – просто, беру дихання і кажу, а в залі плачуть...”. Ми тоді вперше почули ім’я В. Блавацького – видатного галицького актора і режисера, першого виконавця ролі Гамлета на сцені Львівського оперного театру в 1943 р.

Неабиякі уроки майстерності студенти черпали під час репетицій, слідкуючи за пробами досвідчених акторів. Ми прагнули “підглядіти” секрети їхньої творчості, і підсвідомо наслідували їх. Авторитет старших акторів утверджувався сам собою, він базувався на результатах їхньої праці, а не на вказівках чи наказах. Перед кожною поїздкою на гастролі (цю практику ми проходили в кінці першого курсу) були збори колективу, які неодмінно закінчувалися звертанням корифеїв театру до трупи, незалежно від їх віку: “Пам’ятайте, ми – **заньківчани**, і поведіться в чужому місті достойно”. Гідність, людське достоїнство, повага до колег, культура спілкування – цього не набудеш за один день, але в такому колективі, як театр ім. М. Заньковецької, цього вчили особистим прикладом, і згодом це ставало нормою для молодих. Я аж ніяк не хочу ідеалізувати внутрішні театральні стосунки, бувало всяке, і ми, студійці, це бачили, проте на перше місце в колективі над усі негаразди і життєві труднощі завжди ставили творчі справи. Уміння згуртуватись зберегло театр і в роки репресій, і під час війни. Честь актора-заньківчанина в театрі ім. М. Заньковецької завжди стояла високо. Нелегко було “влитися” у цей колектив тим, хто приходив зі сторони. Коли ж хтось покидав театр (а такі випадки траплялися), то назад його уже не

приймали. Вироблені роками правила: театр – це колектив однодумців, сім’я – ненав’язливо, але послідовно особистим прикладом старші передавали нам, молодим студійцям.

Однією з важливих традицій у театрі було ставлення до мови, до слова. Актори театру ім. М. Заньковецької і в колективі, і поза театром завжди розмовляють українською мовою (якісь окремі випадки не можуть переважити суті). Талант – від Бога, етика – від виховання, традиції, професійна майстерність – від повсякденної праці, творчої радості, розкутості, від доброзичливого ставлення старших до молодших, від бажання допомогти їм. У школі заньківчан ці засади, можливо, чи не найголовніші. Борис Мірус у своїй книжці “Спогади артиста” згадує свого педагога Віктора Іларіоновича Івченка і наводить такий факт: “І в побуті, і під час роботи спілкувався (В. Івченко – Б.К.) тільки українською мовою. На будь-яке російське слово, почуте в коридорі театру, він реагував незмінно: вибігав з гримерної і закликав порушника до порядку. При цьому не забуваючи наголошувати, що він – не націоналіст, а комуніст!” [3] Коли зважити, що це було у Львові, одразу після війни, де щоденно проводило арешти КДБ, то це вже був громадянський вчинок! Таке ставлення до рідної мови не могло пройти повз увагу студійців. Пам’ятаю і я партійні збори в 70-х рр... Деякі режисери й актори в театрі дозволили собі під час репетицій з’ясувати творчі завдання російською мовою, так от на цих зборах колишні студійці – актори театру поставили вимогу, щоб творчі проблеми вирішувались у театрі мовою українською. Члени партійної організації завагалися, чи записувати це в резолюцію зборів. І тоді встав корифей театру Борис Романицький і сказав: “А чого ми лякаємось? Колись у 20-і під час українізації ми всім театром сіли за парти вчити рідну мову. Зробимо це ще раз”.

Під час виробничої практики студійцям доводилося щоденно відвідувати кілька репетицій. У театрі ставили тоді в рік по вісім вистав. Недостатньо було одних розпоряджень, дисципліна трималася на свідомому ставленні до обов’язку, за яким стояла ідея національного театру. На репетиції старші актори завжди з’являлися без запізнь, із знанням тексту, активні, незважаючи на вік, підтягнені і готові до праці. Поруч із ними не можна було розслабитися, займатися чимсь стороннім, поводитись некоректно. Їхнє ставлення до творчості виробляло у студійців повсякденну творчу дисципліну. Василь Сергійович Яременко якось розповів нам, студійцям, таку історію: відбувалось це в Києві, у 20-і рр., коли вони, тоді молоді, стояли біля театру після вистави, в оточенні своїх шанувальників, і раптом побачили, як із службового входу втомлено вийшов, спираючись на палицю, Панас Карпович Саксаганський, пройшов отак кілька кроків, зупинився... випростався – і впевненою ходою пішов далі. Це розповідали нам, молодим, як історію, але для того, щоб ми зрозуміли, – актор не має права ні на мить забувати, що він актор, – не тільки в театрі, але й у повсякденному житті він не може дозволити ні на мить не контролювати себе, а повинен постійно споглядати себе з боку. Ось чому ми завжди бачили в коридорах театру Б. Романицького, Д. Козачковського, В. Яременка, Н. До-



Учбово-театральна студія при театрі
ім. М. Заньковецької

ДИПЛОМНА ВИСТАВА

ПРОГРАМА

О. Арбузов
(Переклад з російської
В. Гончара)

БУДИНОЧОК НА ОКОЛИЦІ

Драма на 4 дії

Режисери-постановники, педагоги:
Б. ТЯГНО, нар. арт. УРСР, О. РІПКО
Художник — Ю. КОВАЛЬЧУК

PROSCAFONIUM
Богдан КОЗАК

Програмка з архіву П. Зозуляка.

ценко бадьорими, енергійними. За кулісами студійці часто полюбили сидіти перед виходом на сцену. Ніхто з названих мною вище акторів не робив цього. Працюючи вже в театрі актором, я дозволив собі одного разу за кулісами сказати Надії Петрівні Доценко під час вистави “Сестри Річинські” (у якій ми разом виступали: я – у ролі Завадки, а вона – пані Річинської): “Надіє Петрівно, сідайте будь-ласка!” Вона здивовано подивилася на мене і спокійно відповіла: “Богдане, Ви ж знаєте, я ніколи за кулісами не сідаю...” Що це – поза? Ні, це один із секретів майстерності – бути завжди енергійно зібраним, підтягнутим, готовим до дії. Творчі результати такої самодисципліни старших акторів мимоволі викликали бажання їх наслідувати. Вони сліdkували за нами, студійцями, збоку, непомітно, приходили на допомогу вчасно і робили це дуже коректно. Ті студійці, які залишились у театрі, упродовж багатьох років відчували їх опіку й увагу. Під час репетицій ролі Богуна у “Богдані Хмельницькому” я не міг вловити правильного темпоритму ролі. І тут до мене підійшов Борис Романицький і делікатно підказав: “Одягніть чоботи... відчуєте одразу, як у Вас зміниться хода, а з нею прийде те, що необхідне”. І справді, здавалося б, така дрібниця, а роль, як кажуть, “пішла”. Студійці всотували в себе ці неписані правила театального життя, ці закони, що забезпечували творче і плідне співіснування поколінь, і всі разом – актори і студійці – творили колектив, ім’я якого – **заньківчани**. Отож, різностороння практика упродовж двох років студійних занять була важливим елементом навчання.

Третю театральну студію при театрі ім. М. Заньковецької 1974 р. відкрив головний режисер Сергій Володимиро-

вич Данченко. Він походив з акторської родини: його мати Віра Костянтинівна Полінська і батько Володимир Андрійович Данченко були блискучими майстрами заньківчанської сцени. Він знав театр з дитинства, був вихований у ньому, і нікого не здивувало, коли після закінчення геологічного факультету Львівського університету імені Івана Франка Сергій вступив до Київського державного інституту театального мистецтва імені І. Карпенка-Карого на факультет режисури. С. Данченко відчував ті зміни і тенденції, які проступали в театральному мистецтві 70-х рр. Він добре розумів значення студійного навчання в театрі і як молодий головний режисер прагнув виховати своє покоління заньківчан. І це йому вдалося. Він керувався принципом попередніх студій, де гаслом були слова Леся Курбаса: “Принцип мусить бути один, метод – один, культура – одна”. [4]

Третя студія, яку відкрив С. Данченко, діяла при театрі найдовше (1974-1986 рр.), навіть після того, як він 1978 р. переїхав до Києва, де очолив Театр імені Івана Франка. Студія здійснила шість випусків, і кожен з них дав українському театрові прекрасних акторів...

1. Антонович Д. Триста років українського театру. – Л., 2001. – С. 202.
2. Мірус Б. Спогади артиста. Друзі про нього. – Тернопіль, 2002. – С. 54
3. Там само. – С. 60.
4. Курбас Лесь. Театральні закони і акценти. – Л, 1996. – С. 29.



На світліні: студійці Третньої студії (1974-1976) біля службового входу театру (з архіву Вадима Яковенка).

Сергій ГОРДЄЄВ, Іпполіт ЗБОРОВЕЦЬ

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ВИЩОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ОСВІТИ В США

Переваги інформаційного суспільства, про які стільки говорять і пишуть, на жаль, практично не відчутні. Зокрема, про підготовку за кордоном фахівців у галузі театрального мистецтва дізнаємося лише випадково. Не краще справи в цьому плані й на Заході. Про сучасний український театр американці не отримують жодної інформації.

Отже, не дивно, що приїзд до Харкова професора Джона Гофланда (США) став подією, привернув увагу місцевих театрознавців. Американський педагог радо відгукнувся на запрошення ректора Харківської державної академії культури доктора історичних наук, академіка В. Шейка ознайомитися з навчальними програмами і обмінятися досвідом роботи зі студентами. Спілкування харків'ян із колегою з далекого континенту стало справжнім "відкриттям Америки".

Джон Гофланд очолює кафедру театрального мистецтва в університеті Гонзаго (м. Спокан, штат Вашингтон). Він фахівець у галузі оформлення сцени і технічної частини театру. Навчався в художника Йозефа Свободи у Празі. Працював як дизайнер сцени у м. Альберті в Канаді. Д. Гофланд вважає, що його театральний дизайн більше нагадує європейський стиль, ніж американський. У професора давні зв'язки з Харковом. Свого часу він одержав запрошення прочитати курс лекцій у Харківському педагогічному університеті ім. Г. Сковороди, а також плідно працював у Харківському театрі ляльок і багато чого навчився у головного режисера С. Гімelfарба. Співдружність з театральними митцями міст Європи, України позитивно вплинула на його професійний рівень, він успішно використав набутий досвід в подальшій своїй праці, зокрема, у театрі м. Міннесота. Д. Гофланд упевнений, що творчі контакти є важливою частиною програми культурних взаємозв'язків.

7 червня 2002 р. Д. Гофланд виступив перед фахівцями в Харківській державній академії культури з лекцією "Підготовка спеціалістів у галузі театральної освіти у США" [1], в якій дав характеристику двох головних напрямів навчання і виховання театральних фахівців. Перший напрям – це вузівська школа гуманітарного типу. Коли абітурієнт вступає на перший курс, він ще не

знає, ким буде працювати, йому належить визначитися. Молода людина приходить до вузу, щоб розвинути свої природні здібності, виявити, на що вона здатна, що може робити. У вищій гуманітарній школі на вивчення власне театру надається лише 1/4 навчального часу. Університет гуманітарного типу намагається дати студентам знання не тільки з театрального мистецтва, а й з історії, філософії, літератури, соціології, точних наук, іноземних мов, релігії і т.п. Мета гуманітарної освіти – підготувати студента до різних видів діяльності, виховати здатність вчитися протягом усього життя, уміння знаходити спільну мову з людьми різних професій, спираючись на широку університетську освіту. Д. Гофланд – живий приклад такої освіти, яка має певні переваги. Його спеціальність у минулому – біологія та хімія, а згодом він перекваліфікувався та почав викладати театральне мистецтво і працювати в театрі. Отже, загальна платформа театральної освіти в США досить гнучка, оскільки студент має вибір, враховуючи свої здібності. З іншого боку, вільний вибір призводить до того, що студент може позбутися багатьох фундаментальних дисциплін, які складають основу вищої освіти. Навіть вивчення літератури нерідко обмежують тільки драматургією В. Шекспіра.

Другий тип театральної освіти в США – це професійна підготовка. На рівні гуманітарної освіти (4 роки) студент стає бакалавр. Його здібності і професійні нахили визначилися, і він продовжує навчання, якщо бажає, у вищій професійній школі (2-3 роки), щоб отримати диплом магістра. Факультети театрального мистецтва дають студентам і теоретичні знання, і практичні навички. Перевага професійної підготовки полягає в тому, що студенти займаються головним чином спеціалізацією і одержують добрі професійні навички і творчі уміння. Так, у професійній школі, яка готує оформлювачів сцени, вивчають малювання для театру, теорію оформлення сцени, багато часу приділяють практичній роботі: майбутні сценографи працюють над створенням оформлення для найрізноманітніших вистав. Але професіоналам часто бракує широкого світогляду, який забезпечує гуманітарна освіта. Саме

гуманітарні факультети дозволяють краще скористатися перевагами навчання у вищій професійній театральній школі. Американці вважають, що обмеження освіти тільки професійними навичками не готує людину до складної, багаторічної театральної кар'єри. У цьому полягає різниця між вищою гуманітарною та вищою професійною освітами.

У США приймають до вузу на підставі шкільного атестату і результатів одного з двох вступних тестів. Найбільш важливий чотиригодинний тест з англійської мови, математики, читання і наукового мислення. Перевіряють не стільки конкретні знання, скільки навички та вміння. Аналогічну функцію виконує і тест на здатність до наукової роботи, за допомогою якого виявляють уміння логічно мислити, критично оцінювати прочитане і виконувати математичні завдання.

Існують й інші критерії, за якими зараховують до вищої школи. Абітурієнти одержують спеціальні програми, складні й легкі. Якщо той, хто вступає, обирає легкі варіанти програми, його до університету не зараховують. Крім того, абітурієнтам пропонують на вибір різні види позааудиторної діяльності: працю в університетській газеті, участь у хорі, виступи в драмгуртку, соціальну допомогу бідним. Той, хто не бажає взяти участі в позааудиторній роботі, має дуже мало шансів вступити до вузу або одержати стипендію. Нерідко абітурієнтів зараховують за результатами прослуховування або успішного виступу на сцені у виставі. В університеті Гонзаго подібна практика не запроваджена.

Вартість вищої освіти в США має досить широкую шкалу в межах від недорогих вузів, які існують за рахунок платників податків, до більш дорогих (спонсорами їх є приватні фонди) і дуже дорогих та престижних шкіл для еліти, багатіїв. У середньому за семестр студент сплачує у державному університеті 1200 доларів. В університеті Гонзаго – 9700 доларів. Підручники він повинен придбати за власний кошт – від 10 до 100 доларів за книгу. На жаль, Д. Гофланд нічого не сказав про організацію бібліотечного обслуговування факультетів театрального мистецтва і про користування комісійними бібліотеками, де можна отримати підручники “секонд генд”. За мешкання у гуртожитку в кімнаті на двох студент сплачує 1400 доларів. Витрати на харчування становлять майже 1400 доларів. Загалом за один семестр студент витрачає 13 000 доларів.

Звичайна американська сім'я не спроможна платити такі гроші. Тому уряд США надає пільги з оподаткування родинам на період навчання студента. Крім того, студенти заробляють гроші на території студентського містечка (кампуса). Подібна практика дає університетові дешеву робочу силу, а студентам – можливість платити за освіту. Право працювати надається

тільки студентам із бідних родин. Молодь використовує і можливість заробити, поєднуючи навчання з вивченням військової справи. Чимало студентів беруть позики в банках, які вони повертають, коли закінчують університет і знаходять роботу. Існують спеціальні стипендії для студентів-відмінників із бідних родин, а також стипендії за особливі заслуги в навчанні.

Варто зазначити, що американські студенти отримують декілька стипендій. При університеті існує спеціальний відділ, який шукає спонсорів на стипендії: 500, 1000 і 2000 доларів. Студент, який навчається на відмінно, одержує додаткову стипендію 1000 доларів, а також від штату, де розташований університет, – 500 доларів. За активну наукову роботу додають ще 1000 доларів, за відмінне засвоєння спеціальних дисциплін – ще 1000 доларів, за успішну участь у конкурсах – 1000 доларів.

В університетах гуманітарного профілю студенти протягом 4-х років вивчають 42 дисципліни, по 10-11 предметів за навчальний рік і 5 курсів за семестр. Вони самі обирають і навчальні дисципліни, і викладачів, з якими бажають працювати. 20 предметів є базовими (обов'язковими): філософія, релігія, математика, література, історія, мистецтво, соціологія, іноземна мова та ін. Для отримання диплома з театрального мистецтва студентові необхідно засвоїти 13 дисциплін. Вісім з них – обов'язкові, а інші п'ять – за вибором. Можливість вибору передбачена в кожній предметній галузі. Крім того, студент повинен обрати ще приблизно п'ять факультативних дисциплін.

На допомогу студентові приходять куратор, з яким він обговорює і уточнює графік свого навчання. На початку семестру куратор радить, які дисципліни обрати, і затверджує вибір студента. Призначення куратора – підказувати, а не примушувати. За оптимальний вибір дисциплін відповідає сам студент.

Першого дня занять з кожної дисципліни професор подає студентам коротку характеристику свого навчального курсу. До неї входить перелік тем, текстів, які потрібно прочитати, завдання на кожне заняття, покарання за запізнення, несвоєчасне виконання завдань, невідвідування лекцій; наводяться також критерії оцінки успішності. Цей документ виконує функцію офіційної домовленості між студентом і професором. Студенти можуть розраховувати на те, що всі пункти договору буде виконувати і професор: знання студентів одержать об'єктивну оцінку, кількість завдань не перевищуватиме заплановане і будуть розглянуті всі зазначені питання.

Завершуючи курс лекцій, професор проводить іспит або здійснює тестування, перевіряючи, наскільки студенти засвоїли матеріал. Тест виконують вдома за тематикою лекцій. Можливі й інші форми контролю: студенти пишуть реферат або готують певний проект.

Наприклад, ті, що вивчають оформлення сцени, виконують ескіз декорацій для п'єси, яку збираються поставити в університеті.

Наприкінці кожного курсу лекцій студенти оцінюють свого викладача. Віце-президент з навчальної роботи (проректор) вручає професорові два великі конверти для кожної дисципліни, яку він викладає. У конвертах – набір анкет оцінки викладача. На одному з останніх занять професор роздає студентам по одній анкеті з кожного пакунку і віддає обидва конверти одному зі студентів. Студенти заповнюють дві анкети, оцінюючи якість роботи викладача. Заповнені анкети вони повертають студентові, у якого зберігаються конверти, і він віддає їх віце-президентові. Секретарі підраховують бали і готують результати анкетування для декана, а той, своєю чергою, віддає їх на кафедру професора. Завідувач кафедри вивчає анкети і пропонує професору ознайомитися з критичними зауваженнями студентів для підвищення якості викладання. Анкетування – один із способів оцінки внеску професора в роботу університету.

Наводимо перелік питань із першого конверта. Якість викладання професора студенти оцінюють за семибальною системою від 1 (погано) до 7 (відмінно):

1. Чіткість і ясність викладення матеріалу.
2. Логічність організації і структури курсу лекцій.
3. Якість підготовки лекцій.
4. Готовність викладача пояснити складний матеріал.
5. Здатність викладача не відволікатися від основної теми заняття.
6. Відповідність завдань і адекватність видів діяльності на заняттях.
7. Обсяг матеріалу, засвоєного протягом курсу.
8. Готовність викладача обговорити матеріал своєї дисципліни в позалекційний час.
9. Загальна ефективність занять.
10. Загальна якість курсу.

Після кожного питання в анкеті є вільне місце для коментарів.

Другий пакунок містить три питання, на які слід відповісти письмово:

1. Що б ви сказали, якби вас попросили охарактеризувати викладання даного професора?
2. Що б ви написали, якби вас попросили викласти в одному реченні, як професорові поліпшити якість викладання?
3. Інші зауваження щодо даного курсу лекцій.

Подібна система дозволяє розглядати викладачів і студентів як партнерів, які повинні відчувати взаємозалежність і виконувати свої обов'язки.

Середня заробітна платня професора в державному

університеті вища, ніж у приватному навчальному закладі, але останній дає кращу освіту. Д. Гофланд отримує 50000 доларів на рік. Це порівняно невисока платня, але йому подобається справа, якою він займається. Приналежність вузу до певного релігійного, культурного загалу безпосередньо не впливає на зміст навчання і склад професури. Так, в університеті Гонзаго чверть викладачів єзуїти, серед інших є католики, юдеї, мусульмани, атеїсти.

Програма оволодіння театральним мистецтвом у вищій гуманітарній школі містить такі обов'язкові дисципліни:

- Вступ до театального мистецтва (історія, література, елементи постановки);
- Два курси з акторської майстерності:
- Вступ до системи К. Станіславського;
- Мистецтво перевтілення (створення образу);
- Історія театру і театральна література;
- Режисура;
- Сценічна мова;
- Театральна графіка і техніка малюнка для театру;
- Сценографія;
- Імпровізація.

Акторська майстерність викладається на основі американського варіанту системи К. Станіславського, який запровадила Нью-Йоркська школа. Головна увага приділяється емоційному аспектові ролі, мистецтву вживання в образ, пластиці, жестах. Драматичний театр у США більш реалістичний, ніж європейський. З особливою пошаною ставляться до російських драматургів М. Гоголя, І. Тургенєва, М. Булгакова. П'єси А. Чехова не користуються успіхом ні в приватних, ні у професійних театрах. Американцям важко зрозуміти специфіку чеховської драматургії. І навпаки, в галузі оформлення сцени студенти все частіше звертаються до практики нереалістичного дизайну, який у США одержав назву постмодерного, або психопластичного.

Серед факультативних дисциплін – танці, створення театральних костюмів, освітлення, декорації. Студентам викладають степ, джаз, мюзикл як особливо характерний для США. Кожен студент повинен вибрати 2-3 курси з танців і з технічної роботи в театрі (декорації, костюми, освітлення).

Те, що університетом Гонзаго керують єзуїти, не позначається на репертуарі. Він досить широкий: ставлять п'єси за біблійними сюжетами, трагедії і комедії В. Шекспіра, твори чеських, японських авторів, класичні п'єси ("Моя чарівна леді"). Як свідчить Д. Гофланд, великий успіх мають вистави "Ревізор", "Шинель" за М. Гоголем, "Майстер і Маргарита" за М. Булгаковим.

Кожного навчального року студенти повинні взяти участь у трьох великих виставах і, крім того, виконати

всю технічну роботу. Виконавцям ролей нараховуються бали. Підготовка вистави є продовженням навчального процесу. Студенти проходять всі стадії – від актора до режисера-постановника. Вони спочатку слухають лекції, а потім працюють у театрі, що дозволяє обрати вузьку спеціалізацію, наприклад, писати музику до вистав.

Навчальна програма складена таким чином, щоб ознайомити студентів з античним, середньовічним театром, драматургією В. Шекспіра, реалістичним, пост-реалістичним, дитячим або американським музичним театром, зі своєрідним “театром-спортом”, який поєднує вистави і спортивні змагання: актори розподіляються на дві групи, як у нашому Клубі веселих та кмітливих. Студенти-індіанці, зокрема, одержують освіту зі спеціальності “Театр для дітей”, використовують елементи драми у шкільному навчанні. Викладачі вважають, що студенти повинні грати різнохарактерні ролі. Це пов’язано з головною метою університету Гонзаго – допомогти студентові знайти себе. Огляд вистав відкритий для всіх бажаючих.

Після закінчення навчання американський театральний фахівець не має ніяких особливих прав. Просто в нього більше знань, і він може вдосконалюватися й далі, намагаючись одержати ступінь магістра зі спеціальності “Психологія театру” або ступінь доктора наук у галузі театального мистецтва. Долі випускників складаються по-різному. З восьми студентів спеціальності “Театральне мистецтво”, які закінчують університет Гонзаго у 2002 р., один збирається жити в Лондоні і вивчати акторську майстерність, другий буде працювати технічним директором у маленькому театрі, третій має намір зробити кар’єру кіноактора, четвертого цікавить робота гримера, а декілька випускників займаються рекламою та бізнесом.

Університети надають допомогу своїм вихованцям у пошуках роботи через громадське добровільне товариство, яке діє як мудрий і досвідчений друг. Є також консультаційні центри з приводу працевлаштування.

Зустріч професорсько-викладацького складу кафедри режисури ХДАК з професором Д. Гофландом виявилася цікавою та корисною. У ході обговорення доповіді Д. Гофланда українські педагоги висловили деякі сумніви щодо готовності студентів першого курсу грати трагедії Софокла. Чи усвідомлюють американські фахівці всю складність такого завдання? Можливо, доцільніше залучати першокурсників на другі ролі, використовувати їх у масових сценах? З’ясувалося, що американська концепція освіти принципово побудована на вихованні ініціативи, лідерства. Отже, не дивно, що початківці теж одержують головні ролі у виставах.

Після обговорення гість подивився виставу студентів третього курсу ХДАК “Шинель” (виконавці – сту-

денти III курсу) і відзначив оригінальність режисури і сценографії. Майстерне використання акторами театральної умовності, символіки вразило Д. Гофланда, який поставив цей твір у США в іншій стилістиці. Реалізм М. Гоголя американці сприймають як фотографування дійсності, відтворення життя у формах самого життя. В Університеті Гонзаго не визнають сценічної метафори. На відміну від американців, українські майбутні актори поряд із глибоко психологічним зануренням в образ більше використовують техніку руху, пантоміму, клоунаду, сценічну метафору.

Д. Гофланд високо оцінив навчальну програму ХДАК. Під час майстер-класу він продемонстрував і власні роботи у галузі оформлення сцени, відповів на численні питання. Професор із м. Спокан вважає, що процес духовного розвитку актора і вдосконалення його професійної майстерності взаємно доповнюють один одного. Але перевагу американці, як і українські митці, надають професіоналізмові.

На зустрічі з американським гостем обговорювалося і важливе питання обміну студентами та викладачами навчальних театральних закладів Харкова й Спокана. Університет Гонзаго готовий узяти на навчання групу українських студентів кількістю (12), якщо харків’яни знайдуть спонсора. Американці згодні надіслати своїх студентів на практику до ХДАК, якщо буде призначено керівника.

Загалом це тільки початок широкого обміну досвідом між українськими й американськими педагогами театральних факультетів і спеціалізацій. Сподіваємося, що міст Харків-Спокан збудовано надовго і взаємкорисно.

1. Гофланд Д. Підготовка спеціалістів у галузі театального мистецтва США. Стенограма лекції, що відбулась 7 липня 2002 р. у Харківській академії культури. Переклав з англійської російською мовою С. Часник. – Приватний архів С. Гордеєва.

Серед цікавих зустрічей, якими завжди багатий театральний фестиваль “Золотий Лев”, особливим для студентів кафедри театрознавства та акторської майстерності було знайомство з Романом Віктюком, знаковою постаттю сучасного театру, живою “театральною легендою”. Майстер сцени з притаманною йому легкістю й чарівливістю бесідував з майбутніми акторами й театрознавцями, переходячи з категорій професійних до проблем загальнолюдської етики й моралі. Виставковий зал Музею університету, заповнений сценографічними роботами художника Андрія Александровича-Дочевського став прекрасним подіумом для діалогу Маестро з молоддю. Скорочену літературну версію розмови Романа Віктюка зі студентами пропонуємо нашим читачам.

Роман ВІКТЮК

“...ЛЮБИТИ ЖИТТЯ

І ЛЮБИТИ СЕБЕ”

Романе Григоровичу, Ваші спогади про Львів, про початок шляху у великий театральний світ?

Роман Віктюк: Я вважаю, що цього не повинно бути... Чого саме?

Р. В. : Щоб так людині заважали працювати, як тоді... Хоча... Десь на початку перебудови я був у Нью-Йорку на зустрічі зі студентами. Першим виступав відомий російський театрознавець. Він так погано говорив про країну, мовляв, прірва, ніколи там нічого не буде... А було тих студентів аж чорно в залі, дві тисячі народу. І перекладачка мені тихо каже: “Якщо Ви зараз не врятуєте становище, то студенти його уб’ють. Вони просто не розуміють, як можна так погано говорити про свою країну. Вони зараз усі встануть і підуть.” Я вийшов на трибуну і думаю: “Господи, як їм пояснити, що якби не було того, що було, то не було б мене – такого, яким перед ними зараз стою”. І я почав розповідати. Звичайно, з гумором. Треба не боятися бути смішним... Почуття гумору – чи не єдиний наш засіб захисту. І в громадському плані теж... І от я згадував, а вони сміялись – як я тут, у Львові, служив в армії, у сьомому полку, недалеко від Личакова. Як спав, не скидаючи обмундирування, щоб на сигнал тривоги бути першим, як ставив на полковій сцені уривки з “Фронту” Корнійчука... Як у 1972-му, до 100-річчя Леніна, мені, тоді керівникові Московського театру Ленінського комсомолу, вдалось поставити “Підступність і кохання” Шиллера, приславши пильність партоткрагів, – просто виступаючи на засіданні обкому я на ходу вигадав цитату Леніна про те, що саме цей твір буде най-

кращим подарунком для молоді часів перемоги комунізму... І коли ця вистава надзвичайно сподобалась Марчелло Мастоаянні і він її хвалив як міг, мені довелось піти з театру – бо спектакль, який подобається “капіталістові”, несе в собі “непередбачувані асоціації”... Багато я їм такого нарозповідав. А якщо серйозно... Я ніколи нікого ні про що не питав. У дванадцять чи тринадцять років бачив сон, що я приїжджаю головним режисером у якесь місто. Три колони, фасад у масках... Минув час, я приїхав головним режисером у Вільнюс – і побачив театр свого сну.

Я нікого ніколи не слухав. Зібрав своїх однолітків-дітей з усієї площі Ринок на нашому третьому поверсі, будинок вісімнадцять. Там величезна така є місцина після сходів... І там з ними ставив усе: “Пікову даму”, “Підступність і кохання”, всі оперети ставив, які йшли в театрі оперети, якого тепер немає у Львові. І всі приходили, і всі знали, що там є театр Віктюка. І коли тепер є Театр Віктюка, то я не дивуюсь, тому що він все життя є. А найстрашніший сон, який мені сниться, – коли в театрі кричать в усі гучномовці “Віктюк, на сцену! Віктюк, на сцену!” – я лечу-лечу, прибігаю і кажу: “Я завжди на сцені!” І країна твоя там, де дошки – для актора, для режисера. У будь-якій частині світу, це не має значення. А в серці повинна бути частинка тієї землі, звідки ти. Це не порох. Це щось інше... Моя остання львівська вистава називалась “Місто без любови”. І так до сьогоднішнього дня воно таким і залишилось для мене – містом без любови.

А Ви ще повертались після цього суди як режисер?

Р. В.: Уже згодом, коли я був відомим і мене запро-



шували як режисера за кордон, мене все-таки запросили і в театр ПрикВО. І я поставив “Дорослу дочку молодій людини”, де геніяльно грала Зінаїда Миколаївна Дехтярьова. Ця вистава жила рівно один день. Причому військові були за виставу, а один пан з обласного управління культури сказав, що я не українець, що я ненавиджу Україну. Чому – не знаю. У п’єсі про це навіть нема згадки, є тільки персонаж – українець... І все, виставу закрили. Що діялося наприкінці – я й зараз чую ті крики, сльози, тому що актори знали і зал знав, що це останній раз. Це була якась така демонстрація і крик болю, що нема свободи! Після цього мене взагалі не пускали сюди. Довелось вигадувати концертні програми – до Шевченкових свят, до ювілейних дат Лесі Українки, їх багато було... Показували їх у філармонії. В афіші – вже не актори, а читці. І от того дня, коли йшла прем’єра, хтось з управління видавав наказ – заклеювали прізвище режисера на афіші. І ніхто не знав, хто режисер

Зі світу пішла таємниця... Я думаю, що вона свідомо була в людей забрана, щоб люди не знали, що є ієрархія служіння вершині оцього трикутника – Абсолюту. Завдяки цьому перервано діалог між людиною і Богом. Сьогодні залишилися тільки монологи людей, монологи хворих, божевільних... Я це в театрі відчуваю кожен вечір – божевільні люди, у душі яких немає навіть бажання зрозуміти, що є щось НАД нами. Два роки тому науковці... якоюсь формулою... я забув, бо не розумію тих знаків... підтвердили, що ЦЕ існує, є. І звіди тобою керують, а ти лише провідник. Ти маєш бути чистим, не засміченим ні кар’єрою, ні ненавистю, ні заздрістю – оці всі нещастя, які нам диктує будь-яка влада, не мають насправді жодного значення. Треба тільки відчувати і бути чистим.

Як Ви вибираєте акторів?

Р. В.: Я нікого не вибираю, вони самі прилітають. Отак вікно відчинив, світить світло – метелик же летить, правда? Він не думає, що там. Він бачить світло. І є, мабуть, тричотири варіанти: або ти доторкнешся – і крильця в тебе трошки обпаляться, або – і це найголовніше, про що я кажу – ти повинен зі світлом з’єднатися, стати частиною світла. А людину, яка з себе випромінює енергію, ніяка влада схопити не може.

Ну, але все-таки якийсь певний критерій вибору акторів для Вас існує?

Р. В.: Любов! Якщо метелик знає, що він летить з коханням у серці – це все... Якщо він летить заради того, щоб одержати гроші, звання, доляри, а їх нема – політає-політає і знов шукає, де вікно. І втече. Знаєте, я щасливий..., що зі мною працювали в ті часи, про які ви питаєте, найкращі актори. Ви про них тільки чули, а я з ними подумки до сьогоднішнього дня. Декого нині вже нема серед живих... Я з



програми. А я виходив на сцену, і в залі кричали, бо все знали. Так що Львів для мене – Місто без любови. А тут все повинно бути навпаки, розумієте?

...Насправді все залежить від того, ким людина себе в цьому світі почуває. Треба вважати, що ти лідер, іти попереду, щоб за тобою йшли інші. І повинні бути не просто слова. Себе до цього треба готувати внутрішньо. Життя – це трикутник. Верх цього трикутника – абсолют, Бог; низ трикутника – це кількість, неймовірна кількість людей, для яких стосунки “гроші-товар-гроші” відіграють головну роль; і є серединна частина, де в людях намішано: частинка Бога, частинка фантому грошей, страшного фантому, цієї загрози людині. Ми живемо якраз у період зламу ХХ-ХХІ сторіч, коли в людях цей процент неймовірно зріс.



Світлини Ігоря Садового



ними усіма працював. На щастя, я дуже багато знімав у кіно й на телебаченні – це все залишилось на плівці. І це прекрасно. Це саме ті, що прилітали в часи, коли все було не так легко, коли гроші ніхто не платив... От Ада Роговцева приїде коли-небудь сюди – спитайте її. Вона одна із Них. Аліса Фрейндліх – перша актриса світу. Це співачка Олена Образцова, перша балерина світу Наталя Макарова...

На Вашу думку, яке співвідношення техніки актора і його психологічного стану, переживання?

Р. В.: Нема ніякого. А яке це має значення? Професії навчити можна за п'ятнадцять хвилин...

Невже?

Р. В.: За п'ятнадцять хвилин!.. Від Бога у кожній людині є все. Від Бога кожна людина запрограмована. Ми лише на один процент знаходимо в собі те, що має стосунок до геніяльності. Ми не хочемо шукати. Щастя, що ви зараз відірвані від того, про що я так трошки з гумором розповідав: влада, терор, ідеологія – все, що хочете. Тобі не треба сьогодні бути ні піонеркою, ні комсомолкою, ні вступати в лави, правда? Тобі не треба бути Уляною Громоваю... Так що все залежить від того, наскільки ти усвідомлюєш свою неповторність і талановитість. У талант входить усе: привабливість, секс, тіло – справді, треба займатися рухом, повинні бути хореографія, пластика, музика... Треба читати, треба все знати. Треба любити життя й любити себе. Якщо ви мене чуєте – то згадаєте колись. Якщо полюбиш себе – полюбиш усіх. Усе починається з того, що вранці треба встати, вийти на сходи, подзвонити у двері, там хтось прокинеться, почне лаятися, а ти вислухай і скажи: “Я люблю тебе”. Усе. Людина звикне. Якось я про це розповів на телебаченні в Петрограді, і вони зробили експеримент. Пішли в будинки дзвонити. Коли за дверима починали лаятися, вони відповідали: “А це Віктор придумав”. Я людина не горда, але там, за дверима, казали: “Якщо Віктор – повтори” (*Сміх*). Так що, знаєте, буває по-різному... Я в житті зробив два експерименти. Це було в Москві. Перший. Я зібрав дітей по 12-13 років, і ми грали п'єсу Чехова “Вишневий сад”. 12-13 років! Італієць – блискучий драматург – я ніколи не бачив, щоб він так сміявся і ридав, як у нас на виставі. Пам'ятаєте, коли Ранєвська каже: “З Парижем покінчено...” І от кімната величезна, репетиція йде... І я – сором мені до сьогоднішнього дня – починаю пояснювати: “Розумієш, коханець – це... такий друг твій...” – що тільки не брешу дитині! Вона на мене дивиться... так серйозно і по-дорослому. А я шукаю слова... Тоді вона мені спокійно каже: “Романе Григоровичу! А навіщо ви мені це все кажете? Мій коханець стоїть зараз унизу і мене чекає. Я до нього не піду. З ним покінчено!” Я підійшов до вікна – стоїть. Таке нещасне, миршаве якесь – жах. Я кажу: “І ти його любила?” – “Ще й як!” І коли вона за своїм розумінням рвала цю телеграму і, ридаючи, казала: “З Парижем покінчено!”, навіть я... я не міг збагнути, як вона це робить.

І другий. Була п'єса, яку не можна було ставити, і всі мені казали, що я божевільний. Відверто антирадянська, Люсі Петрушевської... Я зібрав у Московському університеті професорів, докторів наук, прибиральниць – людей, які нічого спільного з мистецтвом не мали. Вперше зі

мною вони вийшли на сцену. Сюжет п'єси побудований на тому, що героями були люди, яких влада не приймає: прибиральниці – прості-прості-прості, і професори, доктори наук... І от я їх зібрав, і вони грали. Вони мали неймовірний успіх. Виставу закрили, і театр цей закрили назавжди. Тому що це був удар “під дих”, коли на сцену ввійшло справжнє життя в той час, коли облуда й абсурд стали нормою існування.

Як Ваші актори підтримують фізичну форму?

Р. В.: Треба цим займатись кожен день. Мої актори об одинадцятій-дванадцятій починають репетицію. З п'ятої – хореографія, через дві години – айкідо й усяке таке, вони всі знають різні види бойових мистецтв. А ввечері знову працюють. Маємо найдорожчі тренажери, кімнату, куди вони можуть приходити, коли хочуть, і займатись. Тому коли ми приїздимо, скажімо, десь до Америки – а ми вже об'їздили 34 країни – і коли вони виходять на сцену, то зал завмирає моментально, бо бачить, як вони володіють тілом. Зі сцени йде передовсім сексуальна енергія – те, чого нема в наших театрах. У наших театрах сьогодні немає жінок, немає чоловіків. Виходить актриса на сцену, говорить – ну то й що, всі давно цього “ля-ля-ля” навчилися. А як навчитись володіти тілом так, щоб тіло говорило більше, ніж текст? Як там перша фраза з “Ромео...”? “Хто сеньйорина та...” А далі? “...що подає свою прекрасну руку кавалеру?”

Р. В.: О! Всі грають так: (*підкреслено перелякано*) “Хто сеньйорина та, що подає...” Актор дивиться і нічого не бачить. І брови працюють, і голос – дурниця! А якщо була б правда... Отак мені здається... От я стою. Повертаюсь і бачу ту, яка для мене світить, в мрях. Що робить людина? Захищається моментально. Й не вірить своїм очам. Яка дія відбувається? Я через пальці дивлюся. Кажу: “Хто оця...” Я не можу розплющити очей. А коли тебе паралізує світло, то в тебе в серці, в організмі теж починає щось світитись. От як навчитись, щоб кожну секунду ти все відчував? Щоб було нервово, щоб усе відповідало тому стану, який у сюжеті п'єси закладений, правда?

Кажуть, що є творчий екстаз. Ви колись його відчували?

Р. В.: Весь час. А зараз що відбувається?

Але найбільший, такий, щоб запам'ятався...

Р. В.: Ко-ж-ж-ної хвилини. Якщо його нема – життя втрачене.

Ви страшенний оптиміст.

Р. В.: Я?! Безумовно. Я оптиміст за вірою і песиміст за знаннями.

А Ви ніколи не падали?

Р. В.: Весь час. Кожен день. Я скорпіон до того ж, а це той, що пожирає себе так, як ніхто...

Себе?!

Р. В.: ... Себе! Кого ти думаєш? Що я зараз роблю? Пожираю і вам віддаю... І ще за гороскопом Щур я...

А Ви своїх акторів теж пожираєте? Чи вони Вас?

Р. В.: ... Вони мене, а я їх.

Ви даєте їм поле для імпровізації?

Р. В.: Завжди. Тільки це та імпровізація, для якої є “колія”... Ось ми ідемо зі Львова до Києва, правда? Ти ж знаєш, які ти проїжджаєш точки, правда? Тільки один раз там буде

зупинка, а три, припустимо, не буде, тому що нема кому сідати в поїзд. Але я знаю, що я проїжджаю станцію таку-то. А не їду до Києва через Париж! Так не буває. Так актори, на жаль, часто грають.

А творчий екстаз у Львові чимось відрізняється?

Р. В.: Категорично так!

Чим, як?

Р. В.: По-перше, я вже давно тут не працював. Останній раз це була та вистава у Російському театрі. Сьогодні мене б цікавило покоління нове... Ось пообіцяв Олексію Кравчуку, керівникові дитячого театру приїхати і безкоштовно зробити виставу. Не знаю, який буде екстаз. Це зовсім інше покоління. Прекрасне покоління – я в цьому переконаний. Тому що вони, передовсім, не зв'язані з тією гидотою, з якою були зв'язані ми. Проблема в іншому – як привести їх до вершини піраміди? Чи відчувають вони той Абсолют? Чи вони служать у мистецтві, а не відпрацьовують? Відчуваєте різницю? Залежно від цього вистава – молитва або, навпаки – спокуса. Тоді ти виходиш на сцену не задля власного зиску. І тоді замість професії, якої можна було б учити, у людини виникає потреба молитись на сцені. Це різниця неймовірна. Тому імпровізація може бути тільки в діялозі: ти і Бог. Коли ти молишся і проказуєш “Отче наш”, ти ж не думаєш, яке слово за яким іде, правда? У тебе є емоція, є нерв. Слова – це лише... листочки на дереві. А є коріння. От грати корінням ми не вміємо. Про що я говорю вам весь цей час? Я говорю про коріння. Листочки вивчити можна, зрештою, вони можуть бути й бутафорські. Зараз штучна ікебана в моді, правда? І все паперове, і люди думають: “Боже, як гарно!” Це гарно, але це мертво. Це не театр. Це не має стосунку до мистецтва.

То Ваш театр – це театр переживання?

Р. В.: Я думаю, що театр сповіді. Це зовсім інше. При цьому ти можеш пережити і не пережити. Яке це має значення? Ти ж соки береш із землі. Чи ж то коріння буде пережити? Це його норма. Без води коріння помре, і дерево помре.

Можна припустити?

Р. В.: ...можна...

...От, наприклад, була створена машина часу, і Вам вдалося зробити мандрівку в минуле, Ви б нічого не хотіли змінити...?

Р. В.: НІЧОГО! От тепер ти мене повернула (молодець!), до того, з чого я починав. І от я американців на тій зустрічі у Нью-Йорку попросив: “А тепер спитайте: “Якщо були б ті часи, я б повернувся туди чи ні?” Вони спитали. Я сказав: “Повернувся”. Аплодували.

Кого ви вважаєте своїми вчителями?

Р. В.: Якщо я скажу, що не знаю, – неправда. Знаю. Але якщо люди вважають, що це прізвище – це не так...

Ви можете сказати, що...вчителем життя є ...Бог?

Р. В.: Так. Це насамперед...

І Його любов?

Р. В.: Насамперед. Про що я й казав. Як прийти до цього Абсолюту? Це не так просто. А від нього все починається. Тому і є ця ієрархія.

Як режисер – що Ви ненавидите?

Р. В.: Зраду.

У всьому?

Р. В.: У всьому. Мене якось запитали на телебаченні: чого я ніколи не зроблю? – Я ніколи не зраджу тих людей, яких я люблю.

А що можете пробачити?

Р. В.: Усе, крім зради!

Вас часто зраджували актори?

Р. В.: Один раз. Метелик, який хоче грошей і слави, а не хоче працювати. Він вилітає, а потім репетує, що його вигнали. Його ніхто не виганяв. Ніхто.

Коли читаєш мемуари відомих акторів, зустрічаєш дуже цікаві факти... От, наприклад, Сара Бернар спала в труні, тримала крокодилів... А Ви маєте щось таке оригінальне, що вас творчо стимулює?

Р. В.: Скажу тобі. Ти не повіриш. Я вважаю, що коли людина втрачає здатність любити, – вона втрачає все. Нічого іншого нема. Це єдиний заповіт природи людині.

Розкажіть про Вашу працю зі сценографом.

Р. В.: Я розповідаю – вони роблять. Режисер повинен усе бачити, усе відчувати, правда? Я можу не знати, у якому матеріалі це зробити, розумієш? От учора вночі взяв журнал, який виходить на вашій кафедрі, “Просценіум“, і там Андрій Александрович згадує про нашу роботу... Я навіть забув, що це було... А він написав, що я все кажу – а він повинен тільки почути, і все. Звичайно, я для цього повинен знати світовий живопис, архітектуру – усе повинен знати. Музику сучасну...

Скажіть, будь-ласка, які ще в Москві є режисерські хороші школи окрім Вашої?

Р. В.: Усі. А від учителя нічого не залежить – скажу ось так. Залежить від тебе. Хто плаває – знає. Треба відштовхнутись, а далі все залежить від тебе. І ще, останнє: є три можливості жити. Якщо життя – це море, вода, і ти пливеш, то можеш боротися, витратити все життя на те, щоб пливти і пливти до якоїсь мети. Тоді ти рано чи пізно потонеш, бо сили покидають, людина старіє... Є ще інша можливість (ті, хто плавають, мене розуміють) – хвиля на хвилю, і ти розумієш, що це гра, ти співвідношення хвиль розумієш, і якщо ідеал не дуже далеко, то в цій грі, можливо, ти й допливеш, виграєш. І є третій варіант – найголовніший – це як Христос ходив по воді. Що це для мене значить? Що всі обставини життя – погані, хороші – я знаю, відчуваю, але не звертаю на них уваги. Якщо якесь нещастя трапляється в житті, то ті, що борються, моментально втрачають рівновагу; ті, що грою зайняті, на один удар відповідають двома ударами й інколи виграють. Лише Христос ніби не чує, не бачить – і все чує, все бачить. Він вищий, він понад усе: понад політику, заздрість, ненависть. От третій чин самий важкий. Він нікому не дається.

А яким чином живете Ви?

Р. В.: Хочу третім... До побачення!

*Розшифрування тексту – Тараса Працьовитого,
студента III курсу театрознавчого відділення
ЛНУ імені Івана Франка*



Юлія ЧИСТЯКОВА

“АДВОКАТ МАРТІЯН” НА ХАРКІВСЬКІЙ СЦЕНІ

Не часто режисери звертаються до драматургії Лесі Українки. На жаль, голос видатної української письменниці частіше лунає з книжкових сторінок, ніж зі сцени. Тому кожна нова вистава за її творами безперечно привертає увагу. Для мистецького Харкова прем'єра “Адвоката Мартіяна” в Державному академічному драматичному театрі імені Тараса Шевченка цікава вже тому, що герої твору вийшли на харківську сцену вперше за багато десятиків років.

Сценічне прочитання цієї драматичної поеми здійснив молодий режисер Степан Пасічник. Це перша його робота на великій сцені академічного театру. Не випадковим був і вибір драматургії. Попередня робота С. Пасічника, здійснена у харківському Театрі-лабораторії “P.S.”, – “Шляхи рівняйте Духові Його” – театральний триптих за драматичними поемами Лесі Українки “На руїнах”, “В катакомбах”, “Орфееве чудо”.

Історія Мартіяна – загальнолюдська, вона має притчевий характер. І зовсім не суттєво, яку саме віру сповідує Мартіян, у який час він живе, які речі визначають його побут, – важлива насамперед духовна атмосфера, в якій розгортається дія. Цю атмосферу шукали й прагнули відтворити на кону постановники й учасники вистави.

Узагальнююче, філософське осмислення п'єси втілене у виставі зорOVO через лаконічну й образну сценографію (художник Наталя Руденко-Краєвська). Центральними є два сценографічні образи – каміння, що звисає на кодолах, та сходи. Це дуже насичені метафори, які викликають у глядача широкий асоціативний ряд.

Каміння... І одразу згадуєш: час розкидати каміння, час збирати... сізіфове каміння... каміння, що кидали у християн...

Сходи... Вони можуть бути шляхом кожного до чогось... Та цікаво, що протягом вистави до кінця цими сходами так ніхто і не піднявся. (Невже лише з тієї причини, що верхня частина сходів була бутафорською?)

Сценографія підкреслювала ключові моменти вистави. У психологічні та напружені моменти, пов'язані з найважливішими подіями в житті Мартіяна, каміння поволі спускалось донизу, сходи розламувались навпіл. І скільки не лагодили ці сходи Мартіянові раби, вони знову й знову роз'єднувались. Тож під кінець вистави каміння лягло на підлогу, а сходи остаточно розсунулись...

На жаль, дійове застосування декорацій у процесі вистави довело невідповідність асоціацій, які виникли у глядача. Так, у фіналі вистави з каміння була складена дуже конкретна поганська могила. Яка ж це Сізіфова марнопраця, якщо вона дає певний, закінчений і остаточний результат?



Світлина Юрія Лихацького

Упродовж вистави сценографія також не завжди відповідала психологічному настрою подій, емоційному стану Мартіяна. Так, наприклад, каміння тяжіє над Мартіяном у просторі його дому, виявляючи внутрішню пригніченість героя. Це відчуття повинно було б у фіналі сягнути апогею. Але трапилось зворотнє: каміння, що остаточно опустилось на підлогу, не “здавлювало” простору, не “тиснуло” на Мартіяна, а отже, не відтворювало ані його настрою, ані загальної атмосфери дії.

Психологічний настрій, емоційний стан Мартіяна й атмосферу дії натомість відтворювали стриманий темпоритм вистави та звуковий супровід окремих сцен (музичне оформлення Геннадія Фролова, звук – Сергія Гутовського).

Звукова партитура вистави бездоганно працювала на підсилення, поглиблення змісту певних сцен. Сполучення, накладання, зростання різноманітних звуків – дзвіночків та дзвонів, крапель води, тендітного сміху Люцілли, саркастичного реготу Німця-воротаря, характерної мелодики німецької мови, церковного співу влучно й містко творили відповідну атмосферу.

У спектаклі зайняті актори різного сценічного досвіду. Від зовсім молодого актора Дмитра Петрова, який зіграв роль Валента, до майстрів сцени Леоніда Тарабарінова, який виконав роль Брата Ізогена, та Юрія Головіна у головній ролі адвоката Мартіяна.

Не часто зі сцени лунає віршоване слово! Не часто й акторам доводиться грати в таких виставах. Піднесеність поетичної мови виконавців доповнювали костюми та манера поведінки. Актори були вдягнені у вишукані костюми, стилізовані під римські тоги. Їхні рухи були шляхетно витонченими. Режисерське вирішення мізансцен тяжіло до монументальних скульптурних композицій. При цьому кожен актор по-своєму працював із поетичним текстом.

Юрій Головін (Мартіян) протягом вистави подавав текст холоднувато, трохи відсторонено, але внутрішньо збуджено. Акторові притаманні стримана манера гри з глибоким і сильним внутрішнім темпераментом, бездоганна правдивість, життєвість, переконливість виконання, яка зводить усе це до цілісної єдності. Актор на сцені відтворював величезну, непохитну життєву снагу, гноблені, але не впокорені прагнення Мартіяна. Зовнішня лаконічність, гранична простота вираження і внутрішня драматичність – ось риси, які визначали напруження найважливіших моментів гри. Кульмінацією розвитку ролі, яка доводила внутрішню драматичність образу до справжніх трагедійних нот, стала сцена зради.

Ардент благає Мартіяна сховати його. Відповідь дуже стримана й суха: “Не можу я пустити”. Ардент (Едуард Безродний) наче в передсмертній агонії викрикує: “Господь тебе не пустить в царство боже! Будь проклятий! Пілат!!”... “Арденте! Сину!” – останні слова, які вимовляє Мартіян до приреченого на загибель, сповнені справжнього проникливо-трагедійного звучання.

Наталія Головіна (Аврелія) була переконливою завдяки сильній емоції, якою артистка насичувала роль. Вона інтонаційно тонко нюансувала текст, цікаво працювала в павзах. Н. Головіна розкриває себе як артистка глибоких,

напружених і експансивних за виявом почуттів. На наш погляд, роль Аврелії – одна з найкращих у доробку актриси.

А от молодому акторові Дмитру Петрову (Валент) забракло досвіду та почуття міри. Він перевантажував вірші психологічним виправданням. Від надмірних павз, надто тривалого “проживання” думки віршована мова наче “набрякала”, рвався її ритм. Особливо це стало відчутно у сцені, коли з’являється Брат Ізоген (Леонід Тарабарінов) Поряд із цим актором-велетнем, який досконало володіє словом, Д. Петров виглядав невизразно й малопереконливо.

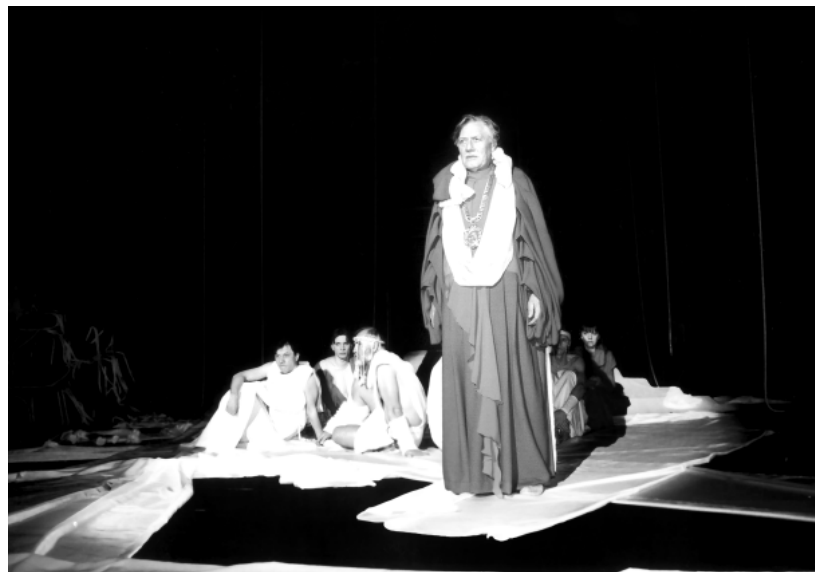
Леонід Тарабарінов уже з першої миті свого короткого десятихвилинного сценічного існування акумулює увагу глядача. Внутрішня благородність, невимушено-спокійна, стримано-впевнена манера, врівноваженість знайшли в цій ролі гармонійне і виразне втілення. Стрункість образу органічно поєднався з внутрішньою цільністю й пластичним спокоєм гри.

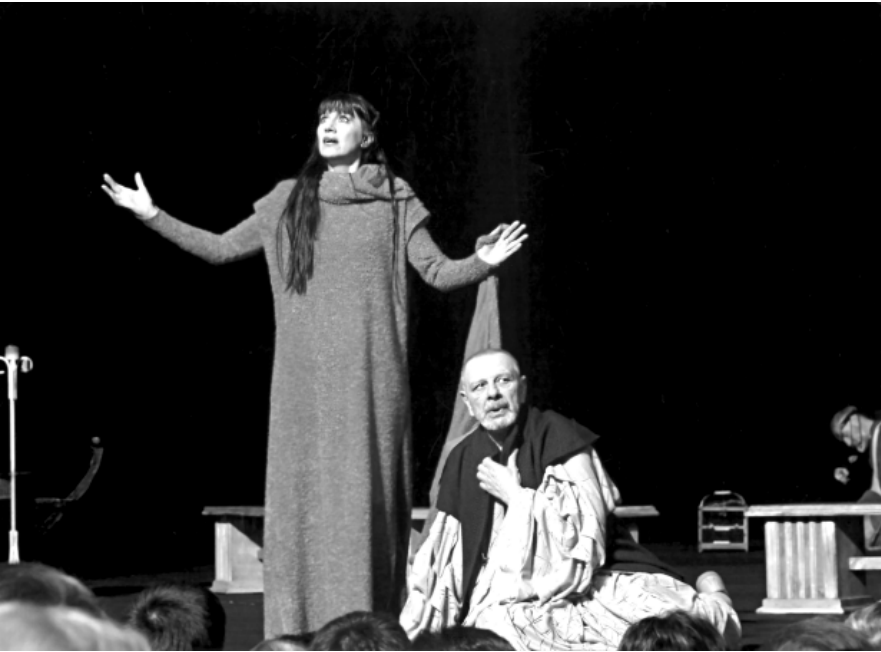
Люцілла у виконанні Тетяни Гриник – романтична, наївно мрійлива, трохи екзальтована дівчина. Поривчасто різка зміна настрою, нервова збудженість – основні риси образу. Актриса передавала їх з великим хвилюванням, глибоким внутрішнім виправданням. Найвищого емоційного загострення досягнуто в монолозі актриси. Люцілла-Гриник нервово, дедалі більше бентежачись, промовляє:

“...то давно ще,
як я була маленька... все мій татко
ходив до церкви та й ходив... І люди
у нас ховалися... А раз... вночі...
прийшла сторожа, тих людей забрала...
І татка з ними... І в темницю татка
замкнули... мучили... пекли залізом...
а потім ... до стовпа його прибили...”

Монолог закінчується на ноті емоційного знесилення. Нерв ролі тут досягав найбільш ясного, до болю виразного

*Леонід Тарабарінов у виставі “Адвокат Мартіян”
Лесі Українки, режисер Степан Пасічник, Харківський
академічний театр імені Т. Шевченка, 2002 р.*





Наталія Головіна та Юрій Головін у виставі “Адвокат Мартіян” Лесі Українки, режисер Степан Пасічник, Харківський академічний театр імені Т. Шевченка, 2002 р.

вияву. Образові, який створила Т. Гриник, притаманна поетичність, своєрідне романтичне забарвлення, але його фундаментом було відчуття фатальної приреченості героїні.

Актор Дмитро Чернявський (Мім – Німий раб) за сюжетом позбавлений права висловлюватися словами. Але актор дуже переконливо говорить мовою вільних рухів, виконуючи пластичні етюди босоніж, “йдучи” від самої природи людської пластики.

Режисер у виставі напрочуд цікаво працює із символами. Наприклад, у сцені смерті Люцілли тіло акторки різнобарвно підсвічується, кольори грають, переливаються в супроводі ліричних мелодійних звуків. Раптом – музика обривається, світло гасне... Дівчина вмерла... Коли знову запалюється світло, актриси на сцені вже немає. Мартіян-Головін бере білу тоненьку хустинку, що уособлює тіло вмерлої небоги, – дуже тактовний показ смерті. Під час проникливого монологу матері над тілом-хусткою вмерлої ця умовність допомагає виконавиці Ганні Плохотнюк оминати мелодраматизм і піднятися до висот трагедії.

У виставі обрано непрямий спосіб спілкування акторів. У сценах, де діють Мартіян-Аврелія та Мартіян-Валент, це, наприклад, можна пояснити відчуженням дітей від батька. Але така відстороненість наявна і в інших сценах, і пояснити таку манеру спілкування одразу неможливо. Це дає підстави

припустити, що такий прийом використовують для підсилення й підкреслення філософсько-узагальнувального змісту вистави. Мабуть, тому діалоги між виконавцями будуються на умовному звертанні один до одного через глядацький зал.

Притчевим є і фінал спектаклю, коли актор Юрій Головін знімає в останній сцені свою стилізовану тогу, під якою – сучасна одежа.

Треба відзначити, що наявні у виставі засоби відсторонення певною мірою утруднюють становлення міцних партнерських стосунків між акторами, що відповідно заважає створенню цілісного акторського ансамблю. Особливо це відчувається у сценах, де діє молодий актор Д. Петров, якому не вистачає виконавських навичок, щоб упоратись із цими труднощами.

Вади сценографічного вирішення вистави, недоліки у використанні прийомів акторського відсторонення, подекуди надто активний відеоряд і при цьому – досконале володіння акторами віршем, точно знайдений помірний темпоритм вистави, бездоганність звукової партитури підказує думку, що це могла бути напрочуд гарна радіовистава.

Спектакль “Адвокат Мартіян” вирізняється з низки прем’єр харківських театрів. Та, на жаль, вистава у глядача не викликала належної уваги. Глядач наповнює театральну залу лише на третину, – це тим більш сумно, що після першої дії зал порожніє ще майже на стільки ж. Таке глядацьке сприйняття свідчить про серйозні проблеми, але це – тема окремого дослідження.

Дмитро Чернявський у виставі “Адвокат Мартіян” Лесі Українки, режисер Степан Пасічник, Харківський академічний театр імені Т. Шевченка, 2002 р.



Роман ЛАВРЕНТІЙ

**Календар гастролей Українського
Народного театру імени Івана Тобілевича
(під керівництвом М. Бенцаля) за 1936 рік***

Копичинці:

1. І. Лев з Абісинії *М. Чирського*
2. І. Княжна Чардаша *І. Кальмана*

Гусятин:

3. І. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
4. І. Бешкет у раю (*автора не встановлено*)
5. І. Отаман Пісня *М. Чирського*

Чортків:

7. І. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
8. І. Бешкет у раю (*автора не встановлено*)
9. І. Отаман Пісня *М. Чирського*
10. І. Лев з Абісинії *М. Чирського*
11. І. Гори говорять *Р. Антоновича, З. Тарнавського*

Підгайці:

17. І. Лев з Абісинії *М. Чирського*
18. І. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
19. І. Отаман Пісня *М. Чирського*
20. І. Гори говорять *Р. Антоновича, З. Тарнавського*

Бережани:

21. І. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
26. І. Отаман Пісня *М. Чирського*
27. І. Лев з Абісинії *М. Чирського*
28. І. Гори говорять *Р. Антоновича, З. Тарнавського*

Рогатин:

30. І. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
31. І. Отаман Пісня *М. Чирського*
1. ІІ. Лев з Абісинії *М. Чирського*
2. ІІ. Гори говорять *Р. Антоновича, З. Тарнавського*

Ходорів:

4. ІІ. Лев з Абісинії *М. Чирського*
5. ІІ. Гори говорять *Р. Антоновича, З. Тарнавського*
6. ІІ. Спадкоємець (*автора не встановлено*)

Жидачів:

7. ІІ. Лев з Абісинії *М. Чирського*
8. ІІ. Спадкоємець (*автора не встановлено*)
9. ІІ. Гори говорять *Р. Антоновича, З. Тарнавського*

Стрий:

11. ІІ. Лев з Абісинії *М. Чирського*
12. ІІ. Гори говорять *Р. Антоновича, З. Тарнавського*

Дрогобич:

13. ІІ. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
14. ІІ. Отаман Пісня *М. Чирського*

Тугановичі:

15. ІІ. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*

16. ІІ. Отаман Пісня *М. Чирського*
17. ІІ. Лев з Абісинії *М. Чирського*
18. ІІ. Гори говорять *Р. Антоновича, З. Тарнавського*

Східниця:

19. ІІ. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
20. ІІ. Отаман Пісня *М. Чирського*
21. ІІ. Лев з Абісинії *М. Чирського*
23. ІІ. Гори говорять *Р. Антоновича, З. Тарнавського*

Дрогобич:

24. ІІ. Лев з Абісинії *М. Чирського*
25. ІІ. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
26. ІІ. Гори говорять *Р. Антоновича, З. Тарнавського*

Трускавець:

27. ІІ. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
28. ІІ. Отаман Пісня *М. Чирського*
29. ІІ. Лев з Абісинії *М. Чирського*

Самбір:

1. ІІІ. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
 2. ІІІ. Отаман Пісня *М. Чирського*
 3. ІІІ. Лев з Абісинії *М. Чирського*
- Прем'єра:
4. ІІІ. Німа теща *Деваніреса та Марса*
 5. ІІІ. Гори говорять *Р. Антоновича, З. Тарнавського*

Старий Самбір:

6. ІІІ. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
7. ІІІ. Отаман Пісня *М. Чирського*
8. ІІІ. Лев з Абісинії *М. Чирського*
9. ІІІ. Німа теща *Деваніреса та Марса*
10. ІІІ. Гори говорять *Р. Антоновича, З. Тарнавського*

Добромиль:

11. ІІІ. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
12. ІІІ. Лев з Абісинії *М. Чирського*
13. ІІІ. Німа теща *Деваніреса та Марса*
14. ІІІ. Отаман Пісня *М. Чирського*
15. ІІІ. Гори говорять *Р. Антоновича, З. Тарнавського*

Перемишль:

17. ІІІ. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
 18. ІІІ. Отаман Пісня *М. Чирського*
 19. ІІІ. Лев з Абісинії *М. Чирського*
 20. ІІІ. Німа теща *Деваніреса та Марса*
- Прем'єра:

22. ІІІ. Інваліди *Г. Лужницького*

Ярослав:

21. ІІІ. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
22. ІІІ. Лев з Абісинії *М. Чирського*

* Початок див. у "Просценіумі" ч. 1/2001

Медика:

24. III. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
 25. III. Отаман Пісня *М. Чирського*
 26. III. Лев з Абісинії *М. Чирського*
 27. III. Інваліди *Г. Лужницького*

Судова Вишня:

30. III. Лев з Абісинії *М. Чирського*
 31. III. Отаман Пісня *М. Чирського*
 1. IV. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
 2. IV. Гори говорять *Р. Антоновича, З. Тарнавського*
 3. IV. Інваліди *Г. Лужницького*

Городок:

4. IV. Німа теща *Деваніреса та Марса*
 5. IV. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
 6. IV. Отаман Пісня *М. Чирського*
 7. IV. Гори говорять *Р. Антоновича, З. Тарнавського*

Яворів:

8. IV. Лев з Абісинії *М. Чирського*
 9. IV, 10. IV, 11. IV – не граємо!
 12. IV. Німа теща *Деваніреса та Марса*
 13. IV. Гори говорять *Р. Антоновича, З. Тарнавського*
 14. IV. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
 15. IV. Інваліди *Г. Лужницького*

Янів:

16. IV. Німа теща *Деваніреса та Марса*
 17. IV. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
 18. IV. Отаман Пісня *М. Чирського*

Підберізі:

19. IV. Отаман Пісня *М. Чирського*

Винники:

20. IV. Лев з Абісинії *М. Чирського*
 21. IV. Отаман Пісня *М. Чирського*
 22. IV. Німа теща *Деваніреса та Марса*
 23. IV. Бешкет у раю (автора не встановлено)
 24. IV. Княжна Чардаша *І. Кальмана*

Підберізі:

25. IV. Отаман Пісня *М. Чирського*
 26. IV. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*

Винники:

27. IV. Інваліди *Г. Лужницького*

Щирець:

28. IV. Німа теща *Деваніреса та Марса*
 29. IV. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
 30. IV. Отаман Пісня *М. Чирського*

1. V. Залізна острога *Л. Лісевича, А. Кудрика та Гайворонського*

Комарно:

4. V. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
 5. V. Німа теща *Деваніреса та Марса*
 6. V. Лев з Абісинії *М. Чирського*

7. V. Отаман Пісня *М. Чирського*

8. V. Інваліди *Г. Лужницького*

Миколаїв на Дністрі:

8. V. Лев з Абісинії *М. Чирського*
 9. V. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*

Розвадів:

10. V. Отаман Пісня *М. Чирського*

Миколаїв на Дністрі:

11. V. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*

12. V. Німа теща *Деваніреса та Марса*

13. V. Лев з Абісинії *М. Чирського*

14. V. Інваліди *Г. Лужницького*

15. V. Спадкоємець (автора не встановлено)

16. V. Отаман Пісня *М. Чирського*

17. V. Гори говорять *Р. Антоновича, З. Тарнавського*

Стрий:

19. V. Інваліди *Г. Лужницького*

20. V. Німа теща *Деваніреса та Марса*

Долина:

25. V. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*

26. V. Німа теща *Деваніреса та Марса*

27. V. Лев з Абісинії *М. Чирського*

28. V. Отаман Пісня *М. Чирського*

29. V. Циганський барон *Й. Штрауса* [прем'єра]

Брошнів:

2. VI. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*

3. VI. Німа теща *Деваніреса та Марса*

4. VI. Циганський барон *Й. Штрауса*

5. VI. Лев з Абісинії *М. Чирського*

6. VI. Отаман Пісня *М. Чирського*

Калуш:

7. VI. Лев з Абісинії *М. Чирського*

8. VI. Німа теща *Деваніреса та Марса*

9. VI. Циганський барон *Й. Штрауса*

10. VI. Інваліди *Г. Лужницького*

Станиславів:

11. VI. Лев з Абісинії *М. Чирського*

12. VI. Інваліди *Г. Лужницького*

13. VI. Циганський барон *Й. Штрауса*

14. VI. Гори говорять *Р. Антоновича, З. Тарнавського*

Богородчани:

16. VI. Отаман Пісня *М. Чирського*

17. VI. Лев з Абісинії *М. Чирського*

18. VI. Німа теща *Деваніреса та Марса*

19. VI. Циганський барон *Й. Штрауса*

Надвірна:

20. VI. Лев з Абісинії *М. Чирського*

21. VI. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*

22. VI. Німа теща *Деваніреса та Марса*

23. VI. Циганський барон *Й. Штрауса*

24. VI. Інваліди *Г. Лужницького*

27. VI. Циганський барон *Й. Штрауса*

28. VI. Німа теща *Деваніреса та Марса*

Делятин:

- 29.VI. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
30. VI. Лев з Абісинії *М. Чирського*
1.VII. Інваліди *Г. Лужницького*
2.VII. Циганський барон *Й. Штрауса*
3.VII. Німа теща *Деваніреса та Марса*

Яремче:

- 6.VII. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
7.VII. Лев з Абісинії *М. Чирського*
8.VII. Циганський барон *Й. Штрауса*

Микуличин:

- 9.VII. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
10.VII. Лев з Абісинії *М. Чирського*
11.VII. Циганський барон *Й. Штрауса*

Ворохта:

- 12.VII. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
13. VII. Бешкет у раю *(автора не встановлено)*
14.VII. Лев з Абісинії *М. Чирського*
15.VII. Інваліди *Г. Лужницького*
16. VII. Німа теща *Деваніреса та Марса*
17.VII. Запорожець за Дунаєм
С. Гулака-Артемівського
Прем'єра:

- 18.VII. Муж двох жінок *(автора не встановлено)*
19. VII. Циганський барон *Й. Штрауса*

Косів:

28. VII. Циганський барон *Й. Штрауса*
29. VII. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
30. VII. Інваліди *Г. Лужницького*
31. VII. Німа теща *Деваніреса та Марса*
1. VIII. Лев з Абісинії *М. Чирського*
2. VIII. Катерина *(за Т.Шевченком)*

Заболотів:

7. VIII. Німа теща *Деваніреса та Марса*
8. VIII. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
9. VIII. Ой, не ходи, Грицю *М. Старицького*

Тулуків:

9. VIII. *пополудні* Запорожець за Дунаєм
С. Гулака-Артемівського

Заболотів:

10. VIII. Муж двох жінок *(автора не встановлено)*

Снятин:

12. VIII. Циганський барон *Й. Штрауса*
13. VIII. Лев з Абісинії *М. Чирського*
14. VIII. Німа теща *Деваніреса та Марса*
15. VIII. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
16. VIII. Ой, не ходи, Грицю *М. Старицького*

Карлів:

- 16.VIII. *год.3 пополудні* Дівча з Маслосоюзу
Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича

Снятин:

- 17.VIII. Муж двох жінок *(автора не встановлено)*
18. VIII. Інваліди *Г. Лужницького*

Городенка:

- 19.VIII. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
20. VIII. Муж двох жінок *(автора не встановлено)*
21. VIII. Лев з Абісинії *М. Чирського*
22. VIII. Циганський барон *Й. Штрауса*
23. VIII. Ой, не ходи, Грицю *М. Старицького*
24. VIII. Інваліди *Г. Лужницького*
25. VIII. Німа теща *Деваніреса та Марса*

Заліщики:

26. VIII. Циганський барон *Й. Штрауса*
27. VIII. Муж двох жінок *(автора не встановлено)*

Добровляни:

- 28.VIII.*год.8 вечора* Дівча з Маслосоюзу
Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича

Заліщики:

29. VIII. Лев з Абісинії *М. Чирського*
30. VIII. Ой, не ходи, Грицю *М. Старицького*

Добровляни:

30. VIII. *год.3 пополудні* Сорочинський ярмарок
(за М. Гоголем)

Заліщики:

- 1.IX. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
2.IX. Інваліди *Г. Лужницького*

Тлусте:

- 3.IX. Циганський барон *Й. Штрауса*
4.IX. Сорочинський ярмарок *(за М. Гоголем)*

Торське:

- 5.IX. *год.8 вечора* Дівча з Маслосоюзу
Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича
6.IX.*год.3 пополудні* Сорочинський ярмарок
(за М. Гоголем)

Тлусте:

- 6.IX. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*

- 7.IX. Лев з Абісинії *М. Чирського*

Чортків:

- 10.IX. Циганський барон *Й. Штрауса*
11.IX. Муж двох жінок *(автора не встановлено)*
12.IX. Німа теща *Деваніреса та Марса*
13.IX. *год. 8 вечора* Інваліди *Г. Лужницького*

Біла:

- 13.IX. *год. 3 пополудні* Дівча з Маслосоюзу
Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича

Копичинці:

- 15.IX. Муж двох жінок *(автора не встановлено)*
16.IX. Німа теща *Деваніреса та Марса*
17.IX. Вій *М. Кропивницького*
18.IX. Інваліди *Г. Лужницького*

Хоростків:

- 19.IX. Циганський барон *Й. Штрауса*
20.IX. Дівча з Маслосоюзу *Текст В. Павлусевича, музика Я. Барнича*
21.IX. Муж двох жінок *(автора не встановлено)*
22.IX. Лев з Абісинії *М. Чирського*

Гусятин:

- 24.IX. Лев з Абісинії М. Чирського
25.IX. Бешкет у раю (автора не встановлено)
26.IX. Дівча з Маслосоюзу Текст В. Павлусевича,
музика Я. Барнича

27.IX. Отаман Пісня М. Чирського

Хоростків:

- 28.IX. Лев з Абісинії М. Чирського
29.IX. Німа теща Деваніреса та Марса

Теребовля:

- 30.IX. Циганський барон Й. Штрауса
1.X. Муж двох жінок (автора не встановлено)
2.X. Лев з Абісинії М. Чирського
3.X. Інваліди Г. Лужницького
4.X. Вій М. Кропивницького

Тернопіль:

- 7.X. Лев з Абісинії М. Чирського
8.X. Муж двох жінок (автора не встановлено)
9.X. Інваліди Г. Лужницького
10.X. Вій М. Кропивницького
11.X. Циганський барон Й. Штрауса

Збараж:

- 12.X. Циганський барон Й. Штрауса
13.X. Муж двох жінок (автора не встановлено)
14.X. Лев з Абісинії М. Чирського
15.X. Німа теща Деваніреса та Марса
16.X. Інваліди Г. Лужницького
17.X. Вій М. Кропивницького

Козова:

- 19.X. Циганський барон Й. Штрауса
20.X. Муж двох жінок (автора не встановлено)
21.X. Дівча з Маслосоюзу Текст В. Павлусевича,
музика Я. Барнича
22.X. Лев з Абісинії М. Чирського

Бережани:

- 24.X. Циганський барон Й. Штрауса
25.X. Вій М. Кропивницького
26.X. Муж двох жінок (автора не встановлено)
27.X. Інваліди Г. Лужницького
28.X. Німа теща Деваніреса та Марса

Рогатин:

- 29.X. Циганський барон Й. Штрауса
30.X. Муж двох жінок (автора не встановлено)
31.X. Інваліди Г. Лужницького
2.XI. Німа теща Деваніреса та Марса
3.XI. Вій М. Кропивницького

Ходорів:

- 5.XI. Циганський барон Й. Штрауса
6.XI. Муж двох жінок (автора не встановлено)
7.XI. Інваліди Г. Лужницького
8.XI. Вій М. Кропивницького
9.XI. Німа теща Деваніреса та Марса

Жидачів:

- 10.XI. Циганський барон Й. Штрауса
11.XI. Муж двох жінок (автора не встановлено)
12.XI. Катерина (за Т. Шевченком)
13.XI. Інваліди Г. Лужницького
14.XI. Німа теща Деваніреса та Марса
15.XI. Вій М. Кропивницького

Миколаїв на Дністрі:

- 16.XI. Циганський барон Й. Штрауса
17.XI. Муж двох жінок (автора не встановлено)
18.XI. Катерина (за Т. Шевченком)

Щирець:

- 20.XI. Циганський барон Й. Штрауса
21.XI. Катерина (за Т. Шевченком)
22.XI. Вій М. Кропивницького
23.XI. Муж двох жінок (автора не встановлено)

Львів - Левандівка:

- 24.XI. Циганський барон Й. Штрауса
25.XI. Муж двох жінок (автора не встановлено)
26.XI. Дівча з Маслосоюзу Текст В. Павлусевича,
музика Я. Барнича
27.XI. Отаман Пісня М. Чирського
28.XI. Лев з Абісинії М. Чирського
29.XI. Вій М. Кропивницького

Жовква:

- 1.XII. Циганський барон Й. Штрауса
2.XII. Муж двох жінок (автора не встановлено)
3.XII. Лев з Абісинії М. Чирського
4.XII. Інваліди Г. Лужницького
5.XII. Німа теща Деваніреса та Марса
6.XII. Вій М. Кропивницького

Рава-Руська:

- 7.XII. Циганський барон Й. Штрауса
8.XII. Лев з Абісинії М. Чирського
9.XII. Муж двох жінок (автора не встановлено)
10.XII. Вій М. Кропивницького

Сокаль:

- 11.XII. Циганський барон Й. Штрауса
12.XII. Муж двох жінок (автора не встановлено)
13.XII. Лев з Абісинії М. Чирського

Утринів:

- 13.XII. *пополудні* Інваліди Г. Лужницького

Сокаль:

- 14.XII. Інваліди Г. Лужницького
Прем'єра:
15.XII. Шаріка Текст Ю. Шкрумеляка, музика Я. Барнича

Камінка-Струмилова:

- 16.XII. Циганський барон Й. Штрауса
17.XII. Муж двох жінок (автора не встановлено)
18.XII. Шаріка Текст Ю. Шкрумеляка, музика Я. Барнича

Львів:

- 19.XII. *год. 7.30 вечора* Шаріка Текст Ю. Шкрумеляка,
музика Я. Барнича
20.XII. *год.3 пополудні* Вій М. Кропивницького
20.XII. *год.7.30 вечора* Циганський барон Й. Штрауса
21.XII. *год.7.30 вечора* Інваліди Г. Лужницького

Львів - Левандівка:

- 22.XII. Шаріка Текст Ю. Шкрумеляка, музика Я. Барнича

Яворів:

- 23.XII. Шаріка Текст Ю. Шкрумеляка, музика Я. Барнича
24.XII. *вільний день*
25.XII. Муж двох жінок (автора не встановлено)
26.XII. Циганський барон Й. Штрауса
27.XII. Вій М. Кропивницького

За матеріалами часописів "Діло", "Новий час" (1936 р.)

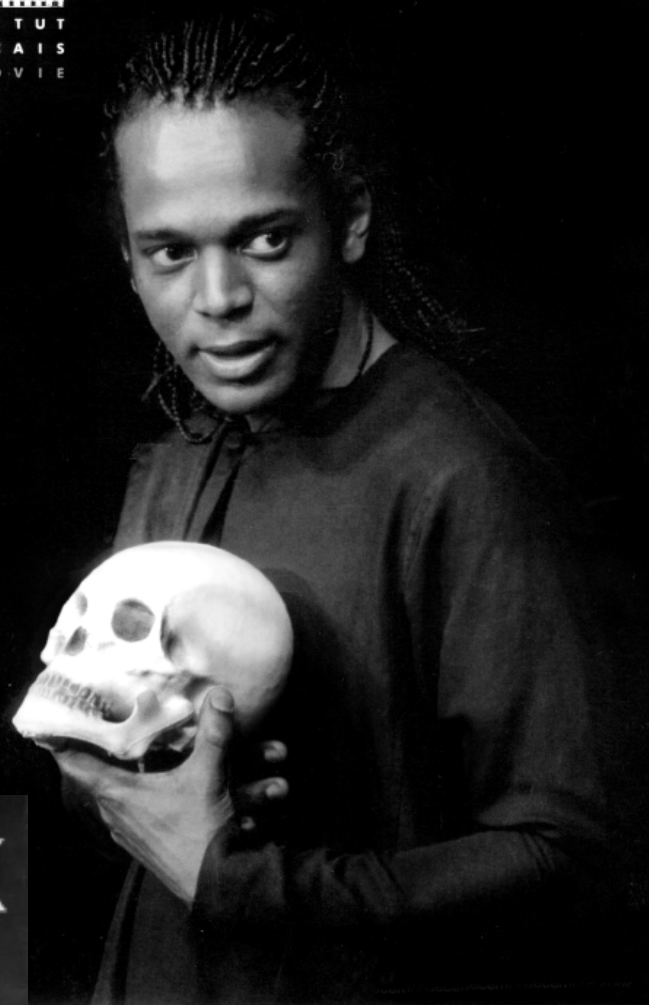
Тадеуш КОРНАС

Спеціально для "Просценіуму"

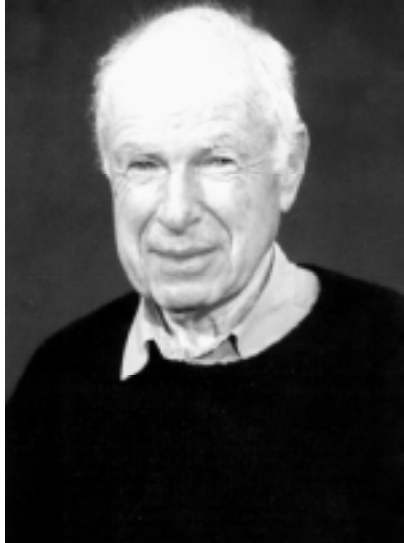
ГАМЛЕТ: ПРИМИРЕННЯ?

1972 р. Пітер Брук вирушив із трупою Міжнародного Центру Театральних Досліджень до Африки через Алжир, Нігерію, Нігер, Дагомею та Малі. Глядачами часто бували люди, які раніше ніколи не зустрічалися з жодним театром. Брук і його актори розстеляли в центрі містечка чи селища килим, і, оточений зусібіч місцевими мешканцями, він слугував сценою для різноманітних історій. Брук відомий як один із найкращих театральних режисерів, у професійному доробку якого чимало інтерпретацій п'єс Шекспіра, що ввійшли до канону світової культури, реалізація фільмів, які показували на цілій земній кулі, театральні експерименти. Тепер він раптом постав перед людьми віч-на-віч: залишився лише килим, оточений глядачами.

У вересні 2002 р. Пітер Брук показав у Варшаві зреалізовану в Паризькому театрі "Буф дю Нор" трагедію "Гамлет". Зібралось багато офіційних гостей, серед яких – жінка президента, міністр культури, відомі актори та режисери. Великий Театр Варшавський сяяв шармом і шиком. Визначна подія... Глядачі з трьох боків оточили оранжевий м'який, покритий матерією, схожою на килим, подіум, що слугував місцем для гри. Звичайно, сценографія та костюми були дуже старанно дібрані, але складалося враження, що все дійство відбувається на порожній сцені, де немає жодного звичного реквізиту – лише кілька подушок, кілька клаптів тканини і два невеликі куби, на які можна було сідати. Ситуація в Дагомеї і в Варшаві була схожою – попри значну різницю в рівні освіти глядачів, у звичаях та сприйнятті театру. Тут і там глядачі згуртувалися довкола виокремленого місця – килима, на якому розповідали історії. Пітер Брук здавна декларує, що його цікавить простий театр. Але не в банальному розумінні цього слова, а як спрощене гіперскладне життя. "Справжня простота – це простота в тому сенсі, в якому просте є коло, яке однак і надалі зостається найбільш перенасиченим символом: кіт, дитина та



BROOK





Віллам Наділлам та Ліло Баур у виставі “Гамлет”
В. Шекспіра, режисер Пітер Брук, трупя Міжнародного
Центру Театральних Досліджень (Варшава, вересень 2002 р.).

мудрець – кожен може бавитися колом на свій спосіб”, – так сказав він одного разу.

У цій виставі збіглися дві головні нитки його життєвих битв. Одна з них – міжкультурна, загальнолюдська, а друга – шекспірівська. Брук шокілька років ставив п’єси Шекспіра, а до деяких повертався кілька разів. Це були різні інтерпретації. Вони часом дуже різко трактували світ як машину історії, машину, що може знищити кожного. Цього разу “Гамлет” виявився виставою, через яку Брук, здається, примирений із світом, лагідно запитує про його суть і про те, що може статися далі, що чекає на нас.

Оранжевий квадрат сцени дуже різко виступає в чорному просторі театру. На ньому два червоні куби, кілька подушок яскравих, насичених кольорів, кілька клаптів матерії. І все – жодної апаратури, куліс, завіси. Майже весь час сцену заливало яскраве світло. Тільки й усього. Не було нічого таємного, прихованого. Позаду стояло ще невеличке підвищення з музичними інструментами. Світ повинен був витворитися зі стосунків між акторами. Костюми, які окреслювали персонажів, цьому сприяли однозначно. Костюми були витвором Іссі Міяке – модельєра світової слави, проєктанта моди. Одяг, насичений барвами, нагадував дещо функціональні старояпонські туніки, а одночасно плащі сучасного покрою. Вони завершувались переважно

якоюсь деталлю: шарфом, хустиною, оздобою – з притаманною простотою та достоїнством. Сценографія і костюми переносили історію Гамлета поза конкретний час і епоху. Хоча водночас багато жестів і символів апелювало до сучасності.

Расові чи культурні відмінності не мають у цій виставі ані найменшого значення. Гамлет у цій виставі – чорношкірий. *Трагедія Гамлета* стає історією світу, долаючи культури і локальні традиції. У такому типі театру ніхто не зверне уваги на те, що дочка чорного Полонія – біла Офелія. Спосіб подачі акторської гри робить усі видимі непослідовності неістотними. Це “Гамлет” універсальний. У виставі Брука затертий політичний аспект. Захоплення Польщі військами Фортінбраса не становить реальної загрози, історія перестала бути нищівним колесом для всіх задумів героїв. У цій виставі всі зради, таємниці вбивств – усе веде до сцени у фіналі, коли всі падають мертві, а поряд з ними лягають усі ті, що загинули раніше. Проте не смерті належить останнє слово. Брук закінчує виставу питанням “Qui est la?” – мовленням над мертвими так, наче смерть є лише новим початком.

Вистава Брука дуже делікатна. Ніби це зовсім не шекспірівська п’єса. Лагідні кольори, лагідні люди, з якими відбуваються жакливі речі. Є в ній погодження з життям, брак страху. Напруга ніколи не перетинає дозволеної межі.

Лише одна сцена кардинально змінює настрої вистави. Входять актори. Гамлет просить старого актора повторити уривок тексту. І раптом відбувається диво театру. Актор говорить якоюсь дивовижною мовою, можливо, з *Org-hastu*, пізніше монолог Гекуби – рецитований старогрецькою. Раптом це, здавалося б, легке життя стає таємницею. Ця сцена впливає незвичайно сильно, немовби привідкриваючи таєну, яка існує в театрі, де слово і присутність актора мають гіпнотичну силу. Брук неначе хотів показати: я міг би створити “Гамлета” так, що слова змушували б волосся ворухитися у вас на голові, а страх пронизував би від голови до стіп. Та за мить режисер повертається до легкого стилю вистави, а саме до “Гамлета”, де життя протікає легко, без надмірних пристрастей, лагідно. Стається те, що має статися. Тільки в кінці чекає нас смерть, усіх. Проте і смерть – це ще не кінець.

Полеми гри є тільки килим, де актори беруться за різні ролі, втілюючись по черзі то в двох, то в трьох різних персонажів (грають вісім акторів). Поза полем гри вони стають спостерігачами. Дуже виразно це було обіграно в попередній версії “Гамлета”. Там актори постійно залишалися біля килима, чекаючи своєї черги, щоб увійти у гру. Тепер деколи чекають, приглядаючись до дії, а в відповідний момент входять у гру. Музику до вистави створив Антоні Стаглі. Він озвучує виставу, граючи на інструментах, і виконує роль Горація. Вільно переходить від свого місця біля інструментів і втілюється в образ. Усе дійство подається як би під його кутом зору. Ми пам’ятаємо, що в кінці всі, власне, крім Горація, гинуть.

Театр Брука саме те й передбачає, що глядач дивиться виставу, а актори можуть втілювати різні ролі. Але дуже часто поєднання кількох ролей не випадкове й апелює до

узагальнення. Роль Духа і короля Клавдія виконує той самий актор (Еміль Абоссоло-Мбо). Отже, однозначне поєднання двох королівських ролей. Ще тонша нитка пов'язує ролі Розенкранца (Брюс Маєрс) і Гільденстерна (Рашид Дїаїдані) – колишні друзі Гамлета, скорившись волі Клавдія, намагаються тепер маніпулювати Гамлетом – оголошують прибуття акторів, а потім раптом виходять на сцену разом із ними. Це ніби третій рівень гри: в Брука ніхто не приховує, що все є грою і все відбувається в театрі.

У виставі одна за другою виникають комедійні сцени. Чудовий образ створив Сотіґ'ю Коюате. Спочатку в ролі Полонія він сповнений безпечної добросердності та легковірності, що ніби межують з глупотою. Проте герой такий щирий, мимоволі наївний, що примушує всіх сміятися. Пізніше актор знаменито виконує роль гробаря.

Гамлет у виконанні Віллама Надиллама дуже молодий. Він поводиться, реагує, навіть рухається з манірною легкістю. Гамлет дуже вразливий, але намагається видатися безтурботним. Його жести, манера говорити не свідчать про внутрішню глибоку депресію. Усе старанно приховане за позою, і тому, що парадоксальне – переконливо правдиве.

Ця вистава поєднує в собі багато різних елементів. Вона дещо сентиментальна, дещо трагічна. Багато в ній жарту. Лагідна гармонія насичених барв і розташованої в просторі гри акторів вабить так, що на видовище це хочеться дивитися й дивитися. Побачене не дратує. Навіть фінальна боротьба делікатними бамбуковими паличками нагадує

швидше забаву, аніж серйозну битву на життя і смерть. Напруга між персонажами теж не звучить на високих нотах. Глядачі, в тому числі й я, залишали залу дещо розчаровані. Хтось навіть сказав, що це “Гамлет вегетаріанський”, позбавлений м'язистості, хижості, а отже, й драматизму. Бракувало і великого видовищного розмаху *Orghastu* чи *Mahabharaty*. Бракувало пристрасти чи жару *US* чи *Tytusa Andronicusa*.

Проте цей безхмарний театр, ця безхмарна розповідь про Гамлета надзвичайно сильно впливали на сприйняття довоколишнього світу. Вистава була дуже мудрою і створювала ілюзію уявних подій, які, однак виявлялися реальністю. Людські трагедії у висвітленні Брука розширюють контекст вічності. Болі нашої планети: насильство, смерть, зрада, хіть – знайшли свою історію тут. Та залишилось найважливіше питання: що далі?

Не збираюся рахувати літа Брукові. Та в мене було враження, що це вистава старої, сповненої знання людини, примиреної зі світом, яка пізнала багато пристрастей, драм, здобула великий досвід і тепер спокійно дивиться в майбутнє, поперед себе. А нам просто й лагідно розповідає, що сенс і міра пристрасти й боротьби зовсім інакше виглядають у кінцевій перспективі.

Сцена з вистави “Гамлет” В. Шекспіра, режисер Пітер Брук, трупа Міжнародного Центру Театральних Досліджень (Варшава, вересень 2002 р.).



Роман ПАВЛОВСЬКИЙ

“Gazeta Wyborca” 10 жовтня 2002 р.

25 РОКІВ ҐАРДЗЕНІЦ

9 жовтня 1977 р. з любельського села вирушила на Розточчя перша мистецько-дослідницька експедиція, яка розпочала історію одного з найцікавіших авангардових театрів Європи.

Дивні мандрівники з'являлися на Любельщині. Їхні буйні бороди приховували молодість облич, вони носили дощовики й зелені харцерські наплічники, ходили від села до села, розпитували про давні звичаї та пісні. Свої речі везли на двохколісному візку, який самі тягнули через піщані дороги. Це було чверть віку тому. Таких як вони вже бачили в селах. Приїжджали з Любліна записувати старі співанки, пізніше радіо транслувало їх в неділю після обіду. Проте ці прибульці були інші: слухали співів, але й самі співали. Просили щось оповідати, але й самі розповідали. А ввечері запрошували на зібрання, яке самі називали Згромадженням. Спочатку співали з людьми, а потім перед якоюсь хатиною показували свою виставу. Декорацією служило полотно, розпнуте перед оселею, а роль рефlectorів виконували смолоскипи. Для багатьох людей в селі це був перший в житті побачений театр.

Йоги, жиди, янголи

Казали на них “йоги”, бо підчас вистави перевтілювалися, як у цирку. Дівчата стрибали через палаючий круг, хлопці ходили на величезних ходулях. У деяких селах кликали їх “янголи” – як колядників. У ще інших – “жиди”, як мандрівних крамарів, котрі ходили тут перед війною. Приймали їх переважно добре. Жінки приносили молоко, чоловіки частували горілкою. Одне лише дивувало людей, що прибульці радо розмовляли на лавках із старшими людьми, замість говорити з молодими господарями. Чому питали про минуле, коли майбутнє було цікавіше? Чому співали старі пісні, коли радіо передавало нові, ліпші? І що хотіли від старих, німечинських людей, яким у житті залишилося лише одне: смерті?

Люди мали право дивуватися: все в країні йшло в інший бік. Через Польщу текла ріка емігрантів з села до міста, народ з партією кував краще завтра, символом якого був малий “Фіат” і гута “Катовіце”. Дерев'яні хати поспіль покривали етернітом*. Тим часом знайшлися молоді люди, які втекли з розвиненого заходу Польщі на застарілий схід, між старих людей, які пам'ятають ще світ без Сепелії і телебачення, шукати для себе нового місця.

Відокремилися з студентського руху. Їхній лідер – Володимир Станєвський, учень Казимира Вікі – мав бути викладачем у Краківському університеті. Але замість того, щоб

*Етерніт – покрівельний матеріал, виготовлений з азбесту й цементу (прим. ред.)

обговорювати зі студентами твори Михайла Бахтіна, вирішив шукати описаної ним примітивної культури середньовіччя і ренесансу в польській провінції. Звичайно, він не був першим, хто придумав мистецьку розвідку на село. Півстоліття перед ним Юліуш Остерва, найбільший експериментатор міжвоєнного театру в Польщі, вирушив зі своєю трупною “Редута” в багатомісячну подорож польською провінцією, граючи під голим небом “Незламного принца”. В 70-х р. британський режисер Пітер Брук виїхав із міжнародною групою до Африки й Азії, шукаючи натхнення в місцевих архаїчних культурах. Аргонавтом був також італієць Евдженіо Барба, який в половині 70-х перебрався із своєю групою “Одін театр” на південь Італії. Грали там вистави, місцеві мешканці знайомили їх зі своєю культурою, піснями й танцями.

На відміну від Брука, який мав у Парижі постійний осідок свого театру, і від Остерви, який був зв'язаний з Варшавою, а потім з Вільно, Станєвський одразу вирішив “прищепити” свою групу в селі. В старому палаці в Гардзениці під Любліном він створив базу, звідки кілька раз на рік вирушав з групою в експедиції, які називали Виправами. Спочатку їхньою територією була Східна Польща, Любельщина і Білосточчина, пізніше циганські і лемківські анклавні на півдні, потім закордон: Італія, Скандинавія, Україна, Азія, Америка. Золотим руном, задля якого вирушали в мандри, були глядачі, вивільнені від міської буденності, товарів, часом непередбачувані у своїх реакціях. Були також традиції, пісні, навіть поведінка селян, які потім використовували в своїх виставах, як жести цілителя, якого зустріли на святій горі Грабарці. Побачене потрапило пізніше у виставу “Життя протопіпа Авакума”.

Але перш за все цікавила їх конфронтація з іншою культурою. Бо Станєвський вірив за Бахтіним, що національна культура мусить проявлятися в іншій, і тоді залишиться живою. Наслідком таких міркувань були вистави, наповнені екстатичною музикою і шаленим танцем – черпалося з православ'я і католицизму, з кельтських легенд і мітології польсько-українсько-білоруського пограниччя, з пісень, підслуханих на Білосточчю і заспівів, привезених з Лапонії. Ці віддалені географічно та історично традиції на сцені єдналися в один плебейський карнавал, в якому гріх зустрічався з святістю, поважність зі сміхом.

Найновіша вистава Гардзениці “Метаморфози” починається сценою, в якій громада селян із деформованими обличчями змінюється в “платонівську родину”, громаду зодягнених в хітони філософів, сатирів і танцівників. В цей іронічний спосіб зв'язки із середземноморською культурою, про які останнім часом багато говорили артисти і політики, стали на сцені реальністю.

Не Аркадія – часто пекло

Діяльність Гардзениці від початку викликала поряд із захопленням критику. Закидали групі хлопоманію, модерністське захоплення народом, говорили про гардзеницьку комуни, про вдавання сільських людей. Дійсно, коли ми сьогодні дивимося знятий 1993 р. документальний фільм

Яцка Петрицького про роботу театру, впадає в очі сільський стиль життя, носіння води з криниці, розмови на кухні, сільські хустки на головах жінок і кашкети в чоловіків. В один момент з'явилася навіть мода на Гардзеніце – студентські групи приїжджали на село і там проводили репетиції, показували вистави. Та це не випадок, що тільки Гардзеніцам вдалося вижити. Для Станевського село було не втраченою Аркадією, а частіше – пеклом, в якому родилися небезпечні ксенофобії, релігійний фанатизм і націоналізм. Це було видно у виставі “Житіє протопопа Авакума”, де вчена дискусія між монахами завершувалася закляком “Убити негідника!”

Не викликає сумніву, що цей театр вимагав утаємнення. Ауру творила мова, яку Станевський використовував для опису роботи театру (“Згромадження і Згромаджувачі”, “вчинити таємницю близькою”). На вистави в Гардзеніцах не можна було купити квиток, Станевський сам вирішував кого запросити. На місці не відразу приходили до зали, спочатку була гостина в хаті Кутжепів, потім дорога через поляни й міст понад річкою, а тільки тоді темна зала, в якій вміщалося лише 20 глядачів. За таких обставин легко було звинуватити групу в сектантстві.

Якщо це й справді була секта, то її заслуги для польської культури годі переоцінити. Там виросло ціле покоління митців, які сьогодні в різних кінцях Польщі реалізують подібні ідеї. І хоч різні їхні погляди на мистецтво, і багато хто порвав зв'язки з підлюбельським осередком і пішов власною дорогою, часто в інший бік від того, що робить Ста-

невський, єднає їх те, що всі вони перейшли в Гардзеніцах утаємнення в традиційну культуру.

Вистави Гардзеніц викликають у мене неоднозначні почуття. У тих, які я бачив (“Житіє протопопа Авакума”, “Карміна Бурана”, “Метаморфози”) актори захоплювали умінням володіти співом і мовою тіла, але слабшим місцем здавалась драматургія та композиція, які справляли враження недовершеності. Коментарі режисера були цікавіші за виставу. Однак я ціную Гардзеніце за те, що вони перші надали голос культурі периферії, випередили офіційну заяву про перевагу регіоналізму над централізмом, провінції над центром. Сьогодні в кожному кутку музикує якийсь фольклорний гурт, уздовж магістральних шосейних доріг є “Домашня кухня”, етерніт знову замінили на стріхи або гонт. Треба пам'ятати, що вони були перші.

Тим часом в Гардзеніцах дозріває нове покоління, зв'язане з традицією: третя група розпочала студії в Академії Гардзеніц. Це ті самі люди, яких можна зустріти на майстер-класах архаїчної музики, на концертах “Будинку Танцю” у Варшаві, на фестивалях альтернативних театрів і фольк-музики. Молода інтелігенція, яка шукає себе в добу пластичної культури, вибирає знову культуру землі, дерева і каменя. Цікаво, чи й вони створять колись власні Гардзеніце?

Тексти з польської переклала Уляна Рой, студентка III курсу театрознавчого відділення філологічного факультету ЛНУ імени Івана Франка

ФІНЛЯНДІЯ

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)

НОВИНИ З ФІНЛЯНДІЇ

Фінський шведськомовний театр “Lilla Teatern” (Малий театр) у Гельсінкі поставив осучаснену версію “Дон Жуана” молодого драматурга і режисера Юги Луукконена. Прем'єра відбулась 13 листопада.

Власний модерний варіант п'єси драматург будував на основі мольєрівського “Дон Жуана”, використовуючи також мотиви А.Пушкіна та Б. Шоу. Версія Ю. Луукконена не схожа на жодне інше відоме дотепер тлумачення постаті жіночого спокусника. Дон Жуан зростав під опікою дуже владної матері, яка рано повдовіла і докладала величезних зусиль, щоб якнайшвидше зробити з сина “справжнього мужчину”. Підґрунтям формування характеру юнака стали антагоністичні стосунки з матір'ю: надмірна любов матері – ненависть сина. Вчинки дорослого Дон Жуана були спровоковані підсвідомим прагненням помститися матері, яку він, теж підсвідомо, сприймав як повію. Дія розвива-

ється не лише навколо Дон Жуана-спокусника, а й концентрується на протиріччях людського характеру: слабкість-сила, почуття-інтелект. Юга Луукконен вважає, що його тлумачення “Дон Жуана” є віддзеркаленням сучасного егоцентричного суспільства, якому байдуже до свого ближнього; індивід у такому суспільстві має лише одну мету – використати іншого задля власного блага. Два жіночі персонажі виконують лише пасивну роль у виставі. Виконавець головної ролі Робін Свартстрьом зобразив свого героя типовим психопатом.

Юга Луукконен ще не завершив свої студії в Театральній Академії Гельсінкі, але став уже доволі відомим. Значний резонанс у фінському театральному світі мала його минулорічна постановка на сцені Академії “Майстра і Маргарити” за М. Булгаковим.

АКАДЕМІЯ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У ГЕЛЬСІНКІ

Академія театрального мистецтва є найбільшою освітньою інституцією у цій галузі культури усієї Північної Європи та Прибалтики. Заснована 1979 р., вона продовжує традиції театральних шкіл Фінляндії, тому відліком історії театральної освіти можна назвати період 1866-69 років, коли у Гельсінкі було створено двомовну (шведсько-фінську) Нову театральну школу. Навчання в Академії триває чотири роки, існує магістратура, яку фінансує спеціальний фонд NorMa (розшифровується як Нордичний магістерський рік), та докторантура. Загальна кількість студентів – 327 осіб, з них 10 – студенти-іноземці (двоє навчаються за міжнародним обміном). 2001 р. Академія мала 44 магістранти та 4 докторанти. Театральне й танцювальне мистецтво нинішні студенти Академії вивчають у Гельсінкі, фахівців-дизайнерів з освітлення та звукорежисерів готують в Тампере – це дві складові одного вищого навчального закладу.

Студенти Академії готують щорічно близько 50 прем'єр. Академія випускає не лише акторів, режисерів, звукорежисерів, танцюристів та освітлювачів, але й педагогів театрального мистецтва.

На запитання, чому вищий навчальний заклад такого рангу існує саме у Гельсінкі – і лише у Гельсінкі – на всю Північну Європу, Академія має вичерпну відповідь: фіні дуже серйозно ставляться до театру. І це відповідає дійсності.

Розквіт фінського театру припадає на пору національного відродження Фінляндії у минулому столітті. І хоча зараз Гельсінкі є сучасною європейською столицею, місто зберегло ідеалістично-романтичні театральні традиції. Підтвердженням того, що у Фінляндії дуже серйозно ставляться до театрального мистецтва, може бути хоча б величезна кількість розмаїтих театральних фестивалів, здебільшого у літній період, діяльність численних професійних та самодіяльних труп, т. зв. літні театри – своєрідні мандрівні колективи, які гастролюють по країні лише в літній період. Студенти Академії дають вистави на вулицях, в парках, площах столиці, на базарах та в підземних переходах, у будь-яку пору року, дня і ночі. Репертуари студентських літніх театрів незмінно легкого змісту, здебільшого – комедії, але в головному репертуарі є традиційні та експериментальні постановки за творами Чехова (улюблений автор фінів), Шекспіра, навіть Достоевського.

З 2000 р. Академія орендує приміщення у колишній кабельній фабриці столиці. Численні цехи студенти самі пристосували під репетиційні зали.

Викладання в Академії провадиться двома мовами – фінською та шведською (щоправда, не на всіх факультетах). Шведською та фінською навчають акторської та режисерської майстерності.

Нещодавно магістерський курс Академії підготував у рамках проєкту NorMa виставу за мотивами творів А. Чехова. До “колажу” увійшли фрагменти п'єс “Іванов”, “Три



Ане Скумвол та Ян Корандер у виставі за творами А. Чехова, режисер Ерік Сьодербьом, Академія театального мистецтва, Гельсінкі, 2002 р.

сестри”, “Дядя Ваня” та “Платонов”. Глядачі та суворе журі визнали експеримент надзвичайно цікавим. Вистава триває понад три години і за своєю побудовою дуже схожа на “Шекспірівський колаж”, який теж готував минулорічний магістерський курс і прем'єра якого відбулася в січні цього року. Початок вистави на перший погляд видається надто хаотичним, уривки сцен з чотирьох п'єс, різні за тривалістю, начебто вихоплені навмання і не творять жодного контексту. Та згодом глядач, навіть той, який ніколи не чув про Чехова, пов'язує уламки “складанки” в цілісну картину і, залежно від своєї фантазії та здатності до образного мислення, неначе сам творить сюжет п'єси.

Колаж чудово передає чеховські ліричні настрої, яскраво розкриває структуру тексту, погляди А. Чехова на світ та на людину в ньому. Акторам-студентам вдалося не збитися у своїй грі до лірично забарвлених кліше, якими так часто густо грішать постановки “дорослих” театрів. Успіх вистави чимало залежав від режисера-постановника, наставника курсу Еріка Сьодербьома (завідувача кафедри акторського мистецтва). Типовий потяг до символізму – неодмінний атрибут чеховського сценічного реалізму – тут, ясна річ, не міг проявитися вповні. Незначною вадою експерименту можна назвати хіба те, що одні й ті ж актори раз у раз з'являлися на сцені в іншій іпостасі, тож глядачам важко було зорієнтуватися, хто є хто у цьому чеховському “хаосі”.

Сценографія Веери Лааксо має глибокий підтекст. Численні двері на сцені весь час відчиняються і зачиняються, грюкають або тихенько скриплять, ведучи героїв до нового сценічного світу, нового сюжету, нових дійових осіб. Двері, що зачиняються, замикають героїв у відмежованому просторі і символізують також втрату надій та ілюзій. А ще двері символізують чеховське бачення майбутнього, його утопічну віру в те, що настане час, і світ зміниться до ліпшого.

За матеріалами газети “Hufvudstadsbladet”

Влада СОБУЦЬКА

ТЕРНОПІЛЬСЬКІ ТЕАТРАЛЬНІ ВЕЧОРИ – 2002

29 вересня – 3 жовтня Тернопільський академічний драматичний театр ім. Т. Шевченка став гостинним господарем Всеукраїнського фестивалю “Тернопільські театральні вечори”.

Утретє фестиваль збирає кращі вистави молодшої української режисури. Дев’ять робіт різного жанру було подано на суд глядачів і професійного журі, яке очолив лавреат Національної премії ім. Т. Шевченка народний артист України Федір Стригун. До складу журі увійшли член-кореспондент Національної академії мистецтв професор Ростислав Коломієць (серед учасників фестивалю – четверо його учнів-режисерів), відповідальний секретар Львівського міжобласного відділення Національної спілки театральних діячів Володимир Григоренко, театрознавець, консультант з питань фестивалів Національної спілки театральних діячів України Олена Долечек, театрознавець, заступник директора Тернопільського музичного училища ім. С. Крушельницької Марта Подкович. Вистави відбувалися на великій і малій сценах драматичного театру, а також на сцені Театру актора і ляльки.

Порівняно з минулими фестивалями мистецький рівень репрезентованих вистав вочевидь був вищим. Кожна із сценічних робіт заслуговувала на відзнаку її молодих творців та учасників: режисера, акторів, художника, ансамблю виконавців тощо... Тому журі призначило низку дипломів, якими нагороджено кращих.

Молоду українську режисуру ближнього зарубіжжя репрезентувала вистава “Моцарт і Сальєрі” О. Пушкіна (Придністровський театр драми і комедії ім. Н. Аронецької). Цьогорічний випускник Київського театрального інституту, а нині – головний режисер театру в Тирасполі Олександр Андрієнко запропонував своє бачення класичного твору. У виставі виразно акцентовано внутрішню “меншопартісність” Сальєрі та витончену вразливість Моцарта (цю роль виконує актриса). Фінальний “Реквієм” відлунує в душі Сальєрі страхом і довічним розпачем. Ця робота принесла О. Андрієнкові Диплом у номінації “За кращу режисуру”.

Вистава “Дерева вмирають стоячи” А. Касони (Івано-Франківський обласний музично-драматичний театр ім. І. Франка) подарувала її постановни-

Галина Цьомик та Георгій Морозюк у виставі “Украдене щастя” І. Франка, режисер Василь Юрців, Рівненський музично-драматичний театр.



Андрій Малинович (ліворуч) та Олександр Папуша у виставі “Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра, режисер В’ячеслав Жила, Тернопільський академічний драматичний театр ім. Т. Шевченка.

кам і виконавцям одразу три фестивальні дипломи: режисерові Івану Сороці – “За кращу режисуру”, Володимирі Домшинському – “За кращу музику до вистави”. Світлий, добрий образ Бабусі у виконанні майстра Івано-Франківської сцени Терези Перети став справжньою “душею” вистави і водночас – наче символом поєднання в роботі різних творчих поколінь. Актриса отримала диплом “За кращу жіночу роль”.

“Маргаритка” А. Салакчу в постановці Галини Воловецької на сцені Національного академічного театру ім. М. Заньковецької – також співпраця режисера-початківця із досвідченими заньківчанами. Дипломом “За високу акторську майстерність і вірність професії” відзначено майстерну гру Олександра Гринька в ролі Батька. Акторський ансамбль творять не менш знані Богдан Козак,





Борис Смирнов та Юрій Невгамонний у виставі “Воскреслий і злий” Т. Оглобліна, Одеський будинок актора.

Любов Боровська, Тарас Жирко. А робота молодого постановника отримала диплом “За кращу режисуру”.

“Увертюра до побачення” І. Франка в Національному академічному театрі ім. І. Франка – номінант багатьох театральних фестивалів, володар престижної столичної “Золотої пекторалі” (режисер Андрій Приходько). У блискучому акторському виконанні Остапа Ступки та Наталії Корпан перед нами розгортається драматична історія змарнованої дівочої долі, спізнитого чоловічого каяття. За виконання ролі Марії Наталію Корпан визнано “Кращою молодою актрисою” фестивалю.

Добре знама в Тернополі, а надто серед молоді, вистава “Арт” Я. Рези (режисер Вадим Сікорський) Тернопільського академічного театру ім. Т. Шевченка підтвердила свій мистецький рівень високими оцінками фестивального журі. Вистава тримає глядача в напруженні упродовж двох годин – троє молодих чоловіків ревізують свої погляди на сенс життя і мистецтва, чоловічу дружбу і вірність ідеалам

юности. Дивовижно органічне в умовах шаленого темпоритму дії акторське тріо у складі Андрія Маліновича, Миколи Бажанова і Юрія Черненка заслужено отримало диплом “За кращий акторський ансамбль”.

У спільному проекті Бориса Смирнова і Юрія Невгамонного вийшли на сцену герої п’єси “Воскреслий і злий” Т. Оглобліна (Одеський будинок актора). Протистояння двох чоловіків, постріли й душевні муки, дотепні дія

логи про сучасне театральне життя, а врешті-решт, викриття “несправжності” змодельованої ситуації складають інтригу вистави, яку блискуче, легко й іронічно розігрують на кону актори. Як підтвердження шаленого успіху у фестивального глядача – диплом “За краще втілення молодой української драматургії”.

Уже вдруге на “ТТВ” – Львівське творче об’єднання “Театр у кошику” (режисер Ірина Волицька). Цього разу – із останньою прем’єрою – “Одержима” Лесі Українки. За оригінальне прочитання класичного твору та акторську майстерність (Міріам – Лідія Данильчук) вистава нагороджена грамотою і дарунком від міського товариства “Просвіта”.

“Украдене щастя” І. Франка на тернопільській сцені показав Рівненський обласний музично-драматичний театр (режисер Василь Юрців). У роботі рівненчан вирізнялась прекрасна акторська робота Григорія Морозюка (Микола). Одна з найбільш вражаючих сцен – танець Миколи на попелищі власної домівки (друга дія), сповнений виняткового трагізму.

Трьома нагородами фестивалю відзначено роботу тернополян “Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра. Режисер В’ячеслав Жила (диплом “За кращу режисуру”) створив видовишне театральне дійство, насичене масовими сценами, рухом, динамікою. Кращою чоловічою роллю названа робота Богдана Стецька (Капулетті). У номінації “Кращий молодий актор” відзначено Андрія Маліновича – блискавичного, сильного й романтичного Ромео.

* * *

Зачитуючи нагороди фестивалю, голова журі Федір Стригун сказав: “Ми подивились чудові роботи акторів... Крім маститих і відомих, скільки маємо в Україні талановитої молоді! Хто їх знає? Хто бачить? Ми взагалі не знаємо нашого культурного поля. Програм мистецьких на телебаченні нема. Мабуть, єдиний поки що вихід у цій ситуації – фестивалі. Такі, як “Тернопільські театральні вечори”.

За відродження традицій “Тернопільських театральних вечорів” дипломом фестивалю нагороджено директора фестивалю, художнього керівника Тернопільського академічного драматичного театру ім. Т. Шевченка Михайла Форгеля.

Сцена з вистави “Моцарт і Сальєрі” О. Пушкіна, режисер Олександр Андрієнко, Придністровський театр драми і комедії ім. Н. Аронецької.



Наталія ВЛАДИМИРОВА

ЧЕРЕЗ АФІНИ В СВІТ

10 липня 2002 року в Києві, у приміщенні Національної спілки театральних діячів України, відбулося засідання співзасновників Українського національного центру Міжнародного інституту театру. Ними стали: Національна спілка театральних діячів України та її регіональні відділення, Національний драматичний театр ім. Івана Франка, Державний інститут театального мистецтва ім. І.Карпенка-Карого, Державний центр театального мистецтва ім. Леся Курбаса, Український національний центр УНІМА, Міжнародний театральний фестиваль-лабораторія “Мистецьке березілля”, представники Академії мистецтв України, інших творчих та наукових організацій з усіх сфер театального життя України. Одним із головних завдань, що їх ставили перед собою співзасновники, було створення Українського національного центру Міжнародного інституту театру (МІТ) з подальшим зверненням до ХХІХ Конгресу МІТ щодо участі української делегації в роботі цього конгресу (жовтень 2002 року) та обрання Українського національного центру дійсним членом МІТ.

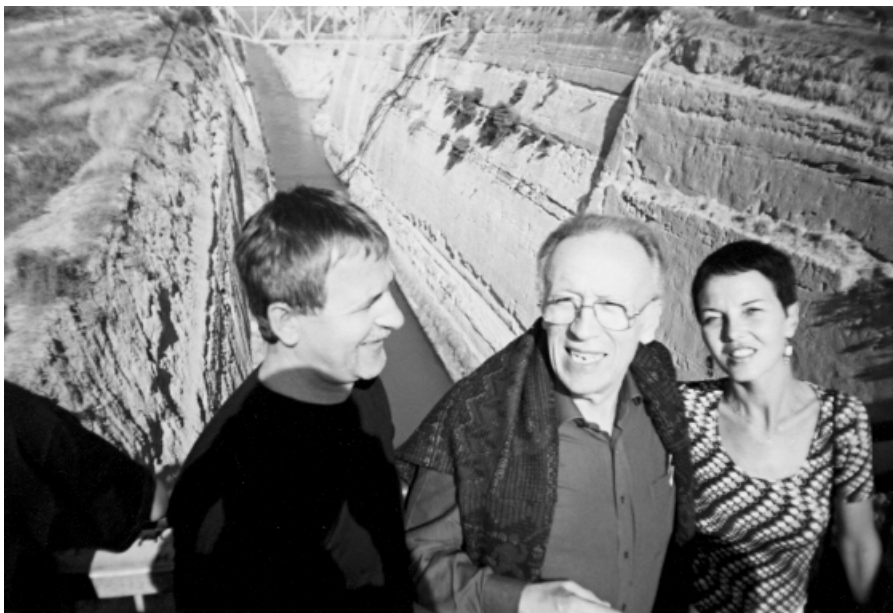
Водночас засідання співзасновників Українського національного центру МІТ взяло на себе функцію Тимчасового комітету та запропонувало на керівні посади такі кандидатури: Богдан Ступка – президент, Неллі Корнієнко – віце-президент, Сергій Проскурня – генеральний секретар.

У складі делегації, яка представляла Тимчасовий комітет національного центру на ХХІХ Конгресі МІТ в Афінах, пощастило бути й авторові цих рядків. На прохання комітету група ентузіастів-альтруїстів в атмосфері екстрему підготувала для участі Конгресі каталог “Український театр. Презентація”, що мав на меті ознайомити учасників ХХІХ Конгресу МІТ із сучасним театральним процесом нашої країни та тими завданнями, що ставить перед собою Український національний центр. Слід зазначити, що, крім інформації про національні осередки, які ініціювали входження України до МІТ та їх керівників, на сторінках каталогу подано також інформацію про розвиток українського театру за останнє десятиліття, тенденції формування сучасної української драматургії, фестивальний рух в Україні, повідомлення про театральні музеї та театральні періодичні видання в Україні. Внутрішні сторінки обкладинки каталога заповнені інформацією про українські театральні Інтернет-ресурси. Годі було передбачити, що саме це видання, підготоване та випущене трьома мовами (українською, англійською, французькою), зіграє чи не найважли-



вішу роль у знайомстві з Україною та її театром як можливим партнером у майбутніх спільних проектах. Під час першого засідання Генеральної асамблеї Міжнародного конгресу МІТу ми запропонували кожній делегації (а це – близько двохсот учасників із 98 країн) по кілька примірників каталога. І вже під час першої перерви в засіданні виникло жваве зацікавлення нами і нашим виданням з боку учасників конгресу, що спонукало їх до діалогу.

У цьому спілкуванні ми з’ясували, що українська театральна культура не є чимось цілком невідомим світові. Не раз у спільних розмовах лунало ім’я режисера Андрія Жолдака, виринали згадки про театральні фестивалі “Київ травневий”, “Золотий Лев”, “Березілля”, прізвища молодих оперних співаків, навіть театральних критиків, знаних зі спільної роботи на міжнародних фестивалях. Цілковитою і надзвичайно радісною несподіванкою для нас було виявлення серед продукції ЮНЕСКО (друковані видання, аудіо-відеокасети, матеріали CD-ROM) в комплекті під назвою “Театральна майстерня на навчальному CD-ROM. Методи навчання театральної майстерності” (1 видання)” робіт



На світлині: Генеральний секретар Міжнародного Інституту Театру Андре-Лодіс Перінетті (в центрі) з членами української делегації Наталею Владимировою та Василем Вовкуном

київських колег. Як з'ясувалося, наприкінці липня цього року кафедра Міжнародного інституту театру в румунському містечку Сіная проводила Міжнародні літні акторські майстерні. Київський інститут театрального мистецтва втретє став учасником цієї акції, і цього разу вистава "Антигона" та майстер-клас III курсу під керівництвом доцента кафедри майстерності актора КДІТМ ім. І.Карпенка-Карого Юрія Висоцького були визнані одними з найцікавіших серед багатьох театральних шкіл із Португалії, Франції, Румунії, Росії, Перу, США, Канади, Югославії, Сінгапуру, Китаю, інших країн. Кияни увійшли до сімки кращих театральних шкіл світу, що й визначило їхнє місце на компакт-диску у виданнях ЮНЕСКО. Ім'я недавньої випускниці кафедри театрознавства КДІТМ ім. І.Карпенка-Карого Юлії Волхонич (вона продовжує своє навчання на театральній кафедрі Пітсбурзького університету в США), було першим, яке згадав у розмові зі мною Ян Герберт – голова Міжнародної асоціації театральних критиків. Серед величезної кількості слухачів семінару з театральної критики цей знаний у всьому світі викладач та дослідник ще рік тому помітив саме нашу випускницю, і сьогодні вони підтримують постійний зв'язок із багатьох професійних питань.

Пленарні засідання, робота в комітетах (з питань театральної освіти, драматургії, танцю, комунікаційних зв'язків), перегляд декількох вистав, колоквиум "Едип: наш власний незнайомець", зустрічі, знайомства, пізнавання і самопізнання... Досвід участі української делегації в роботі Конгресу довів, що ми не розпочинаємо входження до сві-

тової театральній спільноті – ми активно продовжуємо це входження на принципово новому для нас представницькому рівні як дійсні члени Міжнародного інституту театру. На засіданні Виконавчого комітету голова нашої делегації С. Проскурня отримав схвальну ухвалу щодо підготовки належної документації та інформацію про необхідні організаційні заходи, що є для кожної країни умовою входження до МІТу.

Залишається, на моє переконання, діяти за дуже простою схемою: "Стукайте – і вам відчинять. Говоріть – і вас почують". І робити це потрібно якомога активніше – з чітким усвідомленням як неповторності кожного з митців, так і принципової необхідності професійного згуртування.



Керівник театру La Ma Ma (Нью-Йорк, США) Еллен Стюарт та Сергій Проскурня у кулуарах ХХІХ Конгресу МІТ.

Олена КРИЛОВА

ПИШІТЬ РАЗОМ З НАМИ!

Від 7-го до 11-го жовтня цього року у Києві відбувалася міжнародна конференція “Відродження та модернізація української драматургії” за участю драматургів-інструкторів з Великої Британії.

Ініціатором конференції була Ірена Коваль – драматург, автор п’єси “Лев і Левиця”, постановку якої на сцені Київського Молодого театру здійснив режисер Станіслав Мойсеєв у проєкті за участю Богдана Ступки.

На конференцію були запрошені досвідчені, а також молоді драматурги з різних регіонів України. Учасники були поділені на дві групи. В одній – переймали досвід написання п’єс. У другій – вивчали стратегію завоювання сцени новою, сучасною драматургією, фінансування програм, пов’язаних із працею драматурга і режисера, створення професійних товариств, викладання драматургії в освітніх закладах.

Британську делегацію представляли відомі в Англії автори. Стів Гуч – драматург та викладач. Його найвідоміша п’єса “Жіночий транспорт” має близько 400 постановок у театрах різних країн. Він написав та переклав багато інших п’єс і видав книгу “Написання п’єси”*. Том Крейз – драматург та письменник. Деякі твори з його численного доробку відзначені нагородами. Має багато цікавих публікацій з методології написання п’єс.

Емі Розенталь – представник наймолодшого покоління британських драматургів. Її п’єса “Гарненько сидіти” була поставлена у Лондоні, виставу побачили глядачі всієї Великої Британії в ході гастрольного туру, згодом твір неодноразово був втілений на сценах театрів у Нью-Йорку.

Ребекка Прічард – пише багато п’єс на замовлення і провадить заняття з драматургічної творчості у тюрмах, притулках, молодіжних клубах.

Дуже привітні, творчо піднесені, енергійні британці поділились із слухачами справді цікавою й необхідною інформацією, а головне – практично-методичним досвідом написання діалогів, п’єс.

Стів Гуч на своїх заняттях говорив, здавалось, про всім добре знані речі. Але згадувати та впорядковувати свої знання під його керівництвом було і цікаво, і важливо. На прикладі деяких замальовок до майбутніх п’єс, запропонованих учасниками конференції, він виклав теорію побудови драматичного твору, нагадав обов’язкові пункти, без яких твір не буде досконалим.

Том Крейз навчав нетрадиційного, нового для нас способу писання п’єс. Починаючи писати дослівно з “чистого листа”, обираєш кілька тем, які тебе хвилюють, додаєш кілька місць дії на свій вибір, називаєш персонажів, які асоціюються з цими темами, придумуєш мотивації основних



На світлині (зліва направо): Стів Гуч, Емі Розенталь, Ребекка Прічард та Том Крейз.

дій, і ніби описуєш фотографії, які виникають у тебе в уяві. Головна умова – писати не зупиняючись, не відриваючи ручки від паперу. За дві години цього майстер-класу ми несподівано для нас самих придумали більше десяти задумів нових п’єс, які, сподіваємось, стануть основами майбутніх драматургічних творів.

Емі Розенталь поділилась своїм досвідом створення п’єси “Гарненько сидіти”. Це твір про немолоду, сором’язливу, сповнену комплексів жінку, що зазнала у житті краху і наче вдруге народилася у новому покликанні – стала натурницею у школі мистецтв. Неочікуваний поворот – як в житті цієї жінки, так і в п’єсі.

Ребекка Прічард теж виклала свій метод написання п’єс. Він більше базувався на емоціях та інтуїції. Можна сказати, що це шлях пізнання себе. В процесі написання п’єси відкривається підсвідомість, виливаються на папір приховані страхи та питання, що торкаються твоєї сутності, про які у повсякденному житті навіть не здогадуєшся...

Друга група учасників за допомогою тих самих інструкторів вивчала стратегію і тактику співпраці британських драматургів із театрами. В Англії драматурги об’єднуються у неформальні спілки, обмінюються досвідом, організовують публічні читання своїх п’єс, захищають власні права, знаходять спільну мову з режисерами. П’єси нових драматургів активно ставлять на сценах британських театрів. Також при університетах та інших навчальних закладах організовують курси для тих, хто хоче навчитись писати п’єси.

Одна із запропонованих тем називалась “Заручини з режисером”. Це була дискусія, де намагалися відповісти на питання: як знаходити спільну мову з режисером і робити так, щоб сценічне втілення було не насильством над твором драматурга, а розкриттям закладеної в п’єсі теми.

Викладачі з Англії жваво цікавилися станом театральних справ в Україні. Дискутували також питання необхідності створення спілки драматургів. На конференції думки зійшлися на тому, що письменник і драматург – це дві різні професії, які потребують розмежування. Драматургів необхідно виокремити із письменницького загалу. Як це зробити? На це питання ми повинні знайти відповідь самі, а британці побажали нам у цьому успіху.

* див. переклад уривків з книги у цьому числі часопису, С. 85-88 (прим. ред.)



Євдокія СТАРОДИНОВА

Світлина Ігора Садового

НАВЧАННЯ В МУЗЕЙНОМУ ІНТЕР'ЄРІ

Творча професія вимагає й творчого підходу до організації навчального процесу. Форми навчання бажано впроваджувати такі, які не тільки допомагають збагачувати фахові знання студента, але й водночас впливають на його емоції, естетичні почуття, збуджують уяву, стимулюють фантазію тощо. Саме тому кафедра театрознавства та акторської майстерності часто влаштовує зустрічі з відомими акторами, режисерами, організовує виставки робіт художників-сценографів у виставковому залі університетського музею, влаштовує перегляд відеозаписів вистав світового театру з наступним обговоренням.

Цього року на запрошення кафедри театрознавства та акторської майстерності філологічного факультету у виставковому залі Музею історії університету 7 жовтня відкрилась виставка сценографічних робіт "Версії" Андрія Александровича-Дочевського, заслуженого діяча мистецтв України, головного художника Національного академічного театру ім. І. Франка,

Театральні світи, що їх понад двадцять років творить на кону сценограф, сповнені образної, дієвої динаміки простору, лаконічних метафор, вони завжди виявляють сучасне технологічне й конструктивне мислення художника. Не лише віхами творчого шляху митця, а й помітними мистецькими подіями стали його роботи у виставах "Гамлет" Тернопільського театру ім. Т. Шевченка (1989) та Київського Молодого театру (2000), "Король Лір" В. Шекспіра (1997) та "Мати" С. Віткевича (2002) у Національному театрі ім. І. Франка.

Відкриття виставки відбулося з нагоди святкування Дня Львівського національного університету імені Івана Франка і збіглося з початком Міжнародного фестивалю "Золотий лев-2002". Отож у залі було багато гостей та учасників фестивалю. Виставку відкрив завідувач кафедри театрознавства та акторської майстерності професор Богдан Козак. Слово про автора поданих на виставку робіт виголосив директор фестивалю "Золотий лев", художній керівник

театру "Воскресіння" заслужений діяч мистецтв України Ярослав Федоришин. Про співпрацю з художником розповів відомий режисер Роман Віктюк.

Ректор Університету професор Іван Вакарчук тепло подякував А. Александровичу-Дочевському за можливість ознайомитися з його високохудожніми творами в стінах університету.

На відкритті виставки були присутні проректори університету доценти Марія Зубрицька, Петро Стецюк, народні артисти України Федір Стригун, Таїсія Литвиненко, Святослав Максимчук, викладачі та студенти акторського і театрознавчого відділень філологічного факультету, працівники преси, радіо і телебачення.

Наступного дня Андрій Александрович-Дочевський прочитав для студентів-театрознавців у виставковому залі лекцію з питань сценографії, ілюструючи її своїми роботами, відповів на численні запитання. А 9 жовтня тут відбулася зустріч майбутніх акторів і театрознавців з Романом Віктюком*.

Ще однією формою навчання є залучення студентів до співпраці з ЗМІ. Четвертокурсники-театрознавці опублікували низку статей у львівських газетах. Студентська редакційна група (Тарас Федорчак, Марія Кошелінська, Роман Лаврентій, Тарас Працьовитий, Уляна Рой, Галя Душка, Олеся Нагірна, Галя Тишак, Софія Роса, Роксолана Блага, Віктор Мартинюк) самостійно випустила чотири бюлетені фестивалю "Золотий лев", в яких було висвітлено хід цієї події. Юні "видавці" бюлетеня також взяли участь у прямому ефірі телеканалу "Культура" на Львівському телебаченні, який був присвячений підсумкам роботи "Золотого лева-2002".

*див. у цьому числі часопису: Роман Віктюк: "...Любити життя і любити себе", С.98 – 101. (прим. ред.)

Автори номера:

Ростислав Пилипчук, академік Академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, професор (Київ)

Ольга Шлемко, заслужена артистка України (Київ)

Ганна Веселовська, кандидат мистецтвознавства (Київ)

Майя Гарбузюк, театрознавець (Львів)

Олена Ріпко, кандидат мистецтвознавства (Німеччина)

Ян Міхалік, доктор, професор (Краків, Польща)

Олександр Семашко, доктор філософських наук, професор (Київ)

Наталя Єрмакова, кандидат мистецтвознавства, професор (Київ)

Валентина Заболотна, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, професор (Київ)

Мирослава Оверчук, театрознавець (Львів)

Валеріян Ревуцький, почесний академік Академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, професор (Ванкувер, Канада)

Наталія Владимірова, кандидат мистецтвознавства (Київ)

Ганна Липківська, кандидат мистецтвознавства (Київ)

Валентина Галацька, кандидат філологічних наук (Дніпропетровськ)

Світлана Веселка, театрознавець (Львів)

Тетяна Шевченко, театрознавець (Львів)

Ніна Новоселицька, заслужений діяч мистецтв України, радіожурналіст (Київ)

Валерій Гайдабура, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Академії мистецтв України (Київ)

Богдан Ступка, народний артист України, лавреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, академік Академії мистецтв України (Київ)

Наталя Лотоцька, народна артистка України (Київ)

Михайло Форгель, театрознавець (Тернопіль)

Стів Гуч, драматург (Великобританія)

Богдан Козак, народний артист України, член-кореспондент Академії мистецтв України, професор

Сергій Гордєєв, заслужений діяч мистецтв України (Харків)

Іпполіт Зборовець, доктор мистецтвознавства, професор (Харків)

Роман Віктюк, режисер (Москва, Росія)

Юлія Чистякова, студентка III курсу театрознавчого факультету Харківського державного інституту мистецтв імені Івана Котляревського

Роман Лаврентій, студент IV курсу театрознавчого відділення філологічного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка

Тадеуш Корнас, театрознавець (Варшава, Польща)

Влада Собуцька, журналіст (Тернопіль)

Олена Крилова, актриса (Львів)

Євдокія Стародінова, філолог (Львів)

Переклади:

Наталя Вус (Львів)

Ярина Винницька (Львів)

Ольга Кирилова (Київ)

Уляна Рой (Львів)

Наталя Іваничук (Гельсінкі, Фінляндія)

Далі на “Просценіумі”

До 80-річчя Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України:

Ольга Гуєвська з оглядом історії музею

Ада Саболькіна про фундаторів колекції В. Василька та П. Руліна

Наталія Бабанська з документами останнього періоду життя М. Садовського

Ростислав Пилипчук із дослідженням початків професіонального театру в Галичині (продовження)

Пітер Брук із роздумами про акторську професію (продовження)

Михайло Резнікович про теорію, практику, сьогодення й майбутнє театру

Ганна Липківська про сучасні проблеми української молоді режисури

Наталя Шевченко зі спогадами та міркуваннями про “Золотий лев-2002”

Ніна Мазур із враженнями від останніх фестивалів у Вроцлаві

Редакція приймає до публікації оригінальні статті,
що досі не були друквані. Приймаються праці обсягом до 0,5 ум. друк.
аркуша (до 12 ст. першого примірника машинопису або електронний варіант
статті у програмі Word 6.0 або 7.0, формат rtf, гарнітура Times New Roman Cyrillic,
формат А-4, до 20 тис. знаків), у тексті – посилання на джерело у квадратних
дужках, примітки та література в кінці статті згідно з вимогами ВАКу
(див. Бюлетень Вищої атестаційної комісії України. – К., 1999. – С. 62-64),
окремо – дані про автора: науковий ступінь та звання, місце роботи або навчання,
основні наукові праці, повна адреса, телефони. Ілюстративний матеріал повинна
супроводжувати інформація, подана за таким порядком: повна назва театру, назва
вистави та прізвище драматурга, рік постановки, постановочна група, прізвища
акторів та ролі, автор світлини, малюнка, 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

Підписано до друку 5.08.02. Формат 60 x 84/8
Папір офсетний. Друк офсетний.
Віддруковано в Жовківській друкарні видавництва Отців Василян “Місіонер”
Умовн. друк. арк. 12 Наклад 700 прим. Замовлення