

### ІСТОРІЯ

- Ростислав Пилипчук* 3 Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-і роки XIX ст.)  
*Ольга Гусьвська* 9 З минулого в майбутнє  
*Ада Сапьялкіна* 10 Корифеї українського театрального музею  
*Наталія Бабанська* 14 Маловідомі документи з останнього періоду життя і творчості Миколи Садовського  
*Тетяна Степанчикова* 17 Фридерик Клейнман і єврейський театр у Львові

### ТЕОРІЯ

- Неллі Корнієнко* 22 Курбас – Арто. Зустріч – незустріч

### КРИТИКА

- Валерій Гайдабура* 25 Екзистенційний карнавал Анатолія Хостікоєва  
*Ганна Липківська* 31 Режисура України: зачароване коло  
*Валентина Заболотна* 34 Національна ідея в творчості заньківчан  
*Наталія Шевченко* 38 Прощай зброе, або капітуляція розуму  
*Андрій Тулянець* 45 На вітрилах вокальної долі  
*Майя Гарбузюк* 48 Незнищенність вертепу...  
*Алла Підлужна* 54 Мовчання Свіфта

### ПРАКТИКА

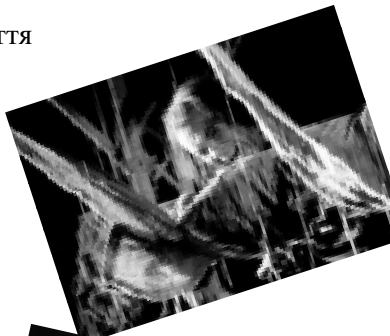
- Пітер Брук* 55 Без секретів  
*Михайло Резникович* 61 Театр? Театр... Театр!  
*Володимир Овсійчук* 67 “Мені відкрив світ театру Євген Лисик”  
*Данило Поштарук* 75 Віконечко у світ  
*Олександр Чайка* 77 Нічого не боятися

### ДРАМАТУРГІЯ

- Стів Іуч* 79 Написання п'єси

### ПЕРШІ СТУДІЇ

- Ільїна Генсіцька* 81 “Камінний господар”. Версія п'ята  
*Тарас Федорчак* 84 Ірина Волицька: театрознавча інтервенція в режисуру  
*Світлана Веселка* 88 Найперше – любити театр!





**СВІТ**

<b>АВСТРІЯ</b>		
<i>Хельга Саммер</i>	91	Оскар Вернер – легенда австрійської сцени і світового кіно
<b>ЕСТОНІЯ</b>		
	94	Зимова казка
<b>ІТАЛІЯ</b>		
	95	Вічно жива commedia del'arte
<b>ПОЛЬЩА</b>		
<i>Ніна Мазур</i>	96	Усамітнені чи самотні?
	99	Євродрама – 2002
<b>ФІНЛЯНДІЯ,</b>		
<b>ШВЕЦІЯ</b>	100	Знову Лінус Тунстрйом
	100	Усе починалося в Обу
	102	“Гамлет” саамською мовою



**КНИГАРНЯ**

<i>Ірина Яремчук</i>	103	Теорія архегри Евдженію Барби
<i>Світлана Максименко</i>	105	Зібране намисто



**ІНФОРМАЦІЯ**

<i>Олеся Назірна</i>	106	Заньківчанам – 85!
<i>Майя Гарбузюк</i>	108	На шляху до МІТУ
<i>Ольга Ковтало</i>	109	Спогади про Вроцлав
<i>Євдокія Стародінова</i>	110	Міжнародний день театру у Франковому університеті

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

**Головний редактор**  
Богдан Козак  
**Заступник**  
**головного редактора**  
Майя Гарбузюк  
**Літературний**  
**редактор номера**  
Катерина Зозуляк  
**Дизайн та верстка**  
Інна Шкльода  
**Набір і коректура**  
Ольга Козлова

**Редакційна колегія:**

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

**Адреса редакції:**

79000 м.Львів, вул.Університетська,1,  
Львівський національний університет імені Івана Франка,  
к.251, редакція журналу “Просценіум”.  
Телефони: (0322) 72 - 10 - 10, 96 - 41 - 97.  
E-mail: kafteatr@franko.lviv.ua

Ростислав ПИЛИПЧУК

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

(Продовження, початок: “Просценіум”, ч.1/2001, ч.1(2)/2002, ч.2(3)/2002, ч.3(4)/2002)

Відкриття Руського народного театру, який пізніше фігуруватиме ще під назвами “Руський народний театр товариства “Руська бесіда”, “Руський театр”, “Русько-народний театр”, “Український театр товариства “Руська бесіда”, мало стати явищем загальнослов’янського культурного значення. Адже саме в 60-х роках ХІХ ст. виникає цілий ряд театрів у західних і південних слов’ян, зокрема в чехів, сербів, хорватів, словенців та ін. Відкриття Руського народного театру поповнило гроно слов’янських театрів у межах Австрійської імперії, водночас цей театр став шістдесятим у списку всіх театрів на території Австрії [1].

На зразок інших слов’янських театрів, які в своїх назвах містять слово “народний” у значенні “національний” (напр., *Teatr narodowy* у Варшаві, *Národní divadlo* в Празі, *Slovenské narodni divadlo* у Братиславі, *Narodno pozorište* у Белграді, *Hrvatsko narodno kazalište* в Загребі, *Slovensko narodni gledališče* у Любляні, *Narodniy teatp* у Софії), у такому самому значенні було вжито це слово у назві “Руський народний театр”.

Подібно до того, як це було при відкритті театрів у західних і південних слов’ян, не обійшлося й у Львові без відповідної церемонії. З 8 до 10 год. ранку 29 березня 1864 р., у вівторок, в Успенській церкві один із сподвижників Ю.Лавровського в справі заснування театру, головний покровитель “Народного дому” і водночас священик, крилошанин, тобто член єпископської капітули, Михайло Куземський у супроводі двох дияконів і двох субдияконів у присутності численної української інтелігенції відправив урочисте богослуження. Добірний хор Львівської греко-католицької духовної семінарії, як свідчить газетна інформація, зробив доказ “нових успіхів молоді Русі в півчеськім іскусстві” [2]. Після богослуження у місті відбувалися зустрічі з гостями, які приїжджали з усієї Галичини до Львова на відкриття театру, не передбачаючи, що не всім пощастить увійти до зали.

О 7 год. вечора театральну залу Народного дому заповнила публіка, у двох третинах – українська, а в решті – складена з представників інших національностей. Вхід до зали головними сходами був прикрашений смерековим гіллям, сама ж зала – килимами і квітами. Глядачів було так багато, що до свого місця можна було добратися з великими труднощами. О 7 год. 30 хв. вечора з’явився намісник Галичини генерал граф А.Менсдорф-Пуйлі в супроводі президента Верховного Суду Галичини Страйновського, фінансового прокурора і багатьох інших найвищих вій-

ськових і світських достойників німецької та інших національностей. Була присутня вся тодішня українська еліта Галичини. Військовий симфонічний оркестр львівського австрійського гарнізону під керівництвом диригента К.Ляйбольда виконав спеціально створену для даного випадку Михайлом Вербицьким вступну увертюру-симфонію, після чого відкрилася завіса: на сцені стояли дванадцять хлопчиків і дванадцять дівчаток в українських народних строях, а посеред них – студент університету Лонгин Бучацький. Виступивши трохи наперед, він продекламував “Пролог на відкриття русько-народного театру”, написаний для цієї нагоди молодим гімназіальним учителем Омеляном Огоновським (1833–1894; майбутнім драматургом і видатним істориком української літератури, професором Львівського університету). Весь цей текст умістила газета “Слово” [3].

*По довгім сні – по сні, мов внутр могили,  
Ми до життя вже раз ся пробудили –  
Протерли очі та в порі свободній  
Розглянулись по царині народній, –  
І взялась Русь до праці в ім’я Боже,  
В надії, що всі труди переможе...*

Далі згадувались перебуті протягом історії народні нещастя, але й прославлялись зусилля до піднесення народної освіти, зокрема збудування “Народного дому”, заснування “Руської бесіди”, роль в цій справі “Молодої Русі”.

*Однако ж вскорі двиглось просвіщення,  
Устало давнес упокорення,  
А з добровільних жертв селян убогих  
І русинів – ревнителів немногих  
Вознісся велелінно “Дім Народний”,  
Той руського життя мов храм природний,  
Де маєм школи, ба, і “Бесіду”  
Та видим в зароді Русь молоду!*



Омелян Огоновський\*

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

*І в тім розсаднику квіток животних,  
Мов то в пам'ятнику згадок народних.  
Вже устросно в честь давньої слави  
Також театр для руської забави,  
Щоб за життя, то єсть, до спільних діл  
При тім огниську дух наш ся загрів.*

Далі перелічувались завдання, що стоять перед театром, зокрема:

*Так править Русь і представляє нам  
В народнім зріллиці муз світлий храм,  
Щоб житє-бутє наше ми пізнали  
І так практично ся образовали.  
Най, отже, буде та народна сцена  
Науці і забаві посвячена,  
Най тая муз святиня ізвіщас,  
Що нарід руський сили розвивас,  
Щоб оказалась слів тих лож сама,  
Що в руськім місті русинів нема!*

*.....  
О доле наша! Окажися нині  
Прекрасній сій муз гречеських дружині,  
Щоб наші герої тут виступали  
І прадідну істор'ю нам являли,  
І істину, і справи всі животні,  
Всі пісні наші і думки народні.  
Проте не раз тут муза засмієся,  
Коли наш руський гумор розів'єся,  
І станєся, що народа житє  
Представить тут імініє своє  
Так сумну думу, як і сміх сердечний,  
А з тим характер русинів конечний.*

Не обійшов автор імени Лавровського як засновника театру:

*Най же честь буде мужу всечестному,  
Що перший дав житє театру тому!  
Ім'я Лавровського прославить ся  
І в ряд ревнителів поставить ся...*

Можна мати претензії до мистецьких якостей цього вірша, однак не можна не згодитись з оцінкою Франка (який навіть процитував майже повний текст), що цей “Пролог” “так і дише духом того відродження, тої молодечої, подекуди наївної свіжості, котра найпростішим словом уміє найкраще трафити до серця” (“Руський театр в Галичині”, 1885) [4]. Думку що повторив інший історик театру і поет – Степан Чарнецький [5].

Публіка сприйняла “Пролог” із захопленням, що й висловила бурхливими оплесками. Після цього хлопці й дівчата, які були на сцені, заспівали австрійський “народний гімн” у супроводі оркестру. Потім відслонилася ще одна завіса – і з'явилося так зване табло: в рожевому освітленні портрет австрійського цісаря Франца-Йосифа I в природній величині роботи українського художника Корнила Устияновича (1839–1903), а біля підніжжя портрета – четверо у білому одязі дівчаток, які, символізуючи ангелів, тримають у руках вінок. Далі – бенгальські вогні освітили всю сцену, залунали оплески і вигуки “браво”. Після опущення завіси симфонічний оркестр виконав увертюру до опери

“Галька” польського композитора Станіслава Монюшка (1819–1872). Аж тепер пішла триактна мелодрама “Маруся”. В антрактах вистави оркестр виконав твори діючих тоді композиторів: Концертну увертюру чеського композитора Антоніна-Еміля Тітла (1809–1882) [6], Другу симфонію українського композитора Михайла Вербицького (1815–1870), “Коломийку” польського композитора, львів'янина Фаб'яна Тимольського (1828–1885), а наприкінці – якийсь фрагмент з опери “Аттіла” італійського композитора Джузеппе Верді (1813–1901). Причому австрієць К. Ляйбольд диригував і увертюрою, і всіма іншими творами. Під час самої вистави “Маруся” грав оркестр польського театру у Львові під диригуванням його директора Войцеха Смацяжинського (1819–1874), який за сумісництвом очолював незабаром і оркестр українського театру [7].

З цього приводу обидві вірнопіддані газети – львівське “Слово” і офіційний віденський “Вісник русинів Австрійської держави” не проминули нагоди підкреслити, як “русський нарід возлюбленного Монарха свого високо поважає і вірно єму єсть приданний”.

Не вдаючись тут до детального розгляду цієї вистави, відзначимо тільки те, що першу виставу “Марусі”, як і другу через день, публіка сприйняла з величезним ентузіазмом.

Не тільки українська, але й польська та німецька преса у Львові й Кракові вмістила прихильні відгуки на цю визначну культурну подію.

“Більший, ніж з погляду руського мистецтва, цей вечір матиме наслідок з погляду народного і політичного. Вперше почули ми з руських уст на такому місці висловлені такі важливі в житті народів засади і думки, які були в натхненному “Пролозі” Огоновського. Без сумніву, ніколи не загине народ, де “... хоть щербата була доля, та претривала кріпка воля...” [8] – писала львівська польська “Gazeta narodowa”, даючи при цьому високу оцінку й самій виставі.

Подібно висловились і “Dziennik literacki”, і німецькі “Lemberger Zeitung” та “Krakauer Zeitung”. Особливо прихильно оцінили ці газети музичний бік вистави.

Газета “Слово” констатувала, що на перших виставах було багато представників “вищого сослов'я” – польських графів, якихось українських поміщиків з Наддніпрянщини. “На попередніх представленнях серед поважних гостей Україна була репрезентована, а то в вечір відкриття руського театру був молодий князь Г., потомок старовинного малоруського роду, що прекрасно розмовляв по-українськи” [9]. На другій виставі “Марусі”, як і на наступній (1 квітня 1864 р.), коли показували поспіль два водевілі: “Москаль-чарівник” І. Котляревського та “Адам і Ева”, здійснену О. Бачинським переробку двоактного французького водевілю А. Анісе-Буржуа або Ф. Дюмануара, був присутній Степан Ризнич – “поміщик з Києва, яко любитель України добре відомий багатьом русинам у Львові. Обидва гості висловились найпохвальніше про побачені вистави”.

У відкритті Руського народного театру та його подальшій діяльності протягом року значну участь взяли австрійські та польські діячі мистецтва. Вже згадувалось, що декорації вистави малював художник львівського міського театру, що належав до фундації графа С.Скарбка, – Фрідріх



Людвіг Польшман (1805 – 1870), котрий оформлював у цьому театрі як німецькомовні, так і польські вистави; що грав оркестр цього самого театру під керуванням диригента В. Смацяжинського; що у програмі цього оркестру – деякі твори польських композиторів, а сама інсценізація була здійснена польським письменником Александром Големб'євським (особу цього письменника досі не вдалося ідентифікувати, оскільки в бібліографії польської літератури, і зокрема драматургії, не зафіксовано саме Александра Големб'євського). Вистава здійсненої ним інсценізації “Марусі” йшла з музикою польського композитора Вінцентія Квятковського (особа його поки що не ідентифікується з тими, хто представлений у словниках польських композиторів і диригентів). Обидва ці діячі, за інформаціями в газеті “Слово”, працювали до 1863 року в Житомирському польському театрі. “І так з Основ'яненкового почуття і духу при братньому сприянні польських діячів мистецтва утворилася оригінальна русько-українська мелодрама, що освятила урочисте відкриття нашої сцени у Львові”, – писалося в “Слові” [10].

Але все ж, як уже відзначалося, вистава “Маруся” засвідчила орієнтацію галицьких українців передусім на Наддніпрянську Україну. Про це свідчив і весь перший львівський сезон (з 29 березня до 21 липня 1864 р.), коли показувались найпопулярніші, хоч і не рівноцінні, п'єси української драматургії: вже згадувані інсценізація “Марусі” Г. Квітки-Основ'яненка і “Москаль-чарівник” І. Котляревського, а також “Нагалка Полтавка” І. Котляревського, “Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ'яненка, “Назар Стодоля” Т. Шевченка, “Кумірошник, або Сатана в бочці” Д. Дмитренка, “Бувальщина” А. Вельсовського, “Покійник Опанас” А. Янковського, “Один порадував, а другий потішив” А. Ващенко-Захарченка, “Сватання на вечорницях” С. Паливоди-Карпенка. Зовсім бідна ще тоді українська драматургія в Галичині була репрезентована тільки одноактним “радіспівом” “Козак і охотник” – переробкою “співогри” “Der Kozak und der Freiwillige. Ein Singspiel in einem Auszuge” німецького драматурга Августа Коцебу, яку здійснив Іван Айталеви́ч (Вітошинський) ще 1849 р. для аматорського театру в Перемишлі і тоді ж опублікував (музику до вистави тоді ж написав М. Вербицький), та оригінальною “характеристичною картиною”, як визначив автор жанр п'єси, а по суті – сатиричною комедією на чотири дії “Опiкунство” Рудольфа Моха. Знаменним явищем для Руського народного театру стала й вистава першої перекладеної (не переробленої) іншомовної п'єси – драми “Верховинці” (оригінальна назва “Karpaszy g6rale”) польського драматурга Юзефа Коженювського (автор перекладу – галицький письменник Ксенофонт Климкович). Ю. Коженювський був представлений ще однією п'єсою – двоактною комедією “Майстер і челядник”, яка була, однак, не перекладена, а адаптована до українських реалій якимсь “Мод... Шм...” (так позначено це авторство в одній з рецензій), мабуть, для театру в Кам'янці-Подільському або в Житомирі, звідки й привіз її текст О. Бачинський. Йшла також згадана вище переробка з французької “Адам і Ева”.

Трупа Руського народного театру склалася, попри професіональних акторів Бачинських, з аматорів. Були це студенти університету і технічної школи (предтечі політехнічного інституту), а також юні львівські аматорки. У першій виставі, наприклад, поруч з Омеляном і Теофілою Бачинськими брали участь Анна Контецька, Іларіон Сероїчковський, Михайло Юрчакевич (відомий згодом під псевдонімом Розмазовський), Юліан Нижанковський, Антон Бучацький, Ієронім Пожаковський.

А в дев'ятій виставі – “Назар Стодоля” (4 травня 1864 р.) виступали Марія Контецька, Максим Гарасимович і якісь аматори, що в афіші зазначені тільки як Володимир В., Георгій М. та ін. Але участь цих аматорів у виставах була нетривалою. Часом виступав Лонгин Бучацький – той самий, який декламував вірш О. Огоновського на урочистому відкритті театру. 10 липня 1864 р. у виставі двох одноактних п'єс – “Майстер і челядник” та “Москаль-чарівник” – дебютували Павлин Свенціцький (під псевдонімом Лозовський), Стефан Коблянський та Вікентія Лукасевич (справжнє прізвище – Кахникевич). Коли ж постало



Омелян Бачинський, 1870 р.

Теофілія Бачинська, 1880 р.



питання про виїзд трупи в турне по інших містах Галичини, то саме цей склад, за винятком М. Юрчакевича та П. Свенціцького, вирушив у дорогу. А питання про гастролі постало дуже скоро, бо з кінця березня до кінця грудня грати у Львові сорок вистав – це означало б або дуже розтягати перерви між виставами, або зіграти всі вистави і сидіти склавши руки: адже в ті часи не було прийнято заздальгідь і протягом тривалого часу, як тепер, готувати вистави. Тому вирішено було ще влітку, за сприятливої погоди, вирушити у мандрівку по Галичині й Буковині, а решту належних вистав грати у Львові восени.

Після 22 вистав у Львові трупа на чолі з О. Бачинським виїхала в свою першу мандрівку за маршрутом Коломия – Станіславів – Чернівці. У складі цієї трупи було дев'ять осіб: обоє Бачинські, Анна Контецька, Вікентія Лукасевич, Іларіон Сероїчковський (відомий згодом по сцені як Санковський), Антон (Володимир) Бучацький (відомий ще як Чацький), Юліан Нижанковський, Ієронім Пожаковський, Стефан Коблянський (відомий згодом під псевдонімом Стефанів). У Коломій протягом 14 серпня – 3 вересня 1864 р. було зіграно дев'ять п'єс: “Наталка Полтавка”, “Москаль-чарівник”, “Сватання на Гончарівці”, “Маруся”, “Бувальщина”, “Кум-мірошник”, “Покійник Опанас”, “Сватання на вечорницях” та “Адам і Ева”. Вистави (їх було сім) відбувалися в тісному залі чиновницького казино на ринку в домі Самуїла Германа на першому поверсі.

На початку вересня трупа переїхала з Коломій не до Станіславова, як це передбачалося, бо саме там виступала польська трупа А. Мілашевського зі Львова, а до Чернівців. Це місто, незважаючи на брак спеціального театрального приміщення, вже мало деяку театральну традицію. Ще в першій половині XIX ст. сюди заїжджали німецькомовні трупи, а на початку 60-х років тут тривалий час виступала польська трупа К. Лобойка та інші польські, румунські і німецькі трупи. 1864 року тут гастролювали по черзі, а то й водночас, німецька, польська, румунська і навіть італійська трупи. Відкриття Руського народного театру у Львові спонукало чернівецьких русинів задуматись над створенням такого театру ще й у Чернівцях, про що писала навіть урядова німецька газета “Bukowina” [11]. Але ця ідея надовго залишилась нездійсненою. Львівському театрові доводилось протягом усього часу існування обслуговувати й Буковину.

За першого приїзду до Чернівців вистави відбувались у так званій арені – тобто, мабуть, цирковому приміщенні. Протягом 4–7 вересня 1864 р. було показано всього чотири вистави, а саме: “Наталку Полтавку”, “Москаль-чарівника” та “Адама і Еву” (обидві в один вечір), “Сватання на Гончарівці” і “Марусю”. Враження від цих вистав буковинці винесли таке ж захоплююче, як і львів'яни та коломийці. Про це повідомляло “Слово”, посилаючись на Ю. Федьковича, який саме під час виступів театру був у Чернівцях проїздом з Вижниць, де він постійно жив, до Львова, а приїхавши туди, розповів у редакції газети про те своє враження [12]. Через кілька днів анонімний буковинський кореспондент у “Слові” писав: “Можемо з чистою совістю сказати, що руський народний театр зробив на нас великий вплив і кинув у більшу частину великонадійної молоді елек-

тричну іскру!.. А в нашій молоді лежить і наша будучність, бо вже вона скоріше спонукається до дії, ніж минуща старовина...” [13].

Ще більшого успіху, ніж у Коломій та Чернівцях, зазнав театр у Станіславові, куди він переїхав 11 вересня 1864 року. Тут він виступав уже у великій залі, яка вміщала значну кількість публіки. Протягом 13–20 вересня 1864 р. дано було шість вистав: “Наталку Полтавку”, “Адама і Еву” та “Покійника Опанаса” (дві останні – в один вечір), “Сватання на Гончарівці” (двічі), “Москаль-чарівника” та “Сватання на вечорницях” (обидві – в один вечір) і “Марусю”.

22 вересня 1864 р. театр повернувся до Львова. На решту 18 вистав з усіх 40, які були затверджені намісництвом, виробили нову концесію. Після двомісячної відсутності театр розпочав свої виступи у Львові 2 жовтня 1864 р. Репертуар його поповнився цілим рядом нових п'єс. Східноукраїнська драматургія була репрезентована багатоактними драмами “Щира любов, або Милий дорожше щастя” Г. Квітки-Основ'яненка, “Гаркуша” О. Стороженка, одноактними “жартами” “Чумак український” А. Янковського, “Вечір на хуторі близ Диканьки (по Гоголю)” А. Ващенко-Захарченка і “комедіо-оперою” “Запорожці” (сценічна назва п'єси “Поворот запорожців з Трапезунду”) К. Гейнча. Решта вистав – перекладна драматургія: польська триактна драма “Вікно на першому поверсі” Ю. Коженювського (в перекладі П. Свенціцького), російська п'єса “Безумная”, анонсована як “драматична картина в 1 відслоні, переведена із соч. Пушкіна”, а насправді – “драматическое происшествие в 1 действии, взятое Д. А. Шепелевым из повести И. И. Козлова с сохранением стихов подлинника” (як зазначено у рукописі п'єси, який зберігається в Санкт-Петербурзькій театральній бібліотеці), переклад якого привіз О. Бачинський так само із Житомира; чотириактна комічна опера “Марія, дочка другого полку”, яка була спроценою адаптацією опери “Дочка полку” італійського композитора Г. Доницетті на лібрето французьких драматургів Ж. Сен-Жоржа та Ж. Байяра, в перекладі Михайла Полянського; адаптовані самим О. Бачинським одноактні французькі водевілі “Слаба струнка” Л.-Ф. Клеврвія, П.-А. О. Ламбера-Тібу і Е. Жема, “Голоден і влюблен” (так названо твір не вказаного автора), “Дочка старого актора” (так названо водевіль “Дочка славетного артиста” Т. Ф. Вільяра і Ш. де Ліврі), “Сорокалітнє дитячко двадцятилітнього батька” не зазначеного автора, а також одноактна комедія “Два розсіяні” не названого німецького автора в непоіменованому українському перекладі. Перекладачами деяких із цих творів могли бути Павлин Свенціцький і Остап Левицький, який мав завдання від О. Бачинського забезпечувати репертуар перекладами іншомовних п'єс. Знову беруть участь у виставах М. Юрчакевич (але вже під псевдонімом Розмазовський) та П. Свенціцький (під псевдонімом Лозовський). У жовтні перейшов з польсько-української мандрівної трупи К. Лобойка актор-комік з певним сценічним досвідом Антон Моленцький, у листопаді – артистка цієї ж трупи Катерина Смолинська. У жовтні вступив до трупи молодий актор Айтал Вітошинський, у листопаді – артистки А. Богдан, у грудні – Тежля Клітовська, М. Спринь.

РУСКИЙ ТЕАТРЪ НАРОДНЫЙ.

ВЪ НЕДЕЛЮ ДНИ 28. ЛЮТОГО (2. МАРТА) 1865.

ВЪ САЛН ПОДЪ „ПРОВЪДЪНІЕМЪ“

иля Дирекція КИЛБВА ПАШЫСКОГО, предводителъ Куд.

ПО ЖЕЛАНІЮ:

ЩИРА  
ЛЮБОВЬ

Драматъ въ 5. дѣйствіяхъ, съ Грегора (Котля) Основанка (съ чужинъ).

О С О Б Ъ Ъ :

Грегора, основанка и директоръ театральнаго	Г. Котля
Галка, дѣва ея	Г. Пашыска
Саша, женоу ея	А. Димитри
Вася, роботоу ея	Г. Котля
Удольскій, основанка съ Грегора Харина	Г. Котля
Зорин, основанка	Г. Котля
Пашыска, основанка съ Грегора Харина	Г. Котля
Сашыска, основанка съ Грегора Харина	Г. Котля

Сцены — основанка — женоу — дѣва — роботоу.

Дѣва въ залѣ театральнаго — въ 1870 годѣ.

ЦѢНА МѢСЦЕМЪ:

Билетъ 1 гр., общее мѣсто 20 гр., партеръ 20 гр., галерія 25 гр. з. з.

ПОЧАТОУТЬ О 7 ЧАСОВЪ ПЕЧАТЕНІЕМЪ.

В Мѣстѣ дѣла 12. Марта 1865.

Szczera Miłość.

Драматъ въ 5. дѣяхъ Грегора Димитри, з. театр.

Дирекція Димитри 1865.

Афіша вистави “Щира любов” Г. Котля-Основ’яненка театру товариства “Руська Бесіда”. Перемишль, 28 лютого (12 березня) 1865 р.

Але тепер настають зміни в керівництві театру, у визначенні напрямку його діяльності.

Як уже відзначалося, спочатку театр мав чисто український характер. Українська мова панувала не тільки на сцені, а й у побуті акторів. Принаймні, йшлося до того, щоб прищепити акторам звичку розмовляти між собою по-українському. Дирекція в діловому листуванні вживала української мови. Афіші друкувалися фонетичним правописом. Словом, театр розвивався під впливом “Молодої Русі”, чи інакше – народовців.

Але так тривало недовго. Кажучи словами І. Франка, “супротивний вітер повіяв з півночі”. То був час, коли переважна більшість т.зв. святоюрців почала дедалі хилитися до одверто московфільських позицій. Прибравши до рук “нестійкого” Дідицького з редагованим ним же “Словом”, вони мобілізувались на боротьбу за вплив і на театр. Знову ж маємо пояснення цьому явищу в тогочасного автора: “З огляду на розбуджений через руський театр межі руською суспільністю ентузіазм – стара партія досить довго мовчки гляділа на напрям театру, котрий був з кожного погляду чисто народно-руський. Але вкінці наскучило їм се зно-

сити і загрозили відобранням зали в “Народнім домі”, де відбувалися представлення театральні, коли замість правопису фонетичної не буде на оголошках ужита етимологічна правопись. Лавровський, будучи знов посередником до згоди, усунув з театрального комітету Климковича, а прибрав (увів – Р. П.) Климентія Меруновича, “общеруса”. Се зроблено в той спосіб, що на засідання комітету театрального перестали взивати Климковича. Одночасно завів Лавровський на оголошках правопись власного винаходу, напіветимологічну. Сей винахід Лавровського знаменито характеризує його становище попереднє, – але в сім випадку Лавровський виставився на смішність, бо винайдену ним правопись, уживану спеціально тільки на оголошках театральних, сторонництво “Молодої Русі”, а навіть святоюрці, прозвали “лавришівкою”, і всі сміялися з неї” [14].

Справді, виділ “Руської бесіди” на своєму засіданні 9 жовтня 1864 р. ухвалив надалі друкувати театральні афіші етимологічним правописом [15]. Але річ не в тому, яким правописом мали друкуватися афіші. Суть крилася у глибшому: в нахилі мови акторів на “язиччє”. А це йшло на шкоду як самим акторам, так, тим більше, глядачам, найширшій публіці, яку мав виховувати театр.

4 грудня 1864 р. новий намісник і військовий головнокомандувач Галичини генерал-лейтенант барон Ф. Паумгартен, що заступив на свій пост 24 жовтня 1864 року, підписав концесію на сорок вистав у Львові, десять у Самборі і двадцять у Перемишлі протягом 1865 року, однак прохання на дозвіл постійного театру у Львові й він відхилив. 6 грудня Паумгартен у супроводі почту світських і духовних “достойників” навіть побував на виставі водевілів “Дочка старого актора” і “Сорокалітнє дитятко двадцятип’ятилітнього батька”. Мабуть, саме тоді намісник пообіцяв, що австрійський уряд, замість надати субвенцію театрові, сплачуватиме з державної скарбниці належний німецькому театрові податок протягом наступних восьми років [16]. Але то була обіцянка-цяцянка [17].

“Справа щодо концесії на постійний руський театр і щодо відповідної для нього субвенції донині ще не розв’язана у Відні” [18], – писало “Слово”. Тим-то Театральний виділ, звітуючи про свою діяльність за 1864 рік, звертався до всієї громадськості з проханням збирати й надалі кошти на театр, який власними силами не зможе протриматися [19]. Ще в середині січня 1865 р. було зроблено подання до Президії Намісництва про дозвіл збирати внески на театр протягом 1865 року [20].

Становище українського театру в Галичині було настільки злободенним, що його обговорювали у всьому слов’янському світі. Журнал “Slawische Blatter”, що видавався у Відні, вмістив, наприклад, допис зі Львова, в якому автор глибше, нід “Слово” чи інші українські газети, обурювався ставленням уряду до українського театру. “Контрибуція театру, – писав анонімний автор, – мала б тільки тоді якусь підставу, якби руські вистави давалися на німецькій сцені. Тоді б її можна вважати принаймні за чинш. Але ж бо русини мають осібну сцену в залі “Народного дому” – того плоду постійної дбайливості руських патріотів, а тим часом так дорого оплачує цей театр своє існування. Ходить

чутка, що уряд готовий взяти на себе той тягар русинів, але все те донині є тільки обіцянкою. Здається неймовірним, що народна інституція, заснована на власній землі власними силами, мусить платити податок чужій інституції. Той стан речей через якісь там непам'ятні договори має тривати ще багато літ; отже, так довго має ще жити, зачарований контрактом, привілей німецької культури в Галичині"[21]. Та це був голос волюючого в пустині.

Концесія на 1865 рік мала ту різницю, що тепер її одержало те саме товариство "Руська бесіда" під свою відповідальність, а не О. Бачинський, як було досі. Керівництвом театру мав зайнятися новообраний Театральний відділ, до якого тепер увійшли тільки Ю. Лавровський (голова), Климент Мерунович і Михайло Полянський.

Наприкінці 1864 р. з О. Бачинським було підписано новий контракт на 1865 р., за яким директор театру зобов'язувався погоджувати всі свої дії з новообраним відділом "Руської бесіди" і Театральним відділом, знову очоленим Ю. Лавровським. Обидва Бачинські мали відтепер отримувати платню 600 золотих ринських на рік, тобто по 50 ринських місячно, і половину прибутку з кожної вистави. Всі учасники дотеперішніх вистав, що виступали на правах аматорів, були зараховані до складу трупи як платні актори, отже, вони також підлягали контролю не тільки з боку дирекції театру, а й Театрального відділу.

За письмовими договорами від 31 грудня 1864 р. було встановлено такі розміри місячної платні на 1865 р.: І. Сероїчковському – 40 золотих ринських австрійської валюти, А. Моленцькому – 35, Ю. Нижанковському – 15, а після переведення його в актори з 1 квітня 1865 р. – 20, В. Лукасевич – 25, А. Богдан – 20, а з 1 квітня 1865 р. – 10, К. Смолинській – 10, а з 1 квітня 1865 р. – 12, М. Спринь – 10, а з 1 квітня 1865 р. – на правах статистики з одноразовою платнею, Т. Клітовській – 6, а з 1 квітня 1865 р. – 10, капельмейстерові і хормейстерові В. Смацяжинському – 30 і з 1 квітня 1865 р. капельмейстерові К. Ляйбольду – 30 (про платню оркестрантам даних не збереглося), машиністові Моріцу – 15, суфлерові Хромовському з 1 квітня 1865 р. – 10. І тільки Л. Бучацький залишався на становищі аматора, очевидно, через свою добру матеріальну забезпеченість і через те, що брав участь у виставах в основному під час виступів театру у Львові. Так само І. Пожаковський працював з березня 1865 р. на посаді театрального секретаря безкоштовно. Цей список красномовно свідчить про структуру театру і становище кожного з акторів у ньому [22].

За участю О. Бачинського було укладено й прийнято статут театру, запроваджено робочі правила для акторів на зразок тих, що практикувалися колись в українсько-польських та російських театрах у Житомирі й Києві [23].

По всіх тих містах, де мала гастролювати трупа, було визначено повноважних представників з місцевої інтелігенції, які за дорученням Театрального відділу повинні б наглядали за зовнішнім порядком театру, моральним його станом і контролювати прибутки й видатки, тим більше, що від величини одержаної з вистав суми, поділеної до того ж надвоє, залежало матеріальне утримання акторів, покриття витрат за дорогу та інші видатки, крім тих, що йшли на ви-

стави. Виплатою займався О. Бачинський від імени відділу "Руської бесіди", за поданням і схваленням рахунку представником того ж відділу.

(Далі буде)

1. В Австрійській державі на даний момент існувало 59 театрів, у тому числі у Нижній Австрії – 20, у Верхній Австрії, Солнограді, Каринтії, Країні, Шлезії, Галичині, Кракові, Далмації і Банаті – по 1, в Істрії – 3, в Тиролі – 3, в Чехії – 2, в Моравії – 1, в Ломбардії – 2, у Венеційській області – 11, в Угорщині і Семігороді – 4 (Усі назви австрійських провінцій подаються в тодішньому визначенні). "Наш руський театр у Львові доповнить то число до 60", – зазначалося в кореспонденції газети (Слово. – 1864. – 22.II(5.III). – Ч.16).

2. Слово. – 1864. – 18(30).III. – Ч.23.

3. Там само.

4. Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. – Т. 26. – К., 1980. – С.363 – 364.

5. Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині. – Львів, 1934. – С.27.

6. Очевидно, ту саму "Увертюру із слов'янських наспівів", яку А.-Е.Тітл написав для чеської вистави, що відбулась у Відні 29 грудня 1850 р. (Česko-slovenský hudební slovník. – Praha, 1965. – Sv. 2. – S. 773).

7. Опис урочистого відкриття Руського народного театру здійснено способом контамінації фактів із таких газетних публікацій: Слово. – 1864. – 18(30).III. – Ч.23; 21.III(2.IV). – Ч.24; 27.III(8.IV). – Ч.25; Вістник. – 1864. – 25.III(6.IV). – Ч.23. – С.90 – 91.

8. "Gazeta narodowa". – 1864. – Ч.73 (цитуються за газ. "Слово". – 1864. – 21.III(2.IV). – Ч.24).

9. Слово. – 1864. – 28.III(9.IV). – Ч. 26.

10. Там само. – 1864. – 21.III(2.IV). – Ч. 24 (переклад з "язичія").

11. Там само. – 1864. – 8(20).IV. – Ч. 29.

12. Там само. – 5(17).IX. – Ч. 71.

13. Там само. – 9(21).IX. – Ч. 72.

14. "Молода Русь" в роках 1860 – 1866". – Діло. – 1892. – 19.II(2.III). – Ч. 40.

15. Слово. – 1864. – 3(15).X. – Ч. 79.

16. Там само. – 1864. – 9(21).XII. – Ч. 98.

17. Про цього Паумгартена акад. К.Студинський висловився як про намісника, "за якого політичні відносини в Галичині сильно погіршилися" ("Зв'язки України з Галичиною", том IV. – Центральний державний історичний архів України у м. Львові, ф. 362, оп.1, од. зб. 18-а. – С. 170).

18. Слово. – 1864. – 2(14).XII. – Ч. 96.

19. Там само. – 1865. – 27.III(8.IV). – Ч. 25.

20. ЦДДА України у м. Львові, ф. 514, оп. 1, в'язка 10, од. зб. 153. – Арк. 5.

21. Цит. за : Слово. – 1865. – 31.III(12.IV). – Ч. 26.

22. ЦДДА України у м. Львові, ф. 514, оп. 1, в'язка 10, од. зб. 152. – Арк. 32, 41-46; од. зб. 153. – Арк. 5.

23. Слово. – 1865. – 27.III(8.IV). – Ч. 25. – Очевидно, статут Руського народного театру було складено на зразок: "Общие правила для театра, составил и издал Теофил Борковский, директор театров Киевских и Житомирского. Киев, В типографии Университета Св. Владимира, 1861". – 95 ст. (паралельно російською і польською мовами).

Ольга ГУЄВСЬКА

**З МИНУЛОГО У МАЙБУТНЄ**

*“... музеї мають свої жанрові ознаки. Може бути, наприклад, музей-трагедія..., музей з комічним забарвленням..., музей-епос..., музей-легенда або балада..., музей-пейзаж .... ...це свого роду портрети, але втілені не словом, не пензлем, не різцем, не фото або кінокамерою, а засобами музейної експозиції”.*

Аркадій Драк

На межі 1970–1980 років у житті Музею театрального, музичного та кіномистецтва України сталася значна подія – відкрилася нова постійно діюча експозиція. За словами відомого російського театрознавця Б. Поюровського, було створено “образну емоційну виставу, присвячену історії театрального мистецтва України”[1].

Важко не погодитись з цим поціновувачем театру, харків’янином, добрим знавцем українського сценічного мистецтва. Насправді для більшості відвідувачів головною несподіванкою стало зіткнення не зі стінами, “декорованими” експонатами, а саме з експозиційним простором, у якому відбувалося театральне дійство. Воно, звичайно, існувало за іншими законами, а якщо точніше – музей декларував свій закон. Втім, найкраще про “законодавчу основу” новаторської експозиції сказав її автор А. Драк: “У процесі створення експозиції театрального музею ми зробили для себе важливе відкриття: музейна експозиція – мистецтво просторово-часове і з цього погляду може порівнюватися лише з мистецтвом театру. Образ музею існує і в просторі, і в часі, розгортається поступово, втягуючи відвідувача у своєрідне музейне дійство. Так, з ярмаркової атмосфери рядження, народних ігор першого залу глядач потрапляє у білий, театральньо-вишуканий салон в дусі ампіру початку XIX сторіччя... Або, наприклад, виходячи на деякий час на “бруківку” до вуличного ліхтаря, немов обагряючись спалахом революції 1905 року, наш “герой” – театральне мистецтво, – а слідом за ним і відвідувач переходить в елегантний ностальгічно сумний інтер’єр в стилі модерн”[2].

Сьогодні, повертаючись до події створення експозиції, не можна не розглядати її в контексті всієї історії музею. Що цьому передувало? З чого складався шлях з минулого у сьогодення?

Початок історії Музею датується кінцем січня 1923 р. – коли в Мистецькому Об’єднанні “Березиль”, очолюваному Лесем Курбасом, було обрано музейну комісію у складі В. Василька, Л. Гаккебуш, О. Швачка (пізніше до них приєдналися О. Сердюк, П. Масоха та ін.). Почалося багато у чому стихійне накопичення експонатів, якими сьогодні пишається музей. За спогадами В. Василька, музейній комісії доводилось вживати неординарних заходів, щоб переконати старших акторів, своїх колег передавати до музею речі та документи. Був навіть застосований “примусовий музейний податок”. Це означало, що березильці повинні були передати до музейної комісії мінімум дві пам’ятки з

історії українського театру. Коли і цей засіб було вичерпано, допомогла М. Заньковецька. Подарувавши власні костюми, вона не тільки збагатила колекцію музею, але й підвищила авторитет ентузіастів нової справи.

Поворотним моментом у цій історії став 1926 р. Переїзд “Березоля” до Харкова зумовлює передачу театрального музею під егіду Всеукраїнської академії наук. Директором призначено відомого вченого, театрознавця П. Рупіна, якому музей зобов’язаний своїм науковим становленням. За час його керівництва значно розширюються фонди, здійснюється велика науково-дослідницька, збиральницька робота, виробляються всі основні напрями діяльності. Рупін спромігся зробити головне – накопичені матеріали було структуровано, надано їм чіткої організації. Створена ним науково-теоретична “матриця” дозволяє й сьогодні додавати, розширювати, збагачувати музейні скарби, не ламаючи їх природи. Певною мірою П. Рупіна можна вважати філософом музейної справи, засновником науково-теоретичної бази театральної колекції.

Час, який відділяє реформи П. Рупіна від “експозиції-театру” А. Драка і керованого ним колективу, тривав майже сорок років. Створення експозиції “Театральне мистецтво України” можна вважати завершальним етапом єдиного шляху, етапом-здобутком, який продовжує визначати його долю. Її автори відтворювали правдивий, несафальшований зв’язок часів, мудро обминаючи рифи ідеології, здійснюючись над політичною облудою, вказівками і постановами.

Сама ідеологія експозиції для свого часу була прогресивною і авангардною – передбачала в своїй системі особливе місце людини-відвідувача. Останній мав статус не пасивного споглядача, а учасника постійного активного діалогу. І сьогодні для кожного, хто завітає до музею, розігрується вистава, у якій відвідувач був і залишається надзвичайно важливим чинником.

Життя експозиції-вистави насичується постійними зусиллями тих, хто працює за її лаштунками, тих, кого в античному театрі називали “корифеями” – тобто старшими акторами, які керували дією.

За постаттю екскурсовода – “актора” приховується невідомий для публіки пласт наукової роботи. Врешті те, що показує і про що оповідає представник музею, є лише вершечком айсберга, що його утворюють пошук експонатів, робота з колекцією, аналіз надходжень та ін. Взагалі можна вважати експозицію специфічною формою наукової

музейної публікації. І вся структура наукової роботи спрямована на досягнення цього результату. Саме тому робота хранителів музейних колекцій не може обмежуватись лише знанням топографії фондів та їхнім зберіганням. Пошук експонатів, відповідальний науковий коментар вимагає чималих знань та досвіду. Так само, як і класифікація, систематизація, аналітичне осмислення знахідок.

Науковці музею здійснюють і самостійні наукові розвідки, сенсом і першоджерелом яких завжди був і є експонат. Дослідження експоната стає зернятком, з якого виростають наукові гіпотези, адже кожний – це цілий світ, спостерігаючи за яким, оновлюєш картину наукового буття історичних персонажів, тенденцій, фактів, подій. Часто експонат потрапляє в музей разом зі своєю “легендою”, зрозуміти природу якої, осмислити і зафіксувати її також є дуже важливою і специфічно музейною науковою роботою.

Музей – явище еволюційне, де накопичення старих речей примножує нові знання про мистецтво.

Статті, які протягом 2003 року – визначного для музею його 80-річчям, – будуть опубліковані на сторінках журналу,

написані за останні роки. Вони, звичайно, не можуть дати вичерпного уявлення про наукові інтереси співробітників, проте кожна з них зростала на ґрунті музейної роботи, була її живою часткою. Об’єктивно вони закладають базу майбутньої концепції експозиції мистецтва ХХ ст. І якими б розпливчастими не видавалися сьогодні її обрії, новий музейний спектакль народиться обов’язково. Яким буде його жанр? Сьогодні сказати про це ще неможливо. Хочеться, щоб він не був романтично-пафосним, науково немічним. Сподіваємось, що ті, хто уособлює другу сторону нашого діалогу, теж будуть гідними історії театру, яку зберігаємо, вивчаємо і пропагуємо сьогодні ми.

1. Поюровський Б. *Связь времен нерасторжима // Правда.* – 29 лютого 1978.

2. Драк А. *Образність в музейній експозиції // Науковий архів МТМКУ, оп. 1, од. зб. 927.* – С. 12 – 13.

Ада САПЬОЛКІНА

## КОРИФЕЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МУЗЕЮ

Відзначаючи 80-річчя українського театального музею, не можемо не згадати його початків, не віддати данини вдячності й шани його корифеям – Василеві Васильку та Петрові Руліну.

На момент започаткування театального музею при Мистецькому Об’єднанні “Березіль” у січні 1923 р. театральне буття й свідомість дозріли для цього акту. П. Рулін писав: “Саме той театр (“Березіль” – А. С.), що найрішучіше поривав з традиціями старого дореволюційного театру [...] саме цей театр усвідомив собі безперечно потребу зберегти пам’ять про те мистецтво, що непереможною силою нових умов уходило в минуле” [1].

Музей починається з колекції. Отже, було створено музейний осередок “Березоля”, обрано комісію: у першому складі – В. Василько (голова комісії і відповідальний керівник майбутнього музею), Л. Гаккебуш (заступник голови), О. Швачко (секретар комісії), М. Савченко, В. Гайворонський і М. Кононенко; пізніше активну участь у музейній роботі взяли О. Сердюк, П. Масоха, В. Тихонович і Д. Демуцький. Комісія одразу приступила до збирання першого в Україні театального музею. Генеруючим центром музейного руху в МОБі і першим, хто подарував експонати у колекцію був В. Василько, колекціонерський хист і покликання якого виявилися значно раніше (йдеться про його досвід фотографаматора під час роботи в театрі М. Садовського).

Основними, характерними рисами цього процесу були: по-перше – ентузіазм, віра в майбутнє і сподівання на підтримку широких кіл громадськості як рушійної сили активності; по-друге – відсутність концепції (на тлі зародкового стану теорії музейної справи і наукового театрознавства); по-третє – відсутність матеріальної бази.

Реальні обставини, за яких починалася і відбувалася збиральницька діяльність березільських музейників, змусили їх виявити витривалість і винахідливість. Сподівання на сприятливе ставлення театальної громадськості виявилось невиправданим. “...Комісії з першого ж дня прийшлося боротися в кращому разі з цілковитою байдужістю громадянства до цієї справи, а то й просто з міщанством та власницькими інстинктами тих осіб, що, здавалось би, в першу чергу повинні були відгукнутися” [2]. Сам Василько мав рацію, коли пізніше вбачав причину значного спротиву, на який вони наразилися, в недовірі діячів театру до музею як самочинної організації. Та, напевно, прозріливішим у цьому питанні був П. Рулін: “...лежала в самій організації музею непоправна хиба, що на перешкоді дальшому розвитку стояла [...] Був “Березіль”, так би мовити, “партійною” на полі театру організацією; займав він крайній фланг у тодішніх мистецьких угрупованнях, що раз у раз у досить таки гострі поміж себе стосунки ставали” [3].

Разом з тим і славнозвісний примусовий музейний податок, впроваджений для березильців, і внески свідомих знаних митців – М. Заньковецької, Л. Ліницької, родини Старицьких, Леся Курбаса, В. Меллера, І. Мар'яненка, Л. Гаккебуш, А. Бучми, Д. Антоновича – дали свої плоди. За свідченням В. Василька [4], у 1925 році музейний фонд нараховував близько 2500 різновидових і різночасових експонатів, починаючи від 1825 р. і закінчуючи величезною збіркою з історії “Березоля”, яка відбивала повну картину роботи об’єднання, включаючи близько 500 анкет за два сезони. За відсутності спеціальної бібліотеки музей мав 20 цінних книжок і 3 партитури.

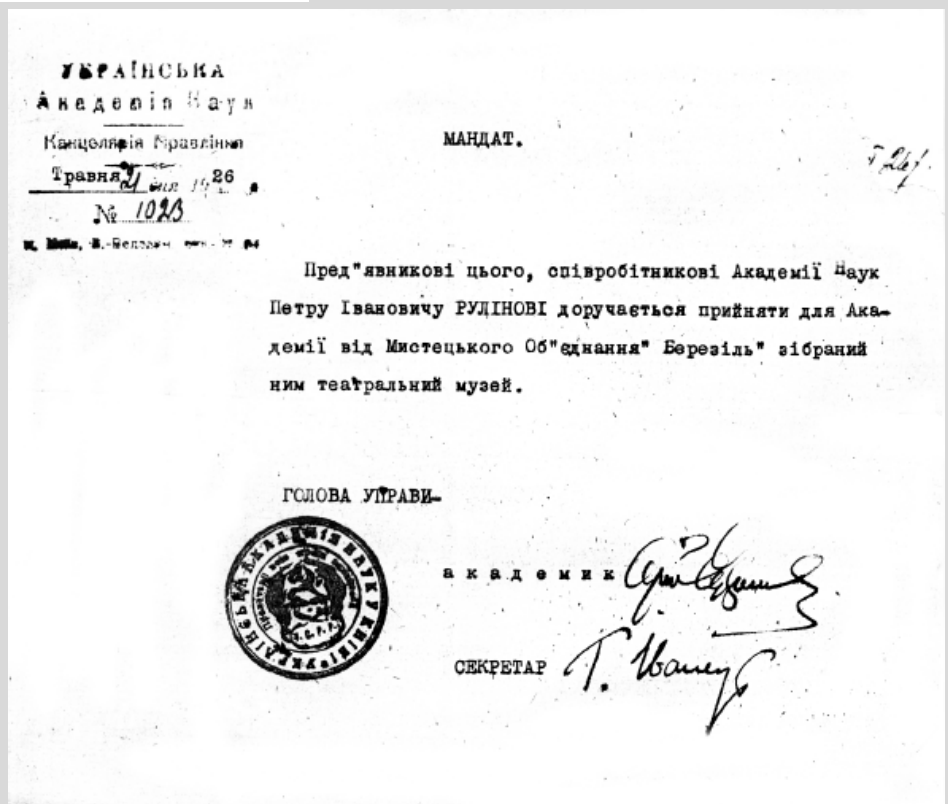
Серед найбільших – збірки матеріялів, що стосувалися діяльності труп М. Кропивницького, труп М. Садовського, Українського національного театру, його спадкоємців – (Державного народного театру та Театру ім. М. Заньковецької), Молодого театру, Державного драматичного театру і його продовження – Першого драматичного театру ім. Т. Шевченка, Української музичної драми (1919 р.), Мандрівного театру “Камеляри”, Драматичного театру ім. І. Франка, Театру в Галичині, Київського драматичного театру.

Між ними збірка Театру М. Садовського виділяється кількістю негативів і світлин (відповідно 281, 200). Маємо підстави вбачати в цьому той доробок Василя Василька, який став його внеском у музейну колекцію. Тут слід підкреслити особливе значення цих фотографічних робіт. На відміну від інших мистецьких витворів твір театрального мистецтва – вистава, з живою сутністю, має короткий період життя. Тому сама вона не може бути музейним предметом. У зв’язку з цим фотографічна фіксація живої тканини вистави, зрештою, як і багато чого іншого, пов’язаного з нею, має велику цінність для історії театру. В цьому сенсі починання В. Василька, крім самоцінності його колекції, визначало один з пріоритетних видів музейних предметів у зібранні театрального музею.

На загальному тлі музейної толоки фігура В. Василька функціонально ніби губиться. Але дійсне значення і роль особи в цій справі можна зрозуміти вже з того, що однією з трьох причин передачі збірки до Всеукраїнської академії наук 1926 р. був його вихід з “Березоля”. Правда, ми добре знаємо, що відхід від музею був суто формальним, і фактично В. Василько залишився музейним колекціонером до кінця свого життя. При цьому його зростання як практика і теоретика театру впливало і на підвищення його ж колекціонерської “кваліфікації”. Про це красномовно свідчать листи В. Василька до керівників музею. З листів перед нами всебічно постає зятятий збирач. Де б не працював (очолював театри у



Петро Рудін







*Василь Василько*

Харкові, Донецьку, Чернівцях, Одесі) – звідусіль надходили матеріали, які збирав цей невгамовний “музейник”. Можна стверджувати, що історія театрів періоду його керівництва збережена з вичерпною повнотою: протоколи засідань художніх рад, макети, ескізи костюмів і декорацій, преса, рекламні матеріали і, звичайно, добірки світлин, зроблені за принципом фотофіксації вистави.

А втім, В. Василько передав музеєві не тільки експонати, що стосуються його власної творчості чи діяльності очолюваних ним театрів. Знаючи, наприклад, що в музеї немає Курбасового портрета, він замовив його одеському художникові В. Цимпакову і подарував музеєві. Взагалі принцип системності у доборі й організації матеріалів властивий Василькові як колекціонерові. Його “внесок” у музейну колекцію налічує тисячі одиниць. Сам лише особистий архів, який містить його театрознавчі та художні твори, мемуари, статті, листи, щоденники, біографічні документи, матеріали творчої діяльності, налічує 1089 одиниць зберігання.

Дорогоцінний дар режисера, який надійшов до музею вже в кінці його життя, – унікальна бібліотека, яку він зби-

рав десятиріччями і яка налічує близько 5 тис. томів книжок з різних галузей гуманітарних знань.

Внесок В. Василька у створення театрального музею важко переоцінити. Завдяки вродженому талантові колекціонера, ентузіазмові й енергії, системному підходу до збирання матеріалів він зумів закласти основи колекцій музею, створити перші експозиції. Але, мабуть, головний наслідок його діяльності на цій ниві – суспільне визнання необхідності театрального музею як певної інституції і введення його в контекст культурного життя.

Друге народження музею, вже під егідою ВУАН, у знаменному 1926 р. спричинилося до кардинальних змін у процесі музеєфікації. З одного боку, академічний статус музею викликав більшу довіру і прихильне ставлення з боку певних кіл громадянства. З другого боку, внаслідок реорганізації справа опинилася в руках однієї людини, яка стала визначальним чинником і рушійною силою. П. Рулін – людина, яка була музеєм. Представник фундаментальної науки з притаманним йому глобальним мисленням і системним баченням, першопроходець у царині наукового історичного театрознавства і музеєзнавства, який розробив хронологічну періодизацію історії театру в Україні і відповідну програму дослідження, поставив музейну роботу, насамперед збиральницьку, на наукову колію. Конкретно і ґрунтовно було сформульовано надзавдання і мету музею: “Театральний музей мусить стати не тільки місцем, де переховуватимуться театральні експонати, він мусить стати дослідною лабораторією, де б режисер, актор, художник, хореограф, композитор, театральний машиніст, електротехнік, реkwізитор, критик, історик і нарешті аматор міг би на конкретних зразках ознайомитися з історією, розвитком і останніми досягненнями тої галузі театру, яка його цікавить”[5].

Відповідно П. Рулін вибудував цілісну стратегічну наукову концепцію комплектування музейного фонду, яка містить такі принципові позиції:

I. Хронологічні: 1) в музеї повинні зосередитися пам’ятки і матеріали, потрібні для дослідження минулого театру (згідно з Руліною періодизацією); 2) одразу поставити завдання іти в ногу з сучасністю, відбиваючи досягнення кожного сезону .

II. Змістові: 1) український театр у всьому світі, іноді з доборою аналогів з дальших театральних культур для забезпечення порівняння; 2) театр всіх народів на Україні, всі іноземні театри, що працювали й гастролювали в Україні.

III. Конструктивна : виходячи з синтетичної форми театрального видовища та пошукових інтересів дослідників, постійно мати на меті реконструкцію вистави в єдності всіх її складових, в т.ч. фіксувати, як сприймала її тогочасна публіка (на той час Рулін розцінював це як завдання майбутнього).

Істотною і значущою характеристикою рулінської концепції є всеосяжність, тобто найповніше охоплення не тільки всіх суто мистецьких компонентів театру, а й цілого комплексу елементів, що беруть участь у життєдіяльності системи театру. До цієї категорії належали й так звані “допоміжні моменти театральної фактури”: музика та кіно.



Як окремий напрямок роботи передбачалося дослідження глядача – могутнього впливового чинника театральної еволюції. Таким чином, планувалося статистична робота в музеї на основі відповідного матеріалу, якого бракувало вже на той час.

Органічною складовою театрального комплексу вважалось і театральне приміщення – історично-архітектурний аналіз еволюції театральних будівель. Як наслідок – низка моделей (макетів), які б відтворювали цей аспект історії театру.

Отже, була створена ідеальна програма музейної розбудови, зокрема щодо предметного забезпечення.

Відповідно були визначені джерела надходжень і шляхи роботи: “1) перш за все треба підвести під театральний музей тверду матеріальну базу; 2)...певними законодавчими актами треба надати музею права одержувати обов’язково примірник всього того, що про театр буде друкуватися...; 3) треба забезпечити його деякими експонатами, без яких його збірки завжди будуть неповними (при цьому передбачалися право і можливість вилучення матеріалів, що зберігались в інших закладах культури (бібліотеках, музеях іншого профілю), за ініціативою самих закладів чи Головнауки, і передання їх до театральних музею”[6]. Характерно, що П. Рудін, очоливши музей уже зрілим ученим, знав конкретні предмети, необхідні музеєві; “4) робота музею має проводитися в найтіснішому контакті з самими театрами” [7] (тут поряд з особистими контактами передбачалося заснування в деяких театрах музейних гуртків, які не тільки мали б стежити за повним відображенням поточного театального життя, але й розшукувати власників потрібних музеєві пам’яток).

Від самого початку існування академічного музею було надіслано театрам листи-звернення з викладом завдань і проханням надсилати всі матеріали, які певною мірою висвітлюють усе театральне життя в Україні чи тільки українське за її кордонами. При цьому було зазначено класифікацію предметів для збирання: а) речові пам’ятки – костюми, макети, ескізи декорацій, бутафорія тощо; б) іконографічний матеріал – фотографії, портрети, діапозитиви і т.ін.; в) архівний матеріал – листування, спогади, статуту, розрахункові книжки, інші статистичні матеріали; г) різноманітний друкований матеріал – афіші, п’єси, газети, книги тощо.

Важливими чинниками успіху музею і умовами досягнення поставлених завдань визнано широку інформацію і звіти про роботу в театральній пресі, зокрема у власних виданнях, без яких не мислились доцільність існування музею, і узгодження роботи з громадською думкою.

Чітка програма, наукова обґрунтованість, а до них і ділова активність П. Рудіна вже в перший рік дали відчутний результат: звітні дані за 1927 р. підтвердили, що до колекції надійшло 4156 нових експонатів, серед яких один з раритетів музейної колекції, цінний Галаганівський вертеп 1770 р., збірка речей М. Заньковецької та ін.[8].

За 1928 р. надходження експонатів склали 13 169 од. (з них друкованої продукції – 10928, зокрема афіші – 8063, програми – 1144). Майже всі матеріали музей отримав

безкоштовно. “Обмеженість коштів дозволила витратити за весь час дуже невеличку суму на придбання цінних пам’яток; через це не могли надходити до музею речі, що були йому дуже і дуже потрібні”[9]. Зокрема, музей відмовився від купівлі старих театральних костюмів, особливо доби народницько-побутового театру, яких з кожним роком ставало все менше.

Звітуючи за 1929 р., Рудін зазначає: “Найцінніші... матеріали надходили цього року не самопливом, як раніше, а внаслідок іноді досить довгої підготовчої праці”[10]. Проводилась систематична робота й розшуки потрібних матеріалів для заповнення виявлених прогалів; зокрема було зроблено фотографії з різного ілюстративного матеріалу, що можуть дати хоча б деяке уявлення про шкільний театр в Україні (у зв’язку з відсутністю оригінального ілюстративного і меморіального матеріалу). Велика увага приділялася видовому розмаїттю предметів.

Вперше за все своє існування музей міг уже купити окремі речі. В такий спосіб було придбано рештки театральних строїв і реквізиту М. Кропивницького, великий портрет М. Садовського в ролі Сави Чалого (худ. Проценко). Загалом за 1929 р. зібрано 11 172 од. (друкованих – 8693). За 1927–1929 рр. – 28 507 од. [11]

Враховуючи, що П. Рудін сам виконував весь комплекс музейних робіт, поєднуючи їх з професорськими обов’язками в Музично-драматичному інституті імені М. Лисенка (з 1934 р. – Державному театральному інституті), не буде перебільшенням назвати його працю титанічною. Створена П. Рудіном класична наукова концепція театального музею стала генетичним кодом цієї унікальної інституції, а зібрані колекції – “золотим” фондом.

Створюючи фондову колекцію театального музею, В. Василько і П. Рудін стали каталізаторами загальнокультурної тенденції, поставивши організацію музейної справи на професійну наукову основу, заклали міцні підвалини для подальшої розбудови театального музею України.

1. Рудін П. *Український театральний музей. Завдання і перспективи*. – К.: ВУАН, 1927. – С. 3.

2. *Музком. Театральний музей Мистецького Об’єднання “Березіль” // Барикади театру*. – 1923. – № 1. – С. 8.

3. Рудін П. *Український театральний музей...* – С. 3.

4. *Фонди МТМК України*. – Ф. “Р”, інв. № 16853. – С. 2–3.

5. Рудін П. *Український театральний музей...* – С. 5

6. Там само.

7. Там само.

8. *Фонди МТМК України*. Ф. “Р”, архів музею, інв. № 10335. – С. 2.

9. Там само. – С. 7.

10. Там само. – С. 2.

11. Там само.

Наталія БАБАНСЬКА

## МАЛОВІДОМІ ДОКУМЕНТИ З ОСТАНЬОГО ПЕРІОДУ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТИ МИКОЛИ САДОВСЬКОГО

Уже давно на часі створення наукової біографії Миколи Садовського – одного з видатних організаторів театрального процесу в Україні. Для наукового дослідження має цінність кожен підтверджений документально факт біографії і творчості митця. Кілька таких маловідомих фактів останнього періоду життя актора постають з листів і документів, що зберігаються у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (МТМКУ), у Рукописному відділі Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України та інших архівах Києва.

Повернення 1926 р. з еміграції додому – надзвичайно яскравий знак характеру Садовського з панівними рисами тяжіння до зовнішнього самовияву, тобто ризику, відваги, імпульсивності, а також твердої віри в ідею самостійності України і необхідності для неї національного театру. Добровільна участь у російсько-турецькій війні 1876 – 1877 рр., від'їзд з групою акторів 1919 р. з Києва на Поділля, переїзд 1920 р. до Галичини, яка була загарбана Польщею, і згодом на Закарпаття, що перебувало у складі Чехо-Словаччини, і повернення з еміграції додому свідчать про те, що ці риси були притаманні йому протягом усього життя. Дослідження психології цих вчинків дало б серйозний матеріал для розкриття особистості митця.

Суперечливість переживань М. Садовського в еміграції розкриває відоме, але досі повністю не опубліковане, лише частково цитоване В. Васильком у книжці “Микола Садовський та його театр” (К., 1967) та деяких інших виданнях, його листування із Софією Тобілевич. Близько 30 листів М. Садовського із-за кордону – Ужгорода та інших населених пунктів тодішньої Чехо-Словаччини – зберігаються у фондах МТМКУ.

Крім ностальгічного контрапункту, в листах Садовського є ще дві виразні теми. Перша з них творча – бажання повернутись і працювати для народного театру. “Тяжко, розуміється, прослуживши 40 літ своєму рідному театру, не мати змоги, поки ще сили є, і віддати їх на служіння своєму рідному народові[...] Як би мені хотілось воскресити той театр, який, як кругом пишуть, умер на Україні”, – пише він у листі від 26 жовтня 1924 р.[1]. І далі в листі від 20 січня 1925 року: “[...] І гірко робиться на душі, що не можеш зробити чогось доброго задля рідної своєї батьківщини і улюбленого народу – сумно. Все вже стратив і нічого не бачу в даліні”[2].

Друга тема листів М. Садовського – це політичні репресії в Україні, про які він знав з листування з С. Тобілевич, Л. Старицькою-Черняхівською та іншими особами. Він твердо оцінює в листі до С. Тобілевич від 2 жовтня 1923 р. політичну ситуацію в країні: “Іхати у той рай, що нині пеклом здається всім, теж не можемо”[3]. І через рік, 26 жовтня 1924 р., у цитованому вже листі до С. Тобілевич запитує:

“Що там у Вас робиться, жах бере і страшно мені робиться, щоб, замість радощів побачити свою рідну Україну, не пасти в яке-небудь узлище, а звідтіля – на той світ [...] А що як замість рідних і дорогих моєму серцеві підмостків пойдеш в підвал”[4]. В іншому листі до С. Тобілевич, від 29 червня 1925 р., є висновок, за який вдома могли розстріляти: “Майже триста літ Москва дурманила і тепер не краще. Бідна-бідна ти, безталанна моя рідна Україно! Коли ж ти вирвешся на волю і заживеш вільним життям? Не скоро! Не скоро!”[5] Ось такі гіркі роздуми. Та попри всі лихі відомості й страхи він їде додому, заручившись ефемерним запрошенням не від уряду України, а від Гната Юри як керівника Державного театру ім. І. Франка.

Про перші роки буття М. Садовського в Україні після повернення можна дещо дізнатись з листування артиста із сином Миколою, який жив у Чехословаччині. Ці листи зберігаються в Рукописному відділі Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. В окремому фонді є кілька десятків листів до Миколи Миколайовича Тобілевича від батька Миколи Садовського і матері Євгенії Базиловської. Це та Базиловська, яка у 1890-х роках була актрисою в трупі М. Садовського. Саме через неї М. Заньковецька мала багато прикостей у подружньому житті з М. Садовським, і саме її Леся Українка, яка співчувала Марії Костянтинівні, назвала “персоніфікованим зеро”. Але в листах до сина ця жінка постає теплою, доброю матір’ю-українкою, яка щиро турбується про свою дитину.

Син Садовського, Микола Миколайович Тобілевич, народився 26 березня 1897 року і жив з матір’ю в Прилуцькому повіті Полтавської губернії. У 1910–1918 роках він навчався в Прилуцькій гімназії, а потім вступив на філософський факультет Празького університету. З листів Садовського видно, як він палко любив сина. Між ними були дружні стосунки, батько підтримував сина порадами і матеріально. В одному з листів (недатованому) М. Садовський пише: “[...] Одібрав твого листа і, читаючи, мимоволі очі туманились сльозою. Я цілком відчув твій стан, і важко мені стало на душі. Але що робить, мій любий докторе! [...] Ти питаєш, чи не важко мені буде підтримати тебе на три... місяці? Голубчику мій, про те і не думай. Я ще остільки здатний до праці, що можу заробити, а ти у мене один, то про що ж річ? [...] По цій адресі, що ти прислав, я негайно пошлю гроші в одно місце 30, а в друге 15 карбованців, разом вийде 45 карбованців, сиріч 22 доллари. [...] Взагалі, ти добре оце надумався повчитись на фабриці на механіка. Д[окто]р філософії одно, а механік ще до того в додаток – ще краще. Про гроші не турбуйся. Я дістану, аби тобі було добре”[6]. Емоційно висловлює М. Садовський свою батьківську радість з приводу закінчення сином Празького університету: “Несказанно рад був одібрати твого листа,

але аж і нема слів висловити ту радість, яка опанувала мною, коли я прочитав його. Міцно тулю і тисну тебе, мій любий, до свого серця і вітаю тебе з закінченням електорію університета [...]. Тут чутка пройшла, що буцімто Черкасенкові є дозвіл вертатися [...]. Коли чутка правдива, то [...] з ним [...] виходить, і Женя (Євгенія Іванова, актриса, дружина письменника С.Черкасенка – *Н.Б.*), то передай з нею і всі речі”[7]. Лист не датований, можливо належить до 1926–1927 рр.. І хоч як не любив батько сина, все ж його вела національна ідея та сковородинська потреба “сродної праці”, і, маючи надію на втілення цієї ідеї в Україні, він залишив найріднішу людину. М.Заньковецька колись чітко визначила в одному з листів до Садовського, що для нього справа – на першому місці.

У листах до сина Садовський описує свій побут і роботу в театрі: “Я пишу з Києва. Живу поки у Панаса (Саксаганського. – *Н.Б.*), квартири своєї ще не маю. В Харкові грав підряд чотири дні “Ревізора” (йдеться про виступи в ролі Городничого у виставі Театру ім. І. Франка. – *Н.Б.*), всі збори битком набиті. Тепер з усіх боків шлють запросини грати, але я ще не знаю, куди піду”[8]. М. Садовського турбує доля відданих працівників його театру, які разом з ним поїхали за кордон, зокрема помічника режисера Миколи Миленка. В листі від 12 грудня 1926 р. він пише: “Скажи Миленкові, що я всі засоби вживаю, аби їх сюди перетягнути, але все це надзвичайно трудно”[9]. Садовський повідомляє про зустріч в цій справі з актором О. Ватулею, який сказав, що стало важче організувати повернення з-за кордону після переведення Театру ім. Франка до Києва. Коли театр був у тогочасній столиці Харкові, все було під рукою. Садовський згадує, що у Львові, де він також перебував під час еміграції, zostалися його костюми, які просить сина передати з С. Черкасенком, але письменник додому не повернувся, і костюмів актор не отримав.

З інших маловідомих документів цього періоду життя М. Садовського було знайдено в Державному архіві Київської області анкету, яку він заповнив 11 травня 1926 року для Київського Губвідділу Спілки робітників мистецтв [10]. Знайдено також в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського автобіографію актора на чотирьох сторінках, в якій він докладно описує свої перші кроки на сцені, вистави з М. Заньковецькою 1878 року в Бендерській фортеці. Закінчує М. Садовський цей документ розпачливо: “В 1926 році вернувся на Україну, маючи на увазі знов заснувати тут трупу з колишнім напрямком, та ба !..”[11]

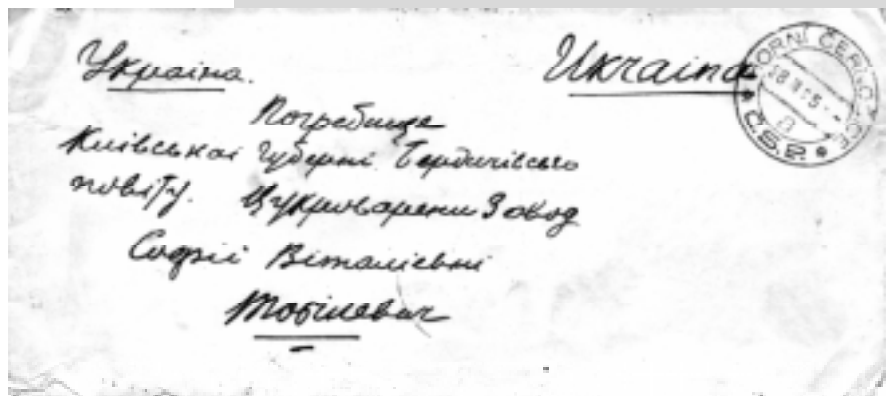
Про труднощі щодо створення Садовським свого театру після повернення в Україну пише тогочасна преса. У газеті “Культура і побут” за 26 вересня 1926 року читаємо: “Приїзд корифея української сцени М. Садовського, перебування в Києві і останні його гастролі разом з Саксаганським, нарешті оформлення колективу артистів Українського



Микола Садовський

народного театру під керівництвом Садовського у певну мистецьку одиницю – все це ще раз поставило на порядок денний питання, чи буде в Києві постійний Український народний театр. Колектив театру просить відповідні органи дати йому приміщення театру ім. М. Заньковецької (так було названо 1922 р. будинок Троїцького народного дому. – *Н.Б.*) – старе, ще дореволюційне приміщення Українського народного театру, яке зараз віддано Клубові Профспілки Металістів”.

Та ж газета 1 грудня 1926 року зазначає: “Публіка йде подивитись на Садовського, що став на сучасній сцені документом театру минулих часів”. З приводу приміщення колишнього Троїцького народного дому Садовський звертався навіть до М. Заньковецької, але це не допомогло, і з колективом, який він зібрав, артист гастролює невеликими містами. Від 25 жовтня 1927 року він – художній керівник,



режисер Українського народного театру, з яким виступав у Бердичеві, Черкасах, Вінниці, на Волині, гастролював у Києві. В листі до сина 11 грудня 1927 року Садовський пише: “Ти не дивуйся, що твої листи так пізно до мене доходять. Я ж не сиджу на однім місці, а те й роблю, що пересуваюсь з одного місця на друге. І от лист, що ти мені послав до Черкас, догнав мене в Бердичеві, тож і пишу звітлія [...] Театральні діла погані, бо, знать, грошей у публіки чортма, то і в театр заглядають рідко” [12]. У своїй театральній роботі в цей період Садовський залишається на позиціях народного театру. Як свідчать програмки вистав, у нього йшли майже всі п’єси І. Карпенка-Карого та інші твори театру корифеїв. Як актор Садовський продовжує грати свої ролі історико-романтичного плану. Але його сподівання воскресити старий український театр були марні.

Крім суто театральної діяльності, Садовський займався іншими творчими справами, про що свідчать документи з фондів МТМКУ. Садовський співпрацював з Харківською оперою, передав їй свої матеріали до постановки опери “Енеїда”. Різні музеї зверталися до нього з проханнями передати документи, речі, зокрема клавесин. До Садовського звертаються також як до фахівця у справах історії українського театру. Петро Рулін попросив дати відгук на рукопис своєї книжки “Марія Заньковецька” (вийшла друком: К., Рух, 1929). У Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України, у фонді П. Рупіна зберігається власноручно написаний Садовським відгук на цю роботу. Він дав можливість уточнити деякі моменти біографії актриси. У фондах МТМКУ є також перепустка (1933 р.) Всеукраїнської кінофабрики, видана на ім’я М. Садовського. В останній рік життя актор був пов’язаний з українським кіно. Саме на цій кіностудії він знявся в ролі старого лоцмана у фільмі “Вітер з порогів” (“Останній лоцман”). У цей період Садовський продовжує і літературну діяльність: пише, редагує свої спогади, перекладає українською мовою твори зарубіжних авторів (рукописи зберігаються у фондах МТМКУ). Відразу після повернення в Україну його було прийнято до Українського товариства драматургів і композиторів. Цікаво, що в справі друкування своїх праць він звертався до Ярослава Івановича Стешенка, який працював у Книжковій палаті в Харкові. Так продовжилися давні зв’язки з родиною Старицьких-Стешенків: колись Садовський і Заньковецька у себе на хуторі Жердова дали притулок Іванові Стешенку та його дружині Оксані Старицькій, висланим з Києва за участь у студентських заворушеннях, а через 30 років їхній син допомагає Садовському.

Друковане слово несе для його автора вибухово-небезпечний заряд: це слово свідчить про нього як про представника тої старої української інтелігенції, яку різними способами уже в той час змітали з історичної арени. Те, що коло навкруг митця звужувалося, доводить передмова до публікації уривків спогадів Садовського в російському журналі “Театр и драматургия” (№ 1 за 1932 р.). Автор передмови, який виступає під псевдонімом І.К. (можливо, це Ісак Аронович Круті, який у цю пору працював у журналі) використовує терміни, що сягають за межу порядности, на

зразок “животного націоналізму” Садовського. Але, крім ярликів, він дав і рекомендації добре знаним органам звернути пильну увагу на особу Садовського:

“Основная историческая ценность этих воспомина- ний в том, что Садовский, внимательно следя за качествен- ным и количественным ростом украинских трупп в Рос- сии, фиксируя ход развития репертуара, часто – против собственной воли – обнажает националистические корни своего театра, опиравшегося на мелкобуржуазные слои городского населения.

И в целом книга Садовского, из которой мы приводим здесь в переводе несколько небольших отрывков, страдает в ее “общей” части органическим пороком, являющимся следствием национал-демократического шовинизма пре- старелого мемуариста, официально, правда, давно пор- вавшего с петлюровщиной. Развернутый анализ взглядов Садовского с этой их стороны должен, разумеется, быть дан в своем месте. Но важнейший вывод из воспоминаний Садовского подтверждает, насколько необходима была про- веденная на Украине, наперекор сторонникам “академиз- ма”, ликвидация малоросийщины в театре и насколько Октябрьская революция помогла национальному театру выйти на большую дорогу большого, в нашем смысле слова, искусства”.

Читати такі публікації, пережити судовий процес над Спілкою визволення України 1930 року, інші репресії, під які потрапляли його найближчі друзі, Садовському не стало сил. Він пішов з життя невдовзі – 7 лютого 1933 р., коли вже розпочався найбільш масовий терор проти української інтелігенції. “Добили тебе, брате, добили”, – сказав Панас Саксаганський на похороні Миколи Садовського. Жор- стокій час зіграв проти Божих законів і не простив блудного сина.

1. *Фонди МТМКУ. – Ф. “Р”, інв. №3939.*
2. *Там само. – Інв. № 3936.*
3. *Там само. – Інв. № 3937.*
4. *Там само. – Інв. №3939.*
5. *Там само. – Інв. № 3940.*
6. *Рукописний відділ Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Ф. 119, од. зб. № 285.*
7. *Там само. – Ф. 119, од. зб. № 289.*
8. *Там само. – Ф. 119, од. зб. № 288.*
9. *Там само. – Ф. 119, од. зб. № 290.*
10. *Державний архів Київської області. – Ф. 768, оп. I, спр. 150. – С. 409.*
11. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського. – Ф. 159, од. зб. № 125.*
12. *Рукописний відділ Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Ф. 119, од. зб. № 291.*

Тетяна СТЕПАНЧИКОВА

## ФРИДЕРИК КЛЕЙНМАН І ЄВРЕЙСЬКИЙ ТЕАТР У ЛЬВОВІ

... На малюнку їх було шестеро – смішних євреїв із сумними очима.

Музики грали на різних інструментах. Слухачі плескали у натружені долоні. Здавалося, гармидер, учинений ними, виходив з малюнка в реальність, діставав живе шумове відлуння. А в центрі вертикальної – по-східному – композиції займав своє законне місце головний герой усього дійства легендарний Гершеле Острополер, цей безсмертний єврейський “Шельменко”, балакун і дотепник Гершеле, знайомий всім, без винятку, європейським євреям як рожденний національним духом і традицією насмішник.

Із своїм самотнім зубом і пейсами, у старезній штраймл (шапці) та зі шклянкою в руці, по-єврейськи жестикулюючи, миттєво схоплений швидким пером художника, цей Гершеле на малюнку був народним типом. Однак значення твору не обмежувалось простим зображенням забави у шинку. За ним відчувалися інші настрої, проглядалися такі шари життя, де найвідчайдушніші жарти невіддільні від глибоко прихованого смутку, де забава кожної миті готова обернутися трагедією. Вишуканий у своїй дієвості, цей малюнок дорівнював виставі. Її героями були люди, які понад усе люблять життя і співають йому славу у найсумніших своїх молитвах, побудованих на дружних музичних ритмах.

Словом, це були ті персонажі єврейської вистави, яких, можливо, в дитинстві і бачив на сцені у своєму рідному краківському передмісті художник Фридерик Клейнман, котрих тепер він нашвидкуруч закарбував у своєму малюнку.

\* \* \*

Він удався напрочуд талановитим хлоп'ям. Здається, всі Музи Малярства при його народженні зійшлися біля коляски, віншуючи дитину, – кожна із своїми дарами. А поскільки їх було досить, то дитинчаті не залишалося нічого, як, простягнувши рученята, всіх до одного перемішати. От і вийшов Клейнман експериментатором. Усе життя він шукав кольорові сполуки, для цього змішуючи таке, що нікому іншому навіть не спало б на думку...

\* \* \*

Він був сином свого часу. Народився у Львові 1897 року – коли дві єврейські громади (Міста і Передмістя) вже не були сильно відокремленими; коли у місті мовою ідиш працював театр, славний на цілу Європу; коли був уже побудований Яд-Харузім, а при ньому Єврейська Театральна Корпорація, відома на всенький світ; коли у Львові вже

Фриц Клейнман “Гершеле Острополер” (з приватної збірки)



проростали пагони засіяних Шоломом Алейхом нових культурницьких явищ; коли в численних творчих товариствах громади влаштовували хори і виставки, гралась вистави і концерти... Коли європейська культура і мистецтво гідно співіснували із спорідненими формами мистецтва німецького, польського, українського... [2]

Напевно, в ньому з народження бував дух безсмертного дотепника Гершеле, бо з раннього дитинства відзначався життєлюбством, яким жваво обдаровував навколишнє середовище.

Тому малював. Скрізь і всюди. Вуглем на парканах, крейдою на бруківці. Відтворював обличчя і постаті рідних, сусідів, учителів у реальній гімназії, де вчився. Повторював у своїх малюнках старого пса і пташок у рідному львівському небі. І всі вони завжди у нього посміхались, ба, навіть реготали! А зухвалий хлопчисько бруднив малюнками усі чисті площини.

Йому було всього сімнадцять, коли довелося стати під австрійські штандарти, – розпочалася Перша світова війна. Та, напевно, сотні намальованих веселих чоловічків заступили його від безглуздої загибелі на фронті. Захистили від сліпої кулі, від полону, від спраги й голоду, від погромів. Вони стали його оберегами.

Скінчилася війна. Відлетіли у вирій двадцятьі роки. Політичні зміни в Галичині ніби й не стосувалися пересмішника Фридерика. Він, знай собі, малював. Часто-густо – карикатури. Правда, тепер більше цікавився різними школами малярства. І, незважаючи на воєнне, а потім і післявоєнне лихоліття, з головою поринув у навчання: спочатку у Відні і Празі, потім – у Кракові.

Заглиблений у улюблене мистецтво, він не помічав того, що діялось навкруг. Він не зважав на те, що Львів перестав називатися Лембергом; що, з'явившись, впала Західно-Українська Народна Республіка, що вулиці контролювали вже поліцейські у польських мундирах. Його не хвилювало те, що гроші зовсім знецінились й платити доводилось вже сотнями тисяч, мало не мільйонами. Жив, як вільний птах. “І намагався нав’язати чисте малярство до вишуканих і літературних сюжетів” [3]. Вслухавсь у самого себе, у свої пісні. Творив не голос, а олівець і пензель. Малював уже не тільки вуглем чи крейдою, але й олійними фарбами, і аквареллю, і гуашшю. На його малюнках посміхались євреї, вдивлялися у навколишній світ звабливі львів’янки, “гомоніли” міські пейзажі, спокушало розмаїття їстівного у натюрмортах... А через усе переможно дивився у майбутнє останній лицар планети – Дон Кіхот, улюблений його герой.

... З часом Ф. Клейнман став завсідником кнайпи на площі Ринок під назвою “Атляс”. Тут збиралася львівська богема. У товаристві відомих художників – кубо-конструктивіста А. Пронашка і манірного Б. Шульца, знамих акторів та “зірок”-початківців, журналістів, які веселе товариство в кнайпі мали за щось значніше, ніж нудні, пропахлі димом редакції, він малював свої карикатури. Їх, бувало, хлопчик-посильний ніс до редакцій львівських газет прямо звідси: до “Szczutki” (“Щиглика), до “Sygnałów” (“Сигналів”) до “Chwili” (“Хвили”)... Їх друкували. Бо вабили вони гумором і майстерністю, до того ж були сюжетними: “Тувім та Лехонь в



Фриц Клейнман. “Сатиричний автопортрет” (з фондів відділу мистецтв Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України).

гонитві за Славою”, “Втеча від дорожнечі в Закопане”... Звідси, з кнайпи “Атляс”, де мав уже свій постійний столик, який правив йому і за кабінет, і за творчу майстерню, він відправляв свої замальовки до видавництва “Бібліотека творів веселих”, в якому був автором почесним і знаним. Коли ж тут, у кнайпі, вони зустрічалися з другим маляром-карикатуристом Казимиром Сихульським, то об’єктом їхнього дотепництва ставали не лише відвідувачі, але й мистецькі надбання. Закінчувався папір – виносили свої художницькі вправи на стіни. І з часом інтер’єр уславленого ресторану не уявлявся без замальовок Фридерика Клейнмана [4].

Тут він залишив зображення людей, без яких львівська богема глуха й мертва: співаків та їхніх фанів, письменників, акторів та журналістів, екзальтованих панянок, генералів та землевласників, ситих чиновників та голодних поетів.

Йому все давалося легко. Часто у кнайпі, за столиком, граючись, створював плакати й реклами для відомих львівських торговельних фірм. І богема не завадила йому взяти участь у престижних виставках Варшави: в 1922 р. – у IV виставці живопису та різьбярства, влаштованій єврейською громадою; в 1924 р. – у виставці вишуканих мистецтв єврейського кустового товариства [5].

\* \* \*

Під сам кінець 1925 р. у Львові започатковується новий єврейський театр “Семафор”. Це було утворення гостро сатиричного спрямування. Засновники орендують для нього престижне приміщення на вулиці Рейтана, 3 (нині – Курбаса, 3, Молодіжний театр імени Леся Курбаса\*). Складається першокласний колектив – дитя Польського єврейського художньо-творчого об’єднання. Літературне керівництво в ньому здійснює знаний поет і театральний критик Станіслав Майковський, музичне – колишній капельмейстер варшавського театру “Новини” Анду Кительман, режисуру – молодий, європейськи освічений Юзеф Маїєн, пластичну підготовку – талановиті митці Констани Мацкевич та Генрик Мунд. Художнім керівником стає енергійний та сміливий варшавянин Єжи Вальден. Усі молоді, всі завзяті, всі варшав’яни, об’єднані ідеєю створення нового, суспільно впливового творчого колективу. Це мав бути театр, доступний дорослим і дітям; театр, який прагнув би нових, небачених досі стосунків між акторами й глядачем; театр, який творив би своє сатиричне мистецтво в живій співпраці з представниками різних видів мистецтва, критики, науки; який би грав “ранки” для малечі, “денні вистави” – для підлітків, в перспективі планував би ще й “театр маріонеток” для дорослих... Словом, створювався колектив, подібний до нинішніх театрів для дітей та юнацтва, тільки із наперед проголошеною сатиричною орієнтацією та високими мистецькими критеріями. (Щось на зразок того, як заповідав К. Станіславський: для дітей треба грати, як для дорослих, тільки краще).

Новоутворований театр не обмежує себе репертуаром. Маючи в складі трупи досвідчених майстрів своєї справи, тут сміливо беруться за створення вистав-саморобок, які б якнайбільше відповідали їхньому спрямуванню: інсценізації народних пісень, пластичних вистав-пародій тощо.

Театр ще не відкрився, а майже в кожному номері газети “Хвиля” з’являються цікаві й багатообіцяючі анонси:

“Жвава робота з підготовки нового молодого театру доходить кінця!..”

“У перших виставах будуть використані пісні зі збірки мисливських та куявських (походженням з міста Куяв) пісень Кольберга!”

*\*Львівський Молодіжний театр, який від початків був орієнтований на експеримент і пошуки нових форм, почав працювати в колишньому приміщенні Казино де Парі, де містився колись експериментальний єврейський театр “Семафор”. Тут, напевно, діє театральна аура.*

“Тотуються вистави “Стрижено-голено” за Міцкевичем та “Вирок Зевса” за Сенкевичем. Вони зроблені як пародії на біомеханіку Мейєрхольда... за участю популярного у Львові “Балу ветеранів!..” (“Біомеханіка” – система гімнастичного, акробатичного тренажу як найголовніший елемент навчання молодих акторів за Мейєрхольдом. – Т.С.).

“Оригінальні японські фарси “Ханакс” – в сатиричному перекладі театру “Семафор”?”..

Ну як же міг лишитися осторонь таких дотепних приготувань наш герой – художник-карикурист Фриц (як він себе називав) Клейнман? Звичайно, він відгукнувся на першу ж пропозицію нового театру і заходився створювати для нього декорації та костюми. Навіть ляльки-маріонетки для творчих забаганок молодого колективу гумористів та насмішників.

І замережали газетні повідомлення:

“Успіх генеральної репетиції за темою відомої пісні “Мала баба когута”!..

“...Інша програма, де будуть задіяні більшість акторів! Це вистави “Женці” Шимановича, “Солдат і дівчина” Штаффа та “Витинанки” Поразінської” (за цим ім’ям крився сам Ст. Майковський. – Т.С.).

А оце вже прямо про творчі пошуки їх сценографа:

“успіх вистави “Соловей та китайський імператор”, казки Андерсена, котра сяє кольорами Далекого Сходу...”

Або ще:

“Просякнуті веселощами та гумором будуть сцени з мольєрівського “Лікаря мимоволі”... В костюмах надцікавих, у стилі Людовика XV, виступає панна Вронська в оригінальній китайській біжутерії...”

Напружмо свою фантазію й спробуймо уявити собі ці веселі, парадійовані костюми “в стилі Людовика XV” чи “оригінальну” (!) китайську біжутерію!..

А це вже зовсім:

“Нова, у футуристичному стилі створена декорація надає виставі характерної образності” [6].

Фриц Клейнман бавиться! Тепер він уже менше буває в улюбленій кнайпі. Геть карикатури на стінах! Він тепер з головою поринув у справи театральні: розширився “фронт робіт”, та й масштаби вже не ті.

А після забавок “Семафора” настає час справжнього творчого випробування, яке неминуче повинно було позначитися на його подальшій кар’єрі. Художника-малюра Клейнмана перетворено на свідомого театрального художника єврейських театрів у Польщі. А все почалося з того, що колектив станіславівських єврейських аматорів замовив йому костюми для постановки за п’єсою Генріха Лейвика “Голем”.

Зміст цього твору належав до так званих “мандрівних сюжетів” Європи. У спогадах багатьох свідків від XV–XVI століть можна було зустріти оповідь про те, як один батько, прагнучи помститись за смерть своєї єдиної дочки, за допомогою Каббали (чорнокнижжя) спромігся створити з піску штучну людину-монстра, який мав покарати звабника. Але Штучний (Голем), відчувши смак жорстокости, пішов троцяти все навколо, перетворившись на страшну стихію. Гігантська й бездушна істота, повсюди сіючи



смерть і жахи, нищила безневинних людей. Аж поки стражденний батько не зрозумів, яке чудовисько випустив у світ. Тоді, знову звернувшись до Каббали, перетворив Голема в купу піску.

Тепер львівський “єврейський імпресіоніст” мав створити дійові аналоги знаменитій п’єсі. Чи не в задусі й сивому диму кнайпи “Атляс” могли привидітися йому витвори каббалістів? А може, дійсно тут, у напівхмільному маренні, Клейнман спромігся уявити постать цієї штучної істоти? Хтозна. Відомо лише одне, що з превеликим захопленням працював художник над твором. Усе йому імпонувало. І, давали волю своїй фантазії, до кінця відчувши насолоду праці з таким незвичним матеріалом у формі, якої вимагало театральне видовище, Фриц Клейнман створив сповнений сарказму об’ємний і дійовий спектакль – прославив станіславівських аматорів на цілу Польщу.

Після цього художник вже не уявляє своєї творчості без сцени. Він стає постійним сценографом Львівського єврейського театру Гімпля – проектує для нього декорації та костюми. Тут зустрічається із знаменитим “золотим” сценографом європейської сцени Зигмунтом Бальком. Різні за творчою манерою і художніми уподобаннями, вони утворюють винятковий тандем у роботі з колективами львівських єврейських театрів та гастролерами. Їхні пошуки пластичних образів вистав завжди дають нечуваний результат, котрий можна зрівняти хіба що з вибухом бомби.

\* \* \*

Місто повнилося гастролерами. Національні театри з різних регіонів країни вважали за найбільшу честь показувати свої вистави для єврейської громади Львова (до 1939 р. вона нараховувала понад 110 тисяч осіб), замовляючи Клейнманові оформлення своїх вистав. Тоді не прийнято було возити на гастролі з собою ящики декорацій. Їх робили на місці.

Так, 1927 р. до Львова завітав варшавський єврейський театр “Азазель”. Після вистави “Голем” Клейнман відчував необхідність зробити ще щось на зразок містичного оформлення. Тому запрошення колективу з таким “чортячим” найменням зустрів із великим зацікавленням.

У нього тепер нема часу посидіти за улюбленим столом у кнайпі “Атляс”. Фриц Клейнман стає модним: він малює портрети, створює декорації, ескізи костюмів для театрів Львова, Станіслава, Варшави, Вільна та інших міст тодішньої Польщі (яка окупувала українські й литовські землі), де працювали колективи єврейських театрів. Пише пейзажі, працює над графікою.

У 1934 р. після виставки, проведеної спільно з художниками Андрієм Пронашком (який, за висловом газети “Українські вісті”, “в гармонійно стишеному колориті будує свої кубо-конструктивістичні композиції”) та Бруно Шульцем (який ілюструє “дещо манірним, проте цікавим рисунком сентимент тем, насичених соціальними питаннями”)[7] Фридерик Клейнман обирається до Всепольського об’єднання єврейських малярів та скульпторів. А в 1935 році творчий Львів збирається на персональну виставку картин і малюнків Фридерика Клейнмана.

Його карикатури десятирічної давности, намальовані на стінах у кнайпі “Атляс”, набувають вже іншої вартости. Їх автор уже не просто представник львівської богеми, а знаменитий, уславлений митець. Недавній насмішник і забавник Фриц Клейнман перетворюється на свого роду львівського Тулуз Лотрека. Нова виставка його робіт у 1936 р. остаточно затвердила за ним велику славу.

У 1938 р., готуючись до приїзду зі своїм Варшавським театром до Львова, легендарна Іда Камінська – зірка світового театру, знаменита єврейська драматична артистка, режисер, літератор, перекладач на ідиш з різних європейських мов, запрошує до співпраці “єврейського імпресіоніста”. Вона пропонує йому створити не лише декорації, але й ескізи костюмів для вистав “Овече джерело” Лопе де Вега, “Десята заповідь” А. Гольдфадена, “Суре Шейндл з Єгупеця” І. Латайнера (Єгупець вигадане ім’я, яким Шолом Алейхем назвав у своїх творах місто Київ. Драматург І. Латайнер повторив його у своїй п’єсі). Так розпочався найцікавіший період у житті сценографа Клейнмана, якого умовно можна позначити, як сезон 1938–1939 років.

Йому вже сповнилося сорок років. Талант митця був у повному розквіті. Сценографія міцно ввійшла у його життя. Він творить азартно, не втомлюючись. Крім вищезгаданих постановок театру Іди Камінської, працює над декораціями для кількох вистав віленської трупи (вільнюської), для варшавського єврейського театру “Арапат”. Нарешті, створює декорації для головного єврейського театру країни – Варшавського художнього ідишистського театру[8]. Це були постановки за творами патріярха єврейської сцени А. Гольдфадена “Бар Кохба” (героїчна історична драма про повстання юдеїв проти римлян у 132 р. н.е.), “Суламіф” (музична вистава про кохання великого царя Соломона до “дівчинки з виноградника”) і “Бродер Зінгер” (історично-документальна драма про співаків з Бродів під Львовом – перших єврейських професійних акторів на дорогах Галічини)[9].

Здається, ніщо не може спинити художника у цьому стрімкому леті, ніщо не затьмарить блискучої перспективи, що відкривається перед ним.

... “Золотий вересень” 1939 року поклав усьому цьому край. Розмаїттю єврейських театрів у Львові прийшов кінець. Тепер у місті працювали всього три державні театри: опери та балету, польський драматичний і єврейський. Театри стали сірими, невиразними, одноманітними. І біда полягала не в тому, що, замість звичних творів європейської класики, в афішах обох драматичних (польського та єврейського) львівських театрів з’явилися назви сучасних радянських п’єс (“Неспокійна старість” Л. Рахманова; “Нерівний шлюб” Бр. Тур)[10], а в тому, що керівні чиновники від культури стали насильницьки впроваджувати у творчу практику театрів засади горезвісного “методу соціалістичного реалізму” з його “ножицями”, котрі вимагали “стригти всіх під один гребінець”.

До Львова почали прибувати євреї-емігранти з окупованої фашистами Польщі, в тому числі актори. Приїхала до Львова й сама Іда Камінська. Разом зі своїми акторами вона влилася до складу трупи колишнього театру Гімпля, а тепер



– “Державного єврейського театру”. Колектив стає величезним: у ньому понад сто осіб. Лише творчих працівників нараховувалося близько дев’яносто. Вистави, котрі відбуваються на сцені оновленого театру, продовжують художньо оформляти сценографи З. Бальк та Ф. Клейнман. Але тепер їхні роботи вражають традиціоналізмом...

\* \* \*

На щастя, улюблену кнайпу “Атляс” ще не зачепила “одержавлювальна перебудова” 1939–1941 років. Клейнман сидів за своїм столиком, занурившись у невеселі думки, – розмірковував, чи вдасться йому тепер, як і двадцять років тому, пересидіти окупаційні порядки, перебути у своїй “вежі зі слонової кості”?..

Коли Львів захопили німецькі війська, Клейнман здивувався: вони були зовсім не схожі на віденців. Ті підтримували митців, відкривали їм шлях до розвитку, а ці німецькою мовою виголошують такі накази, які голова художника не може збагнути.

Він, як перше, днями просиджував у своїй кнайпі – чекав, допоки все вгамується. Але у двадцятих числах серпня 1941 року за ним прийшли і сюди. І знаменитий митець, перетворений на звичайного “Юде”, був перепроваджений у гетто.

Його творчий темперамент, приспаний художньою обмеженістю останніх років, прокинувся з новою силою. Про людське око там, у гетто, Фридерик Клейнман працював ткачем. Потай малював знову. Тепер без жартів.

Кажуть, переведений з гетто до Янівського концтабору, зумів передати папку з малюнками на волю! Де вони тепер? Якби знатя! Це були, напевно, безцінні документи – звинувачення фашизму в усіх його проявах й модифікаціях. За емоційною силою та образною системою – нова єврейська “Герника”.

Фридерик Клейнман загинув у концтаборі 1943 року. Не було йому і сорока шести.

1. Panko O. У пошуках втраченого минулого. – Львів, “Каменярь”, 1996. – С. 225.
2. Plohn Alfred. Muzyka we Lwowie a Żydzi. Almanach żydowski. – Lwów, 1937. – S. 48 – 49.
3. Panko O. У пошуках... – С. 95.
4. Słownik Artystów Polskich. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. – 1971. – Т. III. – S. 7–8
5. Там само.
6. “Chwila” – львівська єврейська газета. Вересень-грудень 1925 р.
7. Panko O. У пошуках... – С. 107.
8. Słownik Artystów Polskich... – Т. III. – S. 8.
9. Еврейская энциклопедия Брокгауза-Эфрона. – С.-Петербург, 1912. – Т. I. – С. 28.
10. Двомижнева театральна програма міста Львова від 16 травня до 1 червня 1941 р. – С. 1, 14, 32.
11. Słownik Artystów Polskich... – Т. III. – S. 8.

Фриц Клейнман. “Театральний плакат” (з фондів відділу мистецтв Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України)



Неллі КОРНІЄНКО

## КУРБАС – АРТО. ЗУСТРІЧ – НЕЗУСТРІЧ

(До проблеми образу і знаку)

Хочу сказати відразу, що будь-які ще недавно плідні порівняння, втратили свою привабливість, а що найважливіше – цю саму плідність! Компаративістика впала в нокаут не випадково. Інша справа – *внутрішні діалоги* культури (художні і позахудожні) на рівні світоглядів, інституцій, архетипів. Представлені через Імена та Персонажі історичного простору-часу, вони здатні пролити світло на деякі загальні закони самоорганізації і саморегуляції художньої культури і театру зокрема.

Усе це важливо для розгляду подальшого діалогу в загальному історичному часі Курбаса (1987–1937) та Арто (1896–1948). Щоправда, з таким же успіхом він міг перетворитись у полілог за участю Єжи Гротовського, Фелліні, Бергмана, Курасави або Сузуки. Частотне повторення тих чи інших тем, лейтмотивів, барв, картин світу по суті відображає конфігурацію *законів* культури, в нашому випадку – театру, як достатньо автономних художніх систем. Тому, на мій погляд, ми завжди маємо справу не з подібністю і відмінністю художників як таких (вони – тільки інструментальні аргументи), а з виразом через них потаємних течій. Сутнісних основ театру, його онтологічних диференціацій.

Зіставлення у такому контексті Курбаса і Арто становить значний інтерес. Обидва художники розміщені історією практично в одному часі, але у виразно контрастних соціальних, культурно-політичних контекстах. Художні рефлексії Курбаса і Арто фіксують свого роду “нульове” письмо відносно їх власних театральних культур. Криза.

Арто суб’єктивно перебуває у, сказати б, Європі “добрих сутінків”, Європі Ніцше і Шопенгауера, Європі “вечеряння” – парадоксальний рахунок інтелектуалів! – її важливих естетичних та етичних складових.

Курбас, європеєць за духовними джерелами і мовами, національно орієнтований художник, сприймає кризу європейської цивілізації як імпульс для української національної культури, що протягом трьох століть була відчужена від свого коріння після яскравого європейського “процвітання”, для інтенсивної реконструкції художньо-етичних принципів українського театру та такого ж інтенсивного наби-

рання висоти. Тому шлях Курбаса з Відня до кульмінації українського театру ХХ ст. – театру “Березіль” – проліг через національно-автентичні матерії Гуцульського театру Хоткевича та “антологію епох і стилів світового театру” – Молодий театр (1916–1919).

І Курбас, і Арто відобразили свій екстремний час через пошуки нової театральної мови. Обидва художники, відчувши відчуженість, естетичну втому лексем театру (слова, жести, тіла, вітального ритму театрального письма), єдині у відчутті необхідності повернення до повноти театральної й позатеатральної Буття. За будь-яких екстремних художньої культури (і театр тут не виняток) звертається до стародавніх, найбільш стабільних форм, стилів і мов. Епоха модерну вже вкотре в історії підтвердила цей закон саморегуляції культури на користь пошуку стабільності і власне культури і самого суспільства. Як художники епохи модерну вони обидва звертались до давніх алгоритмів (архетипів, магії, ритуалу), середньовічних і пізніших компонентів більших форм – до містерії, літургії, до ідей нових відносин між театром і соціумом.

Для Курбаса і Арто пошук нової мови театру ізоморфний пошукові цілісності Буття. Обидва вбачають у театрі інструмент життєбудівництва. Щоправда для Арто театр – головний елемент цього процесу, а Курбас прагне “підкорити” театрові конкретну революцію (Жовтневий переворот), щоб завдяки їй зробити з театру своєрідний національний парламент. Арто і Курбас бачили театр здатним перетворювати життя. Цю утопію (а може, й ні) про можливість театру услід за Шиллером і романтиками в рамках ілюзорної свідомості поділяли обидва художники. Кожний по-своєму. Та й не тільки вони.

(Хочу нагадати, що в Україні революція йшла під гаслами національними на відміну, скажімо, від Росії, де переважали мотиви соціальні; національно орієнтованим у Росії був Білий рух, антибільшовицький).

Метафізика “театру жорстокості” Арто виникла на ідеях, близьких українському режисерові. Біля джерел – Бергсон, Шпенглер, Ніцше, Фройд. Лише Арто істотно за-

тримується коло художніх моделей символізму, в той час як Курбас віддає їм данину тільки головним чином в період Молодого театру (“Йоля” за Жулавським, “Етюди” Олеся, частково “Макбет” та інші). Те саме – із сюрреалізмом. Якщо в просторі Арто і взагалі в європейському просторі сюрреалізм став своєрідною художньою надбудовою над теорією психоаналізу і відіграв роль структурного ядра модерного театру (назвемо хоча б Театр “Альфред Жаррі”), то в просторі модерного театру Курбаса не простежується в якості тривалої домінанти жодна філософсько-художня система, хіба що за винятком експресіонізму і схованих від тотального атеїстичного ока деяких езотеричних та релігійних рефлексій (назву “Івана Гуса”, “Гайдамаки”, “Газ”, “Джиммі Гігінс”, “Маклену Грасу”).

Філософські університети Курбаса надзвичайно, як вважалося, еkleктичні. Антропософія в цілому та евритмія зокрема Рудольфа Штайнера, символістсько-монументальні ідеї Аппія і Крейга, віталістські основи теорії Далькроза і Дельсарта, філософія “внутрішньої людини”, людини-мікрокосма Григорія Сковороди, тибетські духовні одкровення, медитативні мистецтва і філософії Сходу, зокрема зміст ритуалів, танців і масок Балі, нарешті, націонал-більшовицькі утопії, що експлуатували християнські і квазіхристиянські гасла, – усе це резонувало пошукам нового театру, що їх здійснював Курбас.

Думаю, справа не в еkleктиці (та й її саму, щоправда, несправедливо скомпрометовано). Тут інше – радикальна відкритість світу, як Заходу, так і Сходу, внутрішнім змістом якої було відтворення художньо-духовної цілості і цілісності національного Буття через театр. Повернення у невідчуженість. Повернення України в Європу і м’який Схід – Середземноморську цивілізацію, яким вона первинно та історично тривало належала.

Курбасівська “семіотика” перегукується з метафізикою Арто перш за все – в частині світоглядній. Глибинні внутрішні настанови Курбаса на театр-храм-містерію, як трансцендентний феномен у вищій мірі поділяв і його молодший колега Арто. Історичний і соціопсихологічний контекст реального життя “відібрав” у Курбаса цю ідею (хоча він так до кінця і не переборов її гіпнозу), і це стало не тільки одним з моментів його власної трагедії, але й трагедії всього українського театру, що зайшов у тупик більш ніж на півсторіччя...

Внутрішня єдність діалогу Курбаса та Арто відчувається і в цілому ряді, сказати б, технологій. Спільним є скепсис щодо слова, викликаний, як здавалось, узурпацією ним сцени; недовіра до суворо раціональних художніх і нехудожніх систем, викликана відкриттями в ділянці позасвідомого; нові дослідження власне у психології – сутнісній матерії європейського театру. Перегукування відчутне і на етапі пошуку нового типу естетичної взаємодії “жесту” й “слова”, “предмета й жесту”, пошуку “просторової мови знаків”; але в Арто інші, ніж у Курбаса, мотивації цього пошуку.

Усі ці “скепсиси”, якщо так можна висловитись, заклали в класичну культуру театру своєрідні бомби сповільненої дії, які вибухнули в період гострого діалогу культури останньої третини ХХ ст., – діалогу модернізму і постмо-

дернізму. Підкреслюю, саме діалогу. І в того, і в того були власні порахунки з класичною культурою і “відміна” постмодернізмом тотальної формули *або/або* на користь толерантної *і/і*, “заміна” ієрархічної ціннісної вертикалі на “демократичну” горизонталь не випадкові.

Курбас, як пізніше Арто, звертає свій погляд на Схід – не за модою, а виключно в передчутті правди про цілісність, яка розуміється через розчиненість у мета-системі природи. Звідси в обох інтерес до Тибету, медитацій і Балі.

І Курбас, і Арто шукають перш за все *духовних* основ для свого театру. Упереджуючи в якомусь розумінні метафізику Арто, Курбас мріє про трансритуальні відчуття Вищих начал, про цілісність “міфічної”, “міфологічної” (“неоміфологічної”) за своєю суттю свідомості, про космологічні “маркування” духовного простору особистості (назвемо у зв’язку з цим його раннього “Едіпа”, 1920, і пізніші “Маклену Грасу” та Короля Ліра-Міхоелса, 1933). Цей пошук ближче до містерії врівноваженої і структурованої, ніж, скажімо, до ритуалів стародавнього діонісійства, яким частіше, на мій погляд, віддавав перевагу Арто, більше за Курбаса не довіряючи раціо. Французький режисер і театролог не побачив у житті ані істинної вітальної жаги, ані діонісійства, ні раціо, здатного зробити реальність поза театром художньо збалансованою.

Початок його міфологізації життя, про що пишуть дослідники, – у “відсутності життя” (апіорному). Арто, якщо можна так висловитись, свідомо і щасливо переплутав сон і життя, магію і сон, ілюзію і галюцинацію. Маємо справу з тим типом особистості, в якому внутрішня реальність виявляється реальністю більш явною, більш “реальною”, ніж зовнішня.

Внутрішньокультурний діалог Курбаса і Арто, що відкрив безцінні закони і дав естетичні та художні ідеї як мінімум на сторіччя вперед, був діалогом про можливість *знаку та образу* в театрі. Тільки тепер (в кінці ХХ – на початку ХХІ сторіч), після досліджень Лотмана і П’ятигорського, московсько-тартуської школи семіотики в цілому, після робіт постструктуралістів та пост-постструктуралістів стали зрозумілі евристичні основи двох метафізик. І їх евристичні диференціації.

Теорія *образного перетворення* (термін від символістів) Леся Курбаса в своєму суто театральному векторі спиралась на складну систему художніх тропів: від разової метафори до розгорнутої метафори-вистави, від скерованої “імпульсної” асоціації до асоціативного шлейфу і т.п.; енергія вистави здобувалась із своєрідно перетворених “хвильових процесів”, де ритм (згадаємо евритмію та використання ритмопластики Гогена й Ван-Гога) був еквівалентний творчій уяві, фантазії і вітальності самого життя і т.д. (Між іншим, Курбас міг сказати словами Арто “Театр – сховище енергії, утвореної Міфами, перед якими людство більше не схиляється, і театр відроджує їх”[1]).

Тут образ був КОДОМ, ШИФРОМ. При всьому можливому розмаїтті змістів і значень у сприйнятті образ мав деяку, нехай умовну, але все ж таки смислову визначеність, відносну закінченість, конвенціональну вичерпність. Вистава або її фрагмент вбирали сприйняття в межі цієї

визначеності. Перетворення знаходило власні алгоритми. Життя реальне, яке також підлягало операції образного перетворення, отримувало ключі до дії і до образних моделей ідеально-належного. Курбас не встиг завершити в теорії свої ідеї театру перетворення. Але практика доздієснила його теорію. Ми можемо її коректно реконструювати за виставами. Театр і кінематограф ХХ ст. підтвердили ефективність теорії Курбаса.

Арто – переважно теоретик. Прийнято говорити про його суперечливість на різних творчих етапах (тема так званих протиріч художника – окрема тема, і її сьогодні варто переглянути в світлі нових теорій про хаос і порядок). Нас конкретно цікавить його період до початку 30-х років ХХ ст., утворення теорії на постсимволістському та постсюрреалістичному етапі (нагадаємо, що маніфест “Театру жорстокості” задекларований 1 жовтня 1932 р.). Його “театр жорстокості” – кротоичний (від франц. “cruaute” – жорстокість) театр, Двійником якого є реальність в якості антитеатру, – апелював не до образу. Він шукав матерію знаку, матерію, яка намагається остаточно розмити межі між художнім і позахудожнім, “відмінити” смисли як такі. Зупинитись перед своєрідним хеппенінгом, перед “страхом-радістю-шоком”, що стають механізмом художньої психотерапії.

Життєбудівництво Арто здійснюється через принцип *деструкцію образу*, через відмову від нього на користь знаку (ритуального, магічного, іншого). Знак має підвищену автономію і можливості “мерехтіння-ковзання” по контекстах аж до “зникнення”. Спровоковано відчуження стійких смислів, їх більш-менш строгих масивів, притаманних класичним і в певному розумінні модерним культурам. *Арто робить крок у постмодернізм.* (Але це окрема тема).

Дослідники, зокрема, Мартин Есслін, довели особливий зв’язок теорії Арто з кінематографом Годара та Антоніні. Тепер, звернувшись до стрічок Грінвея, переконуємось у певному “наслідуванні” ними теоретичних ідей Арто, особливо в частині уваги до самоцінності знаку. Дослідник Грінвея справедливо відзначає спробу суб’єкта у фільмі “Інтимний щоденник” (“Z Pillow Book”) “з’єднати буття і знак у формі ієрогліфа” – ієрогліф буквально наноситься на тіло. “Буттєвісною визнається лише діяльність означування – тілом, словом, жестом; буття – здатність до діяльності означування, тобто буття смислу не має”[2]. Тут формула граничного розтотоження Буття і Смыслу.

Арто зупинився на межі феноменологічних обґрунтувань цього радикального конфлікту і радикального пророчтва. “Ієрогліф явища” у Арто – не те саме, що жорстоке відчуження, заявлене пізніше Грінвеєм. Ієрогліф – вінець цілісності. Але конфлікт із скептичною складовою в частині розтотоження вже закладено.

Ідея порожнечі, видобута з буддійської та інших філософій Сходу, в кротоичному театрі Арто не випадкова. Порожнеча як відсутність знаку є “не менш значущою, ніж щось безпосередньо виражене”[3]. Те саме – з відмовою Арто від Імени (самосмыслу, автосмыслу) або підміною

Імени: самоназва – Ісус Христос. Відмова від Імени передбачає нездатність означати “означуване”. Вірші невідомою мовою, уподібненою до індійської “говірки” – у пізній період Арто – з тієї ж самої кротоичної логіки.

Курбас і Арто – неминуче парадоксальні. Обидва – фантазери, ідеалісти, алхіміки, міфологічні герої свого часу. Цікавий, скажімо, парадокс політичного “протистояння” Курбаса і Арто. Курбас не міг у 20-х роках ХХ ст. уникнути спокуси повірити в ідеали націонал-більшовизму, тому що їх втілювали цікаві і близькі театрові люди – нарком Микола Скрипник і письменник Микола Хвильовий (у 1933-му вони наклали на себе руки), починалось (так здавалось тоді усім інтелектуалам) відродження українського мистецтва і мови. Арто, як відомо, розійшовся з близькими йому художниками і людьми – сюрреалістами П. Елюаром, Л. Арагоном, А. Бретоном та іншими – після вступу їх в компартію.

“Комуністична революція ігнорує внутрішній світ думки” – написав Арто у 1936-му (!). “Останній приклад європейського варварства – марксизм” – ця оцінка дана в тому ж році, але вже в Мексиці. В цей час Лесь Курбас, заплативши за віру в утопію, відмірював останні свої кроки на землі ГУЛАГом.

Непочутість Арто європейськими інтелектуалами призвела до “тихої”, “оксамитової” колаборації розумної Європи з більшовицьким режимом. Нерозпізнаність трагедії українського художника надовго вивела Україну за межі інтелектуального і філософського в більшості культурних і духовних зон.

Дивовижний своїми глибинними смислами діалог Курбаса і Арто безумовно пов’язаний з багатьма онтологічними характеристиками буття театру. І проблема образу та знаку – лише одна з них.

Переклала з російської Валерія Ілюк

1. Антонен Арто. Театр и его Двойник. – С.-Петербург – Москва, 2000. – С. 289

2. Смирнов А.В. Внешность сознания // Метафизические исследования XIV. – С.-Петербург, 2000. – С. 191

3. Цит. за: В.Максимов. Антонен Арто, его Театр и его Двойник // Антонен Арто. Театр и его Двойник. – С.-Петербург – Москва, 2000. – С.24

Валерій ГАЙДАБУРА

## ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ КАРНАВАЛ АНАТОЛІЯ ХОСТИКОЄВА

### I. Досьє

*Анатолій Георгійович ХОСТИКОЄВ, народився 15 лютого 1953 року в Києві.*

*Закінчив Київський державний інститут театрального мистецтва імені І. Карпенка-Карого в 1974 році (педагог І.О. Молостова).*

*Працював у Національному академічному драматичному театрі імені Марії Заньковецької (1974–1978),*

*Національному академічному театрі російської драми імені Лесі Українки (1978–1980).*

*З 1980 року – актор Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка.*

*Знімається в кіно і на телебаченні.*

*Ряд ролей виконав в інших театральних колективах Києва.*

*1982 – заслужений артист України.*

*1990 – народний артист України.*

*1996 – лауреат Національної премії України імені Т. Шевченка.*

*1999 – лауреат премії імені А.М. Бучми.*

*Лауреат театральної премії “Київська пектораль”:*

*1997 – за крацу чоловічу роль (Хосе у виставі “Кармен” за П. Меріме).*

*1999 – за крацу виставу (“Кін IV” Г. Горіна); за крацій дебют (режисура “Кін IV” Г. Горіна),*

*2001 – за крацу чоловічу роль (Отелло у виставі “Отелло” В. Шекспіра).*

*Лауреат театральної премії “Київський рахунок” 2002 – за виконання ролі Отелло у виставі “Отелло” В. Шекспіра.*

*2001 – ЛЮДИНА РОКУ.*

*2002 – Президент Міжнародного Булгаковського фестивалю.*

*2003 – нагороджений орденом “За заслуги” III ступеня.*



*Анатолій Хостікоєв – Воланд у виставі “Майстер і Маргарита” за М. Булгаковим, режисер – Ірина Молостова, сценографія Анатолія Чечика, Національний театр ім. Івана Франка, 1987 р.*

### II. Що в імені твоєму?

Відомо, що діамант, котрий перевищує 25 каратів, обов'язково одержує власне ім'я. Говоримо про це стосовно тридцятирічної творчості Анатолія Георгійовича Хостікоєва і культового звучання його прізвища, що стало уособленням рідкісної індивідуальності, всебічного таланту, енергії та непересічних пошуків на вітчизняній сцені.

Про нього пишуть багато, охоче, із захопленням. Наприклад: “По-диявольськи красивий і, мов біс, звабливий. Природа обдарувала Анатолія Хостікоєва за максимумом – зростом, чарівністю, талантом, працелюбністю, чоловічою силою, від якої захоплює подих. Ви маєте рацію, якщо думаете, що за зовнішньою монументальністю і могутністю Анатолія приховується ранима душа романтика... Не помились, припустивши, що Анатолій – улюбленець жінок. Проте якщо ви вважаєте, що він – ловелас, будете далекі від істини.



Галина Давидова – Попелюшка, Анатолій Хостікоєв – Принц у виставі “Кришталевий черевичок” Т. Габбе, режисер – Алла Бабенко, сценографія Валерія Бортякова, Ірини Нірод, Національний театр ім. М. Заньковецької, 1977 р.

Серцеїдів Хостікоєв грає лише на сцені. Поза стінами театру це чуйний батько (у нього двоє синів: Георгій – від шлюбу з актрисою Любов'ю Кубюк і В'ячеслав – від теперішнього шлюбу з актрисою Наталею Сумською) і цинітель родинного вогнища...”

Як бачимо, вектором зацікавленості журналістів (у даному випадку пером водила рука жінки) є актор як образ масової спокуси, його приватне життя, особистісні людські якості. Врешті, джерело цікаве і плідне, якщо слугує вищій меті – заглибленню у психологію творчості, а не принижується до підглядання та пліткарства. Проте на подібне можна глянути й весело, без бурчання, згадавши слова Григорія Горіна: “Плітки – це вступне слово легенди”...

Журнал “Караван історій” (січень 2003) вмістив велике інтерв'ю з Хостікоєвим поруч з матеріалами про Ніну Семизорову та Михайла Жарова, Маріку Рекк та Крістіяна Слейтера, Пабло Неруду та Пелагею Стрепетову... Схоже, хостікоївська легенда активно оформлюється...

Анатолій Хостікоєв – актор, який прийшов у театр раніше, ніж розпочався його час. Коли 1974 року він та його однокурсники закінчили Київський інститут театрального

мистецтва імені І. Карпенка-Карого, показавши яскраву, новаторську для тогочасної української сцени дипломну виставу “Вестсайдська історія”, саме вони, вихованці режисера Ірини Олександрівни Молостової, за її задумом, мали стати основою Молодіжного театру. Та треба знати той час! Чиновницьким апаратом зроблено було все, щоб цього не відбулося...

Анатолію поталанило – після випуску він потрапив до Львівського театру імені М. Заньковецької із традиціями високої культури. Ним керував найкращий на той час режисер Сергій Володимирович Данченко. Актор впевнено йшов до самовираження, розкриття свого багатомірного таланту, в якому поєдналися романтична вдача і незнані для української сцени, закомплексованої ідеологічною муштрою, розкуті фарби, ритми, мелодії, думки і почуття...

Знав він і невимовний для енергійної натури відчай простоїв, ті “чорні діри”, що нависали роками. То було своєрідне відторгнення, яке влаштовував час-боягуз (разом з режисерами-боягузами?) акторові-сміливцю... По суті вже тоді Анатолій був митцем нової епохи і не відповідав традиційній радянській схемі “першого актора”. З іншого боку, саме через це, на щастя, його обійшли стандартні ролі радянських героїв, він не став “зашлакованим” суспільними лжепроблемами, як багато його колег, а лишився вільним митцем. Це дозволило йому врешті на повний голос сказати в творчості про об'єктивну необхідність уваги до людського “ego”, його найпотаємніших куточків, такого собі позасоціального “я” в різних – як захоплюючих, так і потворних – проявах.

Мистецтво Хостікоєва у всій його часовій повноті можна назвати морально безкомпромісним – актору, як нам здається, не соромно згадувати будь-яку свою колишню роботу...

Герої митця – значні особистості, передусім за силою відчуження. Вони захоплені не стільки певною ідеєю, як неприборкованою інтенсивністю власного чуттєвого існування. Їхньою рушійною силою є вічні екзистенційні проблеми – любов, ненависть, насолода творчістю, сміливий погляд в очі смерті...

Починав у неромантичні 70-і роки як поодинокий неоромантик, якому поталанило уникнути кайданів заполітизованості сцени і зробити наскрізною темою своєї творчості історію людського серця. Принц у “Кришталевому черевичку”, поставленому Аллою Бабенко на заньківчанському кону вишукано і по-дорослому, став символічним початком створених ним образів подібного ряду. Для нього над усе важливо любити та бути любимим. Хостікоєв міг би вважатися автором жарту: “Обожнюю виставу “Попелюшка” за те, що в ній, після того, як годинник відіб'є дванадцять, не грають гімн!”

У вільні, проте до краю суперечливі 90-і роки з надзвичайною силою персонального співіснування, що рідко спостерігалася в українському театрі впродовж минулого століття, Хостікоєв відкриває в образах Кіна, Хосе, Отелло раніше не досліджувану на такому психологічно тонкому рівні і з такою чуттєвою оголеністю тему “мужчина і моральне страждання”...



*Анатолій Хостікоєв – Бальтазар у виставі “Крихітка Цахес” Я. Стельмаха за Е. Т. А. Гофманом, режисер – Сергій Данченко, сценографія Андрія Александровича-Дочевського, Національний театр ім. Івана Франка, 1995 р.*

чої глибини психологізму як знаряддя професії. Воно прийшло до нього в роботі над образом Воланда у “Майстрі і Маргариті” за М. Булгаковим. Цю роль і це відчуття йому щедро подарувала та ж Ірина Молостова – постановник вистави, його Вчитель. По суті був відкритий новий актор – маг, химородник, чаклун, чарівник... Екрани очей без слів оживляли витвори уяви. Роль стелилася, як шлейф людської карми... Трансцендентальна самотність Воланда-Хостікоєва, втомлене блюзнірство почуттів, під якими все ж не вмирає співчуття до людей, справляють унікальне враження. Неприкаєно самотні також хостікоївські Кін, Хосе, Отелло. Саме це надає образам щемливої трагедійної домінанти. Художня інтуїція, чуттєва та інтелектуальна снага, поетична височінь митця у згаданих виставах уособили погляд Першої сцени України на етичне двосвіття людини на зламі тисячоліть.

Кардіоцентризм є внутрішньою визначальною рисою виконавського стилю Хостікоєва, що вражає сповідальною емоційністю. Як Сталкер – герой однойменного фільму Андрія Тарковського, він кидає поперед себе дороговказний знак, заходячи на територію недослідженого чи недоумовленого. І саме тоді відкривається беззастережна духовна сміливість митця, філософські грані його мислення і гуманістичний орієнтир.

Сьогодні можна з повним правом говорити про належність Анатолія Хостікоєва до плеяди найвидатніших акторів-франківців.

*Анатолій Хостікоєв – Кін у виставі “Кін IV” Г. Горіна, режисер – Анатолій Хостікоєв, сценографія Андрія Александровича-Дочевського, Національний театр ім. Івана Франка, 1999 р., світлина Олександра Ктиторчука*

Стиль цієї сценічної тріади образів має два джерела і неповторно оригінальний, суперсучасний художній результат.

Перше джерело – вроджене музично-ритуальне сприйняття і відтворення актором сценічної дії як такої. Чи відкрито, як в “Кармен” або в “Кіні IV”, чи приховано пульсуюче, внутрішньо, як в “Отелло”. Подібне виявилось ще в дипломній роботі – в мюзиклі “Вестсайдська історія”, далі стало “предметом майстерності” в рок-операх “Енеїда” (Еней) та “Біла ворона” (Жюльєн), в музично і пластично щедрих “Крихітці Цахес” (поет Бальтазар) та “Швейку” (неочікувано ексцентричний Лукаш).

Друге джерело – пізнання сили підсвідомого та бездонної, таємни-





### III. Акторський тип і клавіатура таланту

“Я все ж знайшов те сонце, за яким повинні повертатися всі, що знаходяться поруч”, – так вимовив режисер Ентоні Мінгелла, зустрівши талановитого молодого англійського актора Джада Лоу. Подібне могла відчувати Ірина Олександрівна Молостова, побачивши 1970 року вісімнадцятирічного Анатолія Хостікоєва під час вступних іспитів на свій акторський курс: його легко можна було уявити як модель на подіумі і як хокеїста на крижаному полі, на змаганнях у бальних танцях і в рудій перуці клоуна на арені цирку. Про таких захоплено вигукував Всеволод Мейерхольд: “Та він біомеханічний!” Костянтин Станіславський дарував свою сувору перепустку до мистецтва: “Вірю!” А Лесь Курбас титулував: “Розумний арлекін”... До кінця свого життя Ірина Молостова, ця талановита, імпульсивна, внутрішньо юна жінка не випускала з поля зору долю свого улюбленого учня, опікувалася ним.

З інститутських років на ньому лежала печать образності. Його фізичний декор натхненно творила природа: тато – осетин, мама – напівмолдаванка, напівукраїнка (згадаймо французького актора Робера Оссейна: мати – з

Києва, батько – із Самарканда). Зріст Анатолія 1 метр 92 сантиметри. Пам’ятаєте, як у популярному мультику папуга, вимірюючи “собой” довжину, повідомила результат: “Ваш зріст – 38 папуг і одне папужаче крильце...” Інколи, дивлячись на сцену, згадуєш про це... Та продовжимо, як на допризвизному пункті, прискіпливо оглядати нашого героя. Його статура скорегована спортом (баскетбол, п’ятиборство). Враження завершує, немов споглядаємо скульптуру Давида із пращєю в руці, горда постава голови, вольовий вигин шії. Ну, що ще? Спортивна пластична хода легко і безпомилково доміслюється...

Для класичного зразка героя української сцени Анатолій має таку “провідну” якість, як невідпорна мужність. В її ж межах – нетипова для українського кону яскрава східна краса із колоритом загадковості. Гуморист сказав би: “Особливе обличчя, яких у нас не роблять”, а спеціаліст з реклами продекламував би: “Екзотику його зовнішності можна порівняти із пахощами східної крамниці – запах міцного тютюну з ледь вловимим подувом апельсина, кориці та троянди...” За давніх часів в Україні, що потерпала від навал смагляволицих, це був образ “не свого”, “чужого” з відповідним до нього підозрілим ставленням. “Де коні, азіат?” – на такий “історичний” манер висловлювався, наприклад, Мартин Боруля...

Ось чому Хостікоєв ніколи не грав “типових” героїв української класики, які були творчим хлібом “блідоллицих” В’ячеслава Сумського, Федора Стригуна, Богдана Козака... Його ж у те коло театральна режисура передбачливо не вводила. Образ Хоми Кичатого з телефільму “Назар Стодоля” у трактуванні режисера Тетяни Магар і в екранному малюнку Хостікоєва розрахований,

*“Кармен” за П. Меріме, п’єса А. Жолдака та А. Хостікоєва, режисер-постановник – Андрій Жолдак, режисер – Анатолій Хостікоєв, сценографія Марії Левитської, Благодійний продюсерський центр, 2000 р.*



**CARMEN**



мабуть, в основному на те, щоб глядачі згадали про татарське вторгнення в українську психофізичну природу. Та Хома і не герой у тому розумінні, яке ми зараз вкладаємо у цей термін.

А як же з роллю Енея та її триумфальним успіхом? – запитає читач. Згадаймо, передусім, що цей образ у Котляревського, як і жанр всієї поеми, “національно перелицьовано”, “національно метафоричний”: Еней – грек, що за авторським задумом, алюзією уособлює історичні прагнення та характер українця... Так би мовити, грек на українському п’єдесталі, або навпаки – українець на грецькому постаменті... Саме такий ефект досягався завдяки присутності на сцені “нетипового” українця Хостікоєва.

І до інституту, і на професійну сцену Хостікоєв увірвався, як свого часу Радж Капур плигнув на радянський екран, – його чекали! У Анатолія не було звуженого національного обов’язку перед театром. Він – громадянин світу!

Ось неповний перелік “складу крові” його героїв: італієць, пуерториканець, литовець, іспанець, німець, грек, єврей, француз, англієць, чех, баск, мавр... Найменше росіян та українців. Якщо вже українець, то якийсь особливий, як, наприклад, Черниш у “Прапорonoсцях” за романом О. Гончара, елегійно і драматично прожитий на заньківчанській сцені. В одному епізоді проходить дискусія:

– А оцей новий, чорнявенький, він не кавказець, чашом? Джеркотів по-якомусь сьогодні з Магомедовим.

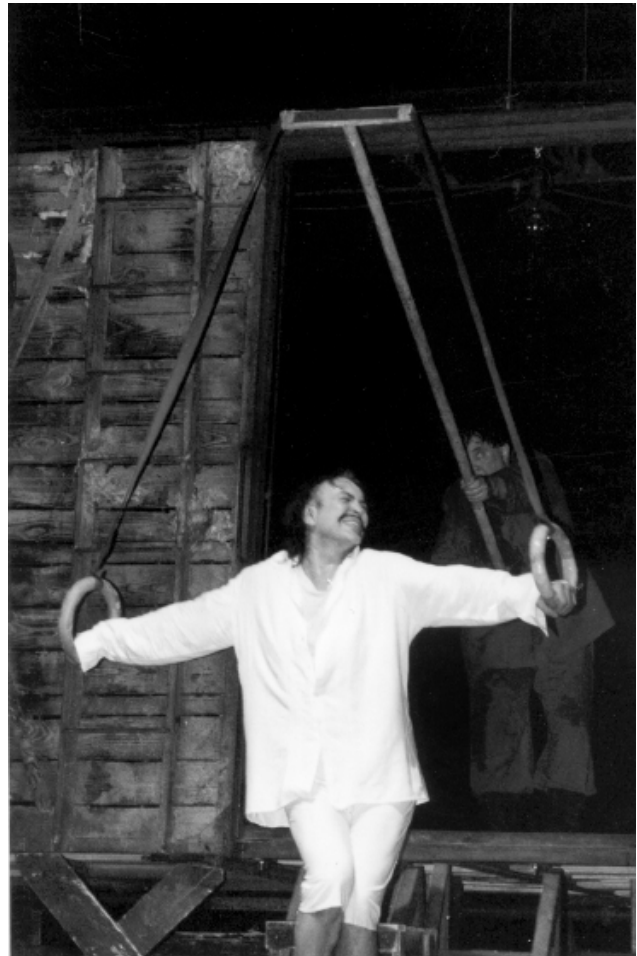
– Який кавказець – Черниш – з українців. Він із тих, що їх на заслання при цареві гнали...

Хостікоєв – людське і творче “ноу-хау” природи, що квітло в театрі без погодження з політичним календарем України. Як протест проти уніфікації, спрощення погляду на людську, в тому числі й національну природу, на її розуміння й відбиття в мистецтві.

Він був неповторним і в середовищі заньківчан, і у великому колективі франківців. Якою б історично довгою не вибудувати низку провідних героїв-акторів цих театрів, не зустрінеш і натяку на його прототип. Цей актор – символічний знак оновлення української сцени в царині, мабуть, найтоншій і одночасно доволі консервативній – акторського виконавства.

Ясна річ, одними лише зовнішніми рисами неможливо творити та уособлювати новий, історично детермінований акторський тип. У Хостікоєва його забезпечує багатющий арсенал індивідуально неповторних внутрішніх “моторів”. Будучи актором напрочуд гнучким, він до того ж має вроджений режисерський слух. У багатозначності поняття – від філософського відчуття часу, його проблем до образного сценобачення не тільки власної ролі, але й загального художнього потоку вистави...

Його “базовий” тип темпераменту, мабуть, слід визначити як сангвінік. Із суттєвим застереженням. На сцені, як і в житті, він органічно пробуджує в собі гострий холеричний темперамент, даруючи нам розуміння старовинного амплу актора-неврастеніка. З гарячих емоційних вершин йому нічого не варто переключитися на тихий меланхолійний стан. Тренаж подібних переходів у різних варіаціях



*Анатолій Хостікоєв – Лукаш у виставі “Швейк” за Я. Гашеком, режисери-постановники – Мирослав Гринишин та Андрій Жолдак, сценографія Ярослава Нірода, Національний театр ім. Івана Франка, 1999 р.*

триває від ролі до ролі, і в передачі цих емоційних коливань, вібрацій йому важко знайти рівних.

Ренуар говорив: “Я пишу любов’ю”. Це стиль Хостікоєва – чуттєвість. Людина – спалах. Починаючи від блискучої дипломної роботи – Бернардо у “Вестсайдській історії”, в його образах зазвучала тема “основного інстинкту”, завібував той чоловічий еротизм, яким Бог наділив нашого найстаршого і вічно молодого предка Адама. Сексу, як відомо, “у нас тоді не було”... Отже, чуттєвість актора (уточню – у найцотливішому дозуванні) була ледь не контрабандною і робити на неї ставку жоден режисер не ризикував. Довелося чекати на волю 90-х років, на ролі, концептуальне підґрунтя яких наш виконавець, завдяки довірі режисури, обмірковував самостійно і, як виявилось, вийшов на невідкрите.

Спеціалісти вважають, що воля, цілеспрямованість і особистий потенціал, як правило, сприяють могутньому лібідю. Або ж є його виявом. На сцені це доведено Хостікоєвим у діаметрально протилежних, контрастних образах – гвалтівника, людини-звіра, що не знає меж моральному самознищенню, сера Модреда у “Мерліні” Т. Дорста і лег-



*Анатолій Хостікоєв – Отелло у виставі “Отелло” В. Шекспіра, художня концепція А.Хостікоєва, режисер-постановник – Віталій Малахов, сценографія Анатолія Лобанова, Національний театр ім. Івана Франка, 2001 р.*

коважно-граціозного “військово-польового” поета любови та дружби поручника Лукаша у “Швейку” Я. Гашека...

Партнери і глядачі миттєво заряджуються його струмуючою енергетикою, вітальною силою. Подібне в творчості Лоуренса Олів’є, наприклад, біограф пояснює так: “Енергія йшла з якихось глибин його підсвідомості і поза сумнівом була круто замішана на могутньому “лібідозному пориванні”.

Герої Хостікоєва під час вистави створюють атмосферу свободи, духовної волі і неприборкуваної цілеспрямованої сили. Це властивість його харизми. Якості, що в двадцять роки були поетично перелічені в маніфесті грузинської театральної студії під керівництвом Сандро Ахметелі:

артист полум’яний,  
артист божевільний,  
артист бентежний,  
артист гордий,  
артист на коні, що стає дибки,  
артист зухвалий,  
артист сміливий...

Та перелетимо з Кавказу на Україну. Ось чим полонив Олександра Дейча Лесь Курбас-актор: “Легко збуджуваний, з трагічними очима, звіриною чіпкістю в тілі...”

Ознаки національні, як бачимо, у певних випадках можуть сприйматися і як інтернаціональні...

Суттєва особливість індивідуальності Анатолія – вкупі з мужністю вона виявляє риси “великих дітей”. Про таких говорять: “Публіку полонить їх лагідна посмішка, помірна

сором’язливість і невміння працювати на зовнішній ефект”. Його усмішка генетично створена дружньою і ніби трохи вибачливою – вона пропонує розділити з вами його досконалість, удачливість, хороший настрій. Подібне в житті актора, врешті, стає барфою сценічною (романтикам у творчості акомпанує їхнє серце). За “небесним меню” йому б грати д’Артаньяна і князя Мишкіна... А ще Сірано де Бержерака і Тіля Уленшпігеля...

До того ж цей актор – з діонісійським святковим началом в характері, музикою в крові і м’язах. Його ваблять карнавальні ритми, маски, святкові і трагедійні ритуали...

Бувають виконавці, що грають на сцені і добрих, і злих персонажів, проте важко сказати, які вони самі в житті. Може, й ніякі – ні злі, ні добрі... У Хостікоєва незаперечні ознаки людяності і доброзичливості в усьому – погляді, жесті, русі назустріч кожній людині. Вихованість? Одна вона не запалить в очах такі щиро привітні вогники. Це природа. Саме вона ідеально відтворює себе на кону і легко трансформується у драматичній дії.



*Анатолій Хостікоєв – “Людина року – 2001”, світлина Людмили Богдан.*

Ганна ЛИПКІВСЬКА

## РЕЖИСУРА УКРАЇНИ: ЗАЧАРОВАНЕ КОЛО\*

Український театр (скажемо навіть ширше – театр в Україні) історично являв насамперед театр Актора та Драматурга (чи навпаки – послідовність наразі не принципова).

Ми ніби “наздоганяли” європейський театр: коли вітчизняний лише формувався, масовано створював оригінальну драматургію, утверджувався на стаціонарній базі, виборював право на власну національну ідентичність, на Заході уже відбувалося активне становлення режисерської професії як окремої, світоглядної, активно перетворюючої. ХХ століття остаточно увійшло в історію театру як “сторіччя режисури”. Саме вона в цю епоху перебрала на себе роль не лише організуючого начала, а передовсім – філософського базису.

(Н. В.: Україна в оригінальній, автентичній філософії могла спертися хіба що на Сквороду з його ідеями якраз-таки не активного перетворення, а прийняття “божого світу”).

Хоча й створено навіть цілі монографії про режисерську діяльність (скажімо, П. Саксаганського або М. Кропивницького), та лише з появою на українському терені О. Загорова, В. Мейєрхольда, Б. Глаголіна, К. Марджанова (з “експортованого”), і найголовніше – з професійним становленням Л. Курбаса, Г. Юри, М. Терещенка, пізніше – учнів та сподвижників Курбаса, ми можемо говорити про режисуру, про започаткування вітчизняної режисерської школи.

Але вона так і не розвинулася належним чином. Причини відомі: за наявного тоді суспільного устрою унеможлилювався належний розвиток того, що було (чи вже, чи в перспективі) якраз найбільш індивідуальним та “світоглядним”.

Науковець з Одеси Володимир Голота, дослідник творчості В. Василька та М. Терещенка, у приватному листі (тож розкутіше й жорсткіше, ніж у “пригладжених” наукових публікаціях) слушно писав про ці процеси: *“Діяльність “лівого” театру на Україні була спровокована політичною машиною (зауважимо: їхні “революційні” інтереси деякий час збігалися, й ідеологічні провідники вдало скористалися деміургійним пафосом мистецького авангарду. – Г.Л.), яка давала теоретичну базу для експерименту і створення т[ак] зв[аного] пролетарського театру, а згодом цю ж лінію сама й знищила, побачивши в ній можливість аполітизму, критики влади, демократизму, іншого мислення в підтекстах і образності сценічної мови тощо. Тим, хто не відмовлявся, ламали хребет. М. Терещенко вчасно відмовився і став сірим, прісним. Невизначним, а згодом і бездарним. Це – своєрідна драма режисера, яку пережили всі, в тому числі В. Василько, Б. Тяго, Г. Ігнатович, В. Склярєнко та інші послідовники лінії Л[єся] Курбаса й “лівого” театру взагалі...”*[1]

\*Доповідь, виголошена на V конгресі Міжнародної асоціації українців (серпень 2002 р., Чернівці)

Чи варто дивуватися, що численні історичні катаклізми спричинили знищення старих професійних, національних еліт, а “зрівнялівка”, “обезличування”, “колективізм”, що на них десятиліттями базувалася суспільна практика, породили дефіцит особистостей?

(Щоправда, чи варто взагалі чекати нових ідей на театрі у ситуації тотальної кризи цінностей та ідеології в умовах епохальної зміни парадигм на рубежі тисячоліть?)

Упродовж другої половини ХХ ст. маємо таку ж саму картину. Помітний слід в історії вітчизняного театру лишають або “експортовані” фахівці (Л. Варпаховський, К. Хохлов, В. Неллі-Влад, Д. Алексідзе – аж до Р. Віктьока, який суттєво вплинув на “молоді уми” на рубежі 80–90-х), або лише окремі особистості, чиє професійне становлення та активна діяльність відбувалися власне в Україні.

На початку 80-х років явними лідерами режисерського цеху в Україні були С. Данченко, Е. Митницький, І. Молостова, М. Резникович. Водночас потужно “стартувала” у професії ціла плеяда молодих режисерів: І. Афанасьєв, В. Малахов, В. Петров, В. Денисенко, І. Борис, В. Козьменко-Делінде, І. Равицький, – проте з них так і не сформувалося цілісне покоління.

На рубежі 80–90-х років сталися суттєві зміни у суспільному (тож і в мистецькому житті), які в театрі, однак, не набули кардинального, невідворотного характеру

Апогеєм пошуків нової театральної лексики, нових інтонацій, нових ритмів, нової стилістики, естетики, нових варіантів жанрового синтезу стала тотальна ревізія метафізичних засад і сценічних прийомів, здійснена наприкінці 80-х – у першій половині 90-х молодого покоління режисерів (А. Жолдак, В. Кучинський, О. Ліпцин, В. Більченко, С. Проскурня та ін.) і підхоплена у середині 90-х наступною “хвилею” вітчизняної режисури (Ю. Одинокій, Д. Лазорко, Д. Богомазов, О. Лисовець, Є. Курман, А. Виднянський, А. Бакіров).

Перша “хвиля” на сьогодні фактично вичерпала себе, у тому числі – суто “фізично”: її творці або полишили Україну, або, за винятком А. Жолдака та В. Кучинського (і те останній – у край “загальмованому” ритмі) не займаються новими проектами. Друга хвиля тепер теж помітно “пробуксовує”, перебуваючи здебільшого у межах уже освоєних територій.

Рівно десять років тому у виступі на тему “Творчі пошуки сучасної режисури в театрах України” на науково-теоретичній конференції “Культура України: історія і сучасність” (на базі Харківського державного інституту культури) авторка цих рядків зробила висновки, які варто порівняти із сьогоднішнім станом справ.

Так, чинниками, що формують стан вітчизняної режисури на той момент, було названо:

– організаційний безлад, нерозуміння ролі режисера

в театрі (якраз тоді відбулася ціла низка скандалів з усуненням від керівництва театрами провідних режисерів України – В. Петрова, С. Мойсеєва, П. Ластівки, П. Колесника);

– необхідність співставляти себе з цілим комплексом ідей національного відродження, певним чином переосмислюючи їх у сценічній практиці (причому часто це переосмислення носило поверховий характер – на рівні бутафорського етнографізму та просто лихоманливого заповнення “білих плям”);

– відсутність національної режисерської школи.

Головна теза була такою: в Україні немає *національної режисури* як такої, але є окремі цікаві явища та постаті. Серед лідерів театрального поступу називалися В. Більченко, Р. Мархолія, І. Борис, В. Петров, М. Яремків; у позитивному контексті – як міцні професіонали – також були згадані С. Данченко, А. Бабенко, І. Равицький, А. Канцедайло, В. Балкашинов, В. Денисенко, О. Король, О. Літко.

Сьогодні до цього варто було б ще додати перелік “культових” вистав – таких, що відкривали або закривали, вичерпували певні шляхи:

– “Момент” за новелами В. Винниченка (1987 р., Київський театр ім. І. Франка, реж. А. Жолдак);

– “Археологія” О. Шипенка (1989 р., Київський Молодіжний театр, реж. В. Більченко);

– “Кандід” за Вольтером та Л. Бернстайном (1991 р., Київський театр ім. Лесі Українки, реж. В. Петров);

– “Забави для Фауста” за “Злочином і карою” Ф. Достоєвського (1992 р., Львівський молодіжний театр ім. Л. Курбаса, реж. В. Кучинський);

– “Постріл в осінньому саду” за “Вишневим садом” А. Чехова (1994 р., Київський експериментальний театр, реж. В. Більченко);

– “Чарівниця” за “Безталанною” І. Карпенка-Карого (1994 р., Київський театр драми і комедії, реж. Д. Богомазов);

– “Комедія про принадність гріха” за “Мандрагорою” Н. Макиавеллі (1996 р., Київський театр драми і комедії, реж. Ю. Одинокий);

– а також позиціонувати окрему, цілком індивідуальну нішу А. Жолдака – від комерційних антрепризних проєктів 1995–1997 рр. до “Трьох сестер” за А. Чеховим (1999 р., Київський театр ім. І. Франка), “Одруження” (2001 р., Черкаський обласний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка) та вистави “Гамлет. Сні” за мотивами В. Шекспіра (2002 р., Харківський академічний театр ім. Т. Шевченка).

Тепер, через 10 років, “інвентаризація” режисерського цеху в Україні доречна, вочевидь, лише в жанрі, наближеному до епітафії.

Рівень фахового уміння вітчизняних режисерів за цей час не підвищився, навіть навпаки, – відбиває, насамперед, кризу державної системи освіти (не лише театральної, але саме театральна сьогодні є винятково державною), відсутність гідної конкуренції та “закритість” українського ринку праці на цьому терені. Активне зацікавлення багатьох театрів України щодо О. Дзекуна, який полишив творчу діяльність у Росії та фактично повернувся на Батьківщину, – свідчення цього. Такий приклад – поодинокий, а от протилежних – багато.

Згадані В. Петров та Р. Мархолія уже давно більш-менш успішно працюють поза межами України (як, до речі, і В. Бугайов – керівник, мабуть, найкращого у 80-і – на початку 90-х років в Україні Дніпропетровського театру ляльок). Не маючи вдома ані пристойного стаціонару, ані істотного глядацького попиту, все міцніше “осідає” у Будапешті А. Виднянський – разом з акторами керованого ним новоствореного Закарпатського угорського театру ім. Д. Ййеша. Так і не розгорнув своєї творчої діяльності Коломийський театр під орудою Д. Чиборака. За ці роки виїхали за кордон М. Нестантінер, В. Більченко, О. Ліпчин, А. Крищенко (нетривали “робочі вояжі” на Батьківщину двох останніх, всупереч очікуванням, суттєво не покращили місцевий театральний ландшафт). З різних причин полишили театр І. Борис (аж тепер він – після 5-річної перерви – знову повернувся до творчої діяльності, але більше у педагогічному аспекті) та В. Балкашинов. З 1997 р., сидючи “на валізах” в очікуванні та триванні ремонту приміщення МТМ “Сузір’я”, лише одну прем’єру, та й то моновиставу випустив О. Кужельний; А. Канцедайлові не вдалося кардинально поліпшити стан одного з найстарших й ледь не “найвідсталішого” в Україні – Дніпропетровського українського театру ім. Т.Г. Шевченка; так само недовго тривала спроба молодого В. Пінського зрушити з місця надто підвладний інерції механізм Дніпропетровського російського театру ім. М. Горького; через відсутність давно обіцяного приміщення фактично “законсервовано” творчу діяльність у Запорізькому Молодіжному театрі, де ще кілька сезонів тому досить плідно працювала потужна акторська трупа під орудою режисера О. Денисенка; міцно влаштувався у Москві О. Ануров, чия вистава за “Крокодилом” Ф. Достоєвського (1997 р., Київський театр ім. Лесі Українки) стала досить помітним явищем, але її швидко зняло з репертуару керівництво театру...

Унікальним на цьому тлі є досвід Київського театру драми і комедії на лівому березі Дніпра, де у 90-х роках “вибухнула” ціла плеяда учнів художнього керівника Е. Митницького. Попри всі складні траєкторії у фаховому розвитку цієї талановитої молоді та динаміці існування театру в цілому, саме роботи Ю. Одинокого, Д. Богомазова, Д. Лазорка, О. Лисовця, О. Балабана (у т.ч. у створеному останнім власному театрі) привертали цими роками загальну увагу. До речі, вистави самого Е. Митницького цього періоду (а надто “П’ять пудів кохання” за “Чайкою” А. Чехова” у Театрі ім. Лесі Українки, та ж чеховська “Чайка” та “Украдене щастя” І. Франка у Вільнюському російському театрі, а також “Майн Кампф, або Шкарпетки у кавнику” за Д. Таборі у власному театрі) теж несуть на собі відбиток цього оновлення, котре, щоправда, в останні 2–3 роки теж помітно пробуксовує.

Отже, загалом ситуація з режисерським корпусом в Україні за останні роки набула ознак над-стагнації. Якщо відбуваються певні зміни, то вони здебільшого мають характер косметичних “рокіровок”. Ті театри, які вже десятиліття відзначалися як певні “заповідники” консерватизму, залишаються такими ж і тепер. І якщо неквапливе існування Київського театру ім. І. Франка помітно пору-

шили “ін’екції” театрального екстремізму А. Жолдака (“Швейк” за Я. Гашеком – спільно з М. Гринишиним, “Три сестри” А. Чехова), апокаліптичного світобачення та пошуків Бога О. Дзекуном (“Брате Чичиков” Н. Садур за “Мертвими душами” М. Гоголя) та акторського завзяття (“Кін IV” Г. Горіна – режисерський дебют А. Хостікоєва та його ж робота в “Отелло”); якщо мало не цілком згаслий інтерес публіки та фахівців до популярного на початку 80-х Київського Молодіжного (нині – “Молодого”) театру, п’ять років тому очоленого С. Мойсеєвим, сьогодні знову суттєво зріс; якщо у керованому В. Грипичем Чернігівському обласному театрі ім. Т.Г. Шевченка загальну атмосферу кардинально похжавив А. Бакіров (саме його постановки за В. Шекспіром, Ф.-Г. Лоркою, Е. де Філіппо, М. Гоголем, Е. Йонеско та С. Мрожеком привернули до театру увагу глядачів та спеціалістів), то в інших театрах, що їх очолюють представники старшого покоління (А. Новиков у Сімферополі, О. Барсеян у Харкові, А. Ситник у Черкасах, В. Селєзньов у Вінниці, О. Король у Запоріжжі) позитивних зрушень не відбувається. До речі, з від’їздом до Донецька А. Бакірова у професійний “анабіоз” знову впав і театр у Чернігові.

У цілому державним театрам України катастрофічно бракує нових імен, нових творчих лідерів. У такій ситуації деякі трупи змушені існувати взагалі без штатних режисерів – на чолі з директорами. Це дає певну можливість для маневру й подеколи – непогані результати. Як добре налагоджений механізм функціонує “імперія” М. Бровуна у Донецьку; цю ж модель втілює М. Форгель у Тернополі; на базі Херсонського театру ім. М. Куліша (директор О. Книга) започатковано театральний фестиваль “Мельпомена Таврії”. Багатолітнє незмінне одноосібне художнє керівництво, своєю чергою, найчастіше призводить до монополії на естетику та, як наслідок, – неминучої стагнації. І коли у приватному театрі (приміром, у Київському “Браво” на чолі з Л. Титаренко) зрозумілою та природною є підпорядкованість усієї творчої діяльності винятково смакам та уподобанням його власника – художнього керівника, то для державного театру така ситуація, зараз надзвичайно характерна, навряд чи є прийнятною.

Очевидно, потрібні кардинальні зміни взагалі щодо структури, управління, механізмів функціонування державного театру на сучасному етапі. На жаль, жодних суттєвих кроків у цьому напрямі ані Міністерство культури, ані міські управління культури не роблять, тож організаційно-фінансово-адміністративна і, як наслідок, творча криза поки що лише поглиблюється.

Ситуація ускладнюється відсутністю повноцінної національної режисерської школи (або, принаймні, її зародків). Зрозуміло, що, фактично, уперше та востаннє вона виникла в Україні завдяки Л. Курбасу – і відтоді так і не відродилася як цілісність, а не як більш-менш серйозні творчі досягнення окремих представників режисерського цеху. Імплантований, бодай би й досить успішно, на український ґрунт досвід А. Васильєва (через тих же В. Більченка, О. Ліпчина, А. Жолдака, В. Кучинського), так само, як і вже неодноразово задана ефективна педагогічна діяльність Е. Мит-

ницького (чотири випуски його учнів стали помітними статтями в театрі, на ТБ, у кліпмейкерстві, режисурі естрадних шоу тощо), – лише підкреслюють вакуум, що існує.

Останніми роками ми взагалі спостерігаємо певне кадрове “провалля”, і не лише в режисерському цеху.

Показово, що у регіональному – київському – етапі Всеукраїнського огляду роботи театрів із творчою молоддю, котрий тривав протягом 2001–2002 років, взяло участь дуже вузьке коло молодих митців: з режисерів – один лише Є. Курман (і той – за віком на верхній межі; він працює у професійному театрі вже понад 10 років).

Така сама ситуація і з представниками інших театральних професій: з-поміж драматургів, композиторів, сценаристів, балетмейстерів не представлено жодного; актори ж – найчастіше 1–2 роботами. Головний висновок експертів був незаперечний: за останні п’ять років на київській (очевидно, і на українській сцені загалом) не з’явилося нової генерації митців – акторів, режисерів, сценаристів.

Якщо початок і середина 90-х позначені появою згаданої “школи Митницького” у режисурі, підкріпленої учнями інших педагогів А. Виднянським, Г. Воротченко, Є. Курманом, А. Артіменєвим, С. Кляпньовим та яскравим входженням у професію акторів В. Лінецького, Д. Лаленкова, А. Сердюк, Л. Сомова, С. Орліченко, Н. Долі, О. Узлок, А. Суханова, О. Стальчука, Т. Олексенко, В. Цивінського, С. Єгорової, О. Треповського, А. Мухарського, О. Радчук, М. Шкарабана та ін., то останніми роками бачимо лише поодинокі, зовсім не такі яскраві дебюти.

Навіть з побіжного екскурсу в історію вітчизняної режисури ХХ ст. вимальовується чітка схема, яка знов і знов спрацьовує, здається, уже мало не автоматично: щойно з’явиться постать та прецедент, щойно почнеться розвиток – і перші кроки виявляться цікавішими за подальші, тож дуже швидко все знову розпадається, наче йде у пісок.

Розвиток вітчизняної режисури десятиліттями жодним чином ніхто й ніяк не стимулює: немає полігону, простору для експериментування, цільових замовлень (переважно на папері лишаются і президентські гранти, і спеціальні програми міських адміністрацій), взагалі – *реально працюючого алгоритму в реалізації творчих ідей, – і на позадержавному (на комерційних засадах), і на державному рівні.*

Без такого алгоритму, без розбудови повноцінного театального ринку (ринку кадрів, ідей, комунікацій) вітчизняна режисура приречена рухатися тим самим традиційним сумним шляхом по “зачарованому колу”.

1. Лист В. Голоти до Р. Пилипчука. – Цит. за: Пилипчук Р. Літописець театального життя в Одесі // Володимир Голота : Біобібліографічний покажчик. – К.: Толока, 2002. – С. 28.



Валентина ЗАБОЛОТНА

## НАЦІОНАЛЬНА ІДЕЯ У ТВОРЧОСТІ ЗАНЬКІВЧАН\*

Часом корисно починати осмислення проблеми, ставлячи прості, і, можливо, наївні питання.

Що таке “національна ідея”? Це самоусвідомлення нації, її повноліття і самодостатність, її самоповага і розвинене почуття гідності на протипагу меншовартості. Національна ідея спонукає людей діяти з метою побудови добробуту народонаселення, достатнього рівня цивілізаційної розвиненості держави і культури народу (внутрішньої та зовнішньої).

Дорослі діти нації, які мають потребу дбати і дбають про вес це, є носіями національної ідеї. Між тим, національна ідея в мистецтві не тотожна національній темі, тим славнозвісним рушникам і шароварам,

вишневим садкам і трембітам. Перша об’ємніша, ширша, ніж просте звертання до власної історії чи навіть сьогодення.

*“Гайдамаки” Т. Шевченка (інсценізація В. Грипича), режисер – Володимир Грипич, художник – Мирон Кипріян, 1963 р.*



*\*Доповідь виголошена на науковій конференції “85 років Національному академічному театру імені Марії Заньковецької” 12 грудня 2002 р. (про конференцію див. на С. 106)*

Якщо погоджуватись із тим, що одним з чинників зрілості нації є усвідомлення національної ідеї, то згадаймо, що Олександр Островський вважав ознакою повноліття нації театр. Саме театр як мистецька форма через емоції та інтелект, через образні структури і узагальнені взірці, через ефект співпереживання збуджує національну ідею в глядачах, навіює її і переконує, вкладає її у підсвідомість людей.

Театр імені Марії Заньковецької національну ідею має в своєму генетичному коді. Вона була закладена фундаторами театру. Кілька слів з цього приводу. Згадаймо лише, що Марія Заньковецька відмовилась перейти на сцену імператорську, зоставшись служити національному театрові в його поневіраннях, і піднесла образ української жінки на височинь духовності.

Панас Саксаганський не тільки високо професійно творив різноманітні українські типи і блискуче зіграв вперше на національній сцені світову класику (Франц Моор, "Розбійники" Ф. Шіллера), але й першим серед українських акторів узагальнив фахові основи сценічної творчості. Тобто зробив те, що й Станіславський в Росії, тільки раніше за нього і в меншому масштабі.

Творчі спадкоємці та учні Заньковецької та Саксаганського - Борис Романицький, Василь Яременко, Надія Доценко, Варвара Любарг, мабуть, тому й прожили таке довге життя, що були покликані долею зміцнювати, розвивати і передавати наступним поколінням цю генетичну національну ідею. І це їм вдалося, про що свідчить сьогоднішня театру імені Марії Заньковецької.

Уже говорилося, що національна ідея не тотожна національній темі. Проблема інтерпретації в театрі національної тематики, національної драматургії потребує окремого аналізу чи навіть досліджень.

Поставимо питання по-іншому: як заньківчани служили національній ідеї, як її несли, плекали і розвивали вісімдесят п'ять років. Прослідкуємо це (звичайно, побіжно, за браком часу), спираючись на деякі наріжні камені театральної штуки.

Дбаючи про розвій української сцени, загальмований імперією, заньківчани від початку своєї історії заходились штурмувати світові вершини. Збираються ставити "Гамлета" В. Шекспіра і запрошують до себе К. Станіславського. Результат – відмова-порада (цілком слушна) Костянтина Сергійовича. Геніяльний росіянин, можливо, не врахував нагальної потреби українського театру якнайшвидше надолужити прогаєне не з власної вини. Тому театр виводить на кін інший твір класика - "Отелло" (1926) у режисурі заньківчанина Б. Романицького.

І далі для заньківчан характерний оригінальний, неповторний репертуар.



*Лариса Кадирова – Заньковецька, Богдан Козак – Хлистов у виставі "Марія Заньковецька" І. Рябокляча, режисер – Олекій Ріпко, художник – Мирон Кипріян, 1972 р.*

*"Гайдамаки" Т. Шевченко, режисер – Федір Стригун, художник – Мирон Кипріян, 1988 р.*







*Сцена з вистави “Ісус, Син Бога Живого” В. Босовича, режисер – Федір Стригун, художник – Мирон Кипріян, 1994 р.*

Тут ідуть Райніс і Бальзак, Ібсен і Фредро, Достоевський і Сухово-Кобилін, Купала і Макайонук, Чехов і Островський, Брехт і Лорка, Стратієв і Флобер. З Лесі Українки беруться не тільки хрестоматійні шедеври, а й “Блакитна троянда”. З радянських п’єс вибирають найкращі – О. Левади, М. Розова, Яр. Стельмаха, театр часто першопочитує драматургію (І. Кочерга, О. Левада та ін.) ставить п’єси мало-відомі, зарубіжну класику і драматургію близьких сусідів, не широко вживану на сцені, відкривають забуті і нові імена драматургів.

Як тільки в радянській ідеології з’являлася шпаринка, заньківчани виводили на сцену твори небажаних владі Володимира Винниченка і Миколи Куліша в досконалому відтворенні. З “Пригвождених” В. Винниченка (1917) починалась творчість заньківчан. Вони і були “пригвождені” до національної ідеї. Згадаймо хоча б чотири сценічні версії “Гайдамаків” Т. Шевченка (1922, 1939, 1963, 1988), що крізь роки пронесли ім’я репресованого Леся Курбаса, автора першої з цих вистав.

У пошуках власного репертуарного обличчя театр часно і успішно звертається до інсценізацій і сценічних версій прозових і поетичних творів першокласних українських письменників (велика заслуга в тому Богдана Антківа). Ірина Вільде “Сестри Річинські” (1968), Олесь Гончар “Прапорonoсці” (1975), Ліна Костенко “Маруся Чурай” (1989), Ольга Кобилянська “У неділю рано зілля копала”

(1999), врешті Богдан Лепкий з його трилогією “Мазепа” (1991-1992). Ця гетьманіана заньківчан (додамо сюди й зовсім тоді забутого Костя Буревія з його “Полуботком” і “Гайдамаків” в останній версії) відіграла надзвичайно важливу і благородну роль – повертала глядачам (тобто народу) його історичну пам’ять в часи, коли ще не було перевидано історичні праці М. Грушевського, О. Субтельного та інших. У часи вибухового розвитку засобів масової інформації ми якось призабули просвітницьку місію театру. Ми призабули, а заньківчани пам’ятали.

А вечори поезій Т. Шевченка, Л. Костенко, Д. Павличка, М. Рильського, О. Ольжича, І. Франка, Г. Сковороди відкривали молоді перлини національної лірики, очищаючи її серця і душі.

Врешті, саме заньківчани відродили забуті імена О. Олеся, того ж К. Буревія та Я. Барнича, за якого чомусь не вхопились українські театри оперети, перебиваючись невмирущими Маріцями, Сільвами та циганськими баронами.

А ось і нові імена: В. Врублевська, В. Босович, Д. Герасимчук, Р. Горак, Н. Ковалик. Нехай п’єси останньої дещо поверхові, та театр докладає усіх зусиль, щоб вони мали відгук в реаліях українського сьогодення і хвилювали глядача. Театр розуміє, що без сучасної п’єси йому не жити.

Заньківчани відкривають нові теми, пов’язані з національною ідеєю. Вони першими і єдиними в сучасному українському театрі створили на сцені образ Ісуса Христа (1994). Вони реабілітували на своєму кону грандіозну постань Андрея Шептицького. Могутньо забриніла у виставі “Андрей” (2000) проблема святого служіння національній ідеї та сирітства народу без пастирів і вождів такої сили саможертвності і чистоти.

Заньківчани перші заговорили про зраду національній ідеї колишніми її носіями і героями у виставі “У. Б. Н.” (2001). І попали в болоче місце, влучили у самісіньке серце реальних її відступників і пристосуванців. У цій виставі прямо вказано на близькі загрози українському народу, нашій незалежності.

Протягом багатьох десятиріч радянської історії заньківчани не мали змоги висловлюватись так відверто і прямо, як в “У. Б. Н.”. Часто вони тоді тримали дулю в кишені, творячи вистави “Сестри Річинські” (1968), “Марія Заньковецька” (1972), “В степах України” (1972), “Річард III” (1974).





*Таїсія Литвиненко – Гелен та Юрій Брилинський – Професор у виставі “Гуцулка Ксеня” Я. Барнича, режисер – Федір Стригун, художник – Мирон Кипріян, 1997 р.*

Розвоєм національної ідеї в творчості заньківчан було й є свіже, сучасне, психологічно точне оновлення, звільнення від штампів хрестоматійних творів, які буквально оживали в їхній інтерпретації. Тут і “Безталанна” (1987), і “Наталка Полтавка” (1991), і “Макбет” (1992), і “Хазяїн” (1995), і “Дядя Ваня” (2000) – перелік довгий. Декораційна та сценографічна культура заньківчан завжди образна, вишукана. Зокрема у кращих роботах талановитого Мирона Кипріяна.

Ще у заньківчан прекрасна сценічна українська мова. Вона органічна, бо життєво ужиткова для акторів театру, на відміну від театрів східної України та її столиці теж.

Заньківчани – унікальний український театр, що протягом усіх восьмидесяти п’яти років ніс у собі, розвивав і навіював глядачам національну ідею самодостатності і самозбереження нації. І глядачі щасливо відгукувались на цю ідею. Глядачі і надихали театр, і замовляли йому відповідне творче мислення.

Нинішній керманіч театру Федір Стригун є носієм цієї ідеї, вкладеної в нього рідною

землею Шевченкової Черкащини, зміцненою енергетикою Запоріжжя і козацької Хортиці, і розквітлої на плідному ґрунті театру ім. М. Заньковецької та її корифеїв. Мистецький рівень вистав театру ім. М. Заньковецької один з найвищих в Україні. Цей рівень викликає повагу, додає нам національної гідності й гордості.

Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької – носій і активний духовний провідник національної ідеї. З чим я і вітаю ювілярів, перед якими схиляю свою голову.

*Федір Стригун – Зенон, Євген Федорченко – Друг у виставі “У.Б.Н.” Г. Тельнюк, режисер – Федір Стригун, художник – Валерій Бортяков, 2001 р.*



Наталія ШЕВЧЕНКО

## ПРОЩАВАЙ, ЗБРОЄ, **або** КАПІТУЛЯЦІЯ РОЗУМУ

*Фестивальні, та й не тільки, нотатки театрального критика, який донині довго мовчав з любови до мистецтва, а зараз вирішив говорити з любови до самого себе\*.*

*Ніби епіграф:*

**Слово, чому ти не твердая криця,  
Що серед бою так ясно іскриться?**

**Леся Українка**

*А може, це епітафія?..*

Щиро кажучи, не хочеться ні з ким сваритися. Можливо, ліпше було б і далі мовчати?.. Бо здається злим, а насправді бажеш бути просто адекватним. Тож – бути одіозним! Або принаймні вступити у полеміку з якимось авторитетом. Для початку – краще вже покійним. Наприклад, Ви, пане Станіславський, закликали любити “мистецтво в собі”, а не “себе в мистецтві”. Не погоджуюсь! Людина, що не здатна любити себе і ставитися до себе з повагою, нічого путнього в мистецтві не вдіє. І взагалі... Що таке “себе” і що розуміти під словом “мистецтво”?.. Не кажучи про такий дивний стан, як “любити”... Питання...

### **Заувага**

Дискурс, дискурс, дискурс... Для кого, що, навіщо, від кого... Завжди важко визначитися з жанром... Особливо, коли пишеш про театр... Нерідко відстань між конкретним глядачем і гіпотетичним читачем “театральних сюжетів”, як і між представленим на кону та будь-яким дискурсом взагалі, окрім арготичного, така безмежно далека, як від Землі до зірки, яку ще не відкрили... Навіть якщо уявити собі досить гомогенну масу (даруйте аудиторію), приблизно однорідну за аналітичними здібностями і професійними зацікавленостями... Але чомусь цього робити не хочеться... От ви самі хотіли б належати до “однорідної маси”?.. [...]

Можна говорити про методологію аналізу, можна її застосовувати, але чи той, хто буде читати про “деконструкцію театральної конструкції”, а головне – насправді зрозуміє, про що йдеться, ходить до театру?! Інтелектуали до театру вже давно не ходять... Вони забули туди дорогу... Але погодьмося, що ту методологію, зрештою, визначає сама людина, яка не тільки думає дискурсами, але й відчуває... інтуїтивно відчуває, що іноді методологією може стати наявність в аналітиці живої, різноманітної і цілісної в своїх численних проявах людини, якщо відсутність її в мистецтві стає щораз “актуальнішою”. [...]

Здається, єдине, що має ще певний сенс, – це допустити іншого в лабораторію своїх власних роздумів, з їх безпорадністю і осяянням, суб’єктивністю і пробою соціокультурних узагальнень, з їх приватністю і прицільною скерованістю до іншої людини...

### **Абстиненція**

Коли мене колеги по театру запитують про враження від такої вистави, як “Гамлет. Сні”\*\*, чомусь здебільшого хочуть почути підтвердження власного сум’яття, викликаного загальною ейфорією нібито долучення до високого мистецтва, хоча десь глибоко в душі людини професіонал завжди опирається на всезагальність.

Чим відрізняється професіонал від непрофесіонала, якщо в сучасному світі ще можливо виділити таку антиномію? Професіонал, що веде гру, має виграти, якщо програш не розцінюється як успіх від протилежного. Професіонал, що дивиться на гру, мусить відгадати правила гри інших. Професіонал, що дивиться на гру театральну, мусить розпізнати тип її “наркотика”. Так давно на Сході перевіряли професіоналізм лікаря: він приймав невідому отруту, мав розгадати її формулу і приготувати собі протиотруту, інакше – помирав. Як у давніх містеріях: ніщо не повинно владарювати над тобою... Ти можеш дозволити собі підкоритися психоделічному впливові ілюзії, наприклад, сценічного мистецтва до певної межі чи з дозволу волі, але ти мусиш зрозуміти, в чому полягає трюк уловлення? Інакше ти не професіонал чи профі в якомусь іншому виді мистецтва, хоча навряд чи... Мистецтво творять ті, що здатні керувати ілюзією і створювати міражі заради не тільки улагодження ока...

Андрій Жолдак – чи не правдивий чаклун. Він уміє у своїх виставах напустити такого туману навіть на розвинену (підготовлену) глядацьку свідомість, що здається мало не метафізиком, хоча природа його візонерства радше

\*Скорочений, журнальний варіант нотаток про Міжнародний театральний фестиваль “Золотий Лев” (Львів, жовтень 2002).

\*\*“Гамлет. Сні”. Вистава Харківського академічного драматичного театру ім. Т. Шевченка, режисер – Андрій Жолдак, сценографія Кольо Карамфілова, Юрія Ринтовта.

медіумістична, ніж профетична. Він снить навіть тоді, коли не виносить цей “жанр” людської непритомності як назву своїх постконцептуальних сценічних ігор у безсенсовість життя.

Раніше було прийнято лаяти Жолдака не за “те”, а тепер якось не прийнято лаяти за “те”... А ми просто “шукаємо наркотик”. Тепер уже й не розібрати, що у виставах режисера від самозаколісування миготінням фантомів його власної підсвідомості, а що від дитинного намагання всіма підручними засобами не дати спати іншим. Безсумнівно, мистецький талант Андрія Жолдака полягає, насамперед, у непогамовній сверблячці комбінаторики “всього і вся”. З одного боку, режисер має смак до найвишуканішого і дозволяє собі відвертий цитатний “чєс” від насправді мистецького бомонду... Зрештою, хіба не однаково, що і від кого режисер використовує у своїх візуальних колажах, якщо це гарно? Тіні Роберта Вілсона, Сергія Параджанова, Піни Бауш чи Еймунтаса Някрошоса... і самого Жолдака – постмодерна культура, наскрізь просякнута цитатністю самої себе... До того ж, Андрій Жолдак – не дешевий плагіатор, що вирізає ножичками гарні картинки з журналів і т.п., а потім азартно відтворює їх на кону з чистої любові до мистецтва не-в-собі... Режисер перекодовує культурні цитати різними фактурами втілення, суб’єктивізує їх власними асоціаціями – “переводить стрілки” в прямому і фігуральному значенні: герої його “Гамлет-сну” постійно-невтішно-безрезультатно передають сигнальними прапорцями чи то SOS розуму, чи намагаються встановити хоч якісь правила руху/рахунку на Страшному суді культури. Але неясно, хто кого судить: культура нас чи ми культуру. Все на сцені звалено до купи, все уніфіковано – предмети і актори, зірки естради (Гамлета “грає” поп-співак Андрій Кравчук) і статисти, навіть робітники сцени... Власне, сигнальні прапорці вкрай необхідні, бо нагромадження зорових образів у тканині вистави настільки щільне, що в сприйнятті утворюється затор у русі, задуха, а за тим – і киснева недостатність, що, як відомо, призводить до галюцинацій... Тамуєш у собі бажання самому вийти на сцену і щось таке утнути разом з усіма, просто так, з надміру емоцій: по-плигати-валятися-кидатися-купатися-кусатися... Зупиняє тільки враження, що всі на сцені зайняті чимось дуже серйозним. Так біжить вуличний пес у своїх справах впевнено, нічого нікому не “пояснюючи”... А може, це пудель з “Фауста”?! SOS! Мені теж потрібні сигнальні

прапорці, бо в мене починається “словесна віхола”... Жолдак хоч самовпевнено чесний у своїй розгубленості перед образним стовпотворінням, яке його діймає, він, зрештою, ні на чому не наполягає, “чикає собі ножичками”, а ти вдаяш, що все зараз урегулюєш словами...

Тепер Андрія Жолдака чомусь називають найрадикальнішим режисером сучасного європейського театру. Конотації: радикальність – авангардизм – інноваційність. З радикальністю ніби все ясно – достатньо того, що режисер зважився робити свій “Бродвей”, але не в Америці, а в “Нових Васюках”. Навіщо цим “Новим Васюкам” Бродвей? Питання особливе, бо, як відомо свідомому українцеві, “у кожного своя доля і свій шлях широкий”. Підміна полягає в іншому. Відмова від живого акторського слова в останній серії вистав Жолдака – це ще один культуртрегерський трюк режисера, спровокований нібито тим, що українські актори не вміють говорити зі сцени – тобто просто, без нагашу і т.д. Нескладно було б довести, що це правда, як і те, що це не правда... Відразу згадався “мізантроп” Гордон Крейг з його прагненнями чутливого до велінь режисерського генія актора-надмаріонетки, а потім його ж, Крейга, цитування з Елеонори Дузе: “Хай згорить театр, а з ним усі актори”. Ні, щось не те, подивлюся в книжку. Ха-ха-ха!!! “Хай би всі актори й актриси повимирали від чуми... Вони роблять мистецтво неможливим”. Бідні актори! Здається, що Андрій Жолдак вирішив їх врятувати від тотального заляття, займаючись через них власним психоаналізом, замість того щоб з ними – сценічною мовою. Проте ноги у цього режисерського трюка ростуть з іншого місця... Дійсно, на сцені словом є і звук, і ритм, і тиша... Постмодерна культура багато чого “навчилася” саме від театру, а не навпаки. А Жолдак, ніби відмовившись від слова як засобу сценічної виразності, втілює на кону саме поетику сучасної літератури, розроблену теоретично і вичерпану практично. Після Джойса, Борхеса, Еко, Павича... В чому ж тоді – інноваційність?.. Не думаю, що вона розподіляється на



кожний вид мистецтва окремо, а не на всю культуру... Проте від “класичного постмодерну” роботи Жолдака відмежує відсутність в них іронії і самоіронії, а без її тонкого дистанціюючого прошарку десакралізація напряму зрощується з псевдосакралізацією, породжуючи той псевдомістичний туман долучення до оригінального, актуального і, даруйте, високого мистецтва. А з іншого боку, інноваційність у сучасній культурі вже не лежить у площині ігор Кая, який не може зібрати з крижаних скалок слово “вічність”... Бо для нього головним було не “що”, а “як”. А нове і вічне водночас Слово радше передане історією Герди, яка продиралася босо (що тільки пікреслює реальність її досвіду) крізь різні країни, часи і чудові сади позачасся, палаци й розбійницькі вертепи до свого зачарованого ілюзією Кая, який, у свою чергу, той самий маршрут зробив без напруги у чарівних саях Снігової королеви. Вловлюєте різницю?..

Сучасній культурі дуже бракує слова “вічність”. Кому? Де? Адреси, посилання?.. Не буду переводити стрілки, панове... Час – персональний... Цього слова неймовірно бракує. Зокрема моїй душі бракує “нової, а не псевдосакральності”, глибини й унікальності творчого досвіду... І хоч як це слово не люблять постмодерністи за його граничну метанаративність, свого сенсу воно не втрачає ніколи. Ігри з сакральними символами в мистецтві підсвідомо настроюють сприйняття на те, що ці символи ніби нічого не означають. І що навіть не треба намагатися рухатись у напрямку персонального досвіду їх усвідомлення. Власне, відсутність напруги пошуку сенсу, навіть якщо припустити, що його немає в обмеженому просторі нашої приватної екзистенції, відрізняє мистецтво як унікальний акт людського духу від мистецтва як пасивного споживання і пастишу. А розпруженість пост-пост-поступу – стан того, кого ведуть торованим шляхом, а не того, хто в авангарді вертикального злету, як, наприклад, Гамлет... Ото згадала про Гамлета! “А был ли мальчик?”... У трактові Жолдака Гамлет – це такий “зоряний хлопчик”, душа-дитина, що втілилась серед не збагненої нею людської спільноти і мусить виконувати відведену їй у нескінченій сімейній хроніці роль якогось Гамлета. І спочатку, за інерцією пам’яті на драму Шекспіра, здається, що безсловесні, естетські жести-претензії “принца” Кравчука до оточуючого світу мають свої, поки що незрозумілі, але підстави. Потім розумієш, що це тільки підстави, підстави, підстави... Герой відсутній, бо є тільки роль, яку нікому зіграти... У цьому медіумістичний слух режисера не підводить...

“Серце, к Тебi Слово да возвисітсь!” – співаєтсья в давніх ірмосах... Світ завжди поставав перед людиною мислячою в скалках і повтореннях. Напруга акту людської творчості не самоціль і лише опосередковано стосується того, що називають у мистецтві осяянням нерукотворности. У казці Андерсена слово “вічність” склалося ніби саме собою. Але воно не було абстрактною безвідносністю, а стало реальністю завдяки Зустрічі з Іншим. Тому без зусилля людської душі в осмисленні і прийнятті світу ніколи не буде реального катарсису, а тільки “щасливий кінець” мильних опер. Фактура снів-вистав Андрія Жолдака-То-

білевича зіткана з уривків картинок саме буденної свідомости. Вони є двомірними, незважаючи на різноманітність образів і темпоритму їх з’явлень на кону. В них немає світу ідеального з його дивовижною надлогікою і переконливою чистотою усвідомлення його послань. Властиво чим і різниться хаос поверхових снів підсвідомости від нерукотворної гармонії пророчих сновидінь. Хоча “сни” Жолдака здаються сновидіннями, може тому, що вторинно заряджені сновидними метафорами з художніх мов інших. Він цього і не приховує... На жаль, пересічний глядач того не знає і сприймає все за чисту монету новотворення... І не тільки пересічний... А з цього й починаються свідомі маніпуляції і самоманіпуляції свідомости... Хоча завжди можна сказати: сам винен у своєму невігластві чи в похибках свого інтуїтивного барометра... Проте чому б, зрештою, не припустити, що люди приходять у театр просто відпочити! Здається, саме тут варто задати питання: ВІД ЧОГО? [...]

### **Тектонічний стик, або констатація відсутности**

Мене не цікавлять причини і комбінації, за якими на фестиваль потрапили саме ці вистави, а не інші... Може, це не найкращий вибір його організаторів або так несприятливо склалися обставини, але в конкретному фестивальному часопросторі відбулися театральні дійства, що потребують герменевтивної зчитки конфігурації їх спільного послання. А воно, це послання, полягало ось у чому: відсутність мотивації вибору вистави на фестиваль дорівнювала відсутности мотивації її створення. Тепер дивний час: ніби тебе, слава Богу, зі сцени вже відверто нічому не вчать. Ідеологічне, концептуальне обнуління. І тоді черговий раз тільки вражаєшся: що спонукає цих нібито дорослих людей займатися театром, перебувати на сцені, блазнювати перед іншими, тобто щось зображати, в чому просто немає резону... Усе корениться не в персональній потребі чину, а вважається лише інерцією нервових скорочень. І таке відчуття не полишає глядача ні на витворах театрів, які, найімовірніше, є самодіяльними (студентськими) гуртками, ні на виставах академічних колективів. Ніби зрозуміло, чому молода, недосвідчена душа прагне сцени. Але, наприклад, навіть Богданові Ступці грати в пересічній драматургії Ірени Коваль, яка взялася майже по-дитячому доводити, що “великі” люди теж ходять до виходка. Може, висота падіння маестро театру в цій його акторській роботі якраз дорівнює падінню маестро літератури в п’єсі? І зовсім не тому, що перед тим, як подивитися виставу “Лев і левиця”\*, цнотливий глядач був переконаний, що численних своїх дітей Лев Миколайович зробив “святим духом”... У кращому випадку “художня концепція” вистави тримається на орієнтальній харизмі головного виконавця, як це відбувається в “Отелло” Анатолія Хостікоєва – Віталія Мала-

\*Коваль І. “Лев і левиця”. Вистава Молодого театру (Київ), режисер – Станіслав Мойсєєв.



Богдан Ступка – Лев Толстой та Поліна Лазова – Софія у виставі “Лев і Левиця” І. Коваль, режисер – Станіслав Мойсеєв. Молодий театр (Київ).

хова\*. Проте генетична приналежність виконавця головної ролі до “ліц кафказской національності” ще не вирішує ні проблем протистояння Аллаха й Мікі Мауса, ні, даруйте, колізії трагедії Шекспіра. Скажуть, а в чому полягають ті колізії Шекспіра зараз? Якись там ревності чи довірливості сучасного Отелло-Бен Ладена... Можливо, це й не політкоректно, але якщо припустити, що генерал-рогоносець через перипетії зі своєю Дездемоною, молодшою улюбленою дружиною-італійкою з Гарвардським дипломом, чи за допомогою (фінансовою, психотерапевтичною, фізичною – необхідне підкреслити) друга Яго, товариша, наприклад, по Кембриджу, й зруйнував торговий центр в Нью-Йорку... Це вже навіть не постмодерн і не “сюр”..., а побутова сімейна драма, що плавно переходить у світову трагедію... Можна жанр перевести і навпаки. Треба віддати належне мовним іграм Анатолія Хостікоєва. До них, власне, і зводиться його художня концепція, вони вражають бароковою гармонією перетікання від академічної вимови до акценту, що переходить у базарний суржик і насамкінець злітає вгору мантричною красою арабської молитви. Змирення різних мовних стихій у грі Хостікоєва, їх фонетичне балансування на тонкій грані гумору і драматизму

\* Шекспір. В. “Отелло”. Національний академічний театр ім. І. Франка, художня концепція Анатолія Хостікоєва, режисер-постановник – Віталій Малахов, сценографія Анатолія Лобанова.

викликає в душі щирого глядача щемливе зворушення. І це тільки підкреслює великий талант актора, що вирішив влаштувати собі своєрідний бенефіс у ролі Отелло. Але як відрізняється прояв сентиментальної нежиті у глядача від епілептичного нападу якогось реального Отелло, так різняться між собою напруга й глибина наших питань до таїни Божого світу з його людськими долями, війнами й коханням, що не розбирає, як і смерть...

“Гамлет. Сні” Жолдака і “Отелло” Хостікоєва-Малахова можна назвати знаковими виставами цього горічного фестивалю “Золотий Лев”. І не тому, що вони мали найбільший глядацький успіх, а насамперед тому, що в них драматургічна інтрига боротьби людини з самою собою, інфернальний і містагогічний сенс цієї внутрішньої війни не входять до сфери режисерського інтересу. І як реальна війна в цих п’єсах Шекспіра винесена за рамки основних подій, так у вищезгаданих театральних виставах вона у всіх своїх смислових конотаціях присутня на сцені тільки у вигляді високопрофесійного шоу. Може, саме тому ці дві вистави й мали найбільший успіх у глядачів. Така тотальна віртуалізація дійсності – зловісна ознака нашого часу. Реальний театр воєнних дій сьогодення, навіть якщо має топографічно “чітко” окреслені повітряні фронти, носить психотропний характер і зчитується сучасною свідомістю за сценаріями засобів масової інформації і в “смісловій стилістиці” комп’ютерних ігор. Ворог стає переважно абстрактною особою, незважаючи часто на його неблаганну фізичну наявність. А як результат – людська психіка не активізує в собі “гена духовного спротиву”. І навіть такий, здавалося б, мирний театральний фестиваль



Анатолій Хостікоєв – Отелло та Богдан Бенюк – Яго у виставі “Отелло” В. Шекспіра. Національний театр ім. Івана Франка.

в закамарках Центральної Європи, як львівський “Золотий Лев”, тематикою, жанром й ілюстративними технологіями представлених на ньому вистав засвідчує неакцентацію в сучасній культурі образу героя-воїна. Не Павки Корчагіна чи Шварцнегера, героя коміксів чи постмодерних спекуляцій на містичному досвіді, а героя реального знання дії психоенергетичних законів, який усвідомлює, що духовна битва ніколи не припиняється, бо кожен, незалежно від часопростору земного втілення, веде її постійно на своєму особистому і парадоксально спільному для всіх полі Курукшетра. Сучасний культурний герой “вже” не є воїном, а недолугим сім’янином Отелло, або “ще” підлітком Гамлетом, або “вже” клієнтом психікарні... Фортеця душі залишається незахищеною... А поки ми будемо з’ясовувати стосунки з сусідами по земних кордонах чи з фантазмагоріями “збуреного пекла” підсвідомості, нас всіх без розбору накриє велика хвиля потопу, яка прийде з позасоння нашого спільного безумства... І чи простить нам Господь Бог за те, що ми не відали того, що робили..., як не відаємо, чи матеріалізуємо нашою безпорадною творчістю інфернальні образи розбрату, чи прокладаємо світлі комунікації для чистої енергії заповіданої нам любові і взаємопорозуміння...

### **Проблема театральної школи, або родовід Фортинбраса**

Мотто цьогорічного театального фестивалю “Золотий Лев” – “Класика очима експерименту”. Сумнівний і сумний девіз, враховуючи те, що експериментального театру як явища в Україні просто не існує. Можна, звичайно, назвати “експериментом” що завгодно і спробувати їсти вухом... Хоча існує більш-менш чітке й вичерпне визначення в театральній науці цього пошукового напрямку театру. Це театр не комерційний, не масовий, нонконформістський, що не підіграє соціокультурним стереотипам, а розвінчує їх... У разі непотамованої потреби допитливого розуму читача раджу йому заглянути в “Словник театру” Патріса Паві за розгорнутою довідкою про експериментальний театр. Зрештою, в Україні є реальні імена, що цей пошуковий театр склада(ють)/ли... Є?! Де зараз Валерій Більченко, Олег Ліпчин, Юрко Яценко, вистави Кліма, Григорія Гладія, започатковані і призупинені у Києві “еволюційні” проекти Бориса Юхананова? Куди подівся, до речі, Міжнародний експериментальний фестиваль “Мистецьке Березилля”? Чи має змогу далі розвиватися Вільна Інноваційна Академія Театру?.. Чи багато з тих, хто читає ці рядки, чули про такі прізвиська й починання? Може, й чули, проте чутки не спроможні залатати “чорні дірки” в органічній тканині театального процесу. Бо, вкотре, мистецьке відродження у нас як не “розстріляне” чи “запізнеле”, то “емігроване”... А головне – що “в Багдаді все спокійно”, як у санаторії... Хоча санаторій стає більше схожим на психікарню... До речі, “шпиталів” на фестивалі “Золотий Лев”

було справді багато. І не тільки від Чехова, Булгакова, Гоголя, Шепарда, а як “поетика” сучасної театральної творчості.... Чи хвороба є перепусткою у мистецтво? Чи грубість форми, емоції, думки, що межує з дебілізмом (мовляв, інакше це не думка) є ознакою творчого експерименту?..

В українській театральній історії відродження пошукової стихії театру відбулося за останнє століття чи не двічі. Перший досвід пов’язаний з ім’ям галичанина Леся Курбаса, віденського студента філософського факультету, антропософа, що протягом двадцяти пореволюційних років створив на Великій Україні духовно-мистецький прецедент “театральної республіки”, а в кінці 30-х був розстріляний на Соловках “вдячними на-глядачами”. Друга хвиля театального відродження настала рівно через шістьдесят років (виток астрономічного року), з кінця 80-х років ХХ століття. Але була коротшою в часі і представлена вже плеядою театральних режисерів, випускників так званого “українського набору” всевітньо відомого московського режисера Анатолія Васильєва, з яких в Україні залишилися працювати хіба що Андрій Жолдак та Володимир Кучинський. Жолдак пішов у дивертисмент, Кучинський – у внутрішню еміграцію, а всі інші – в еміграцію реальну. Та навіть за цей короткий час їх діяльності в Україні можна було наочно переконаватися, що театр – це не тільки балаган у гіршому значенні цього слова, але й рафінованість думки, витонченість почуттів, художній стиль як свідома світоглядна позиція, а якщо й балаган, то “розумного Арлекіна”, ризиковано зухвалий, іронічний... А найголовніше послання експериментального театру полягає в усвідомленні того, що театр, як нащадок містеріяльних практик, здатний ставити буттєві, а не побутові питання, спровокувати процес творчого самоусвідомлення особистості, розвивати природу акторського існування, досліджувати методологію режисури і акторської гри тощо. Усі напрацювання “емігрованого” режисерського покоління теперішніх сорокалітніх майже безслідно були всотані пісками єгипетської пустелі нашої батьківщини, хоча ці знання внутрішніх акторських технологій могли б дуже прислужитися саме тепер, коли загравання у театральному мистецтві з інфернальними темами призводить сучасну творчу свідомість до хворобливої психічної залежності від негативного випромінювання астральних просторів, переважаних розвіленою енергією людських безумств ХХ століття, на протистояння яким немає ні персональної сили, ні свідомої техніки трансформу. Здатність тривання у наміченому плані і ритмі Курбас вважав за неодмінну якість актора як посередника між світом невидимим і світом проявленим. Це правило відкритої гри, імпровізації в українському театрі схильні забувати до того, як йому навчитися...

Перерваність професійного родоводу особливо помітна в театральній стилістиці наступного творчого покоління тридцятилітніх, які стали “майстрами”, хоча по суті не були учнями\*. Тобто в театральних вузах їх вчили пере-

\*На фестивалі це покоління представлено насамперед виставами “Тартюф” Ж.-Б. Мольєра львівського духовного театру “Воскресіння”, режисер – Дмитро Лазорко, і “Морфій” за Михайлом Булгаковим і Василем Кандинським київського театру “Вільна сцена”, режисер – Дмитро Богомазов.





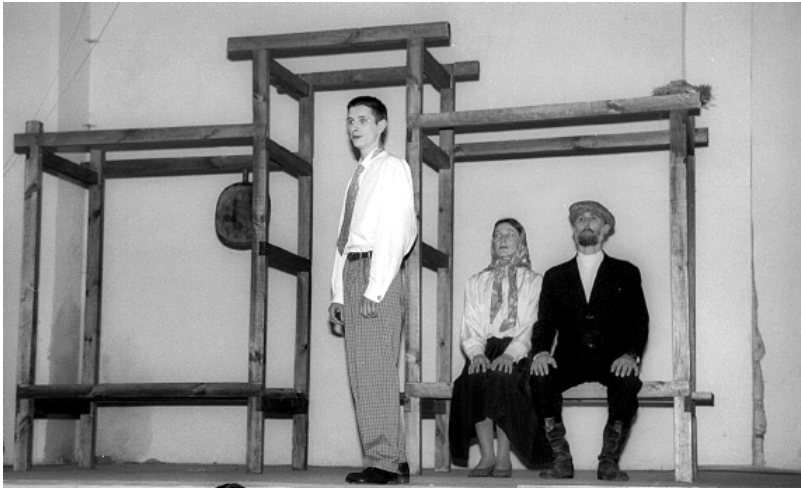
Сцена з вистави “Морфій” за М. Булгаковим та В. Кандинським, режисер – Дмитро Богомазов, театр “Вільна сцена” (Київ).

важно “шістдесятники”, які прищеплювали їм свою естетику – дивний гібрид “ментального дисидентства” в режисурі, “системи буржуа Станіславського” в акторській грі й тоталітарних навичок “театральної індустрії” в постановці... І хоча паралельно це покоління захоплювалося Касанедою, Борхесом, Гессе, східною філософією та західним екзистенціалізмом, зрідка почитувало праці з герменевтики і постструктурального аналізу, не мало перешкод в реальних професійних контактах зі світовим театром, але... Але ця інформаційна навала з-під уламків берлінської стіни зіграла з ними злий жарт – не дала шансу дочекатися народження їх власної сценічної мови, їм залишилося, у кращому випадку, прикриватися профанним жестом. Фактура їх вистав подібна до салату олів’є, в якому до природних компонентів додано пластикового горошку “від дядечка Сема” й підмороженої картоплі “з Сибіру”; часом цей салат виглядає апетитно, але споживати його небезпечно, бо зайві елементи дуже дрібні і вибрати їх майже неможливо. До того ж, все подано під підозрілим соусом спрощення, який чомусь невловимо й інверсійно нагадує “езоповий” почерк міцно зроблених постановок “шістдесятників” – їхніх інститутських викладачів, але не учителів (за східною традицією)... Тільки раніше езоповою мовою “дурили” інших, а тепер, схоже, самих себе... все якось натяки на втаємничення, на структурно-імпровізаційні технології гри... а виглядає досить ретроградно... поставлено, зафіксовано, але й не “тег”... Сучасний український режисер не має ні часу, ні умов займатися експериментом. Він змушений лавірувати в цьому солодко-липкому соусі соціокультурних маніпуляцій – успіху, рентабельності, масового еталону, зрештою, театральної “фабрики”... Він ніби не має права на паузу... Хоча це є черговим трюком цивілізації, яка нав’язує культурі свої правила гри, бо право на паузу є повновладним правом творчої свідомості. А також

законом творчого процесу. Пауза – це не стан бездіяльності, а особлива техніка тривання при переході часопросторових кордонів старого і нового, розвтілення і новостворення. Це вольове устремління “між” в *наміченому плані* думки, ритму, почуття, реальної гри між партнерами, що розгортається за притаганими їм органічно внутрішніми самоналагоджувальними законами “дозрівання мистецького жесту” і дозволяє не підкорятися хаотично нав’язаним ззовні симулятивним ментальним і образним потокам. Можемо припустити, що завдяки розвитку новітніх акторських і режисерських технологій, прицільній увазі до етики творчості на теренах східнослов’янського театру культура в 90-х роках ХХ століття “зрепетирувала” свій квантовий стрибок у нове тисячоліття. Темпоральна реальність нового тисячоліття – людський прецедент, внутрішній простір культури, на відміну від віртуальної реальності цивілізаційних симулякрів, втілених, наприклад, у рекламній телекампанії шоколадки “Millenium”. І якщо вам не вдалося причаститися мілленіумом, вгризаючись зубами в його шоколадову плоть опівночі 31 грудня 2000 чи 2001 року, вважайте, що ви змарнували своє теперішнє життя, а про вічне годі й згадувати! (Даруйте за рекламну паузу, що дозволив собі автор). Фокус досліджень експериментального театру превентивно вказує на найбільш вразливі для цивілізаційних агресій зони культури, бо саме в них накопичується енергія для нового витка її розвитку. І цим ціннісним фокусом є Людина Етична. І якщо це звучить надто банально, то можна додати, перефразовуючи слова Канта, – людина із застарілим моральним імперативом довкола неї і зоряним небом у серці. Не йдеться про застарілість суті Заповідей, а про моральну відносність їх подальших тлумачень і про індивідуальний духовний вибір серця. Тепер експериментальний театр знову “мовчить”. Він узяв павзу. І хоча на “київських пісках” розкидано окремі “театрально-експериментальні піраміди”, зв’язок між ними, незважаючи на спорадичні

Сцена з вистави “Отелло” В. Шекспіра, театр “Angelus” (Японія).





Сцена з вистави "Вість літа", Львівський Молодіжний театр ім. Леся Курбаса.

спроби контакту з різних сторін, не є таким міцним і тяглим, щоб створити контекст і прецедент. Київський Експериментальний театр (художній керівник – Анатолій Петров), заснований ще Більченком, є класною акторською командою, яка без свого режисера більше скидається на безпритульних дітей, що ніяк внутрішньо не перейдуть у новий віковий, тобто художньо-естетичний статус, а все вибирають собі нових батьків. Центр театрального мистецтва "Дах" Владислава Троїцького вже понад вісім років існує як чужорідне тіло в київській театральній ойкумені, яка розглядає художньо-освітню роботу центру як приватну ініціативу, "домашній театр" його засновника. Державний Центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса (директор Неллі Корнієнко), маючи всебічно розроблену соціокультурну стратегію своєї художньої і наукової роботи, не може розгорнути її вповні за браком приміщення, витрачаючи на його капітальну відбудову левову частку своїх "тактичних ресурсів"\*.

Експериментальна театральна культура переживає етап герметичної роботи на низькій енергетиці після "квантового стрибка". Позірно – "мавр зробив свою справу, мавр може йти геть". Але цей симптом вичерпаності не є категорією минулого. Так упереджувально в деяких своїх зонах працює театр. Зігноровані підказки театрального мистецтва не проходять безслідно не тільки для самого театру, але й для цивілізації. Пробиватися на чисту територію ноосфери людської культури тоді доводиться тільки титанічним зусиллям... і не доведи, Господи, ще й реальними жертвами... Закрий рот, Касандро...

[...]

\* Розгорнутий аналіз сучасного експериментального театру в Україні не входить в об'єм цієї статті.

\*\* Шеффер Богуслав. "Сценарій для неіснуючого, але ймовірного інструментального актора". Театр EVOE (Дюссельдорф), режисура, сценографія і виконання Андре Ерлена.

## Appendix

Все у світі є комедією положень, але не за жанром, а за сумною суттю життя... Сиділи ми з Кучинським у грим-вбиральні біля помийного відра й говорили про фестиваль. Говорили тихо... Тихо, бо Андре Ерлен готувався за дверима до своєї вистави\*\*... З Кучинським ми вже давно не розмовляли, кожен черговий раз "поїхав" у свою внутрішню еміграцію... А тепер майже в один голос звірилися один одному, що займатися тепер театром не хочеться... не варто... не можливо... Такі форми... така аура... Влодко каже: "Через пісню можна вистояти... вона гармонізує"... Я тільки мугикала і думала про своє... Пісня – це добре, особливо на арені давньоримського цирку... Потім німецький актор своєю грою і за допомогою тексту п'єси Богуслава Шеффера для "неіснуючого актора" (про сучасного митця, про мистецтво і якісь там його сенси й місії) практично озвучив мою вперто іронічну недорікуватість як театрального критика німецькою мовою, якої я не знаю, з краплями англійської, яку я забуваю... Мені відчутно полегшало після того, як переді мною потрошили об стіл палицю, сценою і обличчям актора поплюхкотіла мокра шмата до підлоги, попурхали у повітрі мукою, поджазували на банках, позаливали все водою... На сцені ще стояла віолончель, на якій актор так і не загравав. Треба було заграти наостанок, обов'язково заграти, спробувати, навіть якщо не вмієш, саме тому, що не вмієш, не навчили, не встиг, забув, пальці скрутило ревматизмом... ТРЕБА БУЛО ЗАГРАТИ!!! Інакше який сенс...

Андре Ерлен у моновиставі "Сценарій для неіснуючого, але ймовірного інструментального актора", театр "EVOE" (Дюссельдорф, Німеччина).



Світлина до статті Ігоря Садового.



Андрій ТУЛЯНЦЕВ

## НА ВІТРИЛАХ ВОКАЛЬНОЇ ДОЛІ

Що таке доля примадонни? У тому вигляді, в якому вона склалася, це значний перелік виконаних національних та європейських вокальних партій. Її предметне коло – музичний театр, його історія, розчленована на яскраві й глибокі епізоди діяльності, а також, як доводить саме життя, проблеми суто людські.

Коли ознайомлюєшся з історією Дніпропетровського академічного театру опери та балету, то в сузір'ї майстрів вокального мистецтва привертає увагу ім'я Лілії Гавриленко, яка співає на цій сцені з 1974 року – коли трупа розпочала свою діяльність. Одразу згадуються перші виступи молодой співачки, що захоплювали її вокальними даними, її високою музикальністю, глибиною проникнення в характер художніх образів.

Лірико-колоратурне сопрано примадонни завжди вражало розкішним тембровим забарвленням, багатим спектром обертонів, заворожувало слухача безпосередністю і незбагненою душевністю звучання. Варто наголосити на тому, що до вершин вокальної майстерності Л. Гавриленко йшла через наполегливу школу навчання в кількох музичних закладах.

Шанувальників оперного та опереткового мистецтва завжди захоплювало у співі й сценічній грі Л. Гавриленко її уміння перевтілюватись у різні характери, а іноді – діаметрально протилежні за змістом, психологічною наповненістю і музичною природою образи. При з'ясуванні “секретів” такого вміння слід передусім зважити на багатощу естетичну насиченість атмосфери, в якій зростала Л. Гавриленко як людина і як майбутній митець.

Народилася Лілія Гавриленко в російському місті Архангельську. Змалку виділялася і дзвінким голосом, і залюбленістю в пісню. Під час навчання на диригентсько-хоровому відділенні Архангельського музичного училища потрапила на концерт заслуженої артистки УРСР Галини Сухорукової. Солістка Укрконцерту, викладач Київської консерваторії імени П. Чайковського прослухала тендітну юнку і порадила їй приїхати до Києва на консультацію до знаменитого професора співу Марії Донець-Тессейр. Автор ряду робіт з методики викладання співу, вона мала вже на той час таких славетних випускниць, як І. Масленникова, Є. Мірошніченко, Н. Куделя, Р. Колесник, М. Міщенко.

М. Донець-Тессейр, яка вчилася в музично-драматичній школі М. Лисенка в Києві (клас О. Мишуги), удосконалювалася у А. Ванцо в Мілані, була в різний час лірико-колоратурною примадонною Київського, Житомирського, Харківського,



*Лілія Гавриленко – Серафіна в опері “Дзвіночок” Г. Доніцетті, Дніпропетровський театр опери та балету.*

*Лілія Гавриленко – Розина в опері “Севільський цирульник” Дж. Россіні, 1969 р.*

Свердловського театрів опери та балету. Обіймаючи посаду професора в консерваторії, вона мала свій погляд на оперне мистецтво. Надаючи техніці вокалу великого значення, прагнула навчити і Лілію Гавриленко творчому мисленню, розумінню співу як мистецтва. І коли її остання студентка Лілія Гавриленко поїхала прослуховуватися до Львівського академічного театру опери та балету імени І. Франка\* з партією Розіни (“Севільський цирульник” Дж. Россіні), її запросили до складу колективу цього ушавленого театру. Було це 1969 р. Із львівським оперним пов’язані дальші успіхи Л. Гавриленко в оволодінні принципами виконавського професіоналізму, її перший тріумф на співацькій ниві. “Місто величезної культури, високих естетичних критеріїв, що сформувалися під впливом як давнього українського, так і

*\*Сьогодні — Львівський академічний театр опери та балету імени Соломії Крушельницької.*



*Лілія Гавриленко – Марфа в опері “Царева наречена” М. Римського-Корсакова, Дніпропетровський театр опери та балету.*

західноєвропейського мистецтва, таким сприймається Львів крізь призму оперних спектаклів його музичного театру. Кращим з них притаманні хороший смак, свідоме відмова від штампів, прекрасне високоталановите оформлення” [1]. Так писала московська преса про львівський театр тих років.

Співпраця з диригентами С. Арбітом, Ю. Луцівим, І. Юзюком, з режисерами В. Конопацьким, Д. Смоличем, Ю. Федосєєвим, із солістами Л. Божко, О. Врабелем, Т. Дідик, В. Ігнатенком, Л. Жиліною, І. Поповим, Н. Тичинською, В. Чайкою допомогла Л. Гавриленко впевнено і швидко ввійти в діючий репертуар. Вона подавала на суд слухачів складні партії світової оперної та опереткової класики: Розіни (“Севільський цирульник” Дж. Россіні), Джільди (“Ріголетто” Дж. Верді), Лейли (“Шукачі перлів” Ж. Бізе), Прилепи (“Пікова дама” П. Чайковського), Арсени (“Циганський барон” Й. Штрауса), Аделі (“Летюча миша” Й. Штрауса), Жермени (“Корневільські дзвони” Р. Планкетта), Тетяни (“Дубровський” Е. Направника), Фраскіти (“Кармен” Ж. Бізе), Настки (“У неділю рано” В. Кирейка). Уже сам перелік їх свідчить про широке амплуа співачки. “В оперній трупі також з’явилися імена нових солістів, які вже продемонстрували свій мистецький рівень. Це насамперед М. Чайковський, О. Чепурний, Б. Базиликот, Л. Божко, Л. Гавриленко, Н. Клименко, Н. Тичинська та інші” [2].

Наступним щаблем у сходженні до вершин вокальної майстерності на львівській сцені стала участь Л. Гавриленко в прем’єрі опери “Зачарований замок” С. Монюшка. “Лірична, емоційно наснажена музика

опери, що базується на народнопісенних джерелах, розкриває повнокровні, життєво вірогідні образи героїв опери: статечного господаря замку Мечника (цю партію виконували О. Врабель та Г. Кузовков), його чарівних красунь-дочок – Ганни (В. Чайка, Л. Гавриленко) та Ядвиги (Т. Полішук), молодих лицарів, братів Стефана (В. Ігнатенко, Б. Базиликот) та Збігнева (В. Дудар), які після зустрічі з дочками хазяїна замку порушують обітницю ніколи не одружуватись” [3].

Назавжди запам’ятала собі Лілія Гавриленко Львів – місто, де якнайтісніше переплелись різні європейські музичні культури. Тут звучали і самобутні українські пісні й інструментальні фольклорні мелодії, котрі, ясна річ, не могли не впливати на становлення і розвиток молоді співачки як мистецької особистості.

1974 рік. Дніпропетровськ. Відкривається театр опери та балету. Місто вкладає кошти в розвиток театру, що створюється, надає акторам квартири. Львівська солістка бере участь в конкурсному прослуховуванні і справляє ней-

*Лілія Гавриленко – Джільда та Олександр Врабель – Ріголетто в опері “Ріголетто” Дж. Верді, Львівський академічний театр опери та балету ім. Івана Франка. Світлина В. Грабовського.*





*Лілія Гавриленко – Жермена та Іван Попов – Маркіз в опері “Корневільські дзвони” Р. Планкетта, Львівський академічний театр опери та балету ім. Івана Франка, світлина В. Грабовського.*

мовірне враження на адміністрацію трупи. Їй вручають ключі від трикімнатної квартири, і вже в розрахунку на неї планують репертуар.

Новий театр, нове місто, нові люди. Цікаво було брати участь в усіх починаннях. Лише смуток за львівськими колегами, публікою, театром, містом краєв серце.

Лілія Гавриленко принесла в дніпропетровську трупу високу культуру Львівського академічного театру опери та балету імені І. Франка. Співачка збагачує свій репертуар провідними партіями: Іоланта (“Іоланта” П. Чайковського), Ганна (“Весела вдова” Ф. Легара), Віолетта (“Травіата” Дж. Верді), Клара (“Поргі і Бесс” Дж. Гершвіна), Марфа (“Царева наречена” М. Римського-Корсакова), Серафіна (“Дзвіночок” Г. Доницетті). Співає “Концерт для колоратурного сопрано з оркестром” Р. Глієра. Виконує свій львівський репертуар – Розіну, Джільду, Прилепу, Арсену, Адель, Фраскіту. Виступаючи як блискуча оперна артистка, якій підвладні найрозмаїтіші партії класичного й сучасного репертуару, Лілія Гаврилишин активно концертує і як камерна співачка, вдумливо, з високим смаком інтерпретує романси й пісні П. Чайковського, М. Глінки, С. Рахманінова, Ф. Шуберта, Р. Шумана, В. Косенка, Ю. Мейтуса, А. Кос-Анатольського. Можливо, дніпропетровці вперше саме на її концертах почули ці твори.

Чи задоволена Лілія Гавриленко своїм творчим життям у Дніпропетровську? Мабуть, так. Адже тут вона проспівала світовий лірико-колоратурний репертуар. Тут отримала звання заслуженої артистки УРСР. Кіностудія імені О. Довженка зняла про неї фільм “Співає Лілія Гавриленко”. Правда, свого часу їй обіцяли, що поставлять “Лючію

де Ламермур” Г. Доницетті, та все залишилося на рівні обіцянок. Свого часу в театрі оформили документи на призначення Л. Гавриленко звання народної артистки УРСР, та не сталося... Хоча у “Словнику співаків України” зазначено, що Лілія Гавриленко є народною артисткою УРСР з 1988 р. [4]. Болюча для артистки неточність...

Дніпропетровськ – місто своєрідне. Колись воно було зачинене для іноземців – тут діяли стратегічні військові установи. Тому й театр не мав закордонних гастролей. Виступав тільки на сценах колишнього СРСР. А в складі львівської трупи співачка гастролювала в різних країнах.

Відсутність у Дніпропетровську консерваторії або філіялу інституту мистецтв з оркестровим та вокальним факультетами – справжня трагедія і для міста, і для тих фахівців, чий досвід дозволяє передавати секрети своєї майстерності молоді. Л. Гавриленко викладає, але в театральнo-художньому коледжі. Співає і в театрі маленькі партії.

А коли заходить розмова про львівський період Лілії Гавриленко, вона замислюється – згадує щось дуже для себе дороге...



*Лілія Гавриленко – Ганна та Наталія Свобода в опері “Зачарований замок” С. Монюшка, Львівський академічний театр опери та балету ім. Івана Франка. Світлина В. Грабовського.*

1. Богданова А. Гастроли Львовской оперы // Музыкальная жизнь. – 1971, № 20. – С. 45.

2. Терещенко А. Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка. - К., 1989. - С. 139.

3. Там само. – С. 146.

4. Лисенко І. Словник співаків України. - К., 1997. – С. 55

Майя ГАРБУЗЮК

## НЕЗНИЩЕННІСТЬ ВЕРТЕПУ

Знову над зимовим Луцьком засяяла вертепна зірка – на увесь світ, від Заходу до Сходу, з Півночі до Півдня, звіщаючи усім про дивну новину: “Христос народився!” Як годиться, на її сяйво поспішали крізь снігову куряву, замети, ожеледь, повені, снігопади, кордони й митниці пастухи, волхви, королі широкого й велелюдного театрального лялькарського краю. Актори й режисери, художники, музиканти й композитори, науковці й журналісти з далекої Ірландії і сусідньої Білорусі, Угорщини, Німеччини, Польщі, Росії і, звичайно, України несли на поклін столиці давнього вертепного краю свої дари: відомі й невідомі колядки, середньовічні різдвяні канти й сучасну музику, автентичні народні тексти й авторські інтерпретації вертепної драми, наукові дослідження і вистави – сповнені світла, добра й миру. Чотири дні (з 8 до 12 січня) приймав їх Волинський обласний театр ляльок на ювілейному, V міжнародному фестивалі “Різдвяна містерія”, у ювілейний, десятий від часу його створення, 2003 рік.

Феномен цього фестивалю не вичерпується словами “єдиний у світі”, хоч це насправді так. Поєднання насиченої театральної програми із не менш напруженою програмою наукового симпозіуму – лише одна з підстав його унікальності. Дивовижна злагоджена праця маленького колективу на чолі з директором Данилом Поштаруком, дбайливість господарів, ділова бездоганність й душевна теплота – важлива складова, яка, однак, не вичерпує усієї загадки фестивалю. Мабуть, тільки усе разом і творить феномен цієї

справді непересічної в культурному житті Європи події. Проте найголовніше в ній не піддається вербальному описові, бо йдеться про досвід духовний, колективний, неповторювальний. І слова, написані про те, як чотири дні в невеличкому театрі незнайомі/малознайомі/знайомі люди спільно переживають Таїну вертепного дійства одразу стають банальними. Але їх завдання більш ніж скромне – дати звістку...

Традиції фестивалю були дотримані й цього разу: фольклорний ансамбль колядував у фойє, частуючи гостей та учасників фестивалю кутею й волинськими різдвяними стравами; звучали духовні твори у виконанні хору “Оранта”, привітання організаторів фестивалю та офіційних осіб, а після благословення настоятеля Свято-Троїцького кафедрального собору отця Володимира, директор фестивалю Данило Поштарук запалив свічки, відкриваючи дорогу на сцену першої фестивальної вистави – за традицією, виставі господарів.

Театр ляльок з Луцька звернувся до давньої народної форми лялькового вертепу, запропонувавши “Волинський вертеп” – різдвяну виставу на основі фольклорних традицій Волині. За задумом режисерів Володимира Богданця та Ірини Хмільєвської, вертепне дійство у виконанні лялькаря (Петро Савош) сюжетно вписане у події святвечірнього колядування. Разом із дівчатами-колядницями (фольклорний гурт “Родина” Волинського училища культури та мистецтв) ми потрапляємо до хати, де мешкає майстер-умілець. У його домашній вертепній скриньці оживають знайомі ляльки: янголи, Діва Марія, Ірод, а дівчата із звичайних глядачів перетворюються на учасників – їх старовинні коляди стають наче продовженням епізодів лялькового вертепу, створюючи органічний діалог “протагоніста”-лялькаря й “хору”-колядниць. Чистота фольклорної традиції та яскрава театральність, тонке відчуття народного мистецтва з непідробною простотою, наївністю його художньої мови, виконавська майстерність досвідченого актора П. Савоша та сценічна ширість юних дебютанток “Родини” – усе це створило особливий чар вистави господарів фестивалю. У ній одразу зазвучали провідні теми фестивалю: утвердження неперервності й спадковості духовних традицій, відкритість вертепу як явища культури назустріч нам, людям третього тисячоліття, здатність сучасних митців у давньому вертепі відчитувати архетипові й водночас актуальні буттєві коди.

*“Волинський вертеп”. Постановники – В. Богданець, І. Хмільєвська, художник – М. Кумановський, Волинський обласний театр ляльок.*



Саме про вертеп як культурний, мистецький, соціальний, національний феномен йшлося у доповідях та дискусіях триденного наукового симпозиуму “Традиції різдвяної драми у театрі ляльок”, що є неодмінною складовою програми фестивалю. Його незмінними учасниками вже вкотре були Голова Комісії Верховної Ради з питань культури та духовності Лесь Танюк і доктор мистецтвознавства Неллі Корнієнко (Київ), кандидат мистецтвознавства, театральний художник Ірина Уварова (Москва). Добре знайомий з луцькою “Містерією” і не вперше тут дослідник українського вертепу, кандидат філологічних наук Йосип Федас (Київ). А професор Центру драми та театального мистецтва імені Семюеля Бекета Дублінського університету Джон МакКормік (Ірландія), автор кількох монографій з історії театру ляльок в Європі XIX ст., вперше не лише в Луцьку, а й в Україні. До цього поважного наукового товариства органічно приєдналися представники молодшої генерації – Іда Гледікова, президент Словацького центру УНІМА (Братислава, Словаччина), Аліс Дубська – професор драматичного факультету Празької Академії театального мистецтва (Прага, Чеська Республіка), доктор Гданського університету Анна Кас’янюк (Гданськ, Польща).

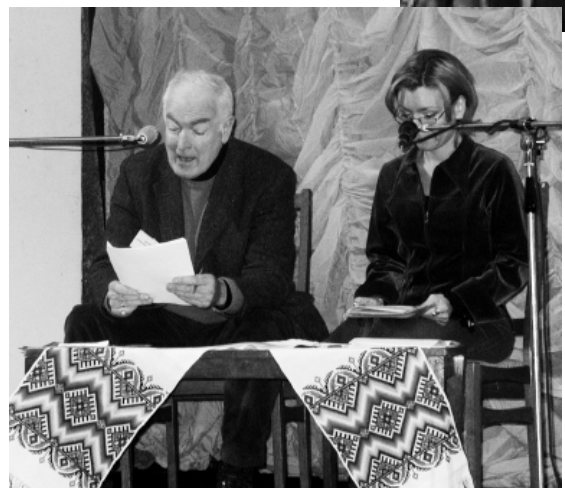
Теми наукових доповідей висвітлювали особливості різних національних традицій різдвяної драми у ляльковому театрі. Професор МакКормік розповів про різдвяні вистави мандрівних труп лялькарів у Франції другої половини XIX ст., ілюструючи доповідь слайдами із зображеннями типових ляльок-персонажів. На матеріалі тексту різдвяної вистави у Театрі Піту (Сен-Етьєн) доповідач проілюстрував згортання сакральної теми за рахунок театралізації, зовнішньої видовищності, посилення мирського, розважального, злободенного характеру дійства. Дослідник назвав 1888 р. роком остаточного закінчення різдвяної традиції у французькому театрі ляльок, коли, за його висловом, “ясла” “перейшли у буфонаду”, перетворились на сценічне шоу з копіюванням ефектів великих сцен.

Про традиції вертепної драми в Угорщині розповів режисер театру ляльок “Арлекін” Кароль Сікі (Егер). Іда Гледікова зупинилась на історії виникнення у Словаччині

локальної традиції лялькового вертепу у селі Лендак, яку започаткувала понад двісті років тому родина переселенців з Польщі. Доповідь Аліс Дубської була присвячена особливостям старопразького різдвяного лялькового театру. Розвиток цього жанру в Чехії припадає на другу половину XVIII ст., а перші відомості про нього походять ще з XVI ст. Для чеських науковців залишається нез’ясованим походження національного різдвяного лялькового дійства. Одна з гіпотез говорить про запозичення цього явища з Австрії, зокрема з Відня.

Тема походження вертепу залишається однією з найбільш суперечливих і в українському театрознавстві, тому Й. Федас назвав свою доповідь “Таємниця українського вертепу”. У ній науковець розвинув власну теорію, яка стверджує автентичність походження українського вертепу (всупереч прийнятій гіпотезі про його західноєвропейський родовід), а також піднімає проблему більш раннього датування українського вертепу. На думку Й. Федаса, християнське життя в Україні XVI ст., і на Волині зокрема, було настільки потужним, що це дає підстави для подальших пошуків більш ранніх відомостей про вертеп, хоча перша офіційна згадка про нього належить 1562, 1573 рр. А можливим “датуючим фрагментом” в такому пошуку може стати “картина світу”, втілена у структурі вертепу. Щоправда, для цього необхідні комплексні дослідження етнопсихологів, культурологів, істориків.

Сучасні за методологічними підходами доповіді виголосили Анна Кас’янюк та Ірина Уварова. Дослідниця з Гданська



*Симпозіум “Традиції різдвяної драми в театрі ляльок” (згори донизу): Йосип Федас та Лесь Танюк під час дискусії; керівник наукового симпозиуму Неллі Корнієнко; виступи Ірини Уварової та Джона МакКорміка.*



*“У Бога за спиною”. Режисер – К. Сікі, ляльки – Д. Ріти Сюч, театр “Арлекін”, м. Егер, Угорщина.*

розглянула національну лялькову різдвяну драму (“шопка”) як герменевтичний феномен, визначаючи її і як “синтетичну імітацію міту”, і як своєрідну “контркультуру”. Тема виступу І. Уварової російською мовою звучала як “Всехний младенец”. Традиція сприйняття й тлумачення образу Ісуса Христа як “для всіх народженого” немовляти була розкрита доповідачем кризь призму юнгівської теорії архетипів. Адже “архетип немовляти” – один з найпотужніших у нашому позасвідомому, він в’яже нас із тасмницею власного народження.

Одне з головних питань, що виникає на кожному фестивалі: ми “відкриваємо” вертеп чи він нас? Ми захищаємо, боронимо, відроджуємо його чи навпаки? Дія вистави “У Бога за спиною” театру “Арлекін” з угорського міста Егер (режисер Кароль Сікі) відбувається... під час війни. Ховаючись від артобстрілу, герої знаходять у кімнаті-звалищі селянські кожухи й вертепні маски, розпочинають гру, а відтак у ночвах замішують на воді й тиньку “розчин”, з якого виплілюють... ляльок. Їх “обпалюють” над відкритим вогнем газової лампи прямо на очах у глядача, з підручного матеріалу монтують ширму – і ось вже вирушають у путь волхви шукати дитя Боже: серед світу, простріленого прожекторами, здібленого сиренами, вибухами, виповненого смертю... Світу, в якому вертепна лялька беззахисно менша за військову каску. Досить накрити нею фігурки – і... Вертепна дія переривається так само несподівано, як і почалася: сучасна війна вривається у не менш драматичний світ різдвяної історії. Актори, вбрані у маскхалати, рятують ляльки, пригортаючи їх до грудей. А потім йдуть у безвість, залишаючи на авансцені як пересторогу–питання–крик військову каску й вертепні фігурки поруч. Гострота й болісна актуальність ідеї, точна партитура матеріалу, його конфліктність (вода – вогонь, тиньк – кераміка, дерево – метал), глибоке розуміння “деміургічності” творення ляльки й природи театру в цілому, незнищенності й водночас беззахисності культури – ці якості вистави, на нашу думку, спокутували певний схематизм та однозначність авторської думки, деякий брак майстерності виконавців у “живому плані”.

Якщо говорити про змістові домінанти, що викристалізуються від вистави до вистави на кожному фестивалі, то для попереднього, Четвертого зокрема, важливою виявилась тема органічного співіснування язичницької й християнської міфологій у межах одного сюжету. Цього року “Різдвяна містерія” віддзеркалила іншу тенденцію. Її лаконічно сформулювала під час своєї доповіді І. Уварова: “Наш вертеп коливається поміж виставою і містерією, все більше схиляючись до вистави”.

Справді, цього разу програма фестивалю містила майстерні спектаклі, в яких шалька художніх терезів схилялася до видовищності, театральності, прагнення створити для глядача динамічне й барвисте дійство. І якщо у “Волинському вертепі” луччанам пощастило виплекати сценічну органіку своєї вистави на високих етичному й художньому рівнях, то вистава Черкаського обласного театру ляльок “На Різдво, підвечір” (автор сценарію та постановник Олександр Кузьмин) складалась з двох окремих частин, перша з яких – власне ляльковий вертеп, друга – інтермедії у виконанні “ряжених” (“Коза”, “Лікар”, “Циган”, “Ведмідь”). Пов’язані між собою ці частини лише імпровізованою грою Чорта у залі – частування глядачів горілкою, торги і т.д. Дивовижними видались вертепні “праляльки”, виконані з льняного полотна, з головами без облич, перев’язаними хрестоподібно чорними стрічками (художник А. Курій). З їх появою на сцені виникла зворушлива архаїка... Але в контексті усєї вистави вони стали радше епізодом, враження від якого розчинились у вихорі танків, жартів та гучних розваг колядників під час другої дії. Як тут не згадати ще один фестивальний вислів І. Уварової: “Часто акцент ставиться не на тому, що народився Христос, а на тому, що народ добряче гуляє з цього приводу”.

За схожою, але художньо більш ускладненою й витонченою схемою вибудували свою виставу “У трьох царів” постановники й актори театру “Тулівер” (Курган, Росія). На дитячий домашній різдвяний бал (своєрідний пролог, майстерно виконаний у живому плані) приходять колядники із вертепною скринькою. Від імени трьох царів вони розповідають різдвяну історію, відкриваючи традиційну триповерхову скриньку з її дивовижними мешканцями... Ляльки – витинанки з паперу – тендітно тріпотіли від кожного подиху актора, подмуху сценічного вітерця, камерне світло підкреслювало їхню площинність, а відтак – наївну простоту, дитинність. Цей невловимий синтез матеріальності й безтілесності, правди й вигадки, віри й гри органічно продовжували своїм існуванням на сцені оповідачі-актори-Королі. Їхня вертепна історія змогла справді згорнути навколишній світ до його мікрочастинок – паперових нетривких фігурок. У невеличкій вертепній скриньці курганців справді ожило різдвяне диво – дуже особисте, негаласливе... Але й у цій виставі воно виявилось “загорнутим” у блискучу позлітку драматично-хореографічних прологу й епілогу, хай і бездоганно виконаних акторами. Дивлячись на професійно розроблений й виконаний учасниками вистави заключний дивертисмент, повертаєшся із тихої містеріальної глибини в реалії сьогодення: вистава як продукт діяльності театру орієнтована на сучасного споживача, а





*“На Різдво, підвечір...”*. Автор сценарію і постановник – О. Кузьмин, художник – А. Курій. Черкаський обласний театр ляльок.

значить – має бути конкурентноспроможною на ринку інших масових дитячих товарів: комп’ютерних ігор, ляльок Барбі, коміксів... Вистава курганців у цьому сенсі – поза конкуренцією.

Ще одну систему координат, що допомагає віднайти кожній з вистав власне місце у просторі фестивалю, визначила в одному із своїх виступів Неллі Корнієнко. Це протилежні творчі вектори: перший – тенденція до архаїки, другий – вільні авторські інтерпретації. З цієї точки зору, своєрідними полюсами фестивальної програми можна назвати відповідно виставу театру “Ріше лоутек” з Праги та сценічну версію Театру ляльок з Хмельницька.

Чеські лялькарі привезли до Луцька стилістично бездоганну виставу, в якій естетичне рішення ляльок, костюмів, декорацій (художник Іван Антош) “звучало” в унісон з автентичними різдвяними кантами XVI ст. та музичним супроводом – у виконанні вокальної групи та тріо у складі скрипки, альту, фагота. Реальність живої музики й співу на авансцені поруч із подіями лялькового світу на ширмі (у різдвяну історію вписана розповідь про хлопчика-каліку Янека, що хоче зустрітися з Месією, за віру він винагороджений чудесним зціленням) витворили справді синтетичний у художньому сенсі спектакль. Захоплений сюжетом та театральними дивами, юний глядач долучається до перлин давнього національного музичного та хорового мистецтва, всотуючи їх як неподільний сакральний різдвяний “образ” у його первинній та високохудожній формі.

Тема музики у вертепній драмі – і як наукова (у доповіді Павла Юрковича), і як практичний досвід театрів – виразно заявила про себе на “Різдвяній містерії” лише цього року. Якщо кожна з вистав неодмінно несла в собі музичний матеріал, то апогеєм музичності стала робота киян: “Різдвяна колискова” (режисер – Сергій Єфремов, художник – Василь Безуля). У самій назві “закодовано” музичний жанр спектаклю – оригінальний авторський текст Богдани Бойко покладений на оригінальну, створену саме для цієї вистави музику Михайла Чембержі. Спектакль – принципово музичний, і це дозволяє його авторам віднаходити несподівані “резерви” у класичному сюжеті, героях, ляльках. Музика й спів стають яскравими індивідуальними характеристиками персонажів, завдяки яким дитина глибше, тонше відчуває події й образи: ніжність Марії, підступність Ірода, розпач Рахилі, мудрість Трьох царів. У кульмінаційних моментах саме вокальні партії допомагають ускладнити психологічний

рисунок персонажа-ляльки, виявляючи то внутрішнє сум’яття Ірода (арія-монолог), то збентеженість царів (тріо). Вистава не ставить собі за мету сягнути “містеріального” таїнства. Вона відверто театральна, її музичний світ – гармонійне поєднання народної різдвяної вокальної традиції з традиціями європейської музично-театральної культури. Цінним у ній, на нашу думку, є



*“У трьох королів”*. Режисер – Н. Плеханова, художник – Т. Терещенко. Курганський театр ляльок “Гулівер”, Росія.

“золотий перетин” цікавого сучасного авторського прочитання теми та глибинно-музикальної природи національного українського театру.

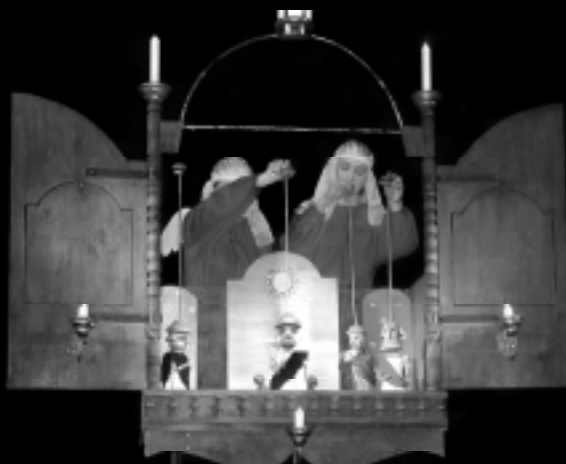
Виразне авторське начало і музикальність були притаманні виставі “Меч ангела” (Мінський обласний театр ляльок, м. Молодечно, Білорусь), але в інших пропорціях. Різдвяні колядки, органічно й коректно введені в структуру вистави, виконували актори-лялькарі, що їм призначено було бути ще й... ангелами. Саме від їх імені, за їх безпосередньою участю, під їх пильним оком – то співчуваючим, то іронічним – розгорталася у вертепній скриньці різдвяна історія. І якщо колядки білоруською так дивно нагадували нам рідні, українські, то сюжет відійшов далеко від усіх існуючих традицій. За авторською (І. Сидорук) версією, Рахиль зустрічалася із Дівою Марією (!). Випадково вони обмінювали своїх немовлят (маленькі сповитки жили наче самостійним життям: могли “літати” у просторі, то зникаючи, то з’являючись, потрапляючи до рук то однієї, то другої матері), потім плутанина щасливо закінчувалась, – дитину Рахилі не вбивали (не вбивали взагалі нікого, окрім Ірода). Меч Ангела боронив від лиха увесь вифлеємський край та його новонароджених дітей. Отаку зворушливо-“правозахисну” історію розповіли лялькарі з Білорусії, виповідаючи власні болі і надії. Хто заперечить, що вертеп і тепер залишається для нас останнім прихистком людяності?

Зрештою, не лише вертеп. Чарівні історії, що їх так багато у казкарки фрау Монд, теж, без сумніву, боронять душі маленьких глядачів від криги байдужості у забезпеченому й раціональному світі. Німецький “Театр Ночі”



*“Різдвяна колицька” Б. Бойко. Режисер-постановник – С. Єфремов, художник – В. Безуля. Київський міський театр ляльок.*

з містечка Нордхайм привіз на фестиваль одну з таких вистав – “Зоряна монета”. Ідея вийти на сцену із велетенським чарівницьким животом, повним казок братів Грім, належала актрисі Рут Шмітц. Вона ж стала блискучою виконавицею власного задуму. Чим відкривається цей велетенський живіт? Звичайно – ключиком! А що всередині? Звичайно – справжній театр: з невеличким майданчиком-столом, змінними декораціями (зимовий ліс, екстер’єр та інтер’єр затишного будинку) і добрими, зворушливими ляльками. Їх небагато – стільки, скільки потрібно для різдвяної історії про дівчинку-сироту, котра віддала подорожнім усе, що мала. Голодному жебракові – останню шкоропину хліба, хлопчиків – шапку (замість його загубленої – щоб мама не сварила!), іншому – козушок, сорочку... За її життя змагаються симпатичні круглобокі Ангели, їй погрожує лютий Мороз... У фіналі дівчинка знаходить свій другий дім і сім’ю. Добро перемагає, але в цій виставі етичні категорії любови подвоєні найвищими критеріями майстерності, за якими вистава збудована і діє. Тому несподівано “згадується” (якщо можна так сказати) далеке середньовіччя, де мандрівний актор на короткий час ставав центром Всесвіту, будучи одночасно усім – автором, оповідачем, кожним з героїв по черзі, співаком, музикантом, декламатором, викликаючи неперевершене захоплення глядачів чи то самою історією, а чи власною майстерністю? Можливо, ті часи синкретичного – чи то пак, синтетичного – актора повертаються, готуючи нам нові враження? Такі, наприклад, як від ще однієї вистави того ж таки театру “Дер Нахт”. Історія її створення, як і доля автора-виконавиці Тетяни Ходоренко, – окрема тема. Тож хоч казкова класика – “За щучим велінням” – виявилась “позапрограмною”, тим не менш її художні якості: винахідливість конструкторської ідеї та її втілення, стильна й несподівана розробка начебто давно вичерпаних форм ляльки-”матрьошки”, ляльки-”невалашки”, висока акторська культура, майстерність, органічність й душевна теплота – усе це зробило виставу та її автора справжніми неофіційними героями фестивалю. Паломництво колег-лялькарів і всіх охочих на сцену після



*“Меч ангела” І. Сидорука. Режисер – Ю. Саричев, художник – В. Рачковський. Мінський обласний театр ляльок “Батлейка”, м. Молодечно, Білорусь.*



*“Зоряна монета”. Режисер – П. Хаук, ідея, костюми та виконання – Р. Шмітц. Театр “Дер Нахт”, м. Нордхайм, Німеччина.*

вистави для того, щоб потримати, розглянути зблизька рукотворні дива, розпитати: як? чому? невже? – було найкращим доказом успіху української актриси, що тепер працює в Німеччині.

Люблінський театр ляльок ім. Г. Х Андерсена запропонував власну версію відомого “Вертепу” В. Шевчука – одного з найскладніших драматичних творів сучасної української літератури. Власне, саме лялькове вертепне дійство у скриньці з використанням одного з найдавніших українських текстів вертепу (у записі польською мовою Еразма Ізопольського, 1834 р.) було швидше “історичною цитатою”, яка обрамляла сучасну авторську інтерпретацію. П’єсу В. Шевчука грали у живому плані з використанням велетенських масок: на “пограниччі” театру драми й театру ляльок. Таке рішення дозволило постановникам (режисер Володимир Феленчак, сценографія Миколая Малеші, пластика Єжи Камінські) через зовнішню характерну гіперболізацію масок та костюмів виявити внутрішню протескнну загостреність героїв твору, напругу конфлікту. Зрозумілість думки, виразність “маски”, точність характеру – за цими принципами послідовно вибудована вся вистава. Вона артикульовано доносила до глядача провідну думку твору про злочинність влади, демонструючи її жорстокий





*“Вертеп” В. Шевчука. Режисер – В. Феленчак, сценографія – М. Малеша. Театр ім. Г. Х. Андерсена, м. Люблін, Польща.*

та, врешті, самознищувальний механізм, пекельні тортури душі, враженої страхом. У цьому прочитанні надзвичайно складний філософський драматичний твір отримав виразне, цілісне, можливо, в чомусь, однозначне, але зрозуміле для широкої глядацької аудиторії сценічне втілення.

Крайньою точкою на шкалі авторських інтерпретацій вертепу стала вистава театру ляльок з Хмельницького. Не можливо не згадати успіх вистави “Різдвяна ніч” цього театру на минулому фестивалі 2001 р., що мав продовження: робота хмельничан отримала Гран-прі на фестивалі у польському місті Катовіце 2002 р. Цього разу колектив та постановники (режисер Сергій Брижань, сценограф Михайло Ніколаєв) запропонували на імпровізованій сцені у фойє театру прем’єру вистави “Відлуння”. Ідея спектаклю належить Ірині Уваровій. В основі вистави – прагнення говорити не лише “про Різдво”, а й про тих, кому доля дозволила святкувати це велике свято лише глибоко в душі, творячи поезію, що сама стала народженням нового – ХХ сторіччя. Вірші звучать у довільному виконанні акторів, що розташовуються обабіч центрального сценічного майданчика. А все, що відбувається у центрі, створене й живе за законами поезії, з її парадоксальністю й небуденністю світовідчуття. Зрештою, і не сцена це зовсім, а ... зимове вікно з двох рам, що його обертають актори. За кожним поворотом – нова трансформація вікна, новий герой – то лялька, то цукерка, то червоний трамвай – наче куля, що цілить в тебе з далекого радянського довоєнтя, то прекрасна мережана шаль – частина затишного домашнього вогнища. А ось і маленька лялечка-смерть з косою: біла й тонка – на тлі вікна, вкритого білою й тонкою памороззю ... А ось – велетень на котурнах у чорному, дивовижно оздобленому костюмі прийшов забирати ще одне життя ... Власне, вся вистава – нескінченна й “багатоканальна” партитура сценічних предметно-асоціативних перетворень: у нас на очах “вкривається інесм” вікно, запалюються прожектори-ліхтарики, цукерки підвішують на мотузочках, а в наступному епізоді ці нитки-паутинки холодно й просто обтинають ... Найпотемніший у дитинстві світ – поміж двома віконницями – відкривається, і ми вдивляємось крізь нього у минуле: приватне і спільне. Ми опиняємось наче на пере-

хресті чотирьох вітрів, чотирьох сторін світу, де вікно – це магічне око – безперервно обертається щоразу іншим боком: профіль, анфас, три чверті, знову профіль, виносячи щоразу нову частку чийогось, може, нашого буття? ... Перемелюються роки і людські долі, повторюються вічні сюжети, змінюються реальні масштаби речей, і дедалі сильніше, під спів колядок, віє бодем, тугою, сумом. Тільки сум цей одухотворений, світлий, різдвяний. За останнім поворотом на вузькому підвіконні несподівано вирине вже знайомий червоний трамвай, ущерть виповнений ... гарячо-жовтими мандаринами (чиїмись здійсненими нездійсненими мріями?). Маленькі сонячні протуберанці покотяться підлогою до глядачів, і ними актори пригощатимуть малюків по виставі ...

Якщо шукати містеріяльного різдвяного дива, то його було бодай по краплині чи не в кожній виставі. Воно жило – у міжвіконні зимових рам хмельничан, у тремтінні паперових фігурок курганців, у сірих полотняних черкаських “праляляках”, і ще, ще ... Просто, цей сакральний простір, як зауважила Н. Корнієнко, виявляє тенденцію до згортання. Це своєрідний діагноз стану суспільства, культури в цілому. Збільшується територія профанного – зменшується сакрум. “Сакрум – літературний мотив чи відкрита форма?” – запитував у своїй доповіді Хенрик Юрковський (її текст виголосила А. Кас’янюк). Автор доповіді розглядав інтерпретації вертепу у літературі й сучасному світовому театрі, доводячи, що його художня структура є відкритою і вбирає в себе усі реалії й проблеми актуального буття його творців.

Під час дискусії на науковому симпозиумі Лесь Танюк несподівано вигукнув: “Вертеп” – це ж від “вірити”!

Фестиваль “Різдвяна містерія” – колективна віра у незнищенність вертепу ...

*Світлини – автора статті.*

*“Відлуння”. Режисер – С. Брижань, художник – М. Ніколаєв. Хмельницький обласний театр ляльок.*



Алла ПІДЛУЖНА

## МОВЧАННЯ СВІФТА

Доросла людина, потрапивши до лялькового театру, почувається Гуллівером. Особливо в київському Театрі маріонеток на прем'єрній виставі за п'єсою "Будинок, який побудував Свіфт" Г. Горіна. У світ цього надзвичайного театру потрапляєш ще на вулиці – у затишному казковому дворикі, де як дороговказ емблема театру – величезні блискучі очі і велике любляче сердечко П'єро. Далі – маленьке театральне фойє з дитячими стільчиками та ляльковими мешканцями-персонажами, які дозволяють себе добре роздивитися; глядна зала з мініатюрною сценою, що завдяки таланту маленької трупі може "розгортатися" до всесвітніх масштабів.

Своєю виставою режисер-постановник Михайло Яремчук змусив по-іншому побачити п'єсу Г. Горіна, знайому багатьом за кінофільмом з чудовими акторами московського театру М. Захарова. Режисер услід за драматургом здійснив спробу реконструювати життя Джонатана Свіфта, автора сатиричного роману про подорожі Лемюеля Гуллівера, у живій тканині його ж творів. Драматург поселив Свіфта в його власну вигадку – Будинок, власноруч ним збудований, і пропонує взаємодіяти з вигаданими ним самим персонажами. П'єса Горіна – розумний алегоричний текст з виразними акцентами, філософськими роздумами та



обертається і дозволяє акторам працювати на трьох рівнях.

У фантастичному Будинку Свіфта все перемішалось – дійсність, вигадка і містифікація. У коло подій потрапляє Лікар. Спершу чужинець, він лише з часом починає відчувати себе Гуллівером і стає таким самим "божевільним", як і всі мешканці Будинку. Іде до цього важким шляхом, поступово усвідомлюючи, що лікарський діагноз може стати й доносом, а розум можна знищити планомірним триразовим вживанням спиртного; художника треба судити лише за законами мистецтва, не стверджуючи, що все незрозуміле не існує. Метафора нерозуміння істини – Лікар відмахується від книжки Свіфта. Його вмовляють почитати адаптоване дитяче видання, – знову небажання напружуватися. Останній аргумент – хоча б малюнки подивіться! І тут його зачіпає за живе.

Майже тригодинна вистава, розрахована на дорослу аудиторію, існує за вигадливою режисерсько-сценографічною партитурою (художник Тетяна Торбенко). На малесенькій сцені – величезний світ із конкретними деталями і просторовими метафорами, поліфонія підтекстів – як констатація складності спроб осмислення долі генія, а з ним – і всієї світобудови. У дії одночасно проступає й балаган, і філософська притча. Режисерська та акторська винахідливість, образні паралелі – на кожному кроці. Вистава просто зіткана з них. Згадати хоча б прихід Велетня. У малесенькій двері протискається носок величезного чобота – що створює ілюзію присутності Велетня. І в цей час – бурчання лакея, маленької кумедної маріонетки, мовляв, не бігатиму я на третій поверх, аби ви щось почули, пане Велетню. А десятисантиметровий Ліліпут, який милується прекрасним краєвидом, сидячи на краєчку величезної склянки з чаєм? А живий актор, який вмищується спати у маленькому будиночку і змушує глядача повірити у сплячого серед ліліпутів Гуллівера?

Багато з того, що хвилювало глядача десять років тому, сьогодні у виставі прочитується в іншому сенсі. Свіфт у спектаклі – не лялькар, він не тримає хрестовини і не сміє за мотузочки, керуючи людиною як маріонеткою. Він мудро мовчить, спостерігаючи за тим, що відбувається. Свіфт

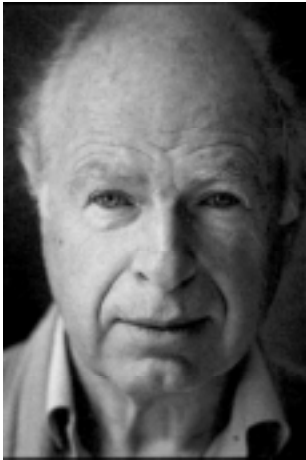
дає можливість кожній маленькій маріонетці самореалізуватися, "прожити" своє життя. "Слова змінюють смисл, потрібно висловлюватися думками". У маленькому справжньому світі – у Будинку, який побудував Театр, надзвичайно гостре відчуття реальності та правдивості, яскраві особистісні стосунки творців, оригінальна художня інтерпретація. Усе в цьому Будинку існує в гармонії, туди хочеться зайти й поговорити зі Свіфтом, який красномовно мовчить.



яскравою фантазією. Режисерське рішення, втілене на сцені Театру маріонеток, засвідчує: для цієї п'єси якнайкраще підходить мистецтво лялькового театру.

Розподіляючи ролі, режисер задіяв і живий план, і ляльок-маріонеток. Так, Декан Свіфт (В. Кожевников) і Лікар Сімпсон (К. Корецький) – актори, так би мовити, у натуральний зріст, усі інші персонажі – маріонетки. Саме в такій взаємодії відкриваються необмежені можливості діалогу, дії, мізансценування. Для просторової організації такого спілкування на сцені споруджено складну технічну конструкцію, що





Пітер БРУК

## БЕЗ СЕКРЕТІВ

### Думки про акторську майстерність і театр

#### Підступність нудьги

*(продовження, початок у “Просценіум”, 1(2)/2002, 2(3)/2002, 3(4)/2002)*

Уже раніше я говорив про нудьгу як про свого великого союзника. Ось вам моя порада – коли ви йдете в театр і вас там охоплює нудьга, не ховайтесь від неї і не вважайте це своєю виною. Не дайтеся на поталу ідеям про елітарність культури. Запитайте себе: “Чогось не вистачає мені – чи вистави?” Ви маєте право брати під сумнів це зрадливе, соціально заакцентоване уявлення про культуру як про щось елітарне та високе. Ніхто не заперечує, що культура безмірно важлива, але таке розмите поняття культури, яке не переглядають та не оновлюють, стає каральним мечем, а він не дає змоги сумніватися в правомірності цього поняття.

Однак, найгірше те, що культуру починають трактувати як гарну іграшку, модну машину чи найкращий столик у престижному ресторані. Вона перетворюється на своєрідний знаковий символ соціального успіху. І саме на цьому будуються засади спонсорської підтримки. Естетичних смаків тут взагалі не беруть до уваги. Єдиною та основною мотивацією для спонсора якоїсь театральної події є можливість запросити кудись своїх клієнтів. Усе зрозуміло, і тому вистава мусить відповідати їхнім уявленням про культуру: а отже, мусить бути престижною та занудною.

“Альмаїда”, такий собі невеличкий з гарною репутацією театр у Лондоні, виявив бажання співпрацювати з нами і показати трагедію “Кармен”. Дирекція театру попросила фінансової підтримки у великого банку, який радо відгукнувся на прохання: “Кармен! О, яка прекрасна ідея!” І коли, врешті, робота з підготовки проекту була завершена, до менеджера театру задзвонила особа з банку, відповідальна за культуру: “Я шойно переглянула ваші проспекти, і як дивно... Театр ваш розташований не в центрі? Десь на

околиці? До вистави залучено лише чотири співаки та два актори? В оркестрі тільки чотирнадцять музикантів? А хор? Немає хору? І що ви собі гадаєте? За кого ви нас маєте? Уявіть собі, наш великий банк запрошує своїх найкращих клієнтів кудись на околицю Лондона, щоб переглянути “Кармен” без хору та ще й з утятим оркестром?” І поклали слухавку. Так ми й не зіграли в Лондоні.

Ось чому я наголошую на різниці між культурою живою і тією, іншою, дуже небезпечною культурою, яка падає в сучасному світі і завойовує нові території, користуючись тим, що існує цей згубний зв'язок між режисером та спонсором. Це зовсім не значить, що спонсори нам не потрібні. Яку б країну ви не взяли, через відсутність державної підтримки спонсорство виглядає чи не єдиною альтернативою. Театр не може залишатися динамічним та ризиковим, якщо він залежатиме від каси. Але спонсори потрібні просвітлені. На своєму шляху нам поталанило зустрітися з чудовими людьми, які нам допомогли. Отож, ми знаємо, що такі люди існують. А далі як Бог дасть: неможливо навчити просвітленню, але треба сприяти скільки стане сил, якщо десь блисне.

Оскільки професійною рисою ділових людей є хитрість, ми повинні бути готові надурити їх на їхній власній території. Колись давно я ставив “Короля Ліра” на американському телебаченні. Тоді нас підтримувало чотири спонсори, а це означало чотири рекламні блоки. Я запропонував спонсорам добровільно відмовитися від втручання в Шекспіра, що мало додати їм популярності. На той час це було явище виняткове. Передовиці всіх газет вітали нашу незвичну співпрацю. Але такий трюк спрацьовує тільки один раз. А потім увесь час потрібно вигадувати щось нове.

Мене часто просять роз'яснити, що я мав на увазі, коли писав у “Порожньому просторі” про два театри: Священний та Грубий, що об'єднуються у нову форму, яку я назвав “негайний театр”. Священний театр визнає існування невидимого світу, який прагне стати видимим. Існує декілька пластів невидимого. У ХХ ст. ми відкрили психологічний пласт, таємничу територію, яка міститься між вираженням та прихованим. Майже всі сучасні театри визнають великий фрейдівський підземний світ, де за межами жесту та слова можна віднайти незримую зону Его, супер-Его та невідомого. Цей прихований психологічний пласт не має нічого спільного зі Священним театром. Такий театр припускає існування ще чогось під, над чи навколо, існування іншої зони, ще менше видимої, ще більше віддаленої від форм, що ми їх здатні відчитати чи записати. Там містилися надзвичайно потужних джерел енергії.

Ці маловідомі поля енергії породжують імпульси, що скеровують нас у бік вартості. Усі людські імпульси, спрямовані на те, що ми неточно та невлучно називаємо якістю, походять з джерела, правдиву природу якого ми цілковито ігноруємо, але яке безпомилково розпізнаємо, якщо воно ненароком проб'ється у нас самих чи в інших людей. Це передається через тишу, а ми звикли користуватись самими лише словами, тому так схильні їх сакралізувати. Залишилось з'ясувати найважливіше – чи сакральне має форму. Занепад релігій, власне, починається там, де плутають енергетичні потоки чи світло, які не мають форми, з церемоніями, ритуалами та догмами. Все це форми, що дуже легко втрачають свою значимість. Деякі з них, що були вдало підігнані під певних людей чи під ціле суспільство, протримались навіть декілька століть, і досі є з нами. До того ж ми відважно виступаємо на їхній захист. Але що, зрештою, ми захищаємо?

Завдяки тисячолітній практиці, людина нарешті збагнула, що немає нічого гіршого за створення ідолів, бо ідол – це лише шматок дерева. Сакральне – воно або є, або його немає. Просто смішно вважати, що воно десь там, на вершині гори, а не, Боже борони, у долині, або ж навідує нас у святу неділеньку чи на Сабат, але аж ніяк не в інші дні тижня.

Уся проблема в тому, що незримо зовсім не зобов'язане ставати зримим. Воно може взагалі не проявитися, або проявиться будь-де і будь-коли, через будь-кого, як тільки складуться сприятливі умови. Не думаю, що доцільно відтворювати священні ритуали минулого, які навряд чи запровадять нас у країну незримого. Єдина річ, яка нам може стати у пригоді, це – усвідомлення теперішнього. Якщо широко відчинити двері кожній миті і вітати її усім своїм серцем, то за певних сприятливих умов враз може зблиснути ледь вловима іскорка життя десь у прекрасному звукові чи в точному жесті, у відкритому погляді чи в повноцінному обміні між партнерами. Отож, у безлічі різних, найнесподіваніших форм може об'явитися незримо. Сакральне потрібно відшукати.

Незримо може проявитись навіть у банальних предметах щоденного вжитку. Пластикова пляшка з-під води,

клапоть сукна, про які я згадував раніше, можуть перетворитися просто на очак і бути запліднені незримим, але тільки за умови, якщо актор перебуває в стані всесприйняття і його талант відбув процес відповідного очищення та облагородження. Великий індійський танцюрист був здатний піднести до неба найземніші з предметів.

Сакральне – це якісна трансформація того, що не є сакральним вже від початку. Театр якраз і побудований на стосунках між людьми, які не є сакральними вже тільки тому, що ми – грішні людські істоти. Життя людини є тим видимим, через що може проявитися невидиме.

Театр Простий, або ж театр популярний, – це щось зовсім інше. Поп-театр – це свято спецефектів, які приносять із собою загибель усього, що бодай якось співставне з поняттям естетики. Хоча це не значить, що такий театр цілковито позбавлений краси. Представниками Грубого театру є ті, хто твердить: “Ми не використовуємо жодних спецефектів, ніякої бутафорії, ніяких естетських забаганок, нам немає чим заплатити за прекрасні костюми чи декорації, у нас немає сцени, все, що у нас є, – це наші тіла, наша уява і те, що потрапить під руку”.

Коли під час поїздок наша група з Міжнародного центру працювала над “Виставою на килимі”, про яку я згадував вище, то саме так усе й відбувалось. У багатьох країнах ми опинялись у тому ж культурному середовищі, що й трупи популярного театру, які нам зустрічалися. По всіх-усюдах ми були свідками того, як ескімоси, полінезійці, корейці – і ми також – робили точнісінько одне й те ж. Я запізнав чудову театральну трупу з Індії, сільський театр, у якому грали талановиті, винахідливі люди. Треба заграти виставу – вже і негайно? – вони тут-таки використовують усе, що бачать – подушки, на яких ми сидимо, пляшку, що стоїть на столі, склянку біля пляшки, якісь дві книжки, що потрапили під руку... бо ці речі доступні. Ось у цьому суть Грубого театру.

У “Порожньому просторі” я пішов далі і повів розмову про “Негайний” театр. Робилося це з метою наголосити, що все сказане мною до того, є відносним. Не трактуйте нічого написаного в цій книжці як догму, ані як вищепну класифікацію. Все тече, все змінюється. Насправді, Негайний театр, незалежно від теми, диктує негайне використання найкращих засобів з того, що є під рукою, тут і зараз, та їхнє оживлення. Очевидно, що при тому не обійтись без ретельного пошуку в кожному окремому випадку. Але шойно цю інформацію засвоєно, відразу знімаються з порядку денного всі питання про стиль та умовності, оскільки усе це зайві обмеження. А перед вами відкривається неймовірне багатство вибору. Засоби Священного театру такі ж доступні, як і засоби Грубого театру. А Негайний театр можна ще назвати Театр “усе, що потрібно”, іншими словами, театр, у якому найпіднесеніші та найприземленіші елементи відверто співіснують. Як завжди, готові приклади знаходимо у Шекспіра.

Ми знову наблизилися до конфлікту двох кінцевих потребностей: абсолютної свободи у підході, прийнятті факту, що “все можливо”, та, з іншого боку, чіткості й суво-

рої дисципліни, яка стверджує, що “все” аж ніяк не значить “будь-що”.

Як втиснутися поміж “усе можна” і “будь-що заборонено”? Дисципліна сама по собі може бути як позитивною, так і негативною. Вона може позачиняти геть усі двері, не впускати свободу або ж вигартувати такі необхідні якості, як ретельність і точність, що просто випірнуть з трясовини “будь-чого”. Тут не може бути жодних рецептів. Надто довго залишатися на глибинах не дуже цікаво. Затриматися на поверхні – значить збаналізуватися. Перебувати тривалий час на вершині нікому не до снаги. Потрібно весь час рухатися.

Багато культур використовують метафору гончара – людини, яка ставить перед собою одвічні, фундаментальні запитання і водночас ліпить свій глек.

Глобальне та вічне запитання, що постає перед нами: “Як далі жити?” Здебільшого, великі запитання так і залишаються запитаннями, якщо їх не уточнити. А якщо на них і знаходять відповіді, то суто теоретичні, бо відсутня ґрунтовна основа практики. Театр – це особливе місце, де сходяться воедино великі питання людства про життя та смерть із ремеслом, таким же практичним, як і виготовлення глечиків. У традиційних культурах гончар завжди був тим, кого глибоко хвилювали вічні запитання, та при цьому він не припиняв робити свої глечики. Такий двохвимірний простір можливо також створити у театрі. Правду кажучи, у цьому його найбільша вартість.

Уявімо собі, що йде робота над новою виставою і нам потрібно створити для неї декорації. Це просте завдання дуже практичне за своєю суттю: “Вдалі декорації чи не дуже? Виконують вони свою функцію чи не мають жодного ефекту?” Якщо взяти за вихідну точку порожній простір, тоді виникає єдине питання про ефективність. Чи не достатньо самого простору? Якщо ні, то перед нами постає наступне питання: “Які саме елементи є конче необхідними?” Основа шевського ремесла – пошити чоботи, що не тиснуть. Основою театрального ремесла є створення за участі глядача вистави з присутнім у ній живим взаємозв’язком.

Підійдімо до цієї проблеми з іншого боку, з боку імпровізації. Ми чомусь віддавна полюбали це слівце, яке стало одним з багатьох кліше нашого часу. По всіх-усюдах люди “імпровізують”. Але слід зауважити, що це саме поняття означає безліч різних можливостей, як добрих, так і нікудишніх.

Попереджаю вас, що в певних випадках навіть наше добре, старе “абияк” може знадобитися. Першого репетиційного дня дуже складно вигадати і вчудити щось посправжньому безглузде. Тут навіть найбезглуздіша ідея може стати у пригоді, якщо тільки вона примусить людей підвестися і почати рухатися. Я в таких випадках кажу перше-ліпше, що спадає на думку: “Встаньте! Візьміть подушки, на яких сидите, і швидко поміняйтеся місцями”. Це просто, це потішно, це краще, аніж соватися в кріслі, отож усі жваво реагують на таку пропозицію. Згодом я можу її розвинути: “А тепер усе спочатку, тільки набагато швидше,

не натикаючись один на одного, мовчки... , спокійно... А тепер сядьте у коло!” Як бачите, вигадати можна все, що завгодно. Я сказав перше, що прийшло мені до голови, і не питав себе, чи це безглуздо, чи дуже безглуздо, чи надто безглуздо. Я навіть не встиг оцінити власної ідеї у момент її з’яви.

Незабаром атмосфера теплішає. Ми вже краще знаємо один одного, ми готові просуватися далі у пошуках чогось іншого. Тут згодяться різні вправи чи ігри з тієї простої причини, що вони допомагають людям почуватися розкутими. Але цим не можна зловживати, жоден високоосвічений актор не захоче, щоб його надто довго трактували як дитину. Отож, режисер повинен бути на крок попереду і планувати заздалегідь. Тепер прийшов час дати завдання, що містять справжній виклик і знадобляться у роботі, як ось вправи, що змушують виходити на бій з тими частинами тіла, які ще сплять у летаргічному сні; або з тими куточками світу емоції, які стосуються тематики п’єси, але які актор боїться відкрити для себе. Отже, навіщо імпровізувати? По-перше, щоб налагодити контакт, створити атмосферу, де б усі почувалися комфортно, могли вставати чи сідати, не боячись осуду. Страху не уникнути, тому взаємна довіра стає предметом першої необхідності. І оскільки найбільше, що нас жахає, це мовлення, слід починати не зі слів, не з ідей, а з тіла. Звільнене тіло – це місце, де все починається і все закінчується. Звернімося до практики. І почнімо з тези про те, що все або майже все, що пробуджує нашу енергію, не може не бути корисним. Тому не займайтесь пошуками чогось особливого. Просто зробіть щось разом, і коли навіть це щось видається вам безглуздом, хіба це має значення? Отже, стали швиденько у коло. А тепер: кожен бере з підлоги подушечку, підкидає її у повітря та ловить.

Спробуйте, і ви зрозумієте, що приречені на успіх. Ви смієтесь разом. А цього вже достатньо, щоб почуватися краще. Однак, якщо ви почнете кидатися подушечками, не переслідуючи жодної мети, ваш запал швидко згасне, і ви запитаєте, навіщо це все. Щоб утримати нашу зацікавленість, необхідно знайти новий виклик. А тепер дозвольте запропонувати вашій увазі складніше завдання. Підкиньте подушечку в повітря, покрутіться довкола себе і ввіймайте її. Така забава дарує багато втіхи, бо, зазвичай, ми обов’язково проґавимо, і подушка опиняється на підлозі, і тоді ми ще заповзятливіше беремося виправляти ситуацію. Збільшуючи темп, ми тим самим підсилюємо задоволення, яке отримуємо від гри.

А тепер швиденько: помітили, що оволоділи цим рухом, отже, час додати новий елемент. Підкиньте подушечку в повітря, ступіть крок праворуч, спіймайте подушечку свого сусіда і намагайтеся чітко підтримувати ротацію, без паніки та зайвих рухів.

Але набути вправності в цій грі не є нашим головним завданням. Зазначимо лише, що ми розрухали кістки і розігріли власне тіло. Та нам ще бракує справжньої потуги. Як це здебільшого трапляється в імпровізаціях, перший крок важливий, але його не достатньо. Слід бути обережним і

знати про існування багатьох пасток, які чатують на нас у так званих театральних іграх і вправах. Коли відкривається можливість використовувати тіло ширше й вільніше, нас охоплює відчуття радості. Але якщо тут перед актором не поставити якоїсь складної задачі, набутий досвід пропаде намарно. Це твердження стосується всіх форм імпрровізації. Дуже часто театральні трупи, що займаються імпрровізацією, дотримуються принципу ніколи не переривати її аж до завершення. Якщо ви насправді хочете дізнатися, що таке нудьга, то пригляньтесь якнайпильніше до імпрровізації двох-трьох акторів, які роблять свою справу без зупинки. Вони неминуче опиняться в ситуації, де починають самоповторюватись, дуже часто з надмалою швидкістю, яка відбирає останні крихти живого зацікавлення у спостерігачів. Інколи трапляється, що найдивовижніша імпрровізація є справою лише декількох секунд, як-от боротьба сумо. Цей стиль боротьби вимагає чіткої мети, суворого дотримання правил, проте все вирішує блискавичний рух руками та ногами у перші секунди бою.

Зараз пропоную вашій увазі нову вправу, але спершу дозвольте застерегти – не намагайтесь відтворити наш досвід в іншому контексті. Було б просто смішно, якби не було так трагічно, якщо наступного року у всіх театральних школах юні актори раптом почнуть кидатися подушками, посилаючись на відому вправу з Парижа. Існує безліч інших потішних штучок.

Отже, усі п'ятнадцятеро, які сидять у колі, – рахуйте вголос, один за одним, починаючи від дівчини зліва: один, два, три і т.д.

А тепер спробуйте поррахувати від одного до двадцяти, не беручи до уваги свого місця в колі, тобто, хто хоче, той може починати. Але єдина умова – треба дійти від одного до двадцяти і так, щоб жодного разу двоє не вигукнули одночасно. Можна тій самій людині вступати декілька разів. Почали – один, два, три, чотири, чотири.

О, ні! Двоє людей вступили одночасно. Доведеться розпочинати спочатку. І так буде, допоки все не вийде правильно; навіть якщо дійдемо до 19, а два голоси вигукнуть 20, ми вертаємося знову на початок. Для нас справою честі є вистояти до кінця.

Уважно занотуйте про що тут йдеться. З одного боку, абсолютна свобода. Кожен називає число за власним вибором. З іншого боку, два моменти, що вимагають досконалої дисципліни: треба почати там, де закінчив попередній, і мовчати, поки інший говорить. А це вимагає набагато більшої концентрації в порівнянні з першою грою. Ось вам ще одна ілюстрація взаємозв'язку між сконцентрованою, уважністю, вмінням слухати та індивідуальною свободою. А також це гарний приклад природного живого темпу, який вчить, що паузи не бувають штучними і що немає двох схожих пауз – усі вони наповнені думками та концентрацією, які прокладають мости через тишу.

Я дуже люблю цю вправу, частково через те, що прийшла вона до мене у дуже цікавий спосіб. Якось у Лондоні в одному з пивних барів один американський режисер сказав мені: “Мої актори завжди виконують вашу “велику

вправу”. Я був дуже здивований. “Що ви маєте на увазі?” – запитав я. “Та як же, оцю особливу вправу, яку ви робите щодень”. Я попросив уточнити. Він описав мені те, що ви щойно виконали. Я ніколи не чув про цю вправу раніше і поняття не маю, звідки вона взялася. Але радо прийняв такий подарунок – відтоді ми виконуємо цю вправу постійно і вважаємо її своєю. Вона може тривати 20 хвилин і більше. Ігрова напруга зростає, а якість слухової уваги одного до іншого у групі кардинально змінюється. Ось вам приклад, що можна назвати вправами для початку.

А тепер звернемося до цілком іншого прикладу, щоб проілюструвати той самий принцип. Зробіть рух правою рукою, дозвольте їй рухатися вільно, без жодного контролю з вашого боку. За моїм сигналом розпочинайте, а потім раптово зупиніться. Вперед!

Тепер затримайте цей жест, нічого не міняючи і не вдосконалюючи, тільки спробуйте відчувати, що саме ви тим жестом хотіли виразити. Пам'ятайте, ваші думки та емоції розмовляють з вами мовою вашого тіла. Ось дивлюсь я на всіх вас і читаю інформацію, закладену у вашому жесті, хоча ви не робили жодних спроб про щось мене повідомити чи щось сказати, а просто дозволили своїй руці рухатися вільно. Все містить у собі інформацію. Проведімо цей експеримент вдруге – не забувайте про рух без жодного обдумування наперед. Тепер затримайтесь – і спробуйте відчувати зв'язок між рукою, плечем і так аж до очного м'язя. Нічого не змінюйте, зосередьтесь на відчуттях. Потім дозвольте собі незначний рух, маленьку поправку, завдяки якій жест набере наповнення.

Саме цієї миті відбулася зміна у вашому тілі, яке набуде гармонійнішої і виразнішої постави. Не можна забувати, що кожна частина нашого тіла щось постійно виражає. Зазвичай ми цього не усвідомлюємо. Та однак актор, який працює без участі свідомості, ніколи цілковито не запанує над аудиторією. Все тут має своє значення. Дозвольте цьому жестові розвинути, віднайти свою завершеність через мікроруки та незначні поправки. Відчуйте, як кожна така трансформація тягне за собою зміну ще чогось у тотальності вашого тіла і як ваше повідомлення стає виразнішим та точнішим. Ви не можете не усвідомлювати, як безупинно передаєте безліч повідомлень усіма частинами свого тіла. У більшості випадків це стається без нашого відома. А в акторському ремеслі ціна відсутності усвідомлення – увага та зацікавленість аудиторії.

Влаштуємо тепер ще один експеримент. Тут знову треба піднімати руки. Але різниця фундаментальна. Замість власних імпрровізацій, відтворіть рух, який я вам запропоную: простягніть руку вперед з долонею, розвернутою назовні. Ви виконаєте це не тому, що прагнете цього, а тому що я вас попросив і ви готові йти за мною, навіть не питаючись, куди я вас запроваджу.

Отже, ласкаво просимо у світ антиімпрровізації: раніше ви робили жест за власним вибором, а тепер виконаєте те, що вам нав'язали. Прийміть як дане, що цей жест треба виконати, не з'ясовуючи його значення, що він значить, не інтелектуалізуючи, не аналізуючи, інакше ви залишитеся

“назовні”. Спробуйте відчути, що цей жест збуває у вас. До вас прийшло щось із зовнішнього світу, і це щось цілком відмінне від вільного пориву руки, який ви здійснювали раніше. Проте, прийнявши його повністю, ви здобудете те ж саме, що й у першому випадку: жест став вашим власним, а ви – належите йому. Якщо вам вдасться перевірити це на собі, то для вас стануть неактуальними всі питання про тексти, авторство, режисуру. Справжній актор розуміє, що свобода приходить тоді, коли і зовнішнє, і внутрішнє утворюють бездоганну єдність.

Тепер ще раз підніміть руку вгору. Відчуйте, як цей рух пов’язаний з виразом ваших очей. Не намагайтесь створити комічний ефект, не насуплюйтесь, аби тільки чимось зайняти очі та обличчя. Просто довіртеся своїй чутливості, нехай вона скеровує кожний ваш м’яз.

Далі в такий самий спосіб – під музику; прислухайтесь до того, як видозмінюються відчуття руху, коли ви повільно повертаєте кисть руки. Пройдіть усе коло, всі положення від долоні, розвернутої вниз, до долоні, що дивиться на стелю. Важливо не просто відчути ці дві позиції, а вловити, як міняється значення при переході від однієї позиції до іншої. А значення тут дуже важливе, бо виражене не словами.

Спробуйте тепер знайти власні варіанти цього ж руху: долоня вгору, долоня вниз. Проартикулюйте цей жест, як вам заманеться. Віднайдіть свій власний темп. Але для того, щоб натрапити на потрібну якість, слід уловити в тілі резонансну хвилю, народжену рухом.

Те, що ми зараз виконали, підпадає під загальне визначення імпровізації. Маємо дві форми однієї імпровізації. Перша передбачає повну свободу актора. Друга задає певні елементи, які часом надто обмежують. У такому випадку на кожній виставі актор змушений імпровізувати, знову й знову уважно дослухаючись до тих резонансних хвиль, що їх збуває у ньому кожна деталь навколо, кожна людина, яка перебуває в залі. Якщо акторові вдасться це здійснити, то він побачить, що жодна вистава не схожа на іншу. І знання це забезпечить йому постійне оновлення.

Експерименти, які ми провели за ці декілька хвилин, як правило, займають кілька тижнів, а то й місяців. На репетиціях чи безпосередньо перед виставою такі вправи чи імпровізації допомагають відкрити самого себе для себе та для інших членів групи. Задоволення від роботи є величезним джерелом енергії. І тут аматор має велику перевагу над професіоналом. Він працює, коли трапляється нагода, і чинить це лише задля власного задоволення; навіть якщо йому й бракує таланту, та зате наддостатньо ентузіазму. Професіонал постійно потребує стимулювання, аби уникнути сухої ефективності професіоналізму, яка зводить нанівець результати його праці.

Ще одну відмінність між аматором та професіоналом можна чітко прослідкувати на прикладі кінематографа. Актори-аматори, як то дитина чи хтось випадковий з вулиці, часто дають собі раду зі своєю роллю так само добре, як і професійні актори. Однак стверджувати, що всі ролі у всіх фільмах можуть зіграти рівноцінно і аматор, й професі-

онал, було б великою помилкою. У чому ж полягає різниця? Якщо ви просите аматора виконати перед камерою якісь певні дії, що він їх робить щодня, то аматор добре впорається з цим завданням. Сюди входить безліч розмаїтих видів діяльності: від ліплення горщиків до шастання по чужих кишнях. Надзвичайний випадок стався у фільмі “Битва за Алжир”. Алжирці, які прожили життя у стані війни чи в підпіллі, багато років по тому спроможні були точно відтворити рухи вояків, а це, своєю чергою, спровокувало відповідні емоції. Але, якщо попросити непрофесіонала відтворити рухи, не глибоко вкорінені в його тілі і тим самим збудити в собі відповідний емоційний стан, то аматор здебільшого просто розгублюється. Унікальна здатність професійного актора, власне, й полягає в умінні викликати відповідний емоційний стан, який належить не йому, а його героєві, без жодних видимих протиріч та натягненості. Але таке трапляється рідко. Зазвичай, відразу дається взнаки прірва між власне актором і тим станом, який він намагається більш чи менш вдало “сфабрикувати”. У руках справжнього професіонала все видаватиметься природним, навіть штучне і таке, що немає жодних відповідників у природі.

Вважати, що буденні жести автоматично є правдивішими за жести, що їх використовують в опері чи балеті, буде грубою помилкою. Варто тільки раз глянути на продукцію традиційних акторських студій, аби пересвідчитись, що вся їхня надприродність чи гіперреалізм – це лише умовності, такі ж штучні, як і спів у великій опері. Усі без винятків стилі та умовності є надуманими. Будь-який з них може виявитися підробкою. Завдання перформера, власне, і полягає в тому, щоб зробити кожен стиль природним. Тут треба взяти до уваги такий принцип: вам дано слово чи жест, і ваше завдання – перетравити його, зробити його природним. Але що, зрештою, означає “природним”? Природність – це відсутність будь-якого аналізу чи коментування у момент дії. Сама тільки чиста дія без домішок.

Якось на телеекрані я побачив уривок з фільму, у якому Жан Ренуар промовляє до своєї партнерки: “Я запозичив один метод у Мішель Сімон, хоча те ж саме можна знайти у Луї Жуве, та вже, напевно, у Мольєра та Шекспіра: для того, щоб зрозуміти свого героя, необхідно відкинути геть усі наперед заготовлені уявлення. А щоб цього досягнути, потрібно повторювати текст ще і ще, раз за разом, цілком нейтрально, аж поки він не увійде у вас, аж поки розуміння тексту не стане особистісним та органічним”. Це просто геніальна теза, але як і всі тези на світі, грішить неповнотою. Я чув про одного великого постановника п’єс Чехова, який тижнями пошепки проводив репетиції. Він примушував читати текст м’яко, аби уникнути гри та засмічування слів незрілими і протизаконними імпульсами, такими як показ, експресія, ілюстрування, – або навіть кайфування від репетиційного процесу. Він змушував акторів тижнями муркотіти собі під ніс, аж поки роль глибоко не вкоріниться. Такий підхід дав гарні результати у роботі з чеховським текстом, але надалі я був би обережний у використанні цього підходу й ризикнув би періоди тиші та



інтимної роботи чергувати з енергійними вправами та імпровізаціями.

Якось я надивав американську групу, яка возила по країні п'єсу Шекспіра. Актори з гордістю поділилися методами своєї роботи: під час турне Югославією вони щовечора блукали вуличками міст і вигукували один рядок із своєї ролі – наприклад, “бути чи не бути”, не впускаючи жодної іншої думки. Актори у такий спосіб досягали стану заплідненості своїм текстом. Я переглянув виставу – і що за безглузда мішанина з цього усього вийшла! Очевидно, тут ми маємо справу з технікою, доведеною до абсурду.

Насправді, потрібно постійно комбінувати два підходи. При першому знайомстві з текстом важливо спробувати його на смак безпосередньо, а для цього потрібно встати і почати грати, як у імпровізації, коли ще сам не знаєш, чого шукаєш. Вивчати текст треба динамічно та активно – це найкращий спосіб дослідити і збагнути його. Але я тремчу від жаху на одну лише думку про середньоевропейську техніку, яка полягає у тому, щоб сидіти тижнями за столом, розбираючи контекстуальне значення слів, перш ніж дозволити собі відчуття цей текст тілом. Такий підхід передбачає, що спершу потрібно накреслити якийсь інтелектуальний ескіз тексту, а вже потім вам дозволять встати, так ніби без такого ескізу актор не знатиме, що робити. Такий принцип, без сумніву, дуже схожий на військову операцію – добрий генерал неодмінно збере всіх своїх союзників за круглим столом, перш ніж наслати танки на ворожу країну. Однак театр – це щось цілком інакше.

Повернімося ще раз на хвилику до питання про відмінності між аматором та професіоналом. Якщо справа стосується співу, танців чи акробатики, різниця очевидна, оскільки тут усе вирішує техніка. У співі нота або чиста або ні, танцюрист збивається з ритму або ж ні, акробат або витримує рівновагу, або ж падає. Для актора вимоги настільки ж грандіозні, наскільки й важкоосязні. Всі відразу помічають, що десь щось не так, але що потрібно для того, щоб було так, – це вже надто складно й важкодоступно. З цієї, власне, причини, якщо бажаєте віднайти правду в стосунках між двома героями, відмовтесь від аналітичного військового методу. Такий підхід не може підвести вас до того, що ховається за концепцією і лежить поза визначеннями у неосязному просторі людського досвіду, захищеного в сутінках.

Особисто мені подобається поєднувати упродовж одного дня різні завдання, але такі, щоб взаємодоповнювалися: вправи на розігрів, що їх кожен повинен виконувати регулярно, як поливають квіти, потім практична робота над п'єсою, без жодних попереджень – кинутись з моста у воду і віддатися експериментові; і, нарешті, третій етап – раціональний аналіз, який допоможе краще збагнути уже пройдений шлях.

Така ясність дуже важлива, але тільки за умови, якщо вона невіддільна від інтуїтивного розуміння. Робота за столом підсилює важливість роботи ментальної, а тим самим послаблює позиції інтуїтивного підходу. Інтуїція – справа

тонка і сягає далі, ніж аналіз. Однак у чистому вигляді вона може бути навіть небезпечною. Коли ви натрапляєте на проблемне місце у п'єсі, то вам просто необхідні інтуїція та аналітична думка одночасно.

Вище ми розглядали експерименти, у яких максимальні інтенсивні емоції передавалися мінімальною кількістю засобів. Дивовижно, як найменший елемент, нехай то слово чи жест, може бути наповненим або ж порожнім. Можна побажати комусь “доброго дня”, зовсім нічого не відчувачи, навіть не глянувши на людину, з якою привітались. Можна потиснути руку автоматично, а можна бути просто втіленням привітності.

Ми вже обговорювали це питання з антропологами в час наших подорожей. Для них різниця між європейською традицією потискання рук і складеними разом долонями в індійській манері або ж рукою на серці, як це роблять сповідники ісламу, лише культурна. З погляду актора таке міркування абсолютно безпідставне. Ми знаємо, що можна залишатись лицеміром чи правдомовцем, незалежно від жесту. Ми самі наповнюємо жест якістю і значенням, навіть жест, узятий з чужої культури. Актор повинен знати, що який би рух він не виконував, у його владі перетворити цей рух на порожню мушлю або ж наповнити його справжнім значенням. Вибір тільки за ним.

Якість відкривається в деталях. Присутність актора – ось що надає змісту його поглядів, його вмінню слухати. Факт присутності є субстанцією містичною, але тільки до певної міри. Вона частково підвладна свідомості та волі актора. Він знайде її у тиші, що у нього всередині. Те, що називається священним театром, театром, де проявляється невидиме, бере свій початок з тієї тиші. З неї народжуються усі знані та незнані рухи. Саме завдяки емоції, що присутня у русі, ескімос вмить відрізняє жест привітання від агресивного руху індійця чи африканця. Яким би не був код, значення заповнить форму, і все відразу стане зрозумілим. Театр – це завжди пошук значень і шляхів донесення цих значень до інших. У цьому його таїна.

Дуже важливо усвідомити присутність цієї таїни. Коли людина губить відчуття благоговіння, життя втрачає свій сенс. Не забувайте, що театр вийшов з містерії, і це таємниче походження дається взнаки. Але театральне ремесло не може залишатись у таємниці. Якщо рух руки з піднесенням молотком неточний, то молоток влучить у палець, а не у гвіздок. Цю давню функцію театру варто пошанувати, але не тою шаную, від якої хочеться спати. Завжди є драбина, щоб підняти нагору, від одного рівня якості до іншого. Але де відшукати цю драбину? Її шаблі – це деталі, найдрібніші деталі, мить за миттю. Деталі – ось вам дорога, яка веде до самого серця великої таємниці.

*Переклала з англійської Ярина Винницька*

## ТЕАТР? ТЕАТР... ТЕАТР!

*Відомий режисер театру й кіно, театральний педагог Михайло Резникович віднедавна ще й автор театрознавчих есе. І якщо професійною режисурою він займається від 1963 р. (відразу після закінчення майстерні Георгія Товстоногова у Ленінградському інституті театру, музики та кіно), то в ролі есеїста виступає з 1995 р., зайнявши власну нішу в українській театральній журналістиці.*

*Його публікації з'явилися спочатку на сторінках газети "Всеукраїнські відомості", потім у "Фактах і коментарях", а тепер друкуються і в "Київському телеграфі". На відміну від асів театральної журналістики, М. Резникович прагне змалювати театральну епоху в персонах і фактах, простежити (за його улюбленим висловом) "шлях театру із учора в завтра". Тому про Михайла Резниковича можна з повним правом говорити не тільки як про режисера, театального педагога, а ще й як про теоретика театральної справи.*

Михайло Резникович

**Борис Курцін:** Кінець XIX – початок XX століття позначений народженням нового театру. Саме в цей період з'являються постаті, чийми ідеями та надбаннями, по суті, живиться театр сучасний. Український театр – від родини Тобілевичів до Леся Курбаса, Миколи Куліша, Івана Микитенка, Анатолія Петрицького, Вадима Меллера. Російський – від Костянтина Станіславського, Антона Чехова, Максима Горького до Всеволода Мейерхольда, Михайла Чехова, Володимира Маяковського та багатьох інших видатних імен. Західноєвропейський театр – від Гордона Крейга, Бертольда Брехта, Макса Рейнгардта.

І ось – знову рубіж тисячоліття. XX сторіччя поступається місцем XXI. Однак бурхливого спалаху нових ідей у драматургії, в театрі загалом, як мені здається, не видно. Усе те, що гарячі голови іменують новаторством, постмодернізмом тощо, насправді є або гарною обізнаністю, непоганою освіченістю представників так званого постмодернізму, або бажане видається за дійсне...

**Михайло Резникович:** Мені здається, що очікувати абсолютного копіювання ситуації через кожні сто років було б легковажністю, бо життя пропонує різні обставини, різні передумови, та й живодайний ґрунт різний.

**Б.К.:** Чи не здається Вам, що геноцид у другій половині XX століття, відверто спрямований проти мислячої особистості, проти інтелігента, незалежно від його національності, став однією з причин того убозтва нових ідей, яке, на мій погляд, найяскравіше виявляється тепер саме в українському театрі?

**М.Р.:** Думаю, що маєте рацію. Тепер прошарок духовної інтелігенції, тобто інтелігенції не тільки освіченої, але й безкорисливої щодо культури країни надзвичайно тонкий. Та й рівень освіченості різко падає.

На рубежі століть ми не отримали виразних орієнтирів у драматургії, нема оновлення виражальних засобів театру, якщо

винести за дужки кітч, андеграунд, експериментальні роботи, мета яких перш за все – епатаж публіки та самовираження.

За тоталітарного режиму енергетику людей було загнано досередини. Вона перегорала, не знаходячи виходу. Коли ж табу було знято і з'явився простір для цієї енергетики, вона вирвалася назовні, але раптом з'ясувалось, що їй здебільшого бракує суто творчого спрямування і плодотворності. Іноді вона навіть українська руйнівна. На поверхню вирвалося суцільне заперечування. Можливо, через конфлікт з недавньою дійсністю, можливо, через комплекси, а можливо, через звичайнісіньке невігластво. І тому байдуже, що заперечувати. Важливий сам процес заперечування. Мовляв, до нас нічого не було і після нас нічого не повинно бути. Головним аргументом у такому випадку стає не ЗНАННЯ, а ЕПАТАЖ через ЗАПЕРЕЧУВАННЯ. (Але ж у того, хто не знає минулого, немає майбутнього).

Наприкінці сезону 2001/2002 р., після генерального прогону "Камінного господаря" Лесі Українки, я розмовляв із молодими акторами про нинішній погляд на цю п'єсу. Нині справді виникає багато нових проблем. Дієвість білого вірша, його образність, образність слова Лесі Українки, володіння технікою декодування слова й думки великої поетеси. Звичайно, актори, виховані на побутовій драматургії, намагалися розкрити образи драми за допомогою звичних для них побутових прийомів – тих, які вони мають у своєму акторському арсеналі. Лист Михайла Чехова про акторську техніку до учасників кінофільму "Іван

Грозний”, написаний 1945 року, залишається актуальним і понині. Однак виявилось, що молоді актори не бачили цього фільму і взагалі не мають уявлення про його постановника – Сергія Ейзенштейна. Ось такий рівень ерудиції! А що буде згодом? Це окремих випадок. А якщо говорити ширше, то тепер переважна більшість театральних



*Юрій Мажуга – Городничий у виставі “Ревізор” М. Гоголя, режисер – М. Резникович, Національний театр ім. Лесі Українки, світлина Ірини Сомової.*

прийомів репрезентується на кшталт якогось чудесного, не баченого досі нововведення. Але ж пригляньтесь до нього зблизька – і виявиться, що це новина лише для самих акторів. На практиці з’ясовується, що ці люди нічого не знають про давніші творчі пошуки в театрі, а найголовніше – не хочуть знати. Мені здається, що поява нової української драматургії і освоєння її, поява і освоєння нової театральної мови в українському театрі ще попереду. Я певен у цьому. І підтвердження цих своїх думок знаходжу знову ж таки в історії. Скажімо, була така велика історична подія – Вітчизняна війна 1812 року. А геніальний роман Льва Толстого “Війна і мир” з’явився лише через півстоліття після неї. У нас теж певною мірою відбулася революція. В Україні, слава Богу, без крові. Але це революція, бо здійснено перерозподіл власності. Тому відкриття, розуміння, пізнання нових людських характерів, які мають зіткнутися у конфліктах, для тих, хто пише п’єси, – це теж попереду. Хоча вже є і проблеми, і сюжети. Мають тільки прийти нові люди, які зможуть ці проблеми та конфлікти осмислити й виявити. А тепер, оскільки на сцені можна роздягнути не тільки жінок, але й чоловіків, можна використовувати ненормовану лексику, катарсису не відбувається. Хоча зусібіч раз по раз чуєш вигуки: “Ах, як це здорово! Ах, як це сміливо!” А насправді це не тільки не сміливо, але й анітрохи не цікаво, тому що трюк заради трюку ніколи не буває цікавим. Ось тому часто-густо з’являються вистави, які здебільшого

нагадують одноденного метелика. Їх запрошують на різні фестивалі, про них пишуть екзальтовані дівчата-критики. Однак такі вистави не залишають жодного сліду ані в душах глядачів, ані у головах колег, ані в самому театральному процесі. І через деякий час, після надмірного галасу, про них забувають. Можливо, і такий театр заслуговує на існування. Але він не повинен бути прикладом для наслідування, до чого закликають нас деякі гарячі голови театральних критиків. Фестивалі тепер, за деякими винятками, є своєрідним бенкетом для ока, а не для духу. До того ж акторська техніка нині на вкрай низькому рівні.

Пригадуйте жадливу трагедію, яка не так давно сталася у Львові під час військового свята? Так, за штурвалом були пілоти – аси своєї справи! Але вони не налітали належної кількості годин, вони не мали належної професійної форми – був утрачений рефлекс гостроти реакції. І це стало причиною трагедії, в якій постраждало стільки людей. Це жорстоке порівняння, але брак акторської професійної форми у театрі теж призводить до втрат, хай не таких трагічних.

**Б.К.:** Ви запропонували для прикладу шокуючу паралель... Хоча, якщо замислитися, у такому загостренні є своя правда. Михайло Чехов півстоліття тому гостро писав про це.

**М.Р.:** Михайло Чехов мав рацію. Якщо актор щодня не займається акторським тренінгом, гімнастикою, мовою, якщо актор, отримавши роль, не розуміє, що означає слово, велике слово класика і не займається словом, то при “зіткненні” з великою драматургією виникає нехай і невидима, але така катастрофа. Я впевнений у цьому. Як і в тому, що для акторів драматичного театру обов’язковий щоденний акторський тренінг, м’язева гімнастика. З цього приводу знову пригадується Львів. Коли мені було сімнадцять років, Львівську оперету перевели до Одеси, а Театр Одеського військового округу – до Львова. Так-от, артист Сергій Олександрович Маковейський, який жив у театрі, щоранку, як прокидався, влаштував собі годину вправ з дикції. Інакше він не зміг би ввечері вийти на сцену і грати у класиці.

**Б.К.:** Що ж теперішнім акторам заважає так працювати? Хто їх має привчити до цього?

**М.Р.:** Відповідь напозір проста. Насамперед – лінощі та самозакоханість, глибоке нерозуміння того, що акторська професія вимагає щоденного тренінгу, бо артист водночас і матеріал, і знаряддя, і творець. А вчити цьому мали б передовсім у театральному інституті. У хореографічному училищі, у консерваторії потреба у щоденному станку, заняттях вокалом прищеплюється з молодих літ. Там студенти засвоюють непохитну істину: без тренінгу вони не професіонали.

**Б.К.:** Вочевидь, вони проймаються і думкою, що послаблення тренінгу загрожує їм фізичними травмами...

**М.Р.:** У драматичному мистецтві акторам теж загрожують фізичні травми. Але травми душевні, на мій погляд, ще болючіші – коли, наприклад, режисер відмовляється працювати з акторами, які втратили форму, фізичну й професійну, особливо режисер, запрошений до театру для



*Тетяна Назарова – Живка та Олександр Нікітін – Чинovníк міністерства у виставі “Пані міністерша” Б. Нушича, режисер – М. Резникович, Національний театр ім. Лесі Українки, світлина Ксенії Головка-Гетьманської.*

здійснення конкретної вистави. Перед ним стоїть завдання випустити в стислий термін якісний продукт, а не займатися педагогікою.

Ви знаєте, коли ми вчилися, у нас відбулася зустріч з чудовим актором Юрієм Толубєєвим. Ми запитали в нього: “Як ви працюєте над роллю?” Він відповів: “У мене є такий зошит, куди я переписую роль”. – “А далі як ви працюєте?” – “Я вдруге переписую”. – “А потім?” – “Втретє переписую”.

Коли артист працює на майданчику і проживає текст ролі через тіло, потім увечері вдома сідає і переписує цей текст, а якщо це ще й великий, тобто класичний текст, то він починає по-іншому осмислювати словесний образ. Коли ми сьогодні сідаємо розбирати текст Лесі Українки, то бачимо, що кожне дієслово, кожен іменник містить у собі велетенський видовищний та філософський образ. Якщо артист над цим не замислюється, він просто “базікає”.

**Б.К.:** Природа акторської професії така, що актор, незалежно від масштабу таланту і від того, чи займається він щодня тренінгом, так чи інакше залежить від режисера. Це професія залежна. Я дивлюсь багато вистав різних режисерів. І якщо Москва й Санкт-Петербург традиційно могутні режисерськими іменами, то тільки тому, що ще за часів радянської влади туди їхали звідусіль, бо там була театральна мекка часів Радянського Союзу. Тепер вулканічну лавину талановитих режисерських робіт бачимо у Литві. У цій маленькій країні можна назвати п’ять-шість яскравих режисерських імен. А в Україні, якщо поминути деякі домашні радощі, які іноді трапляються в режисурі (відразу уточню: не

в молодій, а сорокарічній), і якщо навіть взяти до уваги режисерські екзерсиси А. Жолдака, щось нічого не видно й не чути. Я знаю, що й Ви як художній керівник стикаєтесь з великими труднощами щодо можливостей запросити цікавих молодих режисерів.

**М.Р.:** Я глибоко переконаний, що кампанія боротьби з космополітизмом української інтелігенції взагалі і українського театру зокрема, яку розв’язав Сталін наприкінці 40-х років, спричинила великі втрати, масштаби яких ми до кінця навіть не збагнули. Ця кампанія найтрагічнішою була саме для України, трагічнішою, ніж для будь-якої іншої республіки колишнього СРСР. З України насильницьким шляхом було вигнано найкращі театрознавчі сили, людей, які згодом знайшли своє місце: у Москві – Олександр Борщаговський, у Ленінграді – В. Сахновський-Панкєєв. Та й Нагалія Кузякіна значно пізніше, але все-таки змушена була поїхати в Росію. Інакше, як геноцидом проти культури, це назвати не можна. А ті, що залишилися з тих чи інших причин в Україні (такі як Йосип Кисельов, Яків Ган, професіонали найвищого класу) замовкли назавжди, бо були залякані, духовно скалічені. І як наслідок – професія театрального критика, що має передаватися як гончарне ремесло з рук до рук, втратила свою вагомість. Рівень критеріїв творчості і в акторській освіті, і в

*Тетяна Назарова – Тойбеле та Олег Треповський – Алхонон у виставі “Тойбеле та її демон” І. Башевіса-Зінгера, І. Фридман, режисер – М. Резникович, Національний театр ім. Лесі Українки, світлина Ірини Сомової.*



театрознавстві різко впав. Перервався зв'язок часів. Ось вам приклад. Читаю книжку Олега Табакова "Моє справжнє життя". Читаю з великим зацікавленням, бо знаходжу в ній багато спільного зі своїм життям. І раптом відкриваю главу, в якій йдеться про те, як вони, тобто театр "Современник", поставили в середині 60-х років п'єсу А. Кузнецова "Продовження легенди" і приїхали з виставою до Києва. Далі Табаков пише буквально таке: "Чорносотенна київська критика повністю знищила цю виставу. І мені "досталось трохи шоколаду". Можливо, цим самим критики відпрацьовували своє заможне життя". Ось вам реальні свідчення того, що було. А я до цього можу додати ще й власні спогади приблизно того ж часу, коли у 1963 році приїхав до Києва. Я поставив тоді "Іду на грозу" Даниїла Граніна, а через місяць із жахом прочитав в одній з київських газет порівняльну характеристику гри акторів двох складів – головних виконавців, прізвища яких було заявлено у програмці. Жах полягав у тому, що один склад репетирував і грав, а другий був тільки призначений, але навіть не вийшов на сцену. Однак театральний критик, який пізніше став головним редактором репертуарно-редакційної колегії Міністерства культури України (зараз покійний, тому не хочу називати його прізвища), написав статтю, в якій аналізував роботи акторів і порівнював тих, хто реально був зайнятий у виставі, з тими, хто на сцену жодного разу не виходив. Коментарі, як кажуть, зайві. Більшу профанацію, більший глум над професією важко собі уявити.

Мені здається, що з того й почались наші сьгоднішні негаразди. Театральна критика "не штовхає" театральний процес уперед. Вона не тільки не вимагає, але навіть навпаки – не дає можливості замислитися над тим, що відбувається тепер у театрі, що робить той чи інший митець. Театральна критика нині здебільшого без поваги, брутально ставиться до митця. Причому, як у випадку солодких панегіриків, що викликають лише відчуття дискомфорту в самого артиста, так і у випадку "суворої догани". Але ж колись статті А. Смелянського, М. Швидкого, В. Максимової, які містили в собі гострі критичні зауваження, вимагали замислитися над написаним без образ і нарікань. Ці статті були доказові, змістовні, інтелігентні, до міри об'єктивні при всьому суб'єктивізмі професії театрального критика. У мене таке враження, ніби дехто з тих, хто пише про нинішній театр, садистично насолоджується уїдливіми фразами, які межують іноді з грубою образою на рівні побутової лайки.

Останні соціологічні опитування показали, що на рішення пересічного глядача подивитися ту чи іншу виставу **публікація в газеті практично не впливає**. Творці вистави, тобто професіонали, теж мало що можуть знайти для себе в опусах нинішніх рецензентів. Часи, коли завдяки публікації в газеті чиновники робили "оргвисновки" і могли вирішувати долю того чи іншого спектаклю, актора, режисера, художника, канули у Лету. А історіограф, який років через десять-п'ятнадцять забажає поновити театральну ситуацію, навряд чи зможе це зробити, оскільки про виставу як про кінцевий результат співтворчості режисера, актора й художника в цих відгуках мало



*Наталія Доля – Юлія та Віктор Сарайкін – Фернандо у виставі "Справжній чоловік на початку тисячоліття..." Т. Дорста, режисер – М. Резникович, Національний театр ім. Лесі Українки, світлина Ірини Сомової.*

що є. Виникає питання: заради чого витрачаються час і гроші? Отож багато хто пише про театр хіба що заради власного самоствердження.

**Б. К.:** А як Ви ставитеся до відомого твердження, що стан театральної критики віддзеркалює стан театру?

**М.Р.:** Я думаю, це схоластичне твердження. Критика не віддзеркалює реальності насамперед тому, що тепер людина, яка пише про театр, витрачає значно менше душевних сил, аніж режисер, актор чи сценограф для створення вистави.

А ось коли я читаю навіть маленький відгук про виставу у книжці Ю. Юзовського, то бачу, які колосальні зусилля тут витрачено. Там немає випадкових слів, немає випадкових думок. Ні, не віддзеркалює сучасна театральна критика нинішнього стану театру. Можливо, театр і критика існують паралельно – нібито у різних галактиках.

Впродовж кількох останніх років мені було надзвичайно гірко й боляче читати нищівні оцінки, які давали деякі представники критичного цеху роботі Сергія Володимировича Данченка, його виставам. Але це потім не завадило їм написати панегірик на адресу режисера після його смерті. І коли я читаю і те, і друге, написане одним і тим самим пером, то в мене не виникає поважного ставлення до цих людей.

**Б.К.:** До речі, більш ніж дивним було й те, що в дні 65-річчя, незабаром після смерті Данченка, в пресі з'явилася лише одна серйозна стаття, присвячена Сергію Володимировичу. Це була Ваша стаття.

**М.Р.:** Немає тут нічого дивного... Усе це ланки одного ланцюга. Ви знаєте, хороша була назва однієї з п'єс Корнійчука – “Пам'ять серця”. Ось ця пам'ять серця не повинна зникати. Зверніть увагу на генерацію критиків, яким за п'ятдесят. Коли їм було двадцять, вони практично були на всіх репетиціях у багатьох і різних серйозних режисерів. Вони проживали шлях створення вистави разом з її учасниками, тому й розуміли внутрішню технологію театрального дійства.

**Б.К.:** Я хотів би повернути трохи вбік від конкретного питання до глобальнішого, як мені здається, теж пов'язаного з темою нашої розмови. У часи тоталітарної системи діячі культури чітко знали, що кожен їхній крок у творчості

просіюється через ідеологічне сито. Не будемо зараз з'ясувати характер ідеології тієї тоталітарної держави. Ідеологія є атрибутом будь-якої держави. На Ваш погляд, чи існує тепер у незалежній державі, якою є Україна, ідеологічна доктрина, яка, безумовно, повинна мати місце в культурі взагалі і в театральній справі зокрема?

**М.Р.:** Що до ідеології – не знаю. Але... По-перше, нема розуміння того, **яка саме культура нам потрібна, яку культуру треба підтримувати, аби духовне здоров'я народу років через п'ятнадцять стало кращим.** Коли це розуміння проявиться у державних мужів і виникне саме через необхідність розвитку театрів, музеїв, бібліотек, телебачення, піклування про них, тоді з'явиться ідеологія. А зараз існує і здобуває свою підтримку тільки шалене тяжіння до естради, до шлягерних гастролерів, хоча я особисто не маю нічого проти цього виду мистецтва. Воно простіше, доступніше. Ви вдумайтесь тільки: естрада, яка в усьому світі завдяки своїй масовості, загальнодоступності сама заробляє великі кошти, в Україні існує завдяки постійним мільйонним ін'єкціям.

**Б.К.:** Але ж є у Верховній Раді Комітет з питань культури і духовності, який в різні часи впродовж одинадцяти років очолює Лесь Танюк.

**М.Р.:** Нещодавно мене вразила одна ситуація... Коли “знову обрані” депутати взяли створювати комітети, то до Комітету з питань культури записалось лише... дві особи, а до Бюджетного – п'ятдесят одна!. Правда, згодом якось сформували і той, і другий.

**Б.К.:** Можливо, причина не тільки у байдужому ставленні народних обранців до питань культури й духовності, але й у тому, що за всі роки незалежності нічого реального в галузі культури не зроблено, Комітет не здобув авторитету у суспільстві?

**М.Р.:** Справді... За весь час свого існування Комітет зробив надто мало. Звичайно, чимало що лежить на совісті самого Леся Степановича Танюка. Можливо, у ці роки він вирішував якісь зовсім інші проблеми?

Хоча, ясна річ, можливості були обмежені, але за будь-яких обставин у роботі такого Комітету має бути якась надійна, постійна турбота про реальну духовність нації... Не декларована турбота, а реальна. І коли рік тому ми зустрічались із Президентом України Леонідом Кучмою, мені здалося, що найбільш затягненими опонентами Президента у питаннях культури й духовності мали бути не Вантух, Авдієвський і я, а Лесь Степанович Танюк, який під час усієї зустрічі мовчав і практично не промовив жодного слова. Можливо (припускаю), тому, що він зустрічається з Президентом набагато частіше, ніж усі ми.

**Б.К.:** А тим часом Перший Національний телеканал зробив більше для руйнування національної культури, аніж усі комерційні вкупі. До речі, широко розрекламований український ка-



*Наталія Доля – Анна та Віктор Сарайкін – Дон Жуан у виставі “У полоні пристрастей” (“Камінний господар”) Лесі Українки, режисер – М. Резникович, Національний театр ім. Лесі Українки, світлина Ірини Сомової.*

нал “Культура”, мовлення якого зведено до трагічного мінімуму, навіть і в цей мінімум намагається втиснути програми, які було знято на студії “Укртелефільм” за часів епохи розвинутого соціалізму, підживлюючи таким чином ностальгію за ковбасою вартістю два двадцять.

**М.Р.:** Це прикро. В які ж двері постукати, аби щось змінилось?.. У Росії інша справа. І в цьому теж своя ідеологія. Назвіть її, як вам забажається, – імперською, великоруською... Але ось вже майже п’ять років у Росії існує високоінтелектуальний телеканал “Культура”, який, до речі, демонструє в ефірі вистави й нашого театру, виявляє зацікавленість кращими виставами інших театрів України. На цьому каналі є серйозне ставлення до класичної музики, до джазу, до естради вищого ґатунку. Найцікавішим у цій ситуації є той факт, що, помітивши це ставлення в Росії до розвитку культури, в Росію потягнулися меценати й з України. Так, так, як це не дивно, але сьогодні дедалі частіше у програмках московських колективів можна побачити слова подяки на адресу поважних українських банкірів і підприємців. На афішах українських колективів ви цих імен не побачите. Вони сприяють іноді тільки організації гала-концертів. Бо багато що залежить від людини, від масштабу особистості і усвідомлення себе громадянином.

**Б.К.:** Висновок – на поверхні: театр в Україні залишився сам на сам зі своїми проблемами. Він не потрібний державі як ідеологічний фактор. Він не потрібен і так званим олігархам. Йому залишається лише самостійно шукати шляхи для виживання фізичного і для збереження творчої форми. Отож, про шляхи...

В одному з інтерв’ю Костянтин Райкін сказав, що репертуар театру залежить від кількості місць у цьому театрі. Як Ви ставитесь до такої постановки питання?

**М.Р.:** Він абсолютно правий. Усі розмови про той чи інший театр, про експеримент і пошук абстрактні і мало чого варті. Тому що в цих розмовах не враховують кількості місць у залі, а саме вона в багатьох випадках має вплив на репертуарну політику. Театр на 800-1000 місць потребує демократичного глядача, на відміну від театру на 200 місць. Якщо ми в нашому театрі за рік не заробимо два з половиною мільйони гривень, то не зможемо доплачувати ані копійки до мізерної заробітної платні працівників технічних служб. І тоді ексклюзивні майстри, які виготовляють бутафорію, костюми, перуки, змушені будуть шукати інше місце праці. І вони знайдуть! А театр буде позбавлений унікальних спеціалістів. І ми не зможемо випускати нові вистави. Звичайно ж, чудово, коли паралельно з великою існує мала сцена – зал місць на 100-200, де можуть експериментувати молоді митці і тим самим сприяти творчому, професійному розвитку колективу. На великій сцені усілякі пошуки – небезпечний ризик. Можна таким чином недорахуватися глядачів. І люди, які пишуть про театр, повинні це розуміти.

**Б.К.:** Судячи з того, про що Ви зараз сказали, ваш зал на 800 місць має заповнюватися щовечора. І все ж таки, через відсутність повноцінної малої сцени, ви за останні сім років постійно намагаєтесь брати до репертуару вистави, явно розраховані не на середньостатистичного

глядача. “Крокодил” за Достоевським, “Елітні собаки” Відмера, “Помста по-італійськи” Піранделло, а найближчим часом – “Хто убив Емілію Галотті?..” Лессінга, а також “У полоні пристрастей” (“Камінний господар”) Лесі Українки передбачають інтелектуального глядача, який приходить до театру, щоб думати.

**М.Р.:** У нас незабаром вийде ще “Любий брехун”, п’єса Кіліті за листами Бернарда Шоу й Патрік Кемпбелл. Так само відверто некомерційна вистава. Взагалі, у театрі комерційного успіху не може бути. Комерційний успіх – це шоу-бізнес. Однак якщо в театрі на 800 місць постійно зайнято лише 150, то це вже катастрофа. І тоді розмови про пошук, експеримент не допоможуть. Варто замислитися і над питанням: як “догодити” глядачам, утримуючи при цьому досить високий мистецький рівень.

І якщо в стабільній Німеччині глядач жадає, щоб йому “лоскотали” нерви, то наш глядач приходить до театру за позитивними емоціями. Хтось (таких доволі мало) приходить до театру, щоб пережити стан катарсису, і вже зовсім невеличка частина глядачів прагне інтелектуальної поживи. Це все необхідно враховувати. “Яке найбільше культурне надбання Французької буржуазної революції?” – запитував Немирович-Данченко. І сам же відповідав: “Оперета”. Те ж саме відбулось у Польщі. Ще кілька років тому до театру йшли відпочити, посміхнутися, забути про реалії життя. Сьогодні, коли економіка там налагодилась і люди втішаються нормальним стабільним життям, до театру повернулася серйозна драматургія, а оперетка, комедія відійшли на третій план. Такого з часом можна сподіватися і в Україні. Тільки коли?.. Тому поки що необхідно вибудувати адресний репертуар, в якому були б вистави як для інтелектуалів, так і для “тьоті Мані”. Головне – дотримуватись певної виваженості. Мені здається, що ми в нашому театрі намагаємось її дотримуватися, і тому поряд із великою класикою чи нетрадиційною західною драматургією у нас з’явився блискучий спектакль “№ 13” Куні.

**Б.К.:** На підставі усього сказаного читач може зробити висновок, що політичну цензуру тоталітарної країни замінила цензура економічна. Якщо Ви сьогодні мали б можливість вибирати...

**М.Р.:** Я б, звичайно, вибрав нинішню ситуацію і ніколи б не захотів повертатися у минулі часи. Причина одна і досить проста: ми тепер можемо дозволити собі не оглядатися на ідіота-чиновника, який колись міг вбити будь-яку свіжу, сміливу художню ідею. Тепер хоча б мерехтить світло надії у кінці тунелю. Я спостерігаю за молодими. Вони інші – розкутіші, вільніші, вони майже позбулися гниlosti театрального інтриганства, в них живуть чистота й віра. І якщо керівники театрів допоможуть їм зберегти все те найкраще, що в них є, не розтопчуть цих дорожочіних якостей, користуючись подвійною театральною бухгалтерією, і якщо в людей, які пишуть про театр, виникне хоча б намір замислитися над тим, що вони роблять, то театр буде нормально, поступово розвиватися. Я вірю в це.

*Записав Борис Куріцин*





Тадей Риндзак



Володимир ОВСІЙЧУК

## “МЕНИ ВІДКРИВ СВІТ ТЕАТРУ ЄВГЕН ЛИСИК”

Напевно, юний Тадей Риндзак, мріючи про велику дорогу в Мистецтво, не думав, що ця дорога приведе його до театру і поставить у перший ряд провідних театральних художників України. Але до цього треба було йти довго й трудно, бо мистецтво, у якій би ділянці воно не проявлялося, розкривається повільно, мовби неохоче. Проте... все перемагає воля і поклик, закладений невідомо ким.

Якими ж були початки формування людських і мистецьких якостей митця?

Народився Тадей Риндзак 1941 року в Болехові Івано-Франківської області, в родині робітника. Батько був мельником, але все своє нелегке життя прагнув до чогось світлого і гарного, яке він бачив у такій красі, як ікони в церкві, отже – в мистецтві, тому заставив своїх синів (а було їх п'ятеро) малювати, і всі малювали. Старший, Василь, здавалося, проявляв найяскравіше обдарування і міг бути чудовим художником, проте досить рано помер. Така ж доля судилася другому синові – Славкові, хоча він більше креслив. Але гіпертонія, інсульт – і смерть. Молодший брат, Мирон, ще й тепер проживає в Болехові і також малює. Два брати, Тадей і Михайло, працюють разом у театрі художниками-постановниками, доповнюючи і підтримуючи один одного у всіх творчих питаннях, що не заважає кожному зберігати свою індивідуальність, свої творчі досить яскраво визначені інтереси, які, йдучи паралельно, можуть не перехрещуватися. Свого часу, молодший Михайло, закінчуючи Львівський інститут прикладного і декоративного мистецтва, без вагання пішов до брата в театр, де остаточно визначився його творчий потенціал. Крім братів, була ще й сестра, яка чудово вишивала.

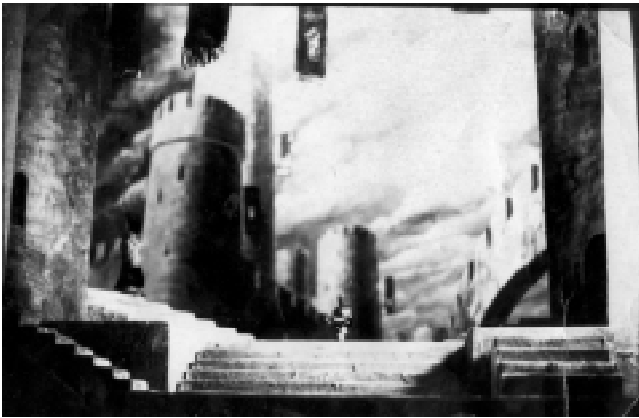
Сім'я скоро зазнала непоправної втрати – 1952 р. померла мати. Їй сповнився лише сорок один рік... Батько став безпорадним – маленькі діти. Старші два були в армії, а сам він скалічився на роботі. Боявся операції, щоб не залишити дітей сиротами. Варив їсти Тадей, і тато хотів його залишити на господарці. Хлопець просив тата привести до хати жінку. І той послухався. Через рік після смерті матері привів жінку. Він до неї ходив ще до одруження, але її вивезли в Німеччину. Повернулася у 1945 році і жила не-

одруженою. Тепер пішла на малі діти і стала їм доброю матір'ю. Діти її любили. Тадей згадує: “Вона була дуже доброю. Після смерті тата ми до неї ходили – дуже її поважали. Померла в 1992 році – прожила 81 рік”. Навчаючись у середній школі, Тадей мріяв здобути художню освіту. І як тільки закінчив школу (1958 р.), зібрав необхідні документи і подався у Київ.

*“Але в Київському художньому інституті документів уже не приймали. Та ще й виявили, що в мене немає ніякої спеціальної школи. Повернувся до Львова, і тут мене чекала невдача: вступні экзамени вже закінчилися... Пішов до армії. Після неї все забув, хоча давня мрія і далі цеміла. Колега, який учився у Львівському політехнічному на радіотехніці, підбивав мене вступати на архітектуру. Наступного року я і на архітектуру не вступив. Працював на меблевій фабриці. Тут був метод потоку, і він мене стомлював і не задовольняв. Кілька років вступав*

*“Pachita” Л. Мінкуса, сценографічна ідея Євгена Лисика, виконання Тадея Риндзак. Львів, 1991. Макет.*





“Ернані” Дж. Верді. Львів, 1968. Макет.

на денний відділ – безрезультатно. Пішов на вечірній – мусив працювати і вчитися. Вчився з 1966 по 1972 рік”. З цієї простої оповіді Тадей постає як вольова і одержима людина, що вперто йшла до своєї мети.

Архітектура виявилася для нього чарівним світом. Його не похитнули цинічні розмови викладача Кузика про архітектуру й майбутнє випускників, мовляв, що будете будувати, хіба конюшні... Гарячі поривання дещо остудилися, бо денна робота на будівництві виявилася дуже важкою – почав спінути. Лежав у лікарнях...

Т. Риндзак згадує: “Згодом чую по радіо оголошення, що в майстерню Львівського оперного театру набирається група художників-декораторів. Тоді головним художником був Олександр Сальман, кілька декораторів покинули майстерню – Болаєвич, Манзій та інші. О. Сальман набрав нову групу. Мені відразу дав робити архітектурну роботу – фрагмент готики. І так я з 1967 року почав працювати в майстерні, не кидаючи інституту.

Євген Лисик уже працював у театрі, але якраз був у Києві – оформляв балет “Камінний господар”. Після “Спартака” про нього пішла слава, і мені дуже хотілося з ним зустрітись. Відчувалось, що О. Сальман у конфлікті з Є. Лисиком – зіткнулися два діаметрально протилежні погляди на оформлення спектаклю. О. Сальман дотримувався старої школи – ілюстративний характер декорацій, натуралістично-речове наповнення простору, суб’єктивно-смакове загальне рішення, в якому переважав лірико-романтичний стильовий вираз. У мальованих декораціях він дотримувався чіткого рисунка, добротної технології виконання. О. Сальман мав солідну художню освіту і вперто вимагав дотримання класичних традицій – не терпів відхилень від перевіреної часом і особистою діяльністю доброї школи. Був переконаний, що має у всьому слушність. Будучи уже хворим, приходив до малярки (майстерні, де виготовлялися декорації), прив’язував до руки пензель і показував, як треба малювати. Помер на п’ятдесят четвертому році життя. Останні його роки були затьмарені невдачами у театрі. У 1968 році створилася несприятлива для нього атмосфера у зв’язку з переобранням головного художника театру –

на місце О. Сальмана пропонували Є. Лисика”. Ясна річ, у такій ситуації між цими двома художниками згоди не було. Та коли О. Сальман захворів, покликав Є. Лисика до себе й подарував йому свій етюд. Повного примирення між ними не наступило – стояли на діаметрально протилежних позиціях: один з них не бачив у новому ні логіки, ні краси, другий дивився на старе як на пройдений етап.

Про першу зустріч з Є. Лисиком у Т. Риндзака залишилися спогади на все життя: “Це сталося після повернення Є. Лисика з Києва. Він був зовсім іншим. На малярці з усіма вітався, у театр заходив як у храм – ще перед дверима знімав берет. Старі декоратори його прийняли з настороженням, бо він відразу запровадив інший спосіб праці над декораціями. Можже, не так прискіпливо дотримувався технології, бо робили простіше і швидше. Євген Лисик ставав поруч з малярами, працював темпераментно, без підмальовки, але за ескізом, за розробленою колористикою. Захоплював його рисунок чіткий і міцний, бо вносив ритм і себе виправдовував. І тоді, коли зустрілись, Є. Лисик узяв пензель і почав малювати. Я став поруч також з пензлем. Він спитав: “Не бойся?” – і так пішло в нас.

Євген Лисик давав натхнення. Першою спільною з ним великою роботою був балет “Досвітні вогні” Л. Дичко. Складався він з трьох різних частин. Я свої сили спробував у двох з них: “Відьма” за твором Т. Шевченка і “Каменярі” за І. Франком.

Так я почав здобувати школу декоративно-театрального мистецтва. Є. Лисик багато працював, і я був з ним. Знаючи, що навчаюсь на архітектурному факультеті, він почав залучати мене до виготовлення макетів. І першим був макет до “Золотого обруча” (опера Б. Лятошинського).

Я для Євгена Лисика робив усі макети, а першою самотійною роботою було оформлення “Наталки Полтавки” – опери М. Лисенка. Сталося так, що над оформленням цієї опери працював О. Сальман, але художня рада театру його ескізів не прийняла – не погодилася з його новими пошуками графічної контурності, без живописності. Ця нова в його творчості тенденція вже знайшла

“Украдене щастя” Ю. Мейтуса. Львів, 1989. Макет.





Костюми до балету "Пер Гюнт" Е. Гріга. Львів, 1975. Ескізи.



своє втілення в оформленні опери Дж. Верді "Дон Карлос", яке він зробив чорним зі срібним графічним контуром. Для передачі атмосфери Іспанії XVI ст., можливо, було припустимим таке рішення, але воно не відповідало Україні початку XIX ст.

Євген Лисик доручив оформляти "Наталку Полтавку" всім молодим. Зателефонував мені на малярку з театру: "Гадей, ти взявся б за "Наталку"? Як би ти її оформляв? Чи маєш ідею?" Відповідаю: "Від декоративних куліс до натуралістичної ілюзії". – "Роби!" І нас четверо молодих робили оформлення "Наталки Полтавки". Робили швидко. І ІІІ дії – пленерні, ІІ дія – інтер'єрна. Головна концепція – просторий світ буйної природи і поезія. Спектакль, присвячений 200-й річниці з дня народження І. Котляревського, возили до Москви. Приймали доб-



ре. Після цього був "Запорожець за Дунаєм", що оформлювався майже у тому ж ключі, але невдало – громіздко і тяжко. Згодом довелося переробляти. За прикладом Є. Лисика роботу виконували вночі – я з макетувальником Б. Кривицьким. Такий спосіб виявився найкращим, бо ніхто не заважав".

Оформлення опери Дж. Верді "Ернані" Т. Риндзак виконував за ескізами Є. Лисика, однак потрібно було за вимогою режисера Дмитра Смолича чимало додавати (дзвіницю з дзвонами). Д. Смолич бачив макет Т. Риндзака до "Золотого обруча". Високо оцінив його, тож і в "Ернані" схилив художника до такого ж за характером рішення, але



"Пер Гюнт" Е. Гріга. Львів, 1975. Ескізи.



більш матеріального і масивного. Так, одяг, прикраси, зброю робили з матеріалу. Євген Лисик також вимагав оформляти оперу в романтичному ключі, але в результаті зміст не був глибоко прочитаний, і це відбилося на відсутності образного рішення, а з музики було схоплено лише романтичне видовище – ефектну картину. І все ж у Москві відгук на оперу був позитивним.

Жаль, що макети згодом згоріли. Тоді згоріли макети Ф. Нірода, О. Сальмана і ранні роботи Є. Лисика – спортсмени підпалом намагалися викурити склад декорацій театру, що знаходився в костелі біля заводу імені Леніна на вулиці Городецькій. Загинула велика сторінка театральної художньої культури післявоєнного періоду.

З режисером Д. Смоличем працював Т. Риндзак і над оперою В. Губаренка "Незабутнє (Відроджений травень)". Є. Лисик тоді перебував у Югославії. Звідти на поштівці передав єдине своє прохання: "Так вирішуй виставу", – і на звороті намалював образ Матері. Д. Смолич вимагав кожну сцену вирішувати оригінально, без повторень, що Т. Риндзак досить успішно зробив: зал для чекання, площа з розбитим рейхстагом. Опера, однак, успіху не мала. Звернувшись до неї вдруге (опера була дещо скорочена), художник зважився на глибше, образніше рішення, що стало творчим принципом, який більш зріло проявився в оформленні опери М. Римського-Корсакова "Царева наречена".

"Хоча я тут, – як говорить Т. Риндзак, – пішов у загальному зоровому вирішенні за Ф. Федоровським, однак намагався передати стан, де все говорило про беззахистність народу перед жорстокістю опричників Івана Грозного, про непевність у житті, страх і суворість (в оформленні відчуття драматизму, навіть у костюмах). Можливо, цю оперу слід було б оформляти чорно-білою, з кількох варіантів вибрати один і чи він є найкращим?" – бився я у сумнівах.



*“Аїда” Дж. Верді. Київ,  
Національний театр опери та балету, 1998. Ескізи.*



*“Кармен” Ж. Бізе. Львів, 1991. Ескіз.*







*“Голанта” П. Чайковського. Львів, 1991. Ескіз.*



*“Лебедине озеро” П. Чайковського. Київ, Національний театр опери та балету, 1997. Ескізи.*



“Травіата” Дж. Верді. Львів, 2000. Ескіз.

“Набукко” Дж. Верді. Львів, 2000. Ескіз.

“Набукко” Дж. Верді. Львів, 2000. Ескіз



зауважив мої вагання і сказав мені: “Якщо ти підеш – мене зрадиш”. Праця з Є. Лисиком збагачувала мене духовно і технічно, націлювала на постійний образний пошук засобів вираження. Найголовніше – я знаходив у рішенні вистави власний хід.

Абсолютно самостійним постановником я був у роботі над оперою Дж. Верді “Ріголетто” 1976 року. Євген Лисик не втручався в мою роботу, хоча інколи давав поради. Я захоплено працював над інтер’єрами – чистою архітектурою. Сцену розгулу в замку мантуанського герцога прагнув довести до крайнього виразу.

Самостійно оформляв я “Тоску” Дж. Пуччіні, якою і досі задоволений. Євген Лисик добре оцінив цю мою роботу. Він стежив за моїм творчим розвитком, запрошував до спільної праці. Коли ж театр став на капітальний ремонт, Є. Лисик на кілька років поїхав працювати в Мінський оперний театр. Я залишився замість нього, було нелегко. Ясніше усвідомив роль художника в театрі... Ф. Нірод, О. Сальман, В. Борисовець йшли в одному ключі (можже, артистизмом виділявся Ф. Нірод). А Є. Лисик виділявся з-поміж усіх. Його “Спартак” я був полонений. Є. Лисик весь час був неперевершеним філософом-ідеологом: у нього – виняткова ерудиція, знання епох та їх стильового виразу, глибоке розуміння музики, у якому б часі вона не



“Мойсей” М. Скорика. Львів, 2001. Ескіз.

була написана. А найголовніше – був міцний як художник і безприкладно несамовитий у роботі. Увесь час, що були разом, провели у праці, а у праці – школа”.

Під час ремонту й реконструкції театру працювати було дуже важко. Але Т. Риндзак все ж підготував ряд спектаклів: балет “Пер Гюнт” Е. Гріга, “Слуга двох панів” і “Богема” Д. Пуччіні.

“Першою виставою, що готувалася без Є. Лисика, – продовжує Т. Риндзак, – була “Кармен”. Він не бачив, що я зробив, бо був у лікарні. Однак я зрозумів його думку. Згадуючи наші розмови і творчий процес цього великого художника, намагався йти його шляхом. 1991 рік взагалі був неспокійним – кардинальні зміни в країні. Надія на повернення з лікарні Є. Лисика згасала. Я вперше відчув себе наче покинутим. Але прийшла на роботу в театр Оксана Зінченко – дружина Лисика (художник з костюмів), і ми спільно продовжили роботу з оформлення спектаклів.

Отже, “Кармен”. У чому її ключ? Іспанію знав з літератури, читав Ф. Гарсія Лорку. І раптом у нього вихоплюю вираз, що Іспанія – це все магія. Ця фраза підказала мені образ – любов Кармен усе попелить, спалює одного й другого. Ескіз “Кармен” зробив вуглем. Колір домінував чорно-білий і сірий. Червона пляма панувала лише в першій дії. Приступаючи до нового спектаклю, згадував методикку Є. Лисика: розкриття епохи, середовища, людської долі або ж цілого народу через музику, як у “Набукко”. Пам’ятаю, як мені ще

перед тим довелося, розшифровуючи ескізи Є. Лисика (він все лишив і раптово поїхав до Америки – трапилася щаслива нагода) до опери “Отелло” Дж. Верді, зануритися у світ жорстокості, зради й підступності, в якому довірливій людині немає захисту. Я підкреслив у декораціях намічені акценти – Є. Лисик приїхав, побачив і погодився. При цьому я ще раз згадував вимоги Д. Смолича. Він добивався загальної настроєвої атмосфери, частіше романтичного видовища, але досягнутого ілюзією реального середовища.

Наскільки іншим, дієвішим і високо художнім, без традиційної натуралізації був “Спартак” Є. Лисика! Він перекрив усе – намітив іншу дорогу в театральному мистецтві. Так було накреслено творчу програму для мене, і я намагався і намагаюся втілювати її у практичній роботі. Звичайно, я, приступаючи до нового спектаклю, знайомлюся, якщо є така можливість, з рішенням інших художників. Оформляючи оперу М. Лисенка “Тарас Бульба”, дивився ескізи А. Петрицького, але з нічого не сприйняв. Опера – героїко-патріотична, і тепер вирішувати її після останніх подій треба по-іншому – образ Соборної України. “Аїда” теж розкривалася картиною Єгипту – країною високої цивілізації й одночасно країною тасмичною і замкненою. Тут було над чим думати і працювати”.

І дійсно, художник уводив в оперу образ країни – монументально-панорамним зображенням пам’яток архітектури та скульптури, створених за тривалий час розвитку Стародавнього Єгипту. Тут він дав волю своєму захоплен-

“Мойсей” М. Скорика. Львів, 2001. Сцена з вистави.





“Аїда” Дж. Верді. Львів, 1993. Ескіз



“Бал-маскарад” Дж. Верді. Львів, 2003. Ескіз



“Фауст” Ш. Гуно, 1990.  
Макет (постановка не здійснена).

ню архітектурою. Але по ходу розгортання дії за цією пишною красою відкривалась жорстока дійсність. Її уособленням була могутня кам'яна брила, якій уподібнювалися жерці – охоронці традицій. Вони готові розправитись з будь-якими відхиленнями від букви закону, кидаючи жертву на повільне вмирання в кам'яному мішку-могілі. Художник протиставляє байдужому каменю виняткове духовне багатство людини, яка гине, розчавлена цим же камінням, своєю смертю звеличуючи і опоетизовуючи його.

Працюючи над оформленням опери М. Скорика “Мойсей”, Т. Риндзак був зайнятий пошуками художнього образу, адекватного музиці опери: безкрайня велич пустелі і могутня воля людини, скерована на здійснення великих божественних прозріннь. Для відтворення безкрайнього простору, вкритого камінням, довелося ще раз звертатися до Біблії, яка надихнула художника на створення належного масштабного видовища.

*“Підсумовуючи, скажу: художником я став у театрі. Може, така моя доля. Оперний театр для мене – усе. Це світ, в глибини якого занурюєшся з хвилюванням і творчою насолодою. У ньому пізнаєш минуле і сьогочасне, і цей широкий діапазон, виражений через музику, голос, барву, розкриває незвідані можливості людини”.*

## ВІКОНЕЧКО У СВІТ



Данило Поштарук

**Кор.:** Даниле Андрійовичу, як починався фестиваль "Різдвяна містерія"?

**Д. П.:** Ідея фестивалю виникла спільно з Міжнародною спілкою діячів театрів ляльок (УНІМА). Під час зустрічі на каунаському фестивалі 1989 р. президент УНІМА (тепер – почесний президент) Хенрик Юрковський запропонував організувати та проводити його у Луцьку, на базі нашого театру. Але навіть тоді, коли ми зустрілись невдовзі по тому із ним у Луцьку і розробили проєкт майбутнього фестивалю, впевненості у його реалізації не було. Знав, що буде опір офіційних осіб, та й самі вертепники у підпіллі. Допоміг... прапор! Саме тоді в залі театру засідали перші, обрані демократичним шляхом, депутати міської ради, вирішували питання державної символіки. Ми стоїмо з паном Юрковським біля театру. Мерія Луцька якраз навпроти, і там висить, звичайно, прапор Радянської України. Раптом на наших очах той прапор сповзає вниз, а натомість стрімко підіймається вгору жовто-блакитний стяг незалежної України. І ми зрозуміли, що фестиваль буде! Далі почались випробування... У місті на мене дивились з подивом і по-смішкою: які вертепи? Підіть до музею і подивіться, навіщо для цього організувати фестиваль? Але коли сказав Миколі Жулинському – у нього засвітилися очі. Я довіряв значущим людям, які мене підтримували. Значить, думав я, роблю потрібну справу, значить, вони, мої спільники, союзники, бачать далі за мене і розуміють необхідність такої роботи. Це мене й підтримувало, врівноважувало мої внутрішні вагання. У пропаганді майбутнього фестивалю допомагали Лесь Танюк, Лариса Кадирова. Їх слово було представницьким, вагомим і дієвим на тих рівнях, де я був безсилий. Перший фестиваль 1993 р. робили ми вдвох із паном Юрковським. За його підписом в усі національні осередки УНІМА було розіслано листи із запрошеннями колективів до участі в Першій "Різдвяній містерії". Пам'ятаю, як у 1992 р. я приїхав до Варшави до Х. Юрковського із нашими, ще тоді радянськими бланками. А на них – і Міністерство

Заплановану розмову із директором Міжнародного фестивалю театрів ляльок "Різдвяна містерія" заслуженим працівником культури України Данилом Поштаруком під час фестивалю, який відбувався у січні цього року\*, довелося переносити кілька разів – через зайнятість директора. Тож зустрілись ми лише наступного по закінченні фестивалю дня. Власне, наступним він був для мене, а для господарів, працівників Волинського обласного театру ляльок, просто ще не закінчився день минулий: потяги, автобуси, машини із гостями та учасниками фестивалю від їжджали у різних напрямках увесь вечір, ніч, ранок... По дорозі до кабінету директора довелося обізнати останніх гостей, що перед від'їздом йшли попрощатися з Данилом Андрійовичем. "Часу обмаль, – подумала я, – й почала з головного".

культури УРСР, і обласне управління культури, і театр. Питання Хенрика: "То куди ж їхати? До кого? На яку адресу писати відповідь?" – поставили мене в тупик. Тоді ми розробили бланк фестивалю, на якому працюємо і досі. Довелося навчатись й іншим тонкощам міжнародного спілкування: як правильно запросити, як коректно відмовити.

**Кор.:** Вам довелося одразу ж відмовляти?

**Д. П.:** Так. На Перший фестиваль ми отримали багато заявок з-за кордону. Але Х. Юрковський, знаючи чи не всі колективи лялькарів в Європі, допоміг одразу зробити відбір за мистецькими критеріями. Адже засадничий принцип нашого фестивалю – роботи високопрофесійних колективів. Тримаємо цю планку упродовж всіх п'яти фестивалів.

**Кор.:** Які ще критерії фестивального добору вистав?

**Д. П.:** Окрім того, що колектив повинен бути справді майстерним, намагаємось охопити якнайширше коло країн і театрів. Звичайно, постійними учасниками є колективи з Польщі, Білорусі, Росії, театри ляльок з України. Але при цьому прагнемо щоразу нових знайомств, відкриттів. На п'яти фестивалях таким чином ми подивились вистави театрів з понад тридцяти країн світу, серед них – з Австралії, Південної Африки, Латинської Америки, майже з усіх країн Європи.

**Кор.:** Чому в структурі фестивалю не передбачено журі, Гран-прі, дипломи найкращим виставам?

**Д. П.:** Дипломи ми вручаємо кожному колективові-учаснику фестивалю. А ось журі... Маючи прикрий досвід "критичної" роботи наших театрознавців з попередніх років, я принципово відмовився від обговорень вистав та спортивного змагання за першість. Цього не може бути в мистецтві. Судити, хто кращий, хто гірший? До нас приїжджають театри з різних країн, привозять релігійний, фольклорний, мистецький досвід свого народу, давні традиції або їх модерне прочитання. Навіщо оцінювати ці вистави? Їх треба дивитись і сприймати! Немає кращих, гірших, є різні: театри, традиції, досвід. "Різдвяна містерія" створена саме для того, аби вони зустрічались, перетинались, взаємозбагачувались. Нас цікавить пізнання і вивчення, а не оцінювання.

\*Огляд фестивалю див. на С. 48.

**Кор.:** Яким чином виникла ідея проведення в рамках фестивалю наукового симпозіуму?

**Д. П.:** Одночасно з ідеєю самого фестивалю. Нас цікавить не лише мистецький, а й науковий досвід різних країн. Спілкування дослідників, які вивчають традиції різдвяних вистав у театрах ляльок, є невід'ємною частиною фестивалю. Пам'ятаю, як важко було організувати симпозіум на Першому фестивалі. Адже для плідного й зацікавленого діалогу була необхідна людина, яка могла б керувати міжнародною науковою конференцією. Цю нелегку місію взяв на себе відомий історик українського театру, ректор Київського інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого, академік АМУ, професор Ростислав Пилипчук. Тепер незмінним науковим керівником симпозіуму є доктор мистецтвознавства, член-кореспондент АМУ Неллі Корнієнко. Про нас знають у доволі далеких краях... От скажімо, яке відношення має до Різдва і вертепу індійський Центр Індіри Ганді в Делі? А вони регулярно цікавляться нашим фестивалем, я обов'язково надсилаю їм матеріали. І на прохання доктора Тохіко Като з Японії – також. Загалом на п'яти фестивалях побували науковці з Італії, Чехії, Словаччини, Угорщини, Франції, Польщі, Білорусі, Росії. Тексти їхніх доповідей чекають тут, у Луцьку, на окреме видання. Сподіваюсь, воно неодмінно буде. Адже поступово крига байдужості навколо нас скресає...

**Кор.:** Нині важко уявити, що вона була...

**Д. П.:** Не вірите? Для прикладу загадаю тільки, як переступив черговий поріг високого начальства. Показував англійські, французькі театральні журнали із статтями про наш фестиваль, фоторепортажі. Питання для мене було несподіваним: “То що, тепер ви хочете організувати такий фестиваль у себе?...”

**Кор.:** Тут можна лише розвести руками. І все ж скажіть, чому Ви зробили це у себе? Чому у Вашому театрі, а не де-інде в Україні?

**Д. П.:** Нам нещодавно минуло чверть віку. Чималий вік для театру, правда? І маємо власний досвід проведення фестивалів. Ще тоді, коли в Україні не було взагалі фестивалів театрів ляльок (вони відбувались у Росії, Білорусі, Прибалтиці), – ми зважились організувати Перший всеукраїнський фестиваль. Це було 1983 року. Потім – Другий, у 1986 році за участю колективів з різних, тоді радянських, республік. А 1989 року, на Третньому, у нас не було театру лише, здається, з Туркменії, фестиваль був уже Всесоюзним.

**Кор.:** Чому, на Вашу думку, ідея “Різдвяної містерії”, попри всю інертність й холод влади, виявилась життєздатною?

**Д. П.:** Чому проросло те, що довго було заборонене? Бо сонечко пригріло – і все прорвалося. Ми, на щастя, вдало проминули небезпеку – ще б кілька літ, і вже важко було б відновити традицію, зв'язати розірвані покоління. Коли ми починали цей фестиваль, готували першу вертепну виставу у своєму театрі – ще жили люди, які могли передати цю традицію безпосередньо. Тепер у Луцьку щороку влаштовують огляди шкільних вертепів, визначають переможців. Знаєте, будувати модерне мистецтво на піску, на безіменності, на безпам'ятстві не можливо. Треба спершу стати на власний ґрунт, відчуті глибоке коріння, джерела,

а тоді шукати модерного. Вертеп – унікальне явище. Недарма на минулому, Четвертому, симпозіумі у Неллі Корнієнко народилось дуже точне й цікаве визначення: “Вертеп – це ДНК нації”. І справді, вертеп – це енциклопедія української нації. Якщо питимемо з цього джерела – зможемо йти далі.

**Кор.:** Про “далі”... Кожний з фестивалів – наче зріз певного рівня освоєння вертепної традиції у різних національних прочитаннях. Тож завдяки фестивалям можна простежити динаміку сучасного розвитку різдвяного театру у європейській чи навіть світовій християнській культурі. Що, на Вашу думку, в цьому сенсі “діагностував” останній, П'ятий фестиваль?

**Д. П.:** З вистав, які ми щойно подивились, для мене виразно вимальовується така тенденція: ті колективи, які тяжіють до традиційного, канонічного, музейного вертепу (саме такими, до речі, були вистави на Першому фестивалі), вичерпують себе, перестають бути цікавими для сучасного глядача. Прочитання, що здійснені як інтерпретації вертепного дійства і є авторським розвитком теми, сюжетів, героїв, сприймаються з великим зацікавленням. Мабуть, за такими виставами – майбутнє. Мене вже хвилює, якою буде шоста “Різдвяна містерія”.

**Кор.:** До речі, коли починається організаційна робота над наступним фестивалем?

**Д. П.:** Одразу після закінченні чергового. І триває увесь цей час поміж фестивалями – тобто два роки. Листування, дзвінки, перегляди...

**Кор.:** Але Волинський обласний театр ляльок живе напруженим, повноцінним мистецьким життям не залежно від фестивалю?

**Д. П.:** Щоб не бути багатослівним, скажу лише, що наші вистави квитки купують заздалегідь. Як художній керівник, ставлю перед колективом мету: раз на два-три роки ми вважаємо питанням честі завоювати найвищу нагороду на одному з міжнародних фестивалів. Ось минулого року, у травні, привезли диплом з фестивалю театрів ляльок в Угорщині – наша вистава за творами Івана Франка “Підкова на щастя” була визнана найкращою. Це в жодному разі не колекціонування, просто підтримання належної професійної форми. Звичайно, беремо участь у фестивалях “Золотий Телесик” у Львові, “Інтерлялька” в Ужгороді.

**Кор.:** Ваші думки після закінчення ювілейного, П'ятого, фестивалю “Різдвяна містерія”?

**Д. П.:** У дитинстві в морозяний ранок я дуже любив на замерзлому вікні прогріти маленьку дірочку – у таємничий світ за вікном. Подихаєш – і маленьке “віконце” ставало більшим, танув іній... От у мене сьогодні таке відчуття, що я за десять літ “продмухав” оте віконечко... І нарешті спокійний – колесо крутиться, його вже ніхто не зупинить...

*У двері ввічливо постукали, гості з Німеччини ввійшли до кабінету, а знадвору засигналіла театральна машина – настав і мій час повертатися з гостинного Луцька додому...*

*Розмовляла Майя Глюк*



Олександр Чайка

## НІЧОГО НЕ БОЯТИСЯ

На театральній мапі України є віртуальний острів інформації під назвою "ВІРТЕЛ" (ВІртуальний ТЕатральний Портал). Це перший і єдиний український проект, в якому мінливе і складне сучасне театральне життя країни, перетворене в Інтернет-реальність (національною та англійською мовами), стало досяжне усім споживачам "всесвітньої павутини": від Києва, Харкова, Львова до Австралії чи ПАР. Портал має вісім розділів, які містять: інформацію про майбутні прем'єри та фестивалі; театральні афіші діючого репертуару; історичні довідки та інші дані про професійні сценічні колективи України; інформацію про міжнародні мистецькі контакти; бібліотеку сучасної української драматургії (понад 60 авторів). Портал створила й обслуговує команда професіоналів (дизайн - Поліна Адамова, веб-дизайн, веб-мастерінг – Костянтин Стрілець, редактори - Алла Підлужна, Неда Неждана). Наша розмова – із керівником проекту Олександром Чайкою.

**Кор.:** Пане Олександрє! Розкажіть, будь ласка, історію створення проекту.

**Олександр Чайка:** На перший погляд, мотиви громадської організації "Український мім центр" у створенні порталу Українського сучасного театру зрозуміти дуже важко, тому трохи зупинюся на цьому. Мім центр було створено для розширення кола шанувальників театру руху. Ця гілка досі мало відома в Україні, але, на наш погляд, є важливою складовою сучасного театру. Театр руху, або фізичний театр виник для врівноваження "театрального дерева" від надмірного ухилу в бік тексту, і наслідки його відсутності в українському театрі очевидні.

Для представлення ідей театру руху Мім центр з потужними партнерами – Європейською Мім Федерацією (European Mime Federation), Пересувною Академією Виконавських Мистецтв (Moving Academy for Performing Arts) та Інститутом театру Нідерландів (Theater Instituute Nederland) почав організовувати класи провідних європейських майстрів і готувати невеличке видання “Акт”. Однак така активність не мала очікуваного ефекту. На наш погляд – через відсутність поля професійного спілкування і структурованості мистецької громади взагалі. Ні міністерство, ні спілка не здатні забезпечити необхідної активності театральних зв’язків, коли самі театри їх не вимагають. А ті, в свою чергу, здеморалізовані принизливою, але стабільною державною платнею.

Отже, починаючи проект, ми сподівалися (і дарма!) створення дискусійної театральної платформи, принаймні розраховували хоча б на ефект “відчинення вікон” – актуалізацію проблем і просто постаралися зібрати все про театр в одному сайті. Зайве й говорити, що гроші на це дав фонд Відродження. Іноді складається враження, ніби його гранти утримували половину мистецтва України.

**Кор.:** Які очевидні результати проекту за роки його існування?

**О. Ч.:** “Роки” – це голосно сказано. Їх усього два, при чому один пішов на створення. Результати є, їх навіть багато. Наведу тільки два. Перший – ми збрали таки відомості про переважну більшість театрів. Колеги мене критикують за те, що це дуже нецікава секція сайту. Ну що вдієш, коли набір театрів в усіх областях однаковий: російська драма, українська драма, музична драма, ляльковий, за хорошу поведінку – опера. З репертуаром не краще. Цей похмурий довідковий матеріал на те й даний, щоб викликати спротив. Протягом дії гранту 99% театрів було запрошено надавати неформальну інформацію (фото – будь-що), і ми були готові все публікувати. Отримали дві-три відповіді. Звичайно, це ще й тому, що Інтернет – взагалі мало відомий континент у країні, де принаймні з географією все завжди було гаразд. Головні ж причини зовсім не в тім, але про це окрема розмова.

Другий приклад дещо втішніший. Це бібліотека ВІРТЕПу. Виявилося, що в Україні, попри всі сумніви, все-таки пишуться п’єси. (Інших текстів у бібліотеці поки що немає.) Мало того – їх навіть читають. Я знаю випадки, коли публікація у ВІРТЕПі проклала шлях до сценічного втілення і навіть перекладу на іноземні мови. Отже, закладений механізм працює.

**Кор.:** Мені, наприклад, відомо, що текстами бібліотеки ВІРТЕПу користуються науковці Львівського національного університету, досліджуючи особливості лексики сучасної української мови. Тож можна говорити про багатофункціональне використання інфор-

мації... А щодо комп’ютеризації наших театрів – то хай і поволі, але кроки поступу є: наприклад, у кабінеті директора Волинського театру ляльок Данила Поштарука стоїть новісінький комп’ютер, вони очікують підключення до Інтернету; на ювілей заньківчанам також подарували комплект офісної техніки, яка успішно освоюється... Але, можливо, поки наші театри стануть на “комп’ютерні ноги”, то буде нікуди “виходити” – без [www.virtep.org](http://www.virtep.org)? Знаю, що проект тепер переживає не найкращі часи. У чому ж проблеми?

**О. Ч.:** Іноді складається враження, що у нас взагалі інших проблем, окрім грошей, не буває. Але ці проблеми – наслідок, і далеко не найважливіший, більш глибоких процесів. От намагаюся їх збагнути, опанувати, тоді і прийдуть кращі часи. Розповісти мистецькому часопису про проблеми так, щоб після цього їх хтось вирішив, можливо, й можна, але я до цього не готовий.

“Виходити”, звичайно ж, є куди і без ВІРТЕПу. Був би тільки інтерес. Непогано представлено в Інтернеті дуже цікавий польський театр, а в Україні кожен як-так розуміє польську. Побачити прірву між нами і театром французьким або англійським можна і зі шкільним знанням іноземної. Не кажучи вже про театр російський, якого у нас і без Інтернету чимало.

А щодо комп’ютерів у театрах, то справа рухатиметься дедалі швидше. Одна з важливих зовнішніх причин – у тому, що комп’ютери стрімко дешевшають. Між іншим, ми підраховали, що для простих робіт – тексти, таблиці (чудова річ для бухгалтерій), факс, електронне листування, Інтернет – зараз достатньо суми у 600-900 гривень. У свідомості далеких від цього людей з комп’ютером, як правило, асоціюється така ж сума у доларах.

**Кор.:** Якщо Ви не хочете скаржитися на економічну ситуацію, то розкажіть, як Ви самотужки долаєте проблеми?

**О. Ч.:** Насамперед – оптимізуємо структуру сайту. Відмовилися від новин у тому вигляді, в якому вони були. Намагаємося залучати до фінансування “суб’єкти” порталу. Пропонуємо видавцям міських театральних афіш розміщення електронних версій їх афіш. Шукаємо сили для створення не безкоштовної розсилки. Розпочали робити вбудовані у ВІРТЕП сайти на окремій замовлення, наприклад <http://kurbas.virtep.org> – для Центру Курбаса. Шукаємо сторонні кошти. Вихід із кризи залежить від нашої наснаги і вдачі.

**Кор.:** Ваші побажання читачам та редакції “Просценіуму”?

**О. Ч.:** Нічого не боятися.

Стів Гуч

## НАПИСАННЯ П'ЕСИ

(продовження, поч. у "Просценіум", ч. 3(4)/2002)

### Входи й виходи

Це істотно не лише тому, що кожен вхід чи вихід у будь-якому разі – важлива подія, яка одразу зрушує п'єсу з місця. Той, хто входить, багато вносить з собою. Драматург мусить дізнатися, звідки він та чого хоче. Новий персонаж мусить чи спровокувати нову взаємодію присутніх, чи викликати реакцію на те, що відбувалось раніше. Звісно, це не повинно бути "вправністю рук" лінивого автора, котрий намагається таким чином створити ситуацію, потрібну надалі.

Тому завжди важливо знати, чому персонаж присутній на сцені і що він там робить. Немає нічого гіршого, як пускати напризволяще діалог між двома персонажами, забувши, що третьому-зайвому нема що робити. Недостатньо (і для актора теж) уявити, що він тим часом читатиме газету, плестиме на дротах чи займатиметься ще якоюсь мовчазною справою.

Кожен присутній на сцені (принаймні глядач так вважає) повинен висловлюватися й брати активну участь у подіях. Навіть якщо персонаж не може висловити нічого, крім своєї байдужості до справ інших, потрібно донести його позицію до залу. Не можна мати, так би мовити, нейтральних персонажів, вводючи їх у дію з власного бажання. Важливо також виходити з висхідної точки почуттів персонажів та їхньої мети.

Якщо персонажі перебувають на сцені постійно, варто подумати про інші засоби зміни напряму дії, щоб позначити початки сцен чи "удари маятника". Це може бути раптовий звук: телефонний дзвінок чи падіння предмета. Проте частіше використовуються злети й падіння, які майже природно трапляються у конфронтаціях персонажів. Якщо сварка двох персонажів розпалюється, доходить піку і один з них щось кидає, скоріш за все, далі настане тиша – принаймні до наступного шторму. Це найприродніше переривання, що позначає кінець сцени.

Відповідно персонаж щоразу застосовує інші прийоми (з різними мотивами – переконати, підлеститися, заспокоїти), доходить в них апофеозу, вичерпується – й розпочинає іншу тактику. Тут можна зауважити, що "удар маятника" варто вводити до сценарію, бо він репрезентує початок нової дії. На письмі "удари маятника" варто позначати, розпочинаючи текст з нового рядка. Взагалі абзаци – гарний спосіб надати форму тому, що здається списком подій, які повторюються. Коли ви будете трансформувати сцени у діалоги, "удари маятника" можна позначати акцентованим рухом, жестом чи паузою.

Введення у сценарій діалогу може прояснити конфлікт кожної окремої сцени чи манеру персонажів висловлюватися, але не слід зловживати – не більше одного-двох рядків, хіба що (як це трапляється під час роботи над сценарієм) якась сцена настільки живою постає в уяві, що ви врешті починаєте записувати її на чернетку. [...]

### Кожна сцена – роздоріжжя

Багато з того, що стосується першої сцени, справедливо й щодо будь-якої наступної. Час рухається невблаганно, тому завжди варто продумати те, що є перед і опісля. Траєкторія розвитку кожного персонажа – наче шар породи у скелі, й вибір сцени дорівнюється до його поперечного розтину, тому ви можете прочитувати розвиток кожного персонажа вперед і назад у кожній окремій сцені (йдеться про "сцену" зі сценарію: сегмент дії, згрупований довкола конкретної події).

Щоб досягти відчуття руху крізь час (перша сцена – це завжди автобус, що відходить), драматург мусить уявляти собі, що його герої робили чи зробили перед початком п'єси, "звідки вони з'явилися". Відповідно, у кінці сцени повинно бути зрозуміло, що вони робитимуть далі (як у випадку Регани й Гонерілії). Тому кожна сцена подібна до роздоріжжя – де кожен іде своїм шляхом, і ті шляхи перетинаються в такій-то сцені, впливають одне на одного й знову розходяться в різні боки. "Чекаючи на Годо" – п'єса, повністю побудована за цим принципом: дія відбувається у буквальному сенсі на роздоріжжі.

Щоб відчутти ефект роздоріжжя, треба знову замислитися над мотивацією своїх героїв. Чого хоче цей герой? Чого він сподівається від зустрічі з іншим? Чи це звична зустріч, чи випадкова? Чи вона навмисне підлаштована – якщо так, то хто влаштував її? Навіщо? Ці питання важливі для виконавця, бо він мусить знати, що саме він робить у кожній сцені, і для автора, який хоче захопити аудиторію. Якщо ваш конфлікт – це зіткнення волі персонажів, то надії, бажання й наміри героїв на кожній стадії розвитку п'єси мають значення для її рушійної сили.

### Що на кону?

Брак масштабних п'єс частково спричинений тим, що невеличкі театральні колективи з причин економії надають перевагу камерному театрові. Проте це похибка не лише драматургів, а й, скажімо, телевізійних та газетних журналістів: вони більше зацікавлені в особистісному, частковому і залишають поза увагою сферу суспільної взаємодії. Можна спекулювати суспільними наслідками цього неогляду (масовий убивця-одинак, зростання групової терапії у різних видах і т.ін.), але у театрі це часто спричиняється до того, що і автори, й глядачі мають значні труднощі з кожною сценою, де є троє чи більше виконавців.

Один зі способів переконатися, що сцена має драматичну вартість сама по собі, постановити просте питання: "Що тут на кону?" – тобто, як проблема вирішується між персонажами? Хто чого хоче; в чому різниця їхнього ставлення до проблеми? І головне (що й має втримати аудиторію): що з того вийде? Якщо це питання триматиме глядачів у напруженому стані, і якщо "те, що на кону",

прив'язане до головного конфлікту й тем п'єси, то кожна сцена рухатиме вперед центральну дію, скільки б персонажів там не було.

Це також стосується сцен “візаві”, та особливо доречно щодо багатолюдних. Якщо кілька людей опинились у спільній ситуації, то ж їх пов'язує одна турбота й впливає так чи інакше на кожного з них, незалежно від їхнього походження чи прагнення. Треба постійно пам'ятати не лише про долю кожного з героїв, а й про об'єднувальний елемент, бо він підтримує драматичну напругу в кожній сцені. Беручи до уваги те й інше, виявляючи спільні перипетії через особисті й навпаки, ви викликаєте інтерес як до п'єси взагалі, так і до кожного окремого персонажа.

### **Наявність двох сторін ще не створює конфлікту**

Більш ніж вірогідно, що конфлікт, задуманий перед написанням п'єси, у процесі роботи аж ніяк таким не виявляється. Наприклад, ви можете міркувати: “Я звезду А і Б в такій-то сцені, і вони сперечатимуться про те-то й те-то”. Проте трапляється, що ви краще відчували конфлікт у стадії планування і не продумали як слід ситуацію, – тоді це може обернутися на пласку, нецікаву сцену, де двоє ведуть досить нудний діалог.

У цьому випадку важливо пам'ятати, що сама по собі незгода – ще не конфлікт. У багатьох п'єсах є сварки, які виявляють позиції персонажів, проте сцени не мають ні руху, ні розвитку. Перевірити сцену суперечки на драматичність можна, спитавши, чи веде вона до якоїсь мети. Головне – чи намагаються дійові особи щось *зробити* зі своїми смисловими лініями, вплинути одне на одного з метою, скажімо, намовити чи відмовити, переконати. Також важливо запитати себе, які в них наміри поза суперечкою? Чого вони прагнуть?

Якщо вам важко відповісти на це питання, можливо, ви не продумали як слід біографію персонажів, нагальність їхніх проблем, очікувань та бажань, і тому сцена веде в нікуди, не розвивається, персонажі стоять на місці. Тоді час відсторонитися та замислитись, чи це насправді конфлікт. Чи рухає щось персонажами поза вашою авторською волею? Чи навпаки – ви їх вивели на сцену, щоб їхніми вустами трошки побазікати? Чи з діалогу зрозумілі їхні нагальні потреби? Чи кожен рядок повідомляє щось нове, просуває дію вперед, чи вони плутаються безсенсовно? Чи насправді є щось на кону?

### **Волейбольна сітка**

Тоді персонажі знову розглядаються як самостійні сили. Напруга кожної сцени залежить від того, наскільки власна воля персонажа чітко прокреслена. Тут доречна метафора волейбольної сітки, натягнутої між стовпами, – чим міцніше вкопані стовпи, тим сильніше натягується сітка. Якщо драматична сила персонажів має міцне підґрунтя і різниця в їхніх бажаннях чітко виражена, напруга між ними буде самоочевидною.

Тому ви повинні чітко усвідомити не лише їхні мотивації, а й зрозуміти, чи узгоджується те, що вони обстоюють у конкретній сцені, з тим, що ми знали про них досі. Якщо персонаж виявиться хитким (чи невпевненим щодо

своїх намірів, чи суперечливим щодо того, як ми його уявляли), стовп-опору буде вирвано, й сітка провисне.

Звісно, не завжди просто визначити місце напруги (особливо якщо це стосується складної психологічної взаємодії). Але види напруги загалом поділяються на три основні.

Перший – зовнішній, або фізичний: А змушує Б зробити щось (наприклад, вийти з кімнати). Напруга полягає в тому, зробить вона це чи ні, і результат буде наочним. Другий – внутрішній (для когось із персонажів): А хоче, щоб Б його покохала – тут вирішення неоднозначні й полягає не у фізичній дії, а в зміні ставлення. Третій – відсторонений щодо присутніх на сцені персонажів: А й Б хочуть дізнатися курс акцій Бритиш Телеком (згадане “Очікування Годо” – класичний приклад п'єси, повністю побудованої на цьому принципі).

У вирішенні цих конфліктів головне – відчуття *примусовості*: Б *змушена* вийти з кімнати; А *змушений* зрозуміти, що Б його не кохас; А і Б *змушені* збагнути, що їх “кинули” з акціями. Подивіться, до чого *змушує* персонажів кожна сцена, і ви краще збагнете, куди рухається п'єса взагалі.

Якщо ви з'ясували, в чому полягає напруга п'єси, простіше сказати, наскільки вона стосується головної теми, та чи не пропущено щодо якогось персонажа цікавого пасажу, про який ви шкодуватимете згодом. Це має особливе значення, коли ви наближаєтеся до кінця роботи й хочете переконатися, чи всі нитки ув'язані в сюжет та чи досягли ви кінцевого “пункту призначення”. [...]

### **Задум та сприйняття**

Збираючись випробувати на комусь свою ідею, усвідомте, що обраний вами “піддослідний кролик”, хоч який він любий та близький, навряд чи буде так само перейматися вашою темою, як ви. Неусвідомлення цього може поставити під загрозу дружні стосунки. Ваші задуми (описані в розділі першому як “ідеї”) тепер спираються винятково на силу власного впливу.

Цілком можливо, що, слухаючи відгуки (від близької людини чи в публічному обговоренні), ви ще настільки “законсервовані” у своєму задумі, що і можете не розчути корисних думок щодо того, як він сприймається. Краще з самого початку відсторонитися й отримати максимум користи з усіх відгуків, незалежно від того, якими вони будуть.

Тому, можливо, варто занотувати сказане при першому слуханні п'єси, бо людині, сконцентрованій на задумі, не завжди вдається одразу розчутити справжню оцінку у словах інших. Тільки під час переписування чернетки, коли ви налаштовані критично, можна збагнути доречність розрізаних коментарів і зрозуміти, як насправді слухачі сприйняли п'єсу.

Критика ззовні впливає на різних людей по-різному. Для когось скинути тягар відповідальності автора на інших – полегшення, тому вони заздалегідь готові сприйняти й прийняти на віру все, що скаже загал. Для інших те, що увійшло до п'єси, є настільки ускладненим та приватним, що будь-який коментар здається недоречним чи поверховим. Але правильний спосіб сприйняття відгуків набагато важливіший, ніж здатність негайно й повністю перебляти роботу на вимогу критики.

*Переклала з англійської Ольга Кирилова*



Ільїна ГЕНСІЦЬКА

### “КАМІННИЙ ГОСПОДАР”. Версія п’ята

У світовій літературі, зокрема в драматургії, неодноразово з’являвся привабливий у своїй непересічності образ Дон Жуана. Його вивели у своїх творах Тірсо де Моліна, Ж.-Б. Мольєр, Дж.-Г. Байрон, П. Меріме, О. Дюма, Т.-А. Гофман, О. Пушкін, О. Толстой, Б. Шоу... Цей образ змінювався, втілюючи в собі нові ідеї, думки, настрої. Кожен письменник по-новому ставив морально-етичні проблеми взаємовідносин особистості та суспільства.

Образ Дон Жуана створила й Леся Українка. “Камінного господаря” авторка вважала своєю “першою справжньою драмою”, і в листі до Агатангела Кримського сама визначила її ідею: “Ідея п’єси – перемога кам’яного кон-

ЛЕСЯ УКРАЇНКА  
КАМІННИЙ ГОСПОДАР



В полоні пристрастей

сервативного принципу, втіленого в Командорі, над роздвоєною душею гордої та егоїстичної жінки – Донни Анни, а через неї і над Дон Жуаном, “лицарем свободи”.

На сцені Національного театру російської драми ім. Лесі Українки у Києві “Камінний господар” з’являвся не один раз. Уперше – в 1939 р. (режисер – К. Хохлов). Костюми та декорації вистави, створені Анатолем Петрицьким, відтворювали архітектуру, костюми, аксесуари середньовічної Іспанії (на жаль, вони пропали під час евакуації до Караганди). Як свідчать тогочасні критики, постановникам не одразу вдалося втілити задум драматурга. Неоднозначно сприйняли критики й образ Дон Жуана (Ю. Лавров). Одні вважали, що Дон Жуан-Лавров є носієм позитивних якостей, що протистоять консервативному началу. Інші ж писали про те, що Лавров не пішов помилковим шляхом ідеалізації Дон Жуана, його герой – і гультвіса, і егоїст. У грі Лаврова домінував інтелект. Дон Жуан-Лавров – це розумний, вольовий, темпераментний ідальго, енергійний, відчайдушний. Уже в першій сцені-зустрічі Донни Анни (О. Петрова) і Дон Жуана видно було, що ця вистава не про кохання цих людей, а про боротьбу їхніх ідей.

Під час роботи над драмою К. Хохлов напучував акторів: “Не бійтесь викликати ненависть до Дон Жуана. Глядач повинен... ненавидіти його – адже він зраджує й убиває свою гідність, свою свободу, своє благородство... брехня й обман... – нерозлучні супутники Дон Жуана”.

*Наталія Доля – Донна Анна та Роман Трифонов – Командор у виставі “У полоні пристрастей” (“Камінний господар”) Лесі Українки, режисер – М. Резникович, Національний театр ім. Лесі Українки.*





Ольга Кульчицька – Долорес у виставі “У полоні пристрасней” (“Камінний господар”) Лесі Українки, режисер – М. Резникович, Національний театр ім. Лесі Українки.

Отже, в першій сценічній редакції образ Дон Жуана не був потрактований позитивно ні режисурою, ні виконавцем.

У повосенні часи К. Хохлов уже інакше тлумачив образ Дон Жуана – вважав його прогресивною силою. Внаслідок цього у 1946 р. з’явилась друга сценічна редакція “Камінного господаря”. Постановка викликала гучний резонанс у пресі. Оскільки декорації А. Петрицького загинули під час евакуації, сценографію для другої редакції вистави створив М. Уманський. За словами Йосипа Кисельова, вони були “безперечно вражаючими... зроблені розумно, майстерно. В них чітко відчувається головна ідея твору. Камінний тягар, про який так часто говориться в п’єсі, образно переданий в оформленні”.

Роль Дон Жуана виконували по черзі два актори – Ю. Лавров та М. Белоусов. За визначенням критика В. Залеського, у грі Ю. Лаврова “... відчувалась поміркованість і не вистачало пристрасності й поетичності”. Дон Жуанові у виконанні М. Белоусова бракувало сил, одержимості ідеєю, без чого образ втратив яскравість, став тьмяним, сірим, буденним...

Критики відзначали, що нових барв набував образ Командора у виконанні М. Романова – неабиякого значення було надано пластиці. Фігура Командора здавалася сіро-кам’яною, гранітною. М. Романов відтворив не лише зовнішню виразність ролі, а й внутрішній світ свого героя, його залізну волю. Командор-Романов наполегливий у досягненні своєї мети – він діє сміливо, все підпорядковує своїй волі. Герой Романова водночас і пристрасний, і рішучий, і... слабкий. Його сумніви, кохання й ніжність до Анни – усе старанно приховане за кам’яною оболонкою.

Один з рецензентів так писав про гру М. Романова: “На тлі цієї кам’яної непорушності прояви почуттів були особливо несподіваними. Вони ніби виривалися крізь щілини лицарських оздоб і знову зникали”.

З таким трактуванням образу погодилися не всі критики, та всі зійшлися на тому, що роль Командора виконана на високому художньому рівні.

Менш переконливим був образ Донни Анни (М. Стрелкова). Актриса не знайшла в собі інтонацій, які б виявили

всю силу цієї гордої натури. Вона радше грайлива, наївна, а не розсудлива. М. Стрелковій забракло внутрішньої пристрасти, вогню й темпераменту.

Третю сценічну редакцію “Камінного господаря” К. Хохлов здійснив у 1952 р. Головні ролі виконували молоді актори А. Решетніков і Г. Туріцина. Вистава теж викликала чимало суперечливих відгуків. Рецензенти зауважували, що основний конфлікт з волі режисера знизився з трагічного до мелодраматичного.

Дон Жуан у виконанні А. Решетнікова був доволі веселою молодою людиною з традиційної комедії “плаща і шпаги”.

Для дебютантки Г. Туріциної роль Донни Анни була першою в її артистичному житті. Актриса зіграла її в героїко-трагедійному рішенні.

На перший план у виставі вийшов Командор у виконанні Ю. Лаврова. Актор сміливо підкреслював негативні риси свого героя, – використав для цього зовнішній акцент (худорляве, майже аскетичне обличчя, нерухомий погляд), інтонаційну виразність, голосові модуляції.

Зовнішню характеристику образу підсилювали нові деталі костюма (художник – М. Уманський). Шолом Командора прикрашала залізна рука – ніби застиглий символ клятви вірності своїй ідеї. Ю. Лавров чітко вів свою роль – створював “камінний” образ владаря з непохитно-феодалним мисленням. Він важко ступає, важко говорить, кожним кроком наче тамуючи пристрасті й поривання Донни Анни. І лише один раз Лавров-Командор виявив свою пристрасть, розкриваючи перед Анною мрії про королівську владу.

У 1971 р. в Театрі ім. Лесі Українки “Камінний господар” з’явився вчетверте – у постановці М. Соколова. На думку Ю. Бобошка, “у виставі привертає увагу художнє оформлення... М. Уманського – система обкутих темною міддю рухомих куліс, що, немов ножі, вп’ялися у площину сцени. По-різному комбінуючись, вони утворюють місця дії... Особливо ефектно виглядає інтер’єр у палаці Командора – неначе... клітка, в якій зачинено колись вільну душею Анну. Вітраж в глибині сцени, стильні костюми та меблі доповнюють атмосферу стародавньої Іспанії. Щиро живуть пристрастями своїх героїв Н. Батурина (Донна Анна), О. Голобородько (Дон Жуан), А. Решетніков (Командор), колоритні епізодичні персонажі вистави. Але більшості виконавців можна зробити закид у певній одноманітності створюваних ними характерів. Лише А. Роговцева-Долорес розкриває складну, багатогранну гаму почуттів, справжню трагедію людського духу, доносить другий план”. Командор у виконанні А. Решетнікова – імпазантна, статечна людина. Це радше позитивний персонаж, аніж негативний. Командор А. Решетнікова любить Анну, піклується про неї, намагається заради неї досягти певних привілеїв. Та поведінка Донни Анни Н. Батуриної викликає здивування, адже внутрішньо Командор привабливіший, аніж Дон Жуан О. Голобородька, – акцент змістився, знизилася ідейна гострота вистави.

Донна Анна у виконанні Н. Батуриної – красива, ставна, гордовита та самовпевнена жінка. В її спокійних

інтонаціях нема пристрасті андалузської дівчини. Це зріла жінка, яка розмовляє, виважаючи кожне слово; мета її споживацька – досягти влади заради власного благополуччя.

Нещодавно в Театрі російської драми ім. Лесі Українки з'явився ще один Дон Жуан – Дон Жуан ХХІ століття. У виставі “У полоні пристрастей” (саме така назва вистави, яку здійснив Михайло Резникович) народився новий “герой нашого часу”...

Режисерському почерку М. Резниковича притаманне начебто непоєднане поєднання вибухової пристрасності вибудованих ним мізансцен із стриманістю акторських емоцій. У “програмних” виставах М. Резниковича і зокрема у виставі “У полоні пристрастей” це постає з особливою виразністю.

Режисер трактує “Камінного господаря” з позиції сьогоднішнього дня. Головне у М. Резниковича – гостре відчуття загрози бездуховності та нівелювання одвічних моральних цінностей. Герої Лесі Українки наближені до сучасного глядача темпоритмічним існуванням, гостротою оцінок і всепроникною рефлексією.

У виконанні Віктора Сарайкіна Дон Жуан – мерзена, огидна особа. Життєва філософія героя позбавлена гідності й благородства, в її основі нема жодних ознак духовності. На відміну від Дон Жуана в “Камінному господарі” Лесі Українки, який поступово втрачає свою моральність, герой В. Сарайкіна з'являється на сцені вже без цих якостей. Дон Жуан, як наш сучасник, викликає зневагу не тому, що зраджує власну гідність і зрікається свободи. Огиду викликає нищість цієї людини, брак моралі як такої. Дон Жуан у виставі вже не “лицар свободи”, як про нього писала Леся Українка, а “лицар аморальності” – своєрідний антигерой часу.

Наталія Доля (Донна Анна) не створює образу іспанської грандеси. Вона радше божевільне дівчисько, для якого одруження – перший ретязь в ланцюжку плотських утіх, а можливо, єдина можливість позбутися “кайданів” моральної поведінки. Почуття героїні до Дон Жуана виникає як примха, породжена заздрістю до щастя подруги (бракує дівчинці романтики!). Захлинаючись своїм новим почуттям, Анна вважає його коханням, і вбивство чоловіка коханцем здається їй підтвердженням того. Анна у виставі, на відміну від Анни з п'єси, не бачить сенсу власного існування. Якщо Анна Лесі Українки – жінка, яка прагне влади, то Анна Наталі Долі навіть не розуміє, навіщо їй королівські привілеї.

Вчинки героїні виглядають незрозумілими ще й з огляду її стосунків з Командором. У виставі розвінчується віковий міф Командора (Р. Трифонов). У нашій свідомості склалося уявлення про те, що такий собі літній вояка взяв за дружину молоденьку дівчинку. І такою різницею у віці ми виправдовували якусь частку вчинків Анни. Командор Романа Трифонова несподівано ніжний і романтичний, несміливий і ніби недосвідчений у стосунках з жінками. Як особистість, він набагато привабливіший від Дон Жуана. Тому здається, що пристрасть між Анною й Дон Жуаном суперечить побутовій життєвій логіці.

Єдиною жертвою цього виру пристрастей стала Долорес (Ольга Кульчицька). Її образ у Лесі Українки найпри-

вабливіший. “У полоні пристрастей” вона викликає найбільше співчуття. Здається, що саме Долорес приховує в душі паростки справжньої іспанської жертвості. Спалахи її темпераменту виявляються у своєрідних хореографічно-пластичних елементах (хореографія Алли Рубіної).

Ці охоплені пристрасною молоді герої існують серед реанімованих мумій-персонажів другого плану. Ці “тіні людей” повторюють слова героїв, не намагаючись вплинути на події, і створюють навколо них енергетично-емоційний вакуум, існування в якому майже неможливе. Всі духовно-руйнівні події розвиваються на тлі статичних декорацій, які, мабуть, мали б створювати атмосферу середньовічної Іспанії. Масивність і гнітючість сценографічної конструкції могла б бути символом консервативності й зашкарбулості суспільства, якби не костюми (художник – Марія Левитська), що нагадують одяг сучасної, стильно одягненої молоді. Випадковими, навіть зайвими, на нашу думку, деталями оформлення вистави стали телефон, через який герої несподівано виголошують уривки своїх монологів, та мандарини, що нічого не символізують і не пояснюють... Виставу супроводжують іспанські ритми (композитори – Вікторія Шпаковська й Михайло Калманович) та звуки скрипки, голос якої, ніби голос ззовні, переслідує героїв.

Філософську концепцію камінного консерватизму, про яку писала Леся Українка, підмінено у виставі поверховим поглядом на ситуацію, а соціального аспекту зовсім немає. Слова героїні про свободу, не залежну від суспільної думки, мають інший (не такий, як у автентичному тексті) зміст, вчинки героїв акцентовані на інстинктивно-пристрасній природі людської екзистенції.

У житті кожного (часом дуже несподівано) з'являється свій “камінний господар”. Його поява змушує по-іншому глянути на власне буття.

*Наталія Доля – Донна Анна та Віктор Сарайкін – Дон Жуан у виставі “У полоні пристрастей” (“Камінний господар”) Лесі Українки, режисер – М. Резникович, Національний театр ім. Лесі Українки, світлина Ірини Сомової.*



Тарас ФЕДОРЧАК

## ІРИНА ВОЛИЦЬКА: театрознавча інтервенція в режисуру

### Формування творчої особистості

Відомий театрознавець, кандидат мистецтвознавства, автор наукових праць і монографій, словом, – успішно реалізований науковець. Чи ж міг хтось вифантазувати собі, що до цих титулів додасться ще й режисер? Для нас звичніше, коли актори і режисери в закономірному процесі зростання та розвитку відчують на певному етапі потребу інтелектуального аналізу своєї мистецької діяльності й починають активно займатися наукою, тоді як театрознавці бачаться радше “сіримими науковими шурами”, на крайній випадок – незреалізованими акторами-невдахами, для яких театрознавство – такий собі заміник акторства. Тому, коли раптом театрознавець заявляє про себе як режисер (актор), що трапляється досить рідко (певно таки більше акторів із аналітичним розумом, ніж науковців із сценічним обдаруванням), нас це дивує. У випадку з Іриною Волицькою перехід до режисури видається не таким уже й дивним, а то й закономірним.

Початки формування цієї творчої особистості слід шукати ще в школі: з 8-го класу Ірина займається в гуртку художнього слова під керівництвом Богдана Козака (чи не звідси починалась та повага до слова, яку відзначають у її постановках більшість рецензентів?). Театральний вірус не минає безслідно і дає себе знати у штурмі акторського відділення “щукінського училища” у Москві, де прізвище Волицької, як згадує сама режисер, значилось у першій десятці. Проте тоді все закінчилось поразкою, бо в характеристиці стояло: “виключена з комсомолу”. Відтак Ірина вступає на театрознавче відділення Ленінградського інституту театру, музики і кінематографії, під пильне керівництво Наталі Борисівни Кузякіної. Того ж року набирає свій курс славетний Георгій Товстоногов, таким чином студентка Волицька отримує можливість відвідувати його заняття, як і Лева Додіна (був одним із викладачів на курсі Г. Товстоногова). Цікаво, що, за словами самої І. Волицької, відсутність спеціальної режисерської освіти дала їй можливість вести згодом більш самостійні пошуки і не бути послідовником певної режисерської школи. І якщо, як вважав Гротовський, справжній учень повинен “зрадити” свого вчителя, то Ірині Волицькій не довелося нікого зраджувати, шукаючи свої шляхи в театральному мистецтві.

А поки що вона активно студіює театрознавство, повертається до Львова, працює науковим співробітником Інституту народознавства Академії наук України, займається науковою роботою, архівними пошуками матеріалів, захищає кандидатську дисертацію за темою “Формування творчої особистості Леся Курбаса” (1992 р.). І. Волицька



*Лідія Данильчук у моновиставі “Білі мотилі, плетені ланцюги” за В. Стефаніком, 1997 р.*

пише і видає наукові дослідження “Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця XIX–поч. XX ст.” (Л., 1993) та “Театральна юність Леся Курбаса” (Л., 1995). І, нарешті, несподівано для всіх разом із давньою, ще із студентських часів знайомою актрисою Лідією Данильчук ставить моновиставу “Білі мотилі, плетені ланцюги” за В. Стефаніком. Це сталося 1997 р.

### Актор як alter-ego режисера

Досліджуючи творчість Курбаса, Неллі Корнієнко застосовує щодо актора Йосипа Гірняка термін alter-ego режисера. Як на мене, у випадку з “Театром у кошику” вживання цього терміна щодо Данильчук ще більш виправдане, адже маємо справу не лише з досконалою акторкою, яка дала можливість зреалізуватися І. Волицькій у режисурі; не лише із якнайповнішим їх порозумінням; не лише з “нероз’ємністю естетичних, художніх ідей та ідей етичних” [1], а й з потужним генератором ідей, врешті, каталізатором, що спричинився до розкриття режисера в Ірині Волицькій.

В Одеському театрі ім. Жовтневої революції (тепер – ім. В. Василька), де раніше працювала актриса, Лідію Данильчук використовували як яскравий народний тип, субретку, комедійну актрису. Вона ж ночами самостійно проводила репетиції, власними силами (задовго до співпраці з І. Волицькою) працюючи над “Одержимою” і “На полі крові”, мріяла зробити виставу за новелами В. Стефаніка, добираючи фольклорний матеріал (в результаті була записана

телевистава). Пізніше все це вона реалізує в повну силу у співпраці з І. Волицькою.

Так, їй, зокрема, належить ідея постановки “Украденого щастя” на трьох, ідея рішення останньої сцени “Одержимої”. Врешті, як зауважує Л. Данильчук: “Я навіть не можу сказати, де закінчується моя ідея і починається ідея Ірини. Це розуміння на рівні інтуїції, з півслова. Просто, інколи я встигаю швидше що ідею висловити. В нас практично немає суперечок”. Та й, зрештою, чи потрібно встановлювати межі і авторство ідей? Це таїна співпраці творчих особистостей. Просто слід усвідомити, що риси творчої манери Волицької – це, певною мірою, і риси творчої манери Данильчук. Зрештою, власне режисерський шлях І. Волицької розпочався з ролі помічниці актриси в її максимальному розкритті. Тому, мабуть, значне місце в репертуарі театру посідають моно-вистави. Тож Л. Данильчук стоїть ніби на іншому полюсі співтворчості режисера, своїм стихійним темпераментом доповнюючи науковця Волицьку і заповнюючи “живим тілом” математично точні моделі її вистав.

### Особливості “театрознавчої режисури”

Отже, зустріч відбулася, іскра спалахнула, вибух стався. І що ж? Звернемося до слів навчителя Ірини Волицької – Наталі Кузякіної: “Завдання критики – час від часу зрушувати пласти усталених уявлень, щоб на зламі їх по-новому відкрилася діалектика явищ і відтворювався складний взаємозв’язок у вічноживому потоці мистецтва” [2].

Це завдання, очевидно, виконує Волицька не лише в науці, але й у своїх постановках, не втомлюючись зрушувати усталені уявлення про втілення сценічної класики; про можливості моно-вистави, та й, зрештою, про можливості театрознавців.

З раціональною обережністю і виваженістю вона не кидається одразу з головою в режисуру і на перших афішах вистави “Білі мотилі, плетені ланцюги” її ім’я згадано як керівника постановки (не режисера). Пізніше, переконавшись у твердості ґрунту, під натиском невгамовної Лідії Данильчук вона таки ступає на цей шлях.

Його результат:

*“Білі мотилі, плетені ланцюги”.* Моно-вистава за новелами В. Стефаніка, 1997 р.

Контрастність: чорно-білі тони.

Реквізит: коник-гойдалка, дзвоники, сопілка, трищалка, дрімба, біла жіноча сорочка, підвішена на мотузках.

Організуюча сила: чіткий ритм – звуків (стукіт, дзвоники); рухів (танцювальних, наївно-архаїчно-дитячих, жорсткорубаних ударів об долівку ліктями, колінами, кісточками пальців); пісень (коломийок); слова, що тут (як і в інших виставах) не лише текст – ритм вистави.

*“Украдене щастя” І. Франка, 1998 р.*

“Класиків треба грати, як сучасних драматургів. Тільки тоді вони отримують безсмертя... [...] Ми плутаємо традиції зі штампами, не можемо, не хочемо звільнитися з їх полону”[3].

“Розпочинаючи роботу над класичним твором, ми повинні відмежуватися від шкідливих уявлень про те, як треба грати” [4]. Ці слова Г. Товстоногова можна поставити епіграфом, девізом цієї роботи.

Отже, відкинуто всю етнографію, масові сцени; залишено лише три персонажі. Особливої ваги набуває Анна, її трагедія.

Переважає білого кольору. Решта – його відтінки. І лише вкінці яскравий вибух – розсіпані червоні кульки-кров.

Реквізит: три барабани (для кожного актора – свій), топірець-бартка, червоні кульки. Топірець служить зв’язу-

*Лідія Данильчук у моно-виставі “На полі крові” Лесі Українки, режисер і сценограф – І. Волицька, 2000 р.*



ючою ланкою, опредметненим символом стосунків трьох героїв між собою, їх болісного ходіння “по лезу” життя.

Організуюча сила: ритм аркана, що його актори вибивають на барабанах, витанцьовують утрюх і попарно, виспівують у “Пісні про шандаря”.

Якщо науковою даниною вчителю (Н. Кузякіній) стала дослідницька праця над творчістю Л. Курбаса, то сценічною – постановка циклу “Інтелектуальний театр Лесі Українки”, до творчості якої Наталя Борисівна виявляла особливе зацікавлення.

*“На полі крові” Лесі Українки. Моновистава, 2000 р.*

Кольори: чорний і жовтогарячий.

Сценографія: вертикальний жовтий круглий щит-сонце, навхрест перев’язаний плетеним візерунком (на ньому актриса, вбрана в чорне, викладає собою древній символ свастики), і прямокутник на долівці, виплетений з жовтого мотуззя, що яскраво виділяється на чорному тлі.

Організуюча сила: ритм тіла актриси, напруга в моменти, коли вона собою розтягує, напинає причеплений до щита шнур. Ритм цей переривається подекуди музикою (композитор – Ярослав Хомик) – повільною, навіть релаксуючою, із східними мотивами. Ці моменти забуття-



розпруження різко контрастують з епізодами напружено-вимогуючого ритму “юдиної праці” як антитеза “втрачений рай – земне пекло”. Наприкінці ритм ніби розпадається – і розпадається пластика, ніби ламається тіло актриси, якій, здається, важко відірватися від землі; ламається і розпадається слово.

*“Одержима” Лесі Українки, 2001 р.*

Друга вистава циклу, та ж колористика: чорні й жовті тони.

Реквізит: сплетені із того ж жовтого мотуззя кульки-каміння різного розміру.

Організуюча сила: в першій частині це радше ритм пауз поміж фразами, ніж самих фраз; у другій – ритм обертання “розіп’ятих” один на одному (спиною до спини) Месії і Міріам; у третій – ритм відсутній. Час зупинився. Це ніби довга затяжна пауза перед вибухом четвертої частини

– у ній ритм відбиває Хор, сидячи на колінах навколо Міріам, щораз прискорюючи його і, врешті, завершуючи глухими ударами каміння-куль.

Як бачимо, основна організуюча сила всіх вистав – ритм. Саме він надає виставам чіткості, структурованості, розмірності. Можна це назвати науковим формулюванням мізансцен, чим, очевидно, Волицька-режисер завдячує Волицькій-науковцю. Недарма Неллі Корнієнко, аналізуючи дві перші вистави, вживає майже однакові вирази: “Партитура ритму математично точна” [5]; “Вибудовує



*Лідія Данильчук – Анна та Роман Біль – Михайло у виставі “Украдене щастя”, режисер – І. Волицька, сценограф – Дарія Зав’ялова, 1998 р.*

виставу математично точний розрахунок ритмів”[6]. Ще одна “наукова” риса режисерського почерку – мінімум реквізиту при максимальному використанні виражальних можливостей кожного з предметів, заявлених на сцені.

Театрознавчий досвід проявляється і в підході до матеріалу: не “Стаavimo – я бачу, як треба”, а – “Я знаю, як не треба, будемо шукати потрібне”. Саме на таких засадах вибудовувалися вистави театру.

Ще один прояв науковця – інтелектуальність театру, найвиразніше задекларована в двох останніх виставах. Театр Ірини Волицької – театр роздуму, рефлексії, що потребує підготовленого глядача-інтелектуала.

Характерна особливість вистав театру – нарративність (відсторонене прочитання тексту, коли актор не є персонажем, а радше автором, оповідачем, наратором, що лише передає текст глядачеві). Ця риса, безумовно, присутня і в “Мотілях...”, і в “Украденому щасті” (в перші хвилини, коли Анна в застиглій неприродній позі – знак, що вона ще не персонаж, ще не Анна – ніби “зчитує” звідкись слова (прикметно, що польський критик Яцек Серадзкі вирішив, спочатку, що це, либонь, інсценізація новели [7]). У виставі “На полі крові” звучать усі ремарки автора, актриса ж виступає як позастатевий персонаж – у брюках, з короткою стрижкою. Десь вона – Юда, який полемізує з власним сумлінням (межа між словами персонажів проведена умовно –



Лідія Данильчук – Міріам у виставі “Одержима” Лесі Українки, режисер і сценограф – Ірина Волицька, 2001 р.

поворот тіла, голови), а десь – спостерігач, який переказує нам події (особливо в ремарках). В “Одержимій” цей принцип наративності відсутній – натомість з’являється Хор. Усе це надає виставам “Театру в кошику” епічного розмаху і значимости, дозволяє розпізнати в текстах архаїчні пласти, трансформуючи ці тексти на сцені в сучасну трагедію.

### Специфіка трагічного у “Театрі в кошику”

Отже, трагедія. Щось архаїчне, давнє. Проте вона продовжує жити сьогодні в різних видозмінах, як-от, скажімо, в чеховських драмах, драматургії абсурду і т. д. Але якщо подивитись пильніше, то між давньою трагедією (включно з Шекспірівською) і її сучасними видозмінами є одна принципова, на наш погляд, відмінність. У сучасних трагедіях відсутній катарсис. Чому і як?

За Аристотелем, катарсис – відчуття очищення, викликане страхом і співчуттям. Уточнимо: співчуття – не жалість (бо тоді отримаємо сльозливу мелодраму), а співпереживання, пов’язане із отожденням себе з трагічним героєм; страх – не переляк (тоді матимемо фільм жахів, а то й серцевий напад), а той страх-захоплення, коли спирає подих при зустрічі людини з чимось незмірно більшим від неї: горами, морем, небом, космосом. У трагедії це вічність, бо не буває трагедії без вічності. (Показовою є фраза І. Волицької з приводу її постановок, сказана на одній з репетицій: “Я вічно борюся за вічність!”). Різниця поміж давньою та сучасною трагедіями полягає в тому, що при зустрічі з цією вічністю (у смерті чи стражданні) трагічний герой давньої трагедії виявляється співмірним їй (звідси і радість катарсису), тоді як герой сучасної трагедії виявляється розчавленим цією неспівмірною йому вічністю.

На відміну від інших, герої вистав “Театру в кошику” здатні гідно дивитися в обличчя вічності. Тому вистави ці належать радше до типу давньої класичної трагедії з катарсисом. В цьому їх особлива цінність як сили не деструктивної, а життєствердної творчої. Це і є та принципова відмінність, яка вирізняє І. Волицьку серед постмодерної режисерської хвилі кінця 80-х – 90 рр.

(Пригадаймо слова І. Волицької про те, що відсутність спеціальної режисерської освіти дозволила їй вести самостійні пошуки).

Риси постмодернізму можемо углядіти хіба в “Украденому щасті” – певні далекосхідні мотиви, які, проте, є рівно ж і національними елементами (чоловіче вбрання і бої – одночасно і екзотично-східні, і рідні – гуцульські).

Тому вистави “Театру в кошику” можна розглядати, як подолання тотальної постмодерної етичної іронії, яка абсолютною несумісна з давньою, високого штибу трагедією. І тому (хтозна!), можливо, ця творчість і є передвісником появи наступного “постпостмодернізму”. Ось чому, як на мене, це лише початок пошуків шляху, напруму.

Особливо ж важливим для нас, для сучасної України є те, що пошуки ці через форми давньої трагедії ведуться саме на матеріалі української класики. Адже згадаємо Ф. Ніцше: “Кожний народ, як, зрештою, і кожна людина, має 7777 цінність рівно настільки, наскільки він здатний накласти на свої переживання тавро вічності”[8].

Взагалі ж, думається, театр очікують випробування новим матеріалом, де головне – не втратити високої планки інтелектуальності, трагізму, уникнувши при цьому самоповторень та одноманітності, знаходити нові засоби виразності.

1. Корнієнко Н.М. *Лесь Курбас: репетиція майбутнього*. – К., 1998. – С. 454.

2. Мальцов В. *Теми життя Наталі Кузякіної // Український театр*. – №4. – К.; 1998. – С. 2.

3. Товстоногов Г.О. *О профессии режиссера*. – М.; 1968. – С. 101.

4. *Там само*. – С. 120.

5. Корнієнко Н.М. *Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук*. – К., 2000. – С. 65.

6. *Там само*. – С. 66.

7. Jacek Sieradzki. *Odzyskane szczęście // Dialog*. – №11. – Warszawa, 2002. – S. 186.

8. Ницше Ф. *Воля к власти*. – Москва, Харьков, 2003. – С. 130.

Лідія Данильчук – Міріам та Роман Біль – Месія у виставі “Одержима” Лесі Українки, режисер і сценограф – Ірина Волицька, 2001 р.





*Світлана Веселка – відомий театрознавець, автор понад сотні публікацій у фахових часописах та засобах масової інформації, радіо- та телепередач.*

*Акторські роботи і вистави, долі митців, ювілеї і творчі кризи сценічних колективів – усе, що складало упродовж десятиріч і складає сьогодні химерну й змінну картину строкатого театрального життя*

*України, зафіксовано, описано, пережито й увіковічено її пером. Світлана Веселка – випускниця Львівського державного університету імені Івана Франка. Про долю і професію театрознавця з нею розмовляють студенти III курсу театрознавчого відділення філологічного факультету ЛНУ імені Івана Франка.*



*Світлана Веселка та студенти III курсу театрознавчого відділення ЛНУ ім. Івана Франка.*

## НАЙПЕРШЕ – ЛЮБИТИ ТЕАТР !

**Ольга Ковтало:** *Світлано Михайлівно, що відчуваєте зараз тут, на факультеті журналістики, де проминули Ваші студентські роки?*

**Світлана Веселка:** Якщо я скажу, що відчуваю хвилювання, це буде банально. Я відчуваю велику відповідальність перед вами за те, що мушу за всі ті роки надбане, якщо воно має хоч маленьку вартість, вам віддати.

**Надія Кондур:** *Чи був у Вашому житті момент сумніву щодо обраного шляху – писати про театр? Можливо, Ви відчуваєте, що могли б себе зреалізувати в чомусь іншому?*

**Світлана Веселка:** Я закінчувала факультет журналістики. Практику проходила у київській газеті “Молодь України”. Це було дуже почесно. Виступала з критичними коментарями зі студентського життя, писала іноді про театр, але я знала, що ні про що інше не писатиму. І готувалася до цього. Наполегливо, все життя. І я не вважаю, що зреалізувалася. Та нічим іншим мені займатися не хотілося і не хочеться.

**Тарас Працьовитий:** *Ви працювали завлітом у Львівському театрі юного глядача і в Театрі імені М. Заньковецької. Яка різниця між роботою завліта у дитячому театрі та академічному?*

**Світлана Веселка:** Практично її немає. Різниця лише в тому, що, коли я працювала в ТЮГові, там була ще посада завпеда (її потім скасували). У роботі завліта і роботі завпеда було багато спільного, і це були щасливі роки... Тоді в ТЮГові працювали Сергій Володимирович Данченко, Володимир Дмитрович Опанасенко (нині покійні), Ада Іллівна Кунця. Це був період злету театру, це була височінь, це була безкомпромісність – творча, репертуарна, етична. Працювати для дітей було престижно. У Театр ім. М. Заньковецької я прийшла на запрошення С. Данченка. Так, як він розумів роботу завліта і літературної частини, ніхто більше так не розуміє. То була щаслива робота, бо займалися саме тим, чим треба. Драматургічних надходжень (і графоманських, і вартих уваги) було в Театрі ім. М. Заньковецької багато, бо всі хотіли прорватися на сцену академічного

театру! А скільки доводилося писати відповідей на скарги бездарних драматургів!

**Тетяна Калиній:** *Ви побували у багатьох театрах України, зокрема Галичини. Як Ви оцінюєте рівень їхньої професійності?*

**Світлана Веселка:** Останнім часом театри Галичини можна бачити тільки на короткочасних гастрольях у Львові. Скажімо, моїм улюбленим театром був Івано-Франківський театр. Про заньківчан не кажу – то само собою. Івано-Франківський театр завжди мав власне обличчя – і це найголовніше. Там працює найкращий сценограф Галичини Олександр Семенюк. Часта зміна режисерів призвела до того, що остання вистава цього театру (до речі, весела комедія “Глядачам дивитися заборонено”) була нудним видовищем. Характеристики мої побіжні, досить поверхові. Якщо котрийсь з цих театрів приїде до Львова, обов’язково попросимо СТД організувати обговорення вистав. Волинський театр у Луцьку занепав від того, що там немає молоді. Рівненський театр тримається більш-менш, але там свої проблеми, зокрема режисерські. Чернівецький театр був практично знищений років три тому – після того, як найкращого в Україні директора театру пана Сулятицького було звільнено з роботи. Почалася “чехарда” режисерів. Тепер там дуже перспективний, творчий, неспокійний, фантазійний режисер – Олег Мосійчук, і я сподіваюсь, що Чернівецький театр знову засяє.

Ужгородський театр... Якийсь непевний. Творчість там – “як мокре горить”. Дрогобицький театр – наш побратим найближчий. Я ніжно ставлюся до цього театру, бо він у жахливих умовах працює, але творчу “планку” тримає досить високо. Там був хороший режисер – Володимир Грицак. Тепер він в Івано-Франківську. На зміну йому прийшов бунтівник Роман Валько – людина, яка чудово володіє своєю професією. Він пережив шок у нашому Першому українському театрі для дітей та юнацтва, і тепер, по двох роках мовчання, пішов головним до Дрогобицького театру.

Брак режисерських кадрів, режисерської школи різко позначився на рівні театрів. Чи не найбільш стабільний і творчо активний Тернопільський театр (тепер він академічний). Але робити висновки по одній гастрольній виставі не варто. Не професійно.

**Катерина Яніцька:** *Чи створює, на Вашу думку, критик імідж театрові?*

**Світлана Веселка:** Тепер ні. І, гадаю, це позначається на творчому рівні театрів. До того ж склалася парадоксальна ситуація: на фестивалях останнє слово за директорами театрів, за спонсорами – з критиками ніхто не рахується. Про це уже говорила відомий критик, театрознавець Валентина Ігорівна Заболотна. Вона навіть писала гнівно про це в журналі “Український театр”, але то все ні до чого! Доки триватиме комерціалізація театрів (а вона тільки-но почалася), доти критик не створюватиме імідж театру. Цілісної картини театрального життя України, зокрема Галичини, немає. Це вже непокоїть істориків театру.

**Катерина Яніцька:** *А скільки Ви переглядаєте вистав за рік?*

**Світлана Веселка:** Я не рахувала цього. Дивлюся все, що можна подивитися. У Львові абсолютно все. На превеликий жаль, тепер немає відряджень, бо немає фінансування у Спілці театральних діячів. Тому відчуваю брак свіжих вражень (театральних). І це позначається на професії.

**Тарас Працьовитий:** *Ви говорите про брак вражень. А як щодо фестивалю “Золотий лев”?*

**Світлана Веселка:** Це вже шостий фестиваль “Золотий лев”. На мою думку, попередні були цікавіші. Було більш широке представництво, було, просто кажучи, більше цікавих вистав... Вражень, звичайно, багато, і вони різні. Як на мене, хибував фестиваль на організаційні моменти. Не було семінарів, не було майстер-класів, не було зустрічей, крім зустрічей з Віктюком, Ступкою, Жолдаком. Це брак інформації. Не завадило б розказати в анотації про особливості символіки японського театру. Так само цього не було на виставі німецького театру “Моцарт і Сальєрі” Пушкіна. Між двома частинами вистави, а також на її початку режисер використав “Сцену з Фаустом” Пушкіна. Люди – це мене обурило остаточно – сиділи і говорили: “До чого тут Гете?”. А Гете до того мав тільки опосередковане відношення. І якби був відповідний інформаційний матеріал, нічого, крім користи, він би не дав. Враження різноманітні. Я дуже схвально ставлюся до вистав київського Молодого театру, зокрема до “Геди Габлер” Ібсена. Цього драматурга ставити надзвичайно важко... І тільки при наявності ідеального акторського ансамблю, вишуканої сценографії Сергія Маслобойщикова, завдяки високій культурі Станіслава Мойсеєва, режисера, ця вистава відбулася. Цікавою була вистава київського режисера Богомазова “Морфій” за Булгаковим. Вистави Романа Віктюка я подивитись не змогла, бо захворіла.

**Марія Кирилів:** *Як Ви оцінюєте рівень культури сучасного молодого театрального покоління, зокрема режисерів?*

**Світлана Веселка:** У цілому оцінюю, звичайно, позитивно. Бо те, що приходить, – воно несе обов’язково заряд

майбутнього! Але непокоїть те, що українські театри перестали довіряти самі собі, перестали довіряти українській культурі, якої часто не знають. І тому женуться будь-що за авангардом. Але ж авангард без свіжої ідеї існувати не може. І беруть тільки форму, епігонське захоплення пост-модерністською естетикою. Скандальна вистава “Гамлет” у постановці Андрія Жолдака. Шекспір – це дуже зручний “дах” над головою. В одному гумористичному есе я прочитала: “Шекспір, класик XVI ст., сьогодні за себе не відповідає”. “Гамлет” – універсальна п’єса. “Гамлет” щостоліття, навіть щодесятиліття міняється, бо в ньому закладено вічне. А коли забувається про вічне, а береться тільки бажання епатувати публіку, показати себе – тоді виходить лазня чи пральний комбінат, де час від часу звучать записані в поганому виконанні деякі репліки... Режисер вистави А. Жолдак – людина, безперечно, талановита. Він агресивно сповідує тотальний театр. Взагалі молодого режисера, який не шукає нового, бути просто не може.

**Тетяна Калиній:** *А які у Вас враження від сучасного покоління акторів у порівнянні з минулими поколіннями?*

**Світлана Веселка:** Звичайно, театр дуже змінився. Це природно. Але молоді актори фактично опинилися поза критикою. Почалося це не сьогодні і не вчора. Покоління заньківчан, скажімо сорокалітніх (це вже середній вік), не відоме широкому загалу. Про такого надзвичайно талановитого актора, як Вадим Яковенко, – не знають. Театр на гастролі не їздить, преса дуже скупа (не хочуть взагалі друкувати театральних матеріалів). Тому говорити про покоління як про покоління було б зухвало. Бачу сміливість. Бачу розкутість. Набагато частіше хотілося б бачити відданість театрові, відданість своїй професії, не розмінюю на рекламні приваби, на розголос, на розкрутку, а без цього майже ніхто обійтися не може. Брак загальної культури.

**Марія Кирилів:** *А чи є у Вас улюблені вистави, актори?*

**Світлана Веселка:** Аякже! Я люблю театр ім. Л. Курбаса. Моя улюблена вистава – “Марко Проклятий” за поезіями Василя Стуса. Я цю виставу дивлюсь безліч разів і щоразу ніби входжу до храму. Яка височінь духовна! У кожного. Вистава бере своєю атмосферою, аурую і абсолютною, як казав Б. Пастернак, “до полной гибели всерьез” віддачею. Коли Олег Стефан, один з найкращих акторів України, читає “Як хочеться вмерти”, то ти розумієш, що смерть – це не кінець, це просто інше життя. В іншому зовсім вимірі.

Люблю вистави Алли Григорівни Бабенко. Деякі. Зокрема “Дядю Ваню” А. Чехова, “Ідіота” за Достоєвським, останню її виставу “Жіночі ігри”. Щодо вистав Першого українського театру, то, на мою думку, хороші надії подає Олексій Кравчук. Він поставив “Золотий човник” і “Зайчика-хвалька”. Не треба поблажливо ставитися до казок – це запам’ятайте собі! Бо казки – то наша премудрість. Так само – хороші лялькові вистави. Але казки теж потребують свіжого погляду, сучасної естетики.

Щодо вистав Театру ім. М. Заньковецької – там складна ситуація. Репертуарна, насамперед. Бо те, що театр ставить третю п’єсу Надії Ковалик, – це ганьба! Знаю, що б хто не написав, відповідь буде одна: зате вона дає касу. Це єдиний критерій, за яким беруться ці п’єси. Втім, про заньківчан з

приводу їхнього 85-ліття написано так багато, що можна знайти відповідь на будь-яке запитання! Одне неспростовне – постійна увага до молоді. Як і моя постійна, пожиттєва любов до цього театру.

На мій погляд, цікаво дебютувала молодий режисер Галя Воловецька виставою “Маргаритка”. І, дай Боже, Галі працювати не гірше.

**Катерина Яніцька:** *Ваш улюблений герой рецензії?*

**Світлана Веселка:** Герой – не знаю. Хм... Л. Толстой сказав: “Для художника у розумінні відповідності всім сторонам життя не може і не повинно бути героїв, а мають бути люди”. Коли я бачу хорошу акторську роботу – це для мене свято. Був час, коли Ф.М. Стригун “царював” на сцені. Я любила про нього писати. Приємно було спостерігати, приємно було відтворювати свої спостереження в словах. Інша річ – виходило це чи ні. Але простежувати, як рідкісні дані актора відливаються у майстерність, – цей процес одна з принад нашої професії.

Я люблю акторів Львівського ТЮГу. Люблю тих малих актрис амплуа трагедії, які грають хлопчиків. Це надзвичайно самовіддані, чесні і талановиті люди. Сьогодні це Оля Гапа, Леся Шкап’як. Про них я любила і люблю писати.

Люблю писати про складні перетворення, катаклізми душевні у метафізичному просторі сучасних вистав. Нечасто це доводиться спостерігати, оскільки чи не найлегше – спекуляція на авангарді.

І ще: не ставтеся зверхньо до театрів ляльок! Це складне, загадкове мистецтво! Можливості ляльки практично безмежні!

**Ольга Ковтало:** *Ваш перший публічний виступ: публікація в пресі і усна рецензія.*

**Світлана Веселка:** Перша? Я не пам’ятаю, чесно кажучи. А перша усна рецензія – також не пам’ятаю, бо потім їх було так багато! В усіх театрах України. Апогей, мабуть – 70–80-ті... Я з великою приємністю згадую ті роки, оскільки всі театри України були як на долоні. І я знаю, як чекали тих усних рецензій, не тільки моїх, актори! Яка це була хороша практика, бо фактично жоден театр України не залишався поза критикою – на відміну від сьогодні.

**Тетяна Каліній:** *Який Ви знаходите спосіб для того, щоб дати негативну оцінку?*

**Світлана Веселка:** По-перше, думаю, як не образити людей. Про це треба завжди пам’ятати. По-друге, позитивні матеріали писати набагато важче, ніж просто взяти і так вмить перекреслити зроблене. Сказати “більш виважено” я не можу, оскільки кожен матеріал пишеться виважено, в усякому разі, має так писатися. Дозвольте звернутися до власного досвіду. Я люблю театр ім. Л. Курбаса. Дуже. Але вийшла провальна вистава “Камінний господар”. Через що я тільки не переступала в собі, коли писала відгук – такий, на який заслуговує, на мою думку, ця вистава! Я і плакала, і боялася ходити повз театр, коли вийшла рецензія. Але вони мудріші за мене, вони шляхетніші за мене – вони подякували, курбасівці!

Ви можете спитати: а чи треба було писати ту рецензію? Треба. Хоча мені її і не замовляли. Це було принципово важливо. Для самоповаги. Випробування.

**Надія Кондур:** *Рецензія, як на Ваш досвід, має бути*

*самостійним художнім твором чи це щось вторинне щодо вистави?*

**Світлана Веселка:** Бажано, щоб це був самостійний твір, особливо коли пишеш творчий портрет, – тут начало літературне, белетристичне обов’язково має бути присутнє. Штампів накопичилося стільки, що вже штампи стають початком нових штампів. Шукайте родзиночку. В усьому. Не зловживайте епітетами. По можливості уникайте їх.

**Надія Кондур:** *Критики, журналісти пишуть про театри, про акторів, режисерів, а про самих критиків, театрознавців, завіттів писати не прийнято. Ваша думка щодо цього?*

**Світлана Веселка:** Я думаю, що про критиків, театрознавців, якщо вони видатні, пишуть посмертно. А так – ну чого про нього писати, про критика? Про завіттів треба писати, бо це подвижники. Це люди, які мають силу-силенну обов’язків і не мають ніяких прав. Це люди, які в театрі, як вважають, повинні робити все: від написання службових характеристик і до урочистих промов, від статей за підписами народних артистів і до якихось оголошень. Їхня відданість театру безмежна. Пригадую, якось я добрим словом згадала Ніну Леонідівну Бічюю як завітта Театру юного глядача, тоді ім. Горького. І я ставлю це собі в заслугу. Отак.

**Надія Кондур:** *Що заважає плідній роботі театрального критика, а що допомагає?*

**Світлана Веселка:** Заважає сліпа закоханість в актора, в режисера. Я маю на увазі – по сцені. Заважає приятелювання. Заважає бажання будь-що сподобатися. Страшенно заважає страх, що комусь це не сподобається. Оцінки треба в собі викорінювати. Це не так легко. А те, що сприяє, те, без чого не можна, – це любов до театру. Не до себе. Не бажання показати себе, свою ерудицію. Неупереджено, свіжим оком завжди дивитися всі вистави. Це головне. І старайтеся, щоби з вашої рецензії можна було скласти уявлення про виставу. Не зловживайте філософською термінологією.

**Тарас Працьовитий:** *Ви, як досвідчений театральний критик, могли б нам, студентам, порадити, як “пробиратися” на вистави, якщо туди не пускають офіційно?*

**Світлана Веселка:** Колись... То було, як ви розумієте, дуже давно, коли приїхав славетний тенор Іван Семенович Козловський (співав Герцога в “Ріголетто”), я пролізла... крізь вікно чоловічого туалету! Ну, це екстремальний випадок! Спробуйте домовитися з адміністрацією театру.

**Ольга Ковтало:** *Що Ви можете побажати нам, студентам-театрознавцям, для самоствердження на такій складній мистецькій дорозі?*

**Світлана Веселка:** Найперше – любити театр! Найголовніше – любити театр! Поважати театр, поважати людей, які там працюють, ніколи не відчувати себе людиною зверхньою – такою, що прийшла судити. Ніколи в житті! Пам’ятати, що кожна вистава, якою б вона не вийшла, – це праця душі. Високі слова... Не люблю. Але не можу не сказати: це праця душі...

*Опрацювання аудіозапису Тетяни Каліній та Надії Кондур.  
Журнальна редакція Надії Кондур.*

Хельга СОММЕР

## ОСКАР ВЕРНЕР – легенда австрійської сцени і світового кіно

З нагоди 80-річчя від Дня народження відомого австрійського актора театру і кіно Оскара Вернера в Австрійській бібліотеці (філія Львівської наукової бібліотеки ім. Василя Стефаника НАН України) відбувся вечір його пам'яті. Організатори вечора – Австрійсько-українське бюро кооперації у науці, культурі та освіті (Львів) та наукова бібліотека ім. В. Стефаника. З доповіддю про життєвий та творчий шлях митця виступила недавній викладач Львівського національного університету імені Івана Франка пані Хельга Соммер. Свою розповідь вона проілюструвала уривками з документальних фільмів, присвячених творчості актора, фрагментами записів вистав та кінофільмів за його участю.

На батьківщині актора ювілей святкували широко: в Австрійському театральному музеї (Відень) було організовано виставку, де були представлені оригінальні записи вистав за участю Оскара Вернера, аудіозаписи його роздумів про професію актора, мистецтво театру. У кінотеатрах пройшов ретроспективний огляд усіх фільмів за його участю.

Свою сценічну кар'єру актор розпочав 1941 р. В Австрії він завоював славу в кінці 40-х років – коли працював у віденському “Бургтеатрі”. О. Вернер мав можливість опанувати ремесло під керівництвом прославлених майстрів сцени: Герман Тіміга, Гедвіги Бляйбтреу, Евальда Бальзера, Кете Дорш і найкращих тогочасних режисерів. Репертуар його був багатоплановим. Але справжнього зеніту акторської кар'єри митець досягнув у ролі Гамлета у 50-х роках. Цю роль він вважав ролюю свого життя, називаючи Гамлета своїм двійником. Ще одна зіркова роль О. Вернера – Дон Карлос. У цій виставі його партнером по сцені був Вернер Краусс, сценічний учитель і друг О. Вернера. У переліку створених ролей – центральні постаті у шекспірівському “Генріху IV”, “Бахусі” Жана Кокто, “Беккеті” Жана Ануя, “Торквато Тассо” В. Гете.

Оскар Вернер мав власне бачення професії актора, сценічного покликання, яке сформувалось під впливом ідей Макса Райнгардта. О. Вернер вважав, що театр належить акторові, а не режисерові, що найголовніше в театрі – не зовнішній показ чогось, а акторське образне перевтілення. Часто він цитував Райнгардта: “Театр, де вже нема добрих духів, є найбіднішим ремеслом”. Тому він ніколи не йшов на компроміс у професії, що часто спричиняло конфлікти з режисерами, продюсерами, призводило до розриву контрактів, частих відходів актора з театру.

Порятунку О. Вернер шукав у кіно.

Першу значну роль О. Вернер зіграв у фільмі “Ангел з сурмою” (*Der Engel mit der Posaune*, Австрія 1947 р.), в якому йшлося про історію трьох поколінь звичайної





Оскар Вернер – Гамлет у виставі “Гамлет” В. Шекспіра, Франкфурт, 1953 р.

австрійської сім'ї. Фільм мав великий успіх, у ньому грали всі відомі австрійські актори того часу. Незважаючи на успіх у Бургтеатрі, Оскар Вернер їде в Америку, щоб зніматися у фільмі “Рішення перед сходом сонця” (*Decision before Dawn*, USA, 1950 р.), який приніс йому світове визнання. У цьому фільмі він грає німецького солдата, котрий, ризикуючи життям, шпигує на користь американців задля майбутнього миру. Показово – все життя Оскар Вернер відмовлявся грати “доброго нациста”. Про долю людини в часи нацизму йдеться і в інших фільмах за його участю: “Останній акт” (*Der letzte Akt*, Австрія, 1955 р.); “Шпигунство” (*Spionage - Oberst Redl*, Австрія, 1955 р.); „Шпигун, який прийшов з холоду” (*The Spy Who Came In from the Cold*, USA, GB, 1965р., за участю Марлона Брандо), в останньому його фільмі – „Подорож проклятих” (*Voyage of the Damned*, USA, 1976 р.).

1955 р. Оскар Вернер грав і в австрійському фільмі “Моцарт” (*Mozart*) та у німецько-французькому фільмі “Lola Montez” в режисурі Макса Офюльса.

Оскар Вернер не має великого за чисельністю кінодоробку, але те, що ним створено, відзначається високою майстерністю. Це відомі у світі фільми 60-х років: “Джуль і Джім” Франсуа Трюффо за участю Жана Маро і Генрі Серр (*Jules et Jim*, F 1961р.); “Корабель дурнів” (*Ship of Fools*, USA 1964 р.) режисера Стенлі Крамера, де знімалися Сімон Сіньйорі, Вів'єн Лі та ін.; “Фаренгейт - 451” (*Fahrenheit - 451*, USA, GB 1966р.) теж Франсуа Трюффо, “Шпигунство” з Марлоном Брандо, “Інтерлюдія” (*Interlude*, USA, GB, 1967-1968 рр.), “У чоботях рибалки” (*In the Shoes of the Fisherman*, USA, 1967-1968 рр.) за участю Ентоні Квіна.

Знімаючись у кіно, Вернер не переставав грати на драматичній сцені в різних колективах: “Бургтеатрі”, “Академічному театрі”, “Йозефштадтеатрі”, здійснював гастрольні поїздки до Німеччини, Швейцарії.

Оскар Вернер відмовився від багатьох проєктів (понад 300 ролей): вони йому “нічого не говорили”. Він вважав, що поетичний актор не може бути засобом втілення чиєїсь чужої ідеї.

Щоб зреалізувати свої театральні візії, О. Вернер за прикладом Луї Жюве та Жана

Оскар Вернер – Торквато Тассо у виставі “Торквато Тассо” В. Гете, 1963 р.





*Оскар Вернер – Генріх у виставі “Генріх IV” В. Шекспіра, Бургтеатр, Відень, 1960 р.*

Луї Барро створив власний театральний колектив, про який мріяв усе життя. У цьому колективі зібрав усіх своїх друзів, зокрема 1970 р. у Зальцбурзі в роботі над “Гамлетом”. Вже під час репетиції ширились чутки, що у Вернера немає концепції, що він не дотримується розкладу репетицій і забагато вживає алкоголю. Хоча частина критиків визнала виставу успішною, але вона не була прийнята глядачами. Пояснення просте – брак менеджменту, спонсорської підтримки. О. Вернер виступав одночасно і продюсером, і режисером, і актором. Критики вважали, що як режисеру йому бракує здатності сформулювати та втілити на сцені свою концепцію. “Якщо я б міг розказати, як я граю Гамлета, мені не потрібно було б його грати”, – неодноразово говорив сам О. Вернер.

У наступні роки він все більше усамітнювався, з головою поринав у читання поезій Гете, Рільке, Шиллера, де Сент-Екзюпері, Тракля. Ці вечори він проводив так, як хотів, без примусу з чийогось боку, крім того, йому непотрібно було вчити напам’ять тексти, хоча зробити цього він вже й не міг через сильну алкогольну залежність. Остання його роль – Принц фон Гомбург (1983 р.), під час якої він остаточно “демонтував” себе як митець. Газети писали, що жоден актор так прикро не знищував себе на сцені. А також писали: “Австрійський культ навколо генія – це культ зневажання людини. Оскар Вернер має право на збереження від самознищення”.

Помер О. Вернер 1984 р. в Німеччині, в готелі, самотній, на початку чергової

*Оскар Вернер – Принц фон Гомбург у виставі “Принц фон Гомбург” Г. Кляйста, 1983 р.*

гастрольної поїздки. Він жив минулим – сучасне мистецтво видавалося йому хаотичним та нещирим.

Нині, коли О. Вернера давно немає серед нас, його численні кінороботи, записи окремих вистав, магнітофонні стрічки із виконанням поетичних програм привертають і далі увагу багатьох людей, зокрема тих, які ніколи не бачили його на сцені. Він полонить акторським мистецтвом, неперевершеними інтонаціями, прекрасним голосом.

*Оскар Вернер – Дон Карлос у виставі “Дон Карлос” Ф. Шиллера, Бургтеатр, Відень, 1955 р.*



## ЗИМОВА КАЗКА

У Таллінні запалюють дуже багато свічок... У будинках, у магазинах, навіть на вулиці. На сходах перед під'їздами горять маленькі смолоскипи. Поєднання вогню і снігу – основна прикмета Міжнародного театрального фестивалю, який назвали “Сон зимової ночі”. Організатори вибрали останню неділю грудня, коли ночі найдовші. Перший фестиваль (2000 р.) мав камерний характер, але тепер вийшов за межі “домашніх” різдвяних вечорів.

Ідея фестивалю належить Талліннському міському театру, головний режисер якого – Ельмо Нюганен. Міський театр поступово завойовує в Таллінні нові позиції. Він розширюється, займаючи дедалі більший простір. Сьогодні це вже десять сценічних площадок, одна з яких – під відкритим небом, звідки видно вежі середньовічного замку. Завдання фестивалю, як пише місцева преса, повернути Таллінн на театральну карту Європи.

Вибір вистав був досить своєрідним: “Тиха музика” шведського “Рікстеатрен”, “Остання зупинка” відомого берлінського “Фольксбюне на площі Розі Люксембург” за п'єсою Т. Вільямса “Трамвай “Бажання”, вистава з Таїланда “Усе про головне”, грецький “Агамемнон і дочка Тіндарея”, а також “Дос-лід(від): Чайка” російського Театру націй в постановці Андрія Жолдака. Серед визначних гостей фестивалю були Адольф Шапіро, який недавно в міському театрі показав виставу “Батьки і діти”, та Анатолій Васильєв, котрий провів майстер-клас.

“Вистави, представлені на фестивалі, повинні послужити творчим поштовхом як для естонського театру, так і для глядача, – сказав директор фестивалю Андрес Лаасік. – Ми намагались не вибирати відвертий авангард, і репертуар можна назвати хаотичним, а можна і розмаїтим.”

Естонська вистава була лише одна. Це пояснюється бажанням показати не так себе, як інших. Однак, якщо естонці хотіли подивитися світовий театр, то гостей, звичайно, цікавив естонський, від якого ми сьогодні відірвані.

Одним з популярних драматургів в Естонії є Яан Тетте. Актор Талліннського міського театру кілька років тому почав писати п'єси, які з успіхом йдуть по всьому світу. Його п'єса “Щасливих буднів!” (в постановці Андруса Варіка) представляла естонський театр на фестивалі.

Перед нами ще одна історія про кризу в сім'ї. Любовний трикутник плюс сусідка, яка постійно заглядає в дім сусідів, щоб подивитися, що там діється. А подивитися є на що. У благополучній сім'ї поважного віку стався вибух. Емансипована жінка (Ану Ламп) привозить з чергового відрядження якусь дивну людину (роль гостя виконує Марко Матвере) і заявляє чоловікові (виконавець – сам автор п'єси), що це її “кохана людина”, і він буде тепер жити з ними.

Жінка ще сама до кінця не розуміє, як складеться тепер її життя. Вона любить чоловіка, але при цьому з ніжністю і захопленням дивиться на “кохану людину”. Впродовж дії

виявляється, що ніяких близьких стосунків між ними немає. Попереднє життя, як з'ясувалося, чимось їй не влаштує, і вона щиро думає, що так буде краще для всіх. Чоловік ображений, йому боляче, та він продовжує виконувати свої буденні обов'язки – приносить на тарі тарталетки, напої, обслуговує дивного гостя. А цей на рідкість недовладний: довге волосся, костюм в стилі 70-х, великі окуляри. Прийшовши в дім, роззувається і залишається в білих шкарпетках. Так і сидить – у шкарпетках і костюмі. Коли наближається час іти спати, то не зовсім зрозуміло, як розподіляться ролі. Трійця розходить у різні кімнати. І гість, скрутившись на дивані, дуже скоро стукає в стінку до чоловіка: “Мені страшно спати одному”...

Як жити втрьох – ніхто з персонажів не уявляє. Але якось треба прилаштуватися... При всьому бажанні героїв це їм не вдається. Гість відходить, подружня пара залишається на самоті зі своїми проблемами.

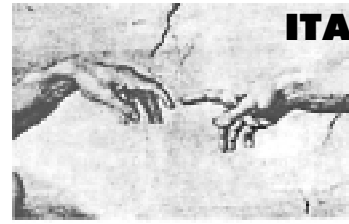
Криза сім'ї, показана в п'єсі Тетте, по-своєму відображає подвійність і невизначеність сучасного естонського життя. Країна, інтегруючись в Європу, ніби набуває всіх рис західного суспільства і поступово втрачає ту старомодність і чарівність, які завжди вабили до неї. Проте естонці, здається, цьому раді. Принаймні, вони щосили намагаються дотримуватися нових правил гри. На відміну від інших пострадянських країн, тут довіряють банкам. Тим більше, що майже всі вони належать шведському капіталу. Повсякденне життя в Естонії просте – люди живуть для банку.

Кульмінацією фестивалю стало святкування Нового року. Концерт на відкритій засніженій сцені, офіціанти в костюмах мушкетерів (залишилися після знаменитої інсценізації роману Дюма); шампанське, феєрверки, танці, гігантські біло-голубі торти – механізм свята, приведений в рух директором театру Райво Пилдмаа, працював бездоганно. Найцікавіше відбувалося в “естонській кімнаті”. Довгий стіл, сервант, крісла, радіоприймач, килими, книжкова шафа. На стінах – вимпели, багато з них – ще з минулих часів (наприклад, “Талліннська регата 1980 року”), значки, естонські сувеніри. Троє акторів, одягнених у національні костюми, співали народні пісні. Зібралось багато людей, підспівували акторам. Вряди-годи пісні стихали і яка-небудь дівчинка (а дітей на святі було багато) сідала за піаніно і грала. Після півночі, коли гості забавлялись, у спорожнілій вже “естонській кімнаті” можна було побачити сім'ю – матір, батька й сина років чотирнадцяти. Вони сиділи в кутку, кожний зайнятий читанням книжки, знайденої на полиці в шафі. Так своєрідно переживали вони перші хвилини Нового року...

*За статтею Ірини Глуценко у “Независимой газете” від 14 січня 2003 р. опрацювала й переклала з російської Уляна Рой*



ІТАЛІЯ



Центр італійської мови і культури  
(Львівський національний університет імені Івана Франка)

## ВІЧНО ЖИВА

### commedia del'arte

Комедія дель арте – унікальне театральне явище доби Ренесансу, переживає на своїй історичній батьківщині, в Італії, чергове “відродження”. Цікаву роботу розгортає започаткована 1998 р. асоціація культури “Театровіво”, мета якої – створювати вистави, проводити фестивалі, огляди, стажування, лабораторії Комедії дель арте задля широкого пропагування цього особливого за своїм характером театального дійства. У 1999 р. асоціація отримала підтримку і спільно з владою міста Котіньоли працює над організацією й проведенням Міжнародного фестивалю комедії дель арте й ярмаркових театрів “Limprovvisa”.

Фестиваль, єдиний за своїм спрямуванням в Італії, відбувається щорічно у першій половині червня в Котіньоли. Його завдання полягає у міжнародному поширенні стилю комедії дель арте, як це сталось у XVI та XVII ст., коли італійські майстри сцени, їхні учні та послідовники полонили серця глядачів усієї Європи. Цей спільний досвід, набутий попередніми театральними поколіннями і призабутий нині, потребує відновлення; він може стати інтернаціональною мистецькою мовою, що не знає кордонів й обмежень, вважають організатори фестивалю.

Під час останнього фестивалю (14–16 червня 2002 р.) було оголошено конкурс графіки “Європа в масці”. Його учасниками стали тридцять два митці, чії роботи було виставлено для огляду в залі Тандіні на час фестивалю. Журі разом із глядачами одноставно визнали кращою роботу Елеонори Бранкетті, друге місце посіла Анналіза Манара, третє – художня студія Art&Crafts.

У середині жовтня 2002 р. через посередництво “Програми культури 2000” за координування асоціації “Театровіво” на розгляд європейської спільноти було представлено проєкт за тією ж назвою – “Європа у масці”, спрямований на дослідження вистав комедії дель арте у країнах Європи. До країн, об’єднаних “Програмою культури 2000”, належать Австрія, Бельгія, Данія, Фінляндія, Німеччина, Греція, Франція, Ірландія, Італія, Люксембург, Португалія, Іспанія, Швеція, Об’єднане королівство Великобританія, Ісландія, Ліхтенштайн, Норвегія, Болгарія, Чехія, Естонія, Угорщина, Латвія, Литва, Польща, Румунія, Словаччина, Словенія та ін. Робота за проєктом розпочалася у травні 2003 і триватиме упродовж року. Передбачено здійснити творчі програми щонайменше у семи країнах: фестивалі, виставки,

стажування і навчання, майстер-класи для професіоналів та аматорів, семінари, конференції, дослідження, створення мультимедійних архівів та інтернет-сторінок.

Співорганізаторами, партнерами, учасниками таких акцій можуть стати і громадські організації, і приватні особи; з однієї країни учасників може бути кілька. На адресу проєкту вже надійшли заявки від театральних колективів з Парижа (Франція), Алкали (Іспанія), Ліссабона (Португалія), Софії (Болгарія), Турина (Італія).

Асоціація “Театровіво” за доволі короткий час своєї діяльності набула достатнього досвіду для майбутнього міжнародного спілкування. Так, традиційними стали стажування з комедії дель арте для професіоналів та аматорів. У 2000–2001 рр. Карло Босо особисто та у співпраці з Бенотом Комбесом і Неллі Куетте провели такі міжнародні стажування у Фаенці, П’янджіпале, Сантарканджело, Котіньоли. Лабораторії-практикуми, присвячені виготовленню масок зі шкіри, проводив Стефано Перокко. Четверте міжнародне стажування з комедії дель арте під керівництвом Карло Босо відбулось цього року – з 1 до 21 квітня.

Асоціація активно працює не лише з професійними акторами, а й з аматорами – дорослими, дітьми. Кожного навчального року зростає кількість дитячих спектаклів, які ставлять під керівництвом майстрів учні італійських середніх шкіл. Це свідчить про справжнє зацікавлення історією та практикою італійського національного театру. У програмі стажувань дорослих, зокрема, – курс клоунської техніки під керівництвом П’єра Цама, що закінчився імпровізацією на одній з площ Котіньоли 27 травня 2000 р. Торік у листопаді для тих, хто має практичний досвід роботи в театрі, відбулось стажування під назвою “Від Комедії до Клоуна”. Такий курс розрахований в середньому на 150–180 годин. Багато це чи мало? Було б цікаво почути відповідь з уст очевидців, серед яких хотілося б бачити і наших співвітчизників. Адже комедія дель арте імпровізаційністю, театральністю, демократизмом близька до українських театральних першоджерел, її відлуння знаходимо, зокрема, у творчості славетного Курбаса..

За матеріалами інтернет-сторінок уклад та переклав з італійської Юрій Чухній

Ніна МАЗУР

## УСАМІТНЕНІ ЧИ САМОТНІ?

Витончений листопадовий Вроцлав знову став ареною театального свята: його театри і кав'ярні – а насамперед, Центр Гротовського гостинно відчинили двері для двох фестивалів Театру одного актора: 31-го Загальнопольського (OFTJA) та 36-го Міжнародного – “Вроцлавські зустрічі театрів одного актора” (WROSTJA), які відбулись минулого, 2002 р. Власне, перший фестиваль плавно перетікав у другий.

Вроцлавський фестиваль має аромат троянд і кави, – влучно пожартувала одна з іноземних актрис. Що ж, вишукана гостинність (як і багаторічна відданість театальному мистецтву) пана Веслава Гераса, творця й директора цього театального свята, відома і в Польщі, й за її межами...

Але не тільки особлива атмосфера, а й творча вагомість робить цей фестиваль помітним явищем у насиченому театальному житті Польщі. Рутині тут немає місця; щоразу це втілення ідеї поступального руху. Так сталося і цього разу.

Але спочатку – трохи історії.

Традиція театру одного актора в Польщі давня. Необхідність об'єднання “самітників” Веслав Герас відчув ще 1966 р. і створив тоді OFTJA. Згодом Загальнопольський фестиваль театрів одного актора перемістився з Вроцлава до Торуня. У 1996 р. “торунський період” завершився. І нині “друге дихання” фестивалеві знову дав його творець, запросивши молодих акторів та дебютантів польського монотеатру продемонструвати протягом двох днів перед початком Міжнародного WROSTJA сучасний погляд на світ перед авторитетним журі.

Члени журі, незважаючи на статечність (і професійного статусу, і вікову), продемонстрували, своєю чергою, сучасний погляд на театральність, надавши перед усіма учасниками перевагу Марціну Бжозовському з Лодзі з його “інтерактивною” виставою “Clapham Junction” та вроцлав'янці Кристині Кротовській, яка майстерно інтерпретувала тексти С. Беккета (вистава “Але, власне, що?..”).

*Ірина Серебровська у виставі “Акт”, режисер – С. Бобровський. Театр “Старий дім”, Росія.*





*Габрієла Мускала у виставі “Подорож до Буенос-Айреса” Г. Мускалі, режисер – М. Полторанос. Польща.*

шало” (всупереч усталеному погляду, що це – спосіб самовираження маститих акторів, вже не задіяних у репертуарі) і, по-друге, до нього вдається переважно жіноцтво. Маємо підставу для роздумів... Вроцлавський фестиваль теж підтвердив цю закономірність.

Правда, нагороду Директорів Міжнародних фестивалів одного актора здобув якраз представник “сильної статі” – Марек Калита (Польща) за виставу “Я в третій особі”, створену на ґрунті трьох оповідань Томаса Бернгарда (режисер – Марек Кендзерський). Складна для сценічної інтерпретації проза австрійського драматурга набула у спектаклі адекватного втілення, не втративши ані внутрішньої напруги, ані інтелектуальної вартості. Глядач присутній на “авторському вечорі” персонажа; акторові вдається передати “логіку божевілля”, вибудува-

*Аглая Паппас у монодрамі “Моллі Блум” за “Уліссом” Дж. Джойса. Греція.*

Відзначило журі й вельми талановиту, на наш погляд, Аліну Чижевську (м. Гожув Велькопольський); її моновистава “Дівочтво” за Вітольдом Гомбровичем (режисер і сценограф – П. Вишневський) була вражаюче зрілою, особливо з огляду на молодість самої актриси. У напрочуд інтелігентному спектаклі перед нами постала чарівна юна шляхтянка в передчутті свого жіночого розквіту.

Справді театральним видовищем виявилася вистава краківської актриси Жюти Жалякувни “Спиритичний сеанс”, яку вона створила на підставі текстів Станіслава Віткевича та Броніслава Малиновського. Спектаклеві, національному за духом, сповненому філософського підтексту і своєрідного містицизму, бракувало хіба що виразного фіналу. Можливо, саме тому журі й не відзначило яскраву роботу краків’янки.

Міжнародний фестиваль, що розпочався одразу після завершення польського, цього року досяг справді високого мистецького рівня. “Шанси на нагороду має практично кожен учасник”, – писали театральні оглядачі, і це відповідало дійсності.

Але, як годиться, були й “перші серед рівних”.

Забігаючи наперед, вкажемо на виразну тенденцію, що з’явилася останнім часом у мистецтві монотеатру: воно, по-перше, значно “помолод-



ну з музично-математичною досконалістю, – відповідно до професії героя.

Значним успіхом актриси новосибірського театру “Старий дім” Ірини Серебровської стала її вистава “Акт” (режисер – С. Бобровський), що отримала нагороду громади Вроцлава. Робота талановитої молодої актриси, побудована на творах О. Островського, О. Уайльда, А. Чехова, Ж. Жене, розповідає про внутрішній світ творчої особистості. Героїня вистави – актриса, місце дії – божівільня, час ... А втім, хіба творчий акт визнає якісь координати? Він триває безперервно, примхливо переміщуючи людину в часі та просторі, й ці “щасливі тортюри” є єдино можливим способом існування для героїні спектаклю, то кумедної, то зворушливої, то беззахисної, то величної...

Традиційний Гран Прі сім’ї Герасів розділили цього року дві виконавиці: Аглія Паппас (Греція) та Габрієла Мускала (Польща).

Грецька актриса у монодрамі “Моллі Блум”, майстерно відтворюючи “потік свідомості” своєї героїні, втілила на сцені уривок з “Улісса” Джеймса Джойса. Моллі покидає коханий, її життя сповнене драматизму, але ця жінка створена для щастя й боротьби – її двобій з долею триває...

Творча особистість Габрієли Мускала, без перебільшень, вражає. Юна актриса поставила перед собою неймовірну задачу: зіграти трагедію старої самотньої жінки, хворої на склероз, майже безпам’ятної. Поставила – і вирішила. Габриша, як ласкаво називають Габрієлу друзі й колеги, сама написала п’єсу “Подорож до Буенос-Айреса” і втілила її на кону в постановці режисера Маріана Полтораноса. Не ховаючи за гримом і перукою свою блискучу молодість, тільки силою таланту актриса змушує глядача повірити, що перед ним – хвора стара жінка, зраджена і дітьми, і власною пам’яттю. Стара тікає з притулку до дочки в Америку – без речей, без грошей, без документів. Зрозуміло, що втекти їй вдасться хіба що в смерть... Пронизливий монолог старої жінки, багатий відтінками почуттів і внутрішніх мотивацій, актриса творить з мочартіанською легкістю. Перед нами постає фарс, комедія, драма і, зрештою, висока трагедія пересічного людського життя...

Серед номінантів “Вроцлавських зустрічей” помітне місце посіла Беата Елерс з виставою “Комендантша” (п’єса Г. Кремер, постановка Г. Зедата). Німецька актриса відтворила на сцені одну з найжахливіших постатей Третього Райху – Ільзу Кох, дружину коменданта концентраційного табору у Бухенвальді, вбивцю-садистку, засуджену за злочини проти людства на довічне ув’язнення. Ми бачимо цю переконану фашистку в тюремній камері перед самогубством, чуємо монолог, де роз-



*Галина Стефанова у виставі “Стіна” за Ю. Щербакком, режисер – М. Мерзлікін. Україна.*

кривається хід її життя, і розуміємо, яку жахливу владу має над людським розумом хибна ідея... Замість пересічної обивательки – жорстока фанатичка, замість дружини й матері – монстр у жіночому обличчі...

Нагороду фестивалю здобула й українська актриса. Багато теплих слів було сказано про Галину Стефанову, про шляхетність і витонченість її творчої палітри у ролі княжни Варвари Репніної (вистава “Стіна” за Ю. Щербакком, режисер – Микола Мерзлікін). Актриса не вперше звертається до драматичної постаті української аристократки, що покохала молодого Тараса Шевченка, – Галині Стефановій припало зіграти цю багатопланову особистість у фільмі С. Клименка “Поет і княжна”. Моновистава “Стіна” побудована на підставі листів Варвари до її сповідника, пастора Чарльза Ейнара, і є справді сповіддю самотньої жіночої душі.

Самотність... В коханні, в родині, в творчості... Зрештою, в житті...

А вихід? – У коханні, родині, творчості... Зрештою, в житті...

Саме про це оповідає нам зі сцени актор монотеатру – зосереджено, відчайдушно, усамітнено.

Усупереч самотності...

Перемагаючи самотність...

3–8 грудня 2002 р. у Вроцлаві відбувся Форум сучасної драматургії. На ньому гостро постала проблема нової драматургії у польському театрі. Організований вперше, цей форум буде відбуватися щодва роки. Цього разу його розпочав духовний покровитель сучасного польського театру, відомий драматург Тадеуш Ружевич.

“Від Люпи до Касторфа” – так неофіційно назвав ці зустрічі артистичний директор “Євродрами” режисер Павел Мішкевич.

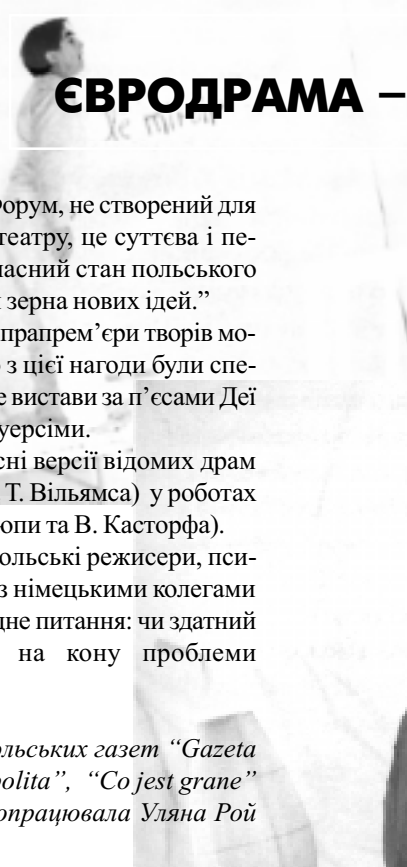
Про мету й завдання він сказав: “Форум, не створений для демонстрації плодів праці зірок театру, це суттєва і передусім критична дискусія про сучасний стан польського театру і драми, мета якої – засіяти зерна нових ідей.”

На Форумі було представлено прапрем’єри творів молодих німецьких драматургів, що з цієї нагоди були спеціально перекладені польською. Це вистави за п’єсами Деї Логер, Гесіне Данцкварт, Ігора Бауерсіми.

Також глядачі побачили сучасні версії відомих драм “старих майстрів” (М. Горького та Т. Вільямса) у роботах “нових майстрів” (режисерів К. Люпи та В. Касторфа).

Під час обговорення вистав польські режисери, психологи, соціологи, глядачі разом із німецькими колегами прагнули знайти відповіді на складне питання: чи здатний сучасний театр відтворювати на кону проблеми сьогодення?

*За матеріалами польських газет “Gazeta Wyborcza”, “Rzecz Pospolita”, “Co jest grane” опрацювала Уляна Пої*



## ЄВРОДРАМА – 2002

м.Вроцлав



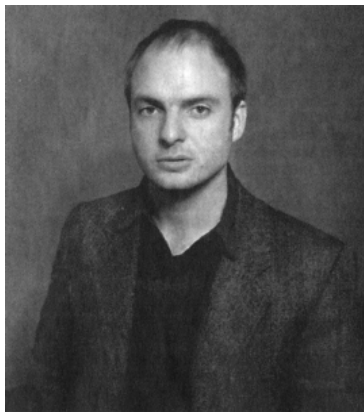
## ФІНЛЯНДІЯ – ШВЕЦІЯ

Спеціально для “Просценіуму” зібрала і переклала  
Наталя Іваничук – аташе з питань культури та освіти,  
Посольство України у Фінляндії

За сприяння Центру країн Північної Європи  
(Львівський національний університет імені Івана Франка)

## Знову ЛІНУС ТУНСТРІОМ

Нещодавно на сторінках шведської преси розгорнулася полеміка, спровокована скандалом у театральному житті Швеції. Суб'єктами скандалу стали відомий молодий шведський режисер Лінус Тунстрійом та британський драматург Арнольд Вескер. Поштовхом до полеміки послужив відкритий лист А. Вескера до шведського режисера на сторінках газети “Гйотеборгс-Постен”. На сцені Міського театру Гйотебора Л. Тунстрійом поставив виставу за п'єсою А. Вескера “Кухня”, написаною ще 1959 р. На прем'єрі, що відбулася 22 листопада 2002 р., був і драматург. Побачене на сцені викликало у нього шалене обурення. У відкритому листі в місцевій газеті у січні 2003 р. він жорстоко відшмагав режисуру Л. Тунстрійома, назвавши її актом вандалізму щодо оригіналу п'єси. У листі мовилося: “Ви зробили моїх героїв карикатурними, струнку структуру п'єси перетворили на ганчірку, переінакшили мій текст, перекрутили сенс, який я вклав у свій твір!” Захищаючи себе, Л. Тунстрійом намагався переконати розлюченого автора, що структурні зміни були незначними. Л. Тунстрійом не погодився і з твердженням А. Вескера про те, що режисер – це лише



Лінус Тунстрійом

посередник між автором твору та публікою, і його єдине завдання – донести до глядача бачення драматурга.

Це твердження одразу викликало дискусію столичної театральної критики. Театральний журналіст газети “Свенска Дагбладет” Ларс Рінг вважає, що “театральна версія п'єси є мистецьким твором режисера, а тому авторство вистави належить режисерові”. Журналіст “Дагенс Нюгетера” Лейф Церн поставив під сумнів правомірність концепції “режисерського театру”, за якою драматичний матеріал стає авторською власністю режисера, який лише частково долучає до співавторства сценографів та хореографів. Клес Валін з газети “Афтонбладет” нагадує про те, що ще за часів В. Шекспіра авторські права на створену виставу належали

театрові, а нові тлумачення драматичних творів гарантували славу класикам у віках.

Скандальний характер британця А. Вескера відомий у європейському театральному світі – відкриті листи до режисерів-постановників своїх п'єс він писав не раз. А версія Лінуса Тунстрійома визнана дуже вдалою. У цьому одностайні і критики, і публіка.

*За матеріалами шведської преси*

## УСЕ ПОЧИНАЛОСЯ В ОБУ

### Ральфові Лонгбакка сповнилося 70

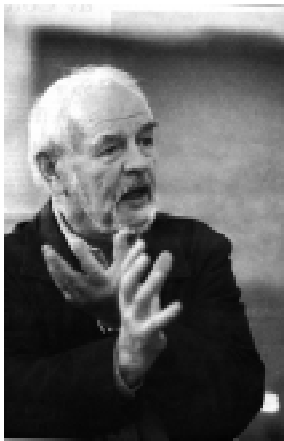
Чим би не займався Ральф Лонгбакка (працював він головним режисером чи директором театру), навколо його імені завжди були буревії. Коли ж йому нині виповнюється 70 років, найбільше згадується студентський “стипендіальний” рік 1956/1957, коли він, вигравши навчальну стипендію, вивчав театрознавство у Мюнхені та Берліні, набував досвіду в театрі “Берлінер Ансамбль” та знайомився з засадами брехтівського театру.

“Усе, власне кажучи, починалося в Обу – місті на південному заході Фінляндії, – розповідає Р. Лонгбакка. – Там я вивчав історію літератури та скандинавські мови. Саме під час навчання у шведськомовному вищому навчальному закладі міста – славній у Фінляндії Обу Академії, я вперше

познайомився з театральним життям як актор та режисер Студентського театру. Там я захистив дипломну роботу про драматургію А. Чехова. Зацікавлення театром не минуло, а знайшло своє продовження, коли мені вдалося здобути річну стипендію для навчання у Німеччині. Рік у Німеччині мав вирішальний вплив для моєї подальшої театральної кар'єри”.

У Берліні Ральф Лонгбакка не пропустив жодної вистави Б. Брехта у “Берлінер Ансамблі”. Б. Брехт цілком змінив його погляди на театр.

“Я подивився усе – від “Матінки Кураж” до “Галілео Галілея”. Для мене дуже важливо було відчувати театр зблизка. На окремі вистави я їздив навіть до Італії. Річна стипендія відкрила мені, власне кажучи, очі на європейський



*Ральф Лонгбакка*

театр. Велике враження справили на мене також оперні постановки режисера берлінської “Комічної Опери” Фельзенштайна. Вони стали вирішальними для вироблення моєї власної концепції оперної вистави. Фельзенштайн, на протиположний, ставив реалістичні опери, дуже наближені до драматичних вистав. Якби не Фельзенштайн, я ніколи б не зумів поставити оперу самостійно. На мою думку, опера – це лише інша форма драматичного театру. В опері недостатньо лише добре співати – необхідна ще й досконала драматична гра”.

Театральний світогляд Р. Лонгбакка сформував насамперед Б. Брехт...

“Для Брехта важливим є цілісне сприйняття театрального дійства. Саме таке сприйняття театру я знайшов у Стреллера в “Пікколо Театро” в Італії та в московському Театрі на Таганці у Любимова. Наприкінці сімдесятих років я написав есе, в якому сформулював вісім постулатів художнього театру. Можна навіть сказати, що брехтівський театр сформував мій політичний світогляд, спонукав досліджувати дійсність через призму виробленої концепції”.

Після стажування в Берліні Р. Лонгбакка працював деякий час у “Лілла Театерн” (Малий театр) та у Шведському театрі в столиці Фінляндії Гельсінкі. Згодом переїхав до Обу (шведська назва міста Турку), де працював директором Шведського театру в Обу (1960–1963). В Обу Р. Лонгбакка вперше спробував реалізувати свої ідеї модерного театру у тих обмежених рамках, які тоді існували. На зміну Обу прийшли два роки у Національному театрі Фінляндії в Гельсінкі, де він, застосовуючи методи Брехта, поставив дві великомасштабні вистави – “Смерть Данте” Г. Бюхнера та “Марат-Сад” П. Вайса. Після конфлікту з керівництвом, яке мало інший погляд на концепцію театру, Р. Лонгбакка перейшов працювати до Шведського театру. Однак його, хай і короткочасне, співробітництво з Національним театром, який є по суті фінським, дуже не сподобалося фінсько-шведським культурним колам, і режисера охрестили “квіслінгом”. Два роки у Шведському театрі (1965–1967) не принесли успіху та визнання режисерові. На його прагнення втілити в життя новітні театральні ідеї не відгукнувся ніхто з художнього колективу театру.

А тоді настали легендарні 70-ті роки, коли Р. Лонгбакка разом з режисером Калле Гольмбергом перетворили фінськомовний Міський театр Турку (Обу) на театральну Мекку Фінляндії, реформувавши адміністративний уклад театру та повністю оновивши репертуар. Кожна вистава ставала подією в театральному житті країни, на прем’єри з’їжджалися глядачі зі столиці та з інших міст Фінляндії. 1971–1977 роки праці в Міському театрі Турку стали роками творчого злету, здійсненням професійних мрій режисера. Незважаючи на опір ретроградів від мистецтва, тандемові Лонгбакка-Гольмберґ вдалося створити цілісний театральний колектив однодумців. До золотого фонду фінського театру ввійшли вистави Р. Лонгбакка “турківського” пері-

оду – “Галілей” Б. Брехта, “Смерть Данте” Г. Бюхнера, “Вишневий сад” А. Чехова та кілька інших.

Після цього періоду та кількох років вільних хлібів творчий тандем Лонгбакка-Гольмберґ прибавився до шведськомовного Міського театру Гельсінкі, однак нічого, крім розчарування, діяльність там не принесла.

“Ми добре працювали і ставили добрі вистави, – розповідає Р. Лонгбакка, але нам не пощастило дійсно змінити концепцію театру. Колектив був негативно налаштований до того бачення театру, яке ми репрезентували”.

Покинувши стіни Міського театру 1987 року, Р. Лонгбакка твердо вирішив порвати з театральною діяльністю. Він відійшов від театру на декілька років. Натомість Р. Лонгбакка написав дві п’єси, видав збірку поезій та створив цікавий телесеріал.

А тоді настав 1990 рік. З молодіжним фінськомовним театром “Вірус” Р. Лонгбакка поставив дві вистави за В. Шекспіром, які мали великий успіх. Співпраця з молодими акторами, готовими до будь-яких нововведень та експериментів, додала йому снаги. Непосидючий Ральф Лонг-



*Сцена з вистави “Три сестри” А. Чехова, режисер – Р. Лонгбакка, “Васа театр”, м. Васа, Фінляндія.*

бакка взявся за постановку опери Дж. Верді “Макбет”, їздив на гастролі, як професор Обу Академії викладав театрознавство.

Для Р. Лонгбакка найважливішими у творчості залишалися Б. Брехт та А. Чехов. Для нього А. Чехов завжди був гострим аналітиком та водночас людиною, здатною на глибоке людське співчуття. А. Чехов, на його думку, незважаючи на відсутність конкретної політичної програми, спроможний дати аналіз суспільства, яке потребує нагальних змін та реформ. У своїй творчості Р. Лонгбакка зумів спроектувати брехтівську методику на сценічні прочитання драматургії Чехова.

Останні кілька місяців 2002 року Р. Лонгбакка присвятив постановці “Трьох сестер” А. Чехова у західнофінсь-



кому місті Васа, який є фінсько-шведським регіоном Фінляндії. Прем'єра вистави відбулася з великим успіхом 18 січня 2003 р.. За своє творче життя Р. Лонгбакка тричі ставив "Трьох сестер": 1962 року – у брехтівському стилі в Шведському театрі Гельсінкі; 1971 року – коли режисер критично переглянув власне екзистенціальне тлумачення цього твору; і тепер, 2003 року, він повернувся до реалістичної версії п'єси, зробивши акцент на суспільних відносинах зламу століть у російському суспільстві. Напередодні прем'єри в одному з інтерв'ю режисер сказав, що його

більше не цікавило експериментування з Чеховим – він ставив собі за мету зробити з вистави "класичну класику".

Шалений творчий ритм життя Ральфа Лонгбакка не вгасає. Після прем'єри у "Васа театрі" він їде у лютому до США, де ставитиме у Філадельфії оперу Дж. Верді "Макбет". У квітні тривали заплановані репетиції "Дона Карлоса" в Національній Опері Фінляндії, а тепер – знову "Макбет", цього разу в Сантьяго де Чілі, у травні.

*За матеріалами фінської шведськомовної газети "Гювудстадсбладет" (Hufvudstadsbladet)*

## "ГАМЛЕТ" СААМСЬКОЮ МОВОЮ

Місто Кіруна на крайній півночі Швеції уже давно відоме в світі своїм унікальним крижаним готелем, ціни у якому просто фантастичні. Зате у крижаному номері можна пограти у шахи крижаними фігурами, поспати під ведмежими шкурами, а холи готелю прикрашені справжніми витворами мистецтва – скульптурами із криги. Поряд з готелем щозими споруджується крижаний театр – копія шекспірівського театру "Глобус" у Лондоні. Обидві споруди унікальні, а цього року у театрі унікальною була і вистава – постановка "Гамлета" саамською мовою у виконанні Національного Саамського театру Норвегії, якому виповнилося двадцять років. Театр часто гастролює, здебільшого в північних регіонах Норвегії, Швеції та Фінляндії. 1994 р. значного успіху досягла вистава саамського театру "Ще раз про сто троллів" за мотивами лапландських легенд, показана глядачам під час Зимових Олімпійських ігор у Норвегії, в Ліллегаммері.

Прем'єра "Гамлета" В. Шекспіра відбулася 23 січня 2003 р. Вистава йшла аж до квітня. Адміністрація крижаного "Глобуса" задоволена, глядацький зал не був порожнім. Виступи норвезького саамського театру відбувались у рамках щорічного Снігового фестивалю в Кіруні.



Ірина ЯРЕМЧУК

## Теорія архегри ЕВДЖЕНІО БАРБИ

[Барба Е. Паперове каное: путівник по театральній антропології / Переклад з англійської Микола Шкарабан, передмова Богдана Козака. – Львів: Літопис, 2001. – 288 с.]

Автор цієї книги називає себе щасливим самоуком, що вдячний “пращурам” за їхню щедрість, вимогливість і допомогу у відкритті “безземельної країни”, “країни перемін”, якою є, на його думку, театральна професія [1].

Скромна самохарактеристика автора не збігається, однак, з об’єктивним науковим його поцінуванням, бо в історію світового театру він увійшов як “один із видатних творців Другої реформи театру (1950–1990 рр.)”, реформи, що “закріпила” в театральній теорії і практиці принципи пластичності, гри як експерименту, нового ритуалу, імпрізації, процесуальності, об’єднавши театральний авангард в усьому світі. Його “театральна антропологія” й “інтеркультурний підхід” до театру стали важливими напрямками творчості, а загалом і способом розуміння театру в кінці ХХ століття [2].

Зачарований раз і назавжди дитинним враженням від великоднього містеріяльного дійства в рідному Галліполі, він відбув у “подорож крізь культуру віри”, бунту, а через них і в культуру театру на “паперовому каное” власного театального досвіду “підземними водами технології акторської гри” [3].

Це – італієць Евдженіо Барба, приємну зустріч з яким на сторінках його книги нам подарували кафедра театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка, Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету, Міжнародний фонд “Відродження”, видавництво “Літопис” та перекладач М. Шкарабан.

“Паперове каное” узагальнює досвід Барби за період діяльності Міжнародної школи театральної антропології (з 1979 р.), увиразнюючи водночас акторський пошук у 50–60-х роках ХХ ст. Книга розгортає перед читачем феномен “мандрівного чоловіка”, який добровільно обрав світ і самотність задля пошуку Знання й осягнення Істини. Як “світ ловив і не впіймав” нашого Григорія Сковороду, відкривши йому натомість мудрість буття, так і Е. Барба набув того досвіду, що кардинально змінив його долю і світогляд. “Я відчував потребу не інтегруватися, не пускати корені, не віддавати якір у першому-ліпшому порту, – а втекти, відкрити світ, який десь там назовні, і залишитися чужинцем. Ця потреба стала моєю долею, коли, маючи неповних вісімнадцять років, я покинув Італію та емігрував до Норвегії”



(с. 24). Барбу можемо сприймати і як мудреця – адже він “як проповідував, так і жив”, – і, звісно, як мандрівного філософа ХХ століття, об’єктом осмислення якого стала лише одна царина людської діяльності – театральна.

Поняття професії, фаху автор потрактує значно ширше – і як покликання, що визначає сутність особистості, і як саме життя (у цьому його міркування співзвучні з думкою українського любомудра про “сродну” працю). А той, хто обрав “фах” лицедія, – це і містик, і прагматичний “технар”, позбавлений емоцій у постійних вправляннях тіла, і науковець, якому відкриті й окультні науки, і секрети фізики (зокрема статички та динаміки), анатомії, біології, скульптури. Саме ж театральне мистецтво осмислюється як межовий вид людської творчості. Воно може бути для особистості способом співтворити світ з іншими, а також витворювати космос власної гри, “пересотворюючи” універсум світової театральної традиції. Метафізично лицедій – деміург, Бог і богоборець в одній особі, а фізично інколи – муравлик, вражений таїнством механіки свого тіла. Застосована в книзі межова термінологія підкреслює універсальність знання, яке пропонує нам Е. Барба, що, поринаючи у прадавні, на перший погляд, глибини творчого синкретизму, відкриває нам “новий ритуал”. У цьому новому ритуалі ми зможемо відчитати “енергію” людини-лицедія, з’ясувати межі його повсякденної чи національної ідентичності (а це вже і царина етнопсихології, націології), можливості деперсоналізації тощо.

Наскрізна метафоричність книги, асоціативний спосіб мислення автора, парадоксальність, притчевість викладу

апелює до давньої, що сягає біблійних часів, традиції передавати мудрість через одкровення. Та частково підзаголовок книги налаштовує нас і на протилежне – звичне стандартне наукове її трактування: це, напевно, підручник чи посібник, у якому все на поверхні – певні категорії, методи, правила. Е. Барба раз у раз дивує свого читача, який посправжньому стає співтворцем Е. Барби, співучасником його гри, його театру.

“Багато що відомо. Але що, зрештою, означає – я знаю? Що міг би я сказати про свою подорож, про її відрізки та переміни на контрастному тлі колективного порядку та хаосу, досвіду, стосунків – від дитинства до юности, від юности до зрілості, – цього щорічного перерахунку, де кожний день народження – п’ятдесятитий, п’ятдесят перший, п’ятдесят п’ятий – святкується спогадами моїх колишніх досягнень?” (с. 20–21). Автор відкриває перед читачем дорожку начебто непевного, але дивовижно точного інтуїтивного пошуку, що дає нам “момент правди”, коли протилежності обнімають одна одну” (с. 22).

Яким же є театр Е. Барби згідно з його антропологією? Це передусім “будинок, який складається з тіла і голосу актора”. Театральні вистави – “метаморфози живої пам’яті”, усієї театральної культури, пропущеної через індивідуальний досвід.

Викликає захоплення і подив концепція євразійського театру, витворена з допомогою деконструктивістських ідей, у якій автор по-дерридівськи досяг незалежного мислення і як наслідок – внутрішньої свободи, навіть якщо наша свідомість засмічена різноманітними мовними кліше, що сприймаються як даність [4]. “Але водночас якщо б хтось хотів поділитися конкретним досвідом, не відомим нікому, то мусив би уникати створених раніше понять, вербальних мереж, які є лише паразитичною імітацією мов інших наук і вчень. Точна наукова мова, щоб створити ефект конкретності чи набути серйозного вигляду чиїх-небудь аргументів, стає щитом не зрозумілішим, ніж ліричні сугестивні чи емоційні образи” (с. 78).

Відповідно й театр Е. Барби деконструктивістично оперує і тим, чого немає, що залишає слід у вигляді фігур, на перший погляд “неприсутніх, однак які засвідчують здатність гри до “просторуння” [5]. У цьому полягає велика цінність “утримання від дій”, тобто не-дія на сцені, як доводить Е. Барба, дозволяє театрові вийти за свої межі. Наприклад, припалюючи цигарку, актор може тримати сірник так, начебто той був важким, як великий камінь, або ж розпеченим, чи, тримаючи рот легко відкритим, передавати зусилля, потрібні для того, щоб розкусити щось тверде”. Цей процес виконання малої дії так, начебто вона була набагато більшою, – вважає автор, – приховує енергію і наповнює життям усе тіло лицедія, навіть якщо воно не рухається” (с. 60). Очевидно, саме тому чимало лицедіїв перетворюють свою не-гру у великі сцени: коли вони припиняють гру і чекають обабіч, поки інші репрезентують основну дію, – у майже непомітних рухах акумулюється вся сила прихованої акції”.

Е. Барба зміщує “центр” і “маргінес” у власній теорії архетри. За мотто він обрав строфу Гете: “Той, хто знає себе

та інших, свідомий також і цього: Схід і Захід не можуть більше бути відокремленими. Я увів за правило перебувати в рівновазі поміж цими двома світами, так щоб завжди вибирати рух поміж Сходом і Заходом” (с. 79). Для представника західної театральної традиції вона буде закономірним центром театральної структури, а маргінесом – усе інше: азійський, африканський і т.п. театри. Автор відкидає західно-східну модель лицедійства, обираючи театр Північного і Південного полюсів, у сприйнятті яких він – ні на жодній стороні: “Театр ХХ сторіччя пливе в русі, у пошуку нового значення для археологічного релікту, яким є його теперішній стан. Станіславський, Мейерхольд, Копо, Крег, Арто, Брехт, Декру, Бек, Гротовський, якщо бути точними, не належать до так званої “західної традиції”. Як і не належать, очевидно, до східної традиції. Вони – євразійський театр” (с. 78). Таким чином, театр постає не лише як статична, національна, колективна чи індивідуальна традиція, а як театр у міжкультурних вимірах, у потоці “традиції традицій”. Євразійський театр, за Е. Барбою, не має на увазі географічних параметрів, а пропонує ментальний і технічний виміри, активну ідею в сучасній театральній культурі (с. 84). А синтезована термінологія з практики театрів Балі, Індії, Китаю, Японії із системою Станіславського, Мейерхольда максимально розширює межі індивідуальної акторської техніки і водночас підкреслює тотожність театральних пошуків у різних країнах Північного і Південного полюсів.

Книга доповнює літопис життя і творчості Єжи Гротовського, у якого Е. Барба був у 1962–1964 роках “першим закордонним стажистом в “Театрі 13 рядів” [6]. Свого вчителя – Є. Гротовського, як і Станіславського та Мейерхольда, Барба зараховує до когорти повстанців, еретиків або реформаторів театру, бо їхні твори “розбили всі погляди і способи роботи в театрі та зобов’язали нас сприймати минуле і теперішнє зовсім з іншого погляду. [...] Новизна значень, якими вони окреслили свої театри в контексті свого часу, є незаперечною” (с. 26) Упевнена, що це визначення стосується і самого Евдженіо Барби – мандрівного філософа театру.

1. Барба Е. Паперове каное: путівник по театральної антропології / Переклав з англійської Микола Шкарабан, передмова Богдана Козака. – Львів: Літопис, 2001. – С. 17. Далі при посиланні на основний текст цього видання вказуватимемо у круглих дужках сторінку.

2. Braun K. *Kieszonkowa historia teatru na swiecie w XX wieku*. – Lublin: Norbertinum, 2000. – S. 113.

3. Козак Б. *Гребти проти течії // Барба Е. Паперове каное: путівник по театральної антропології*. – Львів: Літопис, 2001. – С. 8.

4. Вайнштейн О. *Леопарди в храме. Деконструкционизм и культурная традиция // Вопросы литературы*. – 1989. – № 12. – С. 169.

5. *Докладно див.: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької*. – Львів: Літопис, 1996. – С. 457–477.

6. Деллер Я. *В Понтедері після Гротовського і про Гротовського*. – *Просценіум*, 2002. – № 1 (2). – С. 89.

Світлана МАКСИМЕНКО

## ЗІБРАНЕ НАМИСТО

*[Оксана Паламарчук. Музикознавець, театрознавець і журналіст: бібліографічний нарис. Упорядники – М. Кривенко та Н. Письменна. – Львів: Ліга-Прес, 2002. – 102 с.]*

Львівська державна обласна універсальна наукова бібліотека у серії “Митці Львова” видала бібліографічний нарис “Оксана Паламарчук. Музикознавець, театрознавець і журналіст”.

Видання присвячене 70-річному ювілеєві відомого львівського музикознавця, в минулому завідувачій літературною частиною Львівського оперного театру (1974–1990 рр.), авторів фотопутівника “Львовский государственный академический театр оперы и балета им. Ивана Франко” (К., 1988), фотоальбому “Львівська опера” (Л., 2000), музикознавчої розвідки “А музи не мовчали. Львів: 1941–1944 рр.” (Л., 1996), двох видань історичного нарису про Львівський оперний театр (Л., 1987; Л., 1988), монографії про Миколу Колессу (К., 1989), історичного нарису “Просвіта” і просвітяни Городка” (Л., 1998), а також чисельних статей до Енциклопедії Сучасної України, рецензій, музично-критичних статей, творчих портретів акторів, діячів театру.

Упорядники видання Маргарита Кривенко та Надія Письменна розширили традиційні рамки бібліографічного нарису, доповнивши їх, окрім друкованого доробку Оксани Паламарчук 1974–2002 років, низкою “імпресій” про неї практиків – знаних у світі мистецтва діячів культури: поета, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка Романа Лубківського; народного артиста України, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка Федора Стригуна; театрознавця Мирослави Оверчук; музикознавця Олександра Зелінського; доктора мистецтвознавства, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка, професора Володимира Овсійчука.

Але найбільшою окрасою цього видання, як на мене, є “Намисто спогадів” самої Оксани Романівни. Ця лірична сповідь – спогад з дитинства, юности, років професійного становлення і змужніння – виявляє небуденний літературний хист авторки, її життєву позицію і філософію буття – “у великі дуби громи б’ють”.



Ще одним “ліричним додатком” до бібліографічного нарису стали безцінні світлини сім’ї, батьків, друзів, колег, видатних митців, з ким доводилось співпрацювати О. Паламарчук під час роботи редактором музичного мовлення на Львівській студії телебачення, у театрі. Ці світлини – мовчазні й красномовні свідки творчо наповненого, активного громадського і мистецького життя авторки.

Довершує цю змістовну, дбайливо продуману видавчими книжечку шляхетний дизайн обкладинки (Інна Шкльода).

Бібліографічний нарис “Оксана Паламарчук – музикознавець, театрознавець, журналіст” сконцентровує раніше розпорошений (по газетних, журнальних публікаціях) доробок музикознавця. А ще – підкреслює вагомість роботи завліта, редактора, який у силу своїх посадових обов’язків, популяризуючи роботу театру, його окремих митців, весь час немов залишається “в тіні”, розчиняючись у часі. З огляду на це названа книжка має ще й, крім наукової, історичної вартості, велику моральну і етичну сатисфакцію – вона піднімає престиж роботи театрознавця, журналіста, музикознавця.

Олеся НАГІРНА

## ЗАНЬКІВЧАНАМ – 85!

85-літній ювілей Національного академічного українського театру імені Марії Заньковецької у грудні 2002 р. святкували широко й широко. У листопаді на Камерній сцені відбулися творчі вечори провідних акторів театру (Олександра Гринька, Таїсії Литвиненко, Любові Боровської), ретроспективний показ програм за участю заньківчан організувала Львівська телерадіокомпанія, маловідомі сто-

стала кафедра театрознавства та акторської майстерності філологічного факультету ЛНУ ім. І.Франка. Конференція привернула увагу широкої театральної громадськості міста, самих заньківчан, які серед вивчених передсвятковими турботами годин знайшли час прийти до університету на чолі із художнім керівником театру Федором Стригуном.



*Іван Вакарчук та Федір Стригун під час роботи конференції.*

рінки історії славетного колективу отримали висвітлення в пресі. В стінах університету до заньківчанських уродин було проведено наукову конференцію “85 років Національному академічному українському театрові імені Марії Заньковецької (1917–2002)”. Її ініціатором та організатором

стала кафедра театрознавства ім. І. Карпенка-Карого академік АМУ професор Ростислав Пилипчук розповів про давні багаторічні зв'язки заньківчан із театральним інститутом, назвавши його “творчою кузницею” кадрів театру ім. М. Заньковецької.

12 грудня 2002 р. у Дзеркальній залі Університету зібрались науковці з Києва та Львова, щоб висвітлити найважливіші етапи, події, постаті заньківчанської історії, сучасні проблеми театру, його перспективи. Розпочав конференцію вітальним словом ректор ЛНУ ім. І. Франка професор Іван Вакарчук, наголосивши на величезній об'єднувальній силі театрального мистецтва. Голова конференції, завідуючий кафедрою театрознавства та акторської майстерності професор Богдан Козак зачитав привітальні телеграми, що надійшли на адресу конференції, зокрема урядову телеграму від Комітету Верховної Ради з питань культури та духовності за підписом голови Комітету депутата Леся Танюка та цілого ряду депутатів: Віктора Ющенка, Неллі Корнієнко, Павла Мовчана, Михайла Поплавського, Валерії Заклунної. Ювілянтів та урочисте зібрання привітав відомий дослідник театру, заслужений діяч мистецтв професор Валеріян Ревуцький з Канади.

Дослідник історії українських театрів 1917–1919 рр. кандидат мистецтвознавства Руслан Леоненко (Київ) виголосив доповідь про заснування та перші роки діяльності театру.

Ректор Київського державного інсти-



*Ростислав Пилипчук під час виступу на конференції*



*Ростислав Коломієць під час виступу на конференції*

Про славетного керівника театру ім. М. Заньковецької (1948 – 1964 рр.) Бориса Тягна – учня Леся Курбаса – у своїй доповіді говорив Богдан Козак. Саме Б. Тягнові випало у перші повоєнні роки, перші десятиліття перебування театру у Львові впроваджувати нову репертуарну політику, піднімати театр на високий художній рівень, завойовувати увагу й пошану вимогливого галицького глядача.

Художній керівник театру в 1970-1978 рр. Сергій Данченко – окрема сторінка історії колективу. Про особливості творчого почерку Майстра йшлося у доповіді кандидата мистецтвознавства Ростислава Коломієця (Київ). Театр Данченка – сповідальний, громадянський. Під керівництвом уславленого режисера сформувалося потужне акторське покоління. Вміння працювати з актором, створюючи умови для його максимального самовияву – основа режисерського методу й запорука успіху вистав С. Данченка. Так само,

як дивовижне відчуття часу, його динаміки, яким бездоганно володів цей Майстер.

Детальніше зупинилась на роботі С. Данченка Світлана Максименко (Львів). Аналізуючи заньківчанське втілення драми Лесі Українки “Камінний господар” (1972 р.), доповідач говорила про те, як режисер зумів розкрити класичний текст з нової філософської позиції, про відмінність у трактуванні образу Дон Жуана акторів Богдана Ступки та Федора Стригуна. Тема прочитання С. Данченком “Камінного господаря” автор доповіді розглядала у контексті сценічних втілень цього твору на львівській сцені, зокрема у порівнянні із виставою Львівського оперного театру в режисурі В. Блавацького 1942 р.

У своєму другому виступі Богдан Козак зупинився на доробку режисера театру Олексія Ріпка. Про сучасних режисерів-заньківчан Аллу Бабенко, Федора Стригуна, їхні творчі почерки, мистецькі уподобання, постановчі методи розповіли актор Григорій Шумейко (Львів) та кандидат мистецтвознавства Галина Липова (Київ).

Підсумково стала доповідь кандидата мистецтвознавства професора Валентини Заболотної (Київ). Науково-последовно й водночас тепло та щиро доповідач розкрила спадковість української національної ідеї у творчості заньківчан протягом усієї історії цього театру.

Тож не дивно, що саме ця доповідь наступного дня перетворилась на привітальне слово заньківчанам, виголошене В. Заболотною зі сцени Національного театру – на святкуванні його 85-річного ювілею.

*Валентина Заболотна під час доповіді на ювілейному вечорі в Національному театрі ім. М. Заньковецької.*



Майя ГАРБУЗЮК

## На шляху до МІТу

1 березня біжучого року в Києві відбулася Всеукраїнська конференція театральних критиків, дослідників історії театру, працівників театральних музеїв та бібліотек. Її організатори – Міністерство культури і мистецтв України, Національна Спілка театральних діячів України, Київський державний інститут театального мистецтва імені Івана Карпенка-Карого, Тимчасовий комітет Українського національного центру Міжнародного інституту театру. Від департаменту творчої роботи НСТДУ координатором конференції виступив Сергій Проскурня. До робочої групи з проведення конференції увійшли Валентина Грицук, Наталія Катериненко (координатори), Сергій Васильєв, Наталія Владимірова, Леонід Криворучко, Ада Сап'юлкіна.

Необхідність скликання конференції було визначено подальшими кроками Тимчасового комітету Українського національного центру Міжнародного інституту театру (див. “Просценіум”, ч.3(4)/2002. С. 117–118). Однією з вимог процедури входження до Міжнародного інституту театру є створення в країні професійно орієнтованих гільдій представників різних театральних спеціальностей. Згідно з існуючим світовим досвідом, учасникам конференції було запропоновано створити три об'єднання (“Асоціацію театральних критиків України”, “Федерацію дослідників історії театру України”, “Асоціацію працівників бібліотек та музеїв сценічного мистецтва України”), обрати керівні органи цих структур.

Роботу конференції розпочав ректор КДІТМ імені Івана Карпенка-Карого, кандидат мистецтвознавства, академік Академії мистецтв України, професор Ростислав Пилипчук. У вітальному слові він зазначив, що проведення такої установчої конференції в стінах інституту більш ніж символічне, адже саме в Київському театальному готують фахівців усіх трьох напрямків. Професійні проблеми випускників навчального закладу, створення умов для максимальної реалізації їх потенціалу є питанням надзвичайної ваги. Ростислав Пилипчук також зупинився на найгостріших проблемах сучасної української історичної театрознавчої науки, на потребі консолідації зусиль усіх істориків театру України.

Голова Комітету з питань культури та духовності Верховної ради України, голова НСТДУ Лесь Танюк зосередив увагу слухачів на проблемах стосунків між сучасною театальною критикою і театрами. Через руйнацію професійних, етичних засад такого спілкування тепер, на думку Л. Танюка, ми втратили можливість створювати об'єктивну картину театального життя України; вкрай необхідними є підведення підсумків сезонів, обмін інформацією, новинами творчого життя. Особливо гостро Л. Танюк говорив про критичний стан, в якому перебувають центральні столичні часописи “Український театр” та “Культура і життя”.

Доповідь, яку виголосив Сергій Васильєв, мала назву “Критика без театру. Театр без критики” і стосувалася най-

болючіших проблем у цій галузі. Йшлося про абсолютну роз'єднаність театру й театальної критики, відсутність фахових видань, засилля псевдотеатрознавців, захист авторських прав театального критика. Не обійшлося і без критики. На думку С. Васильєва, “ми пишемо такі тексти, які не діалогізують із часом... Ми повинні поєднувати доступність слова із тим, що хочемо сказати... Інколи журналісти краще, ніж ми, відчувають час і читача...”

У співдповіді Олександр Клековкін, відгукуючись на заклик свого колеги пропонувати реальні практичні вирішення проблем, наголосив на тому, що праця театрознавця завжди повинна мати кінцевий реальний результат, певну друковану чи тиражовану продукцію. О. Клековкін запропонував створити потужні інформаційні бази, як це зроблено сьогодні в країнах Європи. Так, за прикладом Англії, Франції, Іспанії необхідно й в Україні створити цифрові версії драматургічних творів, створити архівну базу фільмів-вистав тощо.

Вчений секретар Музею театального, музичного та кіномистецтва України Ада Сап'юлкіна, виступаючи від імені музейних працівників, розгорнула невтішну картину сьогодення найбільшого в Україні театального музею. В рік свого 80-річчя Музей опинився на межі кризи, що є наслідком глибокої фінансово-економічної політики. Згідно з нормативними документами, музей сплачує тридцятивідсотковий податок на прибуток! При цьому заробітна платня музейного працівника залишається вкрай низькою. Працівник музею залишається сьогодні соціально незахищеною людиною. Усе це вкупі спричиняє вплив фахівців і призводить не лише до економічної, а й до кадрової кризи.

Після перерви конференція продовжила роботу у секціях, де було обговорено пленарні доповіді, а також можливі кандидатури керівного складу об'єднань.

На підсумковому засіданні учасники конференції створили три об'єднання та обрали їх керівний склад. Асоціацію театральних критиків України очолив С. Васильєв; Федерацію дослідників історії театру України – Р. Пилипчук; Асоціацію працівників бібліотек та музеїв сценічного мистецтва А. Сап'юлкіна. До керівного складу також увійшли відомі й авторитетні в професійному середовищі фахівці: С. Васильєв, Г. Веселовська, В. Заболотна, О. Клековкін, Л. Криворучко, Г. Липківська, Р. Пилипчук, А. Сап'юлкіна, Н. Філіпченко.

Координаторам об'єднань НСТДУ надасть фінансову та технічну підтримку протягом року – задля створення центральних, а з часом регіональних осередків.

16 лютого відбулась установча конференція Асоціації драматургів України, на якій головою обрано Н. Мірошніченко (Неда Неждана). 7 березня було створено ще одне професійне об'єднання – Асоціацію сценографів, театральних художників, технічних працівників театрів України. На чолі Асоціації стали співголови: А. Александрович-Дочевський, О. Бурлін, М. Френкель.

Отже, робота Тимчасового комітету Українського національного центру МІТу триває, набуваючи реальних вимірів. На обрії все виразніше бачаться європейські театральні ландшафти, шлях до яких ми почали спільно долати...



Ольга КОВТАЛО

## СПОГАДИ ПРО ВРОЦЛАВ...

Вроцлав зустрів нас зимового вечора – 1 грудня 2002 р. Ми, студенти III курсу театрознавчого відділення Львівського національного університету імени Івана Франка, приїхали до одного з найбільших культурних центрів Польщі, щоб познайомитися з роботою “Центру досліджень творчості Єжи Гротовського і театральних пошуків”, відчуті історію славетного Театру-лабораторії “13 рядів”, прослухати курс театрознавчих лекцій у Вроцлавському університеті.



*Бруно Хояк із студентами III курсу театрознавчого відділення ЛНУ ім. Івана Франка, м. Вроцлав, грудень 2002 р.*

Програма нашого двотижневого перебування була надзвичайно різноманітною й напруженою. У ранкові години ми слухали лекції в університеті, в пообідню пору йшли до Центру Єжи Гротовського, увечері дивились вистави польсько-німецького театрального фестивалю “Євродрама - 2002”. Залишався час і на знайомство із польськими студентами, що студіюють театрологію, і на відвідини галерейних розпродажів “Доброї книжки”, і на перегляд фільмів-переможців IX Міжнародного кінофестивалю у Кракові.

Ми прослухали лекції провідних фахівців Вроцлавського університету: професора Януша Деглера “Театр в культурі ХХ ст.”; доктора Магди Голачинської “Театр ХХ ст.

(вуличний театр)”; магістра Даріуша Лесяка “Теорія культури”; доктора Марти Стейнер “Антропологія театру”; доктора Войцеха Броварного “Сучасна література”.

У Центрі Єжи Гротовського нами опікувався його багатолітній невтомний архіваріус Бруно Хояк. Він посвячував нас у творчі таємниці народження і діяльності Театру-лабораторії “13 рядів” під керівництвом Єжи Гротовського. Ми подивилися фільми із записами тренінгів, репетицій, які він проводив, уривків з вистав. Про метод

роботи Гротовського з актором нам розповідали його безпосередні учні та особисто пан Хояк. В останній день ми оглянули архів Центру.

У вихідні дні відвідали чарівну архітектурну пам’ятку доби класицизму – замок “Принц” на окраїні Вроцлава.

Найбільше на фестивальных показах закарбувалися у нашій пам’яті вистава “Соло дурного пастуха” театру “Термінус” з Нової Солі та генеральна репетиція вистави Вроцлавського лялькового театру за творами Семюеля Беккета “Відпочинок”, “Акт без слів” і “Катастрофа”.

Зрештою, кожний день нашого навчання у Вроцлаві став для нас незабутнім...



Євдокія СТАРОДИНОВА

## МІЖНАРОДНИЙ ДЕНЬ ТЕАТРУ У ФРАНКОВОМУ УНІВЕРСИТЕТІ

Уже стало традицією у Львівському національному університеті імені Івана Франка (за ініціативою кафедри театрознавства та акторської майстерності філологічного факультету) Міжнародний день театру відзначати виставкою мистецьких робіт театральних художників.



*Тадей Риндзак під час виступу на відкритті виставки.*

27 березня нинішнього року у виставковому залі Музею історії університету відкрито виставку сценографії Тадея Риндзак – народного художника України, головного художника Львівського академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької.

Виставку відкрив ректор університету професор Іван Вакарчук. На відкритті виставки Тадея Риндзак були про- ректор університету доцент Петро Стецюк, завідувачі ка-

федр, викладачі та студенти філологічного факультету, а також актори, художники, письменники, журналісти.

Про життєвий і творчий шлях Тадея Риндзак, про його вагомні творчі здобутки розповів доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України Володимир Овсійчук. Старший викладач кафедри театрознавства та акторської майстерності Юрій Ямаш у своєму виступі наголосив на особливостях світоглядного, філософського бачення світу, яскраво втілених у роботах митця.

Це перша персональна виставка відомого майстра театральньо-декораційного мистецтва, творчість якого відома за межами Львова та України. У Львівській опері художник працює з 1967 року. Він здійснив художні рішення до більш як п'ятдесяти вистав. На виставці представлено найвідоміші етапні роботи художника: ескізи до опер "Травіата", "Аїда", "Набукко" Дж. Верді, "Кармен" Ж. Бізе, "Флорія Тоска" Дж. Пучіні, "Украдене щастя" Ю. Мейтуса, "Тарас Бульба" М. Лисенка, балету "Лебедине озеро" та опери "Іоланта" П. Чайковського.

Вперше на виставці представлено також унікальний експонат – ескіз-триптих сценографії до опери "Мойсей" М.Скорика, праця над якою отримала благословіння Папи Римського Івана Павла II. Один ескіз триптиху постійно перебуває у митрополичих палатах на Святоюрській горі у Львові.

Як відомо, творчість театрального художника багатопланова. Вона вимагає глибокого філософського осмислення відповідної історичної епохи, культурних традицій, музичного чуття стилю композитора. Тож Тадей Риндзак успішно вирішує ці складні завдання.

І ще одна гарна традиція, започаткована в університеті, – вручення з нагоди Міжнародного дня театру іменних стипендій кращим студентам акторського і театрознавчого відділень філологічного факультету. Цього року ректор університету професор Івана Вакарчук вручив стипендії

– імені Володимира та Євдокії Блавацьких (засновник – Наукове товариство імені Тараса Шевченка у США): Кищуну Тарасові (II курс акторського відділення); Ткаченкової Костянтину (III курс акторського відділення); Кучмі Мар'яні (IV курс акторського відділення);

– імені Валеріяна Ревуцького (Ванкувер, Канада): Працьовитому Тарасові (III курс театрознавчого відділення); Рой Уляні (III курс театрознавчого відділення);

– імені Григора Лужницького (засновник – родина Г. Лужницького у США): Лаврентію Романові (IV курс театрознавчого відділення).

**Автори номера:**

**Ростислав Пилипчук**, академік АМУ, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, професор (Київ)

**Ольга Гусвська**, кандидат мистецтвознавства (Київ)

**Ада Сап'юлкіна**, кандидат мистецтвознавства (Київ)

**Наталя Бабанська**, театрознавець (Київ)

**Тетяна Степанчикова**, театрознавець (Львів)

**Неллі Корнієнко**, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент АМУ (Київ)

**Валерій Гайдабура**, доктор мистецтвознавства (Київ)

**Ганна Липківська**, кандидат мистецтвознавства (Київ)

**Валентина Заболотна**, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, професор (Київ)

**Наталя Шевченко**, театрознавець (Київ)

**Андрій Тулянцев**, кандидат мистецтвознавства (Дніпропетровськ)

**Майя Гарбузюк**, театрознавець, аспірант Київського державного університету театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого (Львів)

**Алла Підлужна**, театрознавець (Київ)

**Михайло Резникович**, режисер, народний артист України, академік АМУ, професор (Київ)

**Володимир Овсійчук**, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент АМУ, заслужений діяч мистецтв України, професор (Львів)

**Данило Поштарук**, заслужений працівник культури, театрознавець (Луцьк)

**Олександр Чайка**, керівник проекту "ВІРТЕП" (Київ)

**Стів Гуч**, драматург (Великобританія)

**Ільїна Генсіцька**, студентка IV курсу театрознавчого відділення Київського державного університету театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого

**Тарас Федорчак**, студент IV курсу театрознавчого відділення філологічного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка

**Світлана Веселка**, театрознавець (Львів)

**Хельга Соммер**, філолог (Відень, Австрія)

**Ніна Мазур**, театрознавець (Київ)

**Уляна Рой**, студентка III курсу театрознавчого відділення філологічного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка

**Наталя Іваничук**, перекладач (Гельсінкі, Фінляндія)

**Ірина Яремчук**, кандидат філологічних наук, доцент (Львів)

**Світлана Максименко**, театрознавець (Львів)

**Олеся Нагірна**, студентка I курсу театрознавчого відділення філологічного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка

**Ольга Ковтало**, студентка III курсу театрознавчого відділення філологічного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка

**Євдокія Стародінова**, філолог (Львів)

**Далі на "Просценіумі":**

**Ростислав Пилипчук**

із дослідженням початків українського професійного театру в Галичині (продовження)

**До 80-річчя Музею музичного, театрального та кіномистецтва:** наукові дослідження працівників музею

**Пітер Брук**

із роздумами про акторську професію і театр (продовження)

**Леоніла Міщенко**

із спогадами про студенський театр Львівського державного університету імені Івана Франка

**Роман Яців**

про сценографію А. Пронашка

**Тимофій Гаврилів та Віктор Неборак**

з приводу парадоксальної драматургії Т. Бернгарда

**Майя Гарбузюк**

портрет акторського курсу в інтер'єрі дипломної вистави "Нора" Г. Ібсена

**Е. - Е. Шміт** "Загадкові варіації"

у перекладі з французької М. Якуб'яка.

**ДО УВАГИ АБІТУРІЄНТІВ!**

Львівський національний університет імені Івана Франка

**ОГОЛОШУЄ НАБІР**

на перший курс навчання за спеціальністю "Театральне мистецтво" спеціалізації:

**"Акторська майстерність"**

**"Режисура"**

**"Театрознавство"**

Прийом документів – від 20 червня до 8 липня 2003 р.

Вступні випробування з 9 липня 2003 р.

Телефон для довідок: 96-41-97

## CONTENTS

### HISTORY

- 3 *Rostyslav Pylypchuk*. Birth of the Ukrainian professional theatre in Galichyna (XIX century)  
 9 *Olha Guyevska*. From Past to Future  
 10 *Ada Sapyolkina*. Coryphée of Ukrainian Museum of the Theatre  
 14 *Natalia Babanska*. Unknown documents on the last period of life and creative activity of Mykola Sadovsky  
 17 *Tetyana Stepanchykova*. Frederick Kleinman and the Jewish Theatre in Lviv

### THEORY

- 22 *Nelly Kornienko*. Kurbas - Artau (?). Encounter - non-encounter.

### CRITICISM

- 25 *Valery Haidabura*. Existential carnival of Anatoly Khostikoyev  
 31 *Hanna Lypkivska*. Theatre Directing in Ukraine: an enchanted circle  
 34 *Valentina Zabolotna*. National idea in the creative life of the 'Zankivchane' (truppe of Lviv Drama Theatre named after M.Zankovetska)  
 38 *Natalia Shevchenko*. Farewell to arms, or capitulation of the mind  
 45 *Andriy Tuliantsev*. On the sails of vocal fate...  
 48 *Maya Garbuziuk*. Non-destruction of 'Vertep'  
 54 *Alla Pidluzhna*. Swift's silence

### PRACTICE

- 55 *Peter Brook*. Without secrets  
 61 *Mykhailo Reznykovych*. Theatre? Theatre... Theatre!  
 67 *Volodymyr Ovsyichuk*. "I was introduced to the world of the theatre by Yevhen Lysyk"  
 75 *Danylo Poshtaruk*. A small window to the world  
 77 *Oleksandr Chaika*. To be afraid of nothing

### DRAMATURGY

- 79 *Steve Gooch*. Writing a play

### FIRST RESEARCH

- 81 *Ilyina Gensitska*. "Stone Host". Version Five.  
 84 *Taras Fedorchak*. Iryna Volytska: Intervention into theatre direction by a theatre student  
 88 *Svitlana Veselka*. First of all - to love the theatre!

### WORLD

#### AUSTRIA

- 91 *Helga Sommer*. Oscar Verner - a legend of Austrian scene and world cinematography

#### ESTONIA

- 94 Winter tale

#### ITALY

- 95 Eternal commedia del'arte

#### POLAND

- 96 *Nina Mazur*. Isolated or lonely?  
 99 EuroDrama – 2002

#### FINLAND, SWEDEN

- 100 Again Linus Tunstryom  
 100 Everything started in Obu  
 102 "Hamlet" in the Saam language

### BOOKSHOP

- 103 *Iryna Yaremchuk*. Theory of archeplay of Eugenio Barba  
 105 *Svitlana Maksymenko*. Necklace

### INFORMATION

- 106 *Olesia Nahirna*. 'Zankivchane' are 85 years old!  
 108 *Maya Garbuziuk*. On the Way to IIT  
 109 *Olha Kovtalo*. Reminiscences of Wrocław  
 110 *Yevdokia Starodynova*. International Theatre Day in National Ivan Franko univeristy of L'viv