

ІСТОРІЯ

- Ростислав Пилипчук* 2 Становлення українського професійного театру в Галичині (60-і роки XIX ст.)
Роман Яців 9 Сценографічні шкіци Пронашків: львівська колекція
Ольга Ємець 17 Корифей оперної режисури
Леоніла Міщенко 23 Неперервність традиції
Анатолій Поляков,
Наталія Владимірова 28 Пам'яті Учителя

КРИТИКА

- Світлана Веселка* 32 Львівські прем'єри: п'ять вистав про Шевченка
Валентина Заболотна 39 Фестивальні клопоти "Золотого гуцула"
Віталій Чайка 45 "Нестор Махно" на запорізькій сцені
Галина Доможирова 48 Сценограф Людмила Боярська. Точки творчості та опору
Наталія Кривенко 56 Полемічний Брехт

ПРАКТИКА

- Пітер Брук* 59 Без секретів
Владо Шав 64 Духовна трансформація Єжи Гротовського
Світлана Максименко 72 Адміністратор і митець

ПЕДАГОГІКА

- Майя Гарбузюк* 74 Молоді флібустьєри театру

КНИГАРНЯ

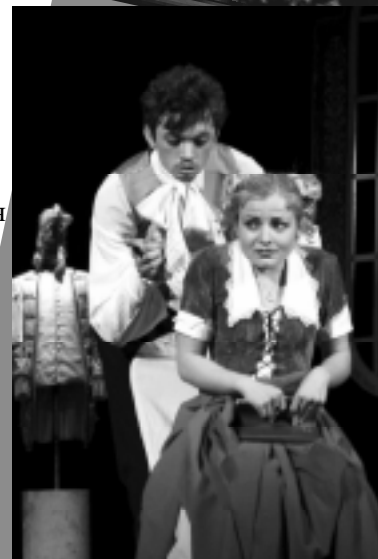
- Володимир Моторний* 82 Знайомтесь – театр лужицьких сербів
Людмила Дашківська 84 Майстер сцени

ІНФОРМАЦІЯ

- Вікторія Янівська* 86 Нові шаблі визнання
Майя Ілюк 87 Львів вклоняється Бучмі
Ольга Резниченко 88 "Шоукейс" по-харківськи
Роксолана Блага 92 Нас запросила ОДТА

ДРАМАТУРГІЯ

- Тимофій Гаврилів,*
Віктор Неборак 93 Підтримувати розмову – підтримувати життя
Вадим Сікорський 96 Драматургія інтелектуальної напруги
Ерік Емманюель Шмітт 97 Загадкові варіації



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; ч. 1(5) 2003)

На початку 1865 р. театр вирушив у своє друге турне містами Галичини. Цього разу трупа була вже дещо більшою. Власне, до неї входили, окрім обох Бачинських, Іларіон Сероїчковський (Санковський),



Іван Наумович (тут і далі – світлини з фондів відділу мистецтв Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України).

Антон Моленцький, Антон Бучацький (Чацький), Юліян Нижанковський, Айтал Вітошинський, суфлер Стефан Коблянський (Стефанів), який грав окремі ролі; з

жінок: Вікентія Лукасевич, Катерина Смолинська, Текля Клітовська, А. Богдан і М. Спринь, а також капельмейстер Войцех Смацяжинський з оркестром, машиніст Моріц. З 8 до 25 січня 1865 р. було показано у Самборі одинадцять підготованих протягом 1864 р. і вже згаданих попереду вистав ("Наталка Полтавка", "Москаль-чарівник", "Маруся", "Сватання на Гончарівці", "Бувальщина", "Кум-мірошник", "Покійник Опанас", "Чумак український", "Один порадував, а другий потішив", "Адам і Ева", "Сватання на вечорницях", "Козак і охотник", "Майстер і челядник", "Вікно на першій поверсі", "Дочка старого актора", "Сорокалітнє дитятко двадцятип'ятилітнього батька", "Два розсіяні"). З 29 січня до 13 березня 1865 р. дано двадцять вистав у Перемишлі: ті самі вистави, що були в Самборі, а також підготовані ще у Львові — "Щира любов", "Назар Стодоля", "Верховинці", "Безумна"; тут же, у Перемишлі, було вперше виставлено другу після "Опікунства" Рудольфа Моха оригінальну п'єсу галицького автора – двоактну комедію Івана Наумовича "Заручини напомацки" (відома ще під заголовком "Сватання напомацки"), а також іншомовні п'єси: одноактний "драматичний шкіц" "Мужики-аристократи" польського драматурга Владислава Анчиця в перекладі Остапа Левицького; одноактний водевіль "Мість корсиканська" (відомий у країнах Західної Європи під назвою „Вендетта”) французьких драматургів Ф.-Ф. Дюма-нуара і П. Сиродена в перекладі Іларіона Сероїчковського; п'ятиактну мелодраму "Материнське благословення, або Бідність і честь" французького драматурга А.-Ф. Деннері у перекладі Омеляна Бачинського з музикою Антона Янковського; 10 березня за участю артистів театру відбувся в Перемишлі Шевченківський вечір.

У першій половині січня 1865 р. Театральний відділ надіслав листи радникам Михайлові Качковському у Самборі та Василеві Ковальському в Перемишлі з проханням вивчити діяльність театру під час його виступів у цих містах[1].

Це друге турне театру викликало небачений ентузіазм серед населення обох містечок. Самбірський ре-

цензент, якийсь “Ст.” (чи не Володимир Стебельський, який почав виступати у галицькій пресі з 1864 р.?), писав, наприклад: “Для піднесення народного духу зробив наш театр дуже багато і лишив по собі загалом милу згадку”[2]. Про це саме писав також і перемиський кореспондент “Слова” (може, В.Ковальський?): “Перебування їх у нашому місті було коротке, але милий спомин залишили актори в нас назавжди, бо участь обох народностей, руської і польської, в усіх виставах найкраще свідчить, що товариство нашої сцени відповіло своєму завданню, а вкінці і букети, якими публіка наша обсіпала п-ні Бачинську і п-ну Лукасевич, красномовно свідчать, якою досконалою була їх гра, як подобались тут їх артистичні витвори... Лишили вони нам приємне враження, так що бажаємо і кожного року наше місто не оминати, а перебувати до нас у гості знову”[3].

Вистави у Перемишлі відбувались у залі готелю “Під провидінням”, яка була вщерть виповнена. Як згадував пізніше А.Вахнянин, місцеві юнаки грали дрібніші ролі на правах статистів. На вистави з’їздилися люди не лише з околиці Перемишля, а й Самбірських, Турчанських і Сяницьких гір [4], тобто з усієї Бойківщини.

“Але хай не думають, проте, управителі і режисери театру, – продовжував перемиський автор у “Слові”, – що дотеперішні вистави самі собою настільки зачарували наших краян, які так численно й ревно з’являлися до театру. Бо і щодо драматичних творів, і щодо гри акторів багато ще залишається до бажання. Тільки щирий руський патріотизм покрив усі недостатки і запалив тутешніх сердечних жителів до внесення жертв на престол руської Полігімнії”[5].

Це був перший серйозний сигнал у пресі про те, що в театрі, який досі мав такі значні успіхи, стало щось погіршуватися. Автор допису обурювався тим, що виділ “Руської бесіди” уклав таку кабальну для театру умову з О.Бачинським, за якою більшу частину прибутків від театру одержував директор на власну кишеню, а меншу ділив поміж акторів. На думку дописувача, це може стати серйозною загрозою для існування театру.

Бачинських стали підозрювати у зловживаннях. Так, відомий меценат М.Качковський, який був представником виділу “Руської бесіди” для нагляду за театром у Самборі, доклав немало зусиль, щоб забезпечити добре відвідування театру і навіть сам заплатив 200 золотих ринських за квитки, які роздав бідній молоді; він згадував пізніше, що це не допомогло: Бачинський все одно поскаржився на дефіцит у Самборі [6].

Під час гастролей у Перемишлі загострюються незгоди між акторами трупи з одного боку й О.Бачинським з другого. Останнього звинувачували й у нетактовному поведженні зі своїми підопічними.

Як тільки трупа повернулася з Перемишля до Львова, 15 березня 1865 р. відбулося засідання виділу “Руської бесіди” за участю О.Бачинського. На цьому засіданні обговорювалися театральні справи. Зокрема, вирішено збільшити заробітну плату актрисам К.Смолинській і Т.Клітовській, натомість актрис А.Богдан і М.Спринь – звільнити зі складу трупи з кінцем квітня (щоправда, на засіданні 11 квітня 1865 р. рішення щодо останніх переглянуто, і обом актрисам продовжено термін “до посліднього квітня”, тобто на рік). О.Бачинський поскаржився на те, що актори порушують трудову дисципліну, зокрема багато хто уникає участі в театральному хорі. У зв’язку з цим виділ став на боці директора і ухвалив видати письмове розпорядження всім акторам суворо дотримуватися встановленого внутрішнього розпорядку в театрі і застерегти їх, що на випадок невиконання цього розпорядження до них буде застосовано сувору кару аж до звільнення з трупи. На цьому ж засіданні ухвалено звільнити від обов’язків учителя співу, тобто хормейстера, В.Смацяжинського через погане ставлення до своїх обов’язків. Було ухвалено також попередити актора А.Вітошинського, що через непослух під час виступів театру в Перемишлі його подальше перебування в трупі “є тільки провізоричним” і за найменше порушення театрального розпорядку він буде усунений з трупи. Тоді ж перевели з посади суфлера на посаду актора Стефана Коблянського, а суфлером призначено Хромовського.

Що виділ “Руської бесіди” і Театральний виділ при ньому, в яких переважали вже москвофіли, опікали О.Бачинського, прагнучи прибрати його до своїх рук, і що проти директора театру виступає дехто з народоців, свідчить такий симптоматичний факт. Член виділу “Руської бесіди” і Театрального виділу Михайло Полянський не був присутній на засіданні 15 березня 1865 р. Однак він, заздалегідь ознайомившись з проектом звіту Театрального виділу про діяльність театру за 1864 р., доручив іншому членові Театрального виділу, К.Меруновичу, доповісти на засіданні про його незгоду з окремими пунктами звіту, зокрема з твердженнями, що відповідну людину на посаду директора театру важко було знайти в Галичині, а також з перебільшеною оцінкою заслуг обох Бачинських перед театром. Москвофіл К.Мерунович про це на засіданні не сказав, тому народовець М.Полянський вважав за потрібне вписати до протоколу свою окрему думку[7].

Виступи Руського народного театру у Львові розпочалися в приміщенні Народного дому 28 березня 1865 р. і тривали до 13 червня того самого року. За цей час було показано 19 вистав (6 із яких склалися з двох п’єс). Зіграно 23 п’єси. Повторено було тільки 6 п’єс: “Козак і охотник”, прем’єра якої відбулася ще у першому львівському сезоні, “Голоден і влюблен” і



Іван Лавровський

“Два розсіяні” (автор останньої – Август Коцебу), уперше показані в другому львівському сезоні, а також чотири вистави, прем’єри яких відбулися під час виступів театру в Перемишлі: “Сватання напوماцки”, “Мужики-аристократи”, “Месьт корсиканська” і “Материнське благословення”. Вистави решти 16 п’єс – прем’єрні. Прикметно, що в цьому сезоні було виставлено 6 оригінальних п’єс українських драматургів-галичан, які брали участь у першому драматичному конкурсі, оголошеному віділом товариства “Руська бесіда” ще у 1864 р., але реченець його завершення двічі переносився, бо Театральний віділ вирішив, що перш ніж ці п’єси оцінювати, їх слід перевірити на публіці. Таким чином з’явилися на сцені дві п’єси Івана Гушалевича – триактні мелодрами “Підгіряни” (з музикою Михайла Вербицького) та “Обман очей” (з музикою Івана Лавровського); триактна сатирична комедія “Пан Довгонос” Климента Меруновича (з музикою Івана Лавровського), чотириактна драма “Сила любови, або Друга коханка” Володимира Шашкевича та п’ятиактна історична драма “Роксоляна” Гната Яки-

мовича (з музикою Івана Лавровського). На жаль, жодна з цих п’єс не стала подією. З-поміж них була відзначена другою премією за наслідками драматичного конкурсу мелодрама І. Гушалевича “Підгіряни”, але критика вважала, що її вистава мала успіх на сцені головним чином завдяки талановитій музиці М. Вербицького. У цьому ж львівському сезоні з’являються в репертуарі й п’єси східноукраїнських драматургів. Передусім це дві російськомовні п’єси Григорія Квітки-Основ’яненка в українському перекладі Ксенофонта Климковича: “Шельменко-денщик”, у якій, як відомо, тільки мовна партія Шельменка написана українською мовою (назву перекладено “Шельменко-наймит”, як відзначалося в пресі, неправильно, бо російському “денщик” в австрійській армії відповідали слова “ордонанс”, тобто ординарець, або “форисець”, тобто форейтор), і “Мертвец-шалун” (у перекладі – “Мертвец-збиточник”). На жаль, з’явилися тоді в репертуарі два, як зазначали рецензенти, антимилицькі твори – оперета “Тетяна Переяславка” та двоактна комедія зі співом і танцями “Жидівська мудрість, циганська хитрість і козацька простота” одіозного письменника і композитора Степана Паливоди-Карпенка (з його власною музикою до них). На тлі цих кепських розважальних “творів” виділялася одноактна оперета “Катруся, або Туга від грошей, драматична дія Ів. К.” (під такою назвою видана ця п’єса у Санкт-Петербурзі 1860 р.; криптонім автора досі не розшифровано).

Показано в цьому львівському сезоні й декілька нових вистав з перекладної драматургії, а саме: мелодрама “Честь матері” непоіменованого французького драматурга в перекладі якогось “Ф.И.К.-ского”, одноактна комічна опера “Година супружества” невідомого французького автора початку ХІХ ст. з музикою Н. Далейрака, одноактна комедія-водевіль “Бабуся і внучка, або Чародійний напиток Каліостро” О. Анисе-Буржуа, Ф.-Ф. Дюмануара і Е.-Л.-А. Брізбара, водевіль “Жінка замість сина” невідомого французького автора в перекладі А. Моленцького і дві п’єси польського драматурга Александра Ладновського: одноактна монодрама “Берко запечатаний” та одноактний водевіль “Жид у бочці” у переробці О. Бачинського (про ці твори критика висловила як про такі, що розраховані на “галерею”).

Саме під час цього львівського сезону загострюється ідеологічна боротьба навколо театру. Московфіли дедалі посилюють свій вплив на О. Бачинського. Віділ “Руської бесіди” на своєму засіданні 11 квітня 1865 р. обирає до складу Театрального віділу ще двох осіб, настроєних московфільськи, – львівського купця Михайла Димета і священника духовної семінарії Івана Лавровського (композитора).

У цей час дедалі рідше йдуть українські п’єси наддніпрянських письменників, а якщо йдуть, то мова їх

приспосовується до штучного “язичія”. З галицьких п’єс потрапляють на сцену переважно ті, що вийшли з-під пера москвофілів, а що таких п’єс було надто мало, то вакуум заповнюється пустопорожніми перекладами й переробками з французьких та німецьких водевілів, у яких мова теж калічиться.

Стурбований посиленням москвофільського волонтаризму щодо театру, народовський журнал “Мета” друкує редакційну статтю “Руський народний театр і його заряд”, автором якої був, очевидно, Ксенофонт Климкович, головний редактор журналу і колишній член Театрального віділу (а отже, до театральних справ мав пряме відношення). Він вважав театр інституцією, покликаною служити на користь культурного розвитку українського народу. Галицький театр, за його словами, – це “овоч желізної пильности руських патріотів, которий, мимо всіляких неприязних обстановок, виплекати вдалось” [8]. Але, на жаль, як і всі інші галицькі культурні установи, театр незабаром після заснування став “заснічуватись” (проймається цвіллю) головним чином з тієї причини, що нехтується “принцип прилюдности”, тобто колективного розв’язання всіх громадських справ, що в усіх цих установах, незважаючи на принцип вільного головування, практикується “найчистіший, неодвічальний абсолютизм, а ліберальні форми суть тільки формами”. Навіть більше – автор пов’язував стан застою в українських установах з усім станом Австрійської держави: “Наші інституції народні носять на собі виразний одпечаток наших государственних порядків, т.е. вони кульгавіють. А інакше навіть і бути не може там, де прилюдна думка не узглядняється” [9]. Це була смілива критика того абсолютизму, на якому трималася Австрійська, а пізніше – й Австро-Угорська імперія.

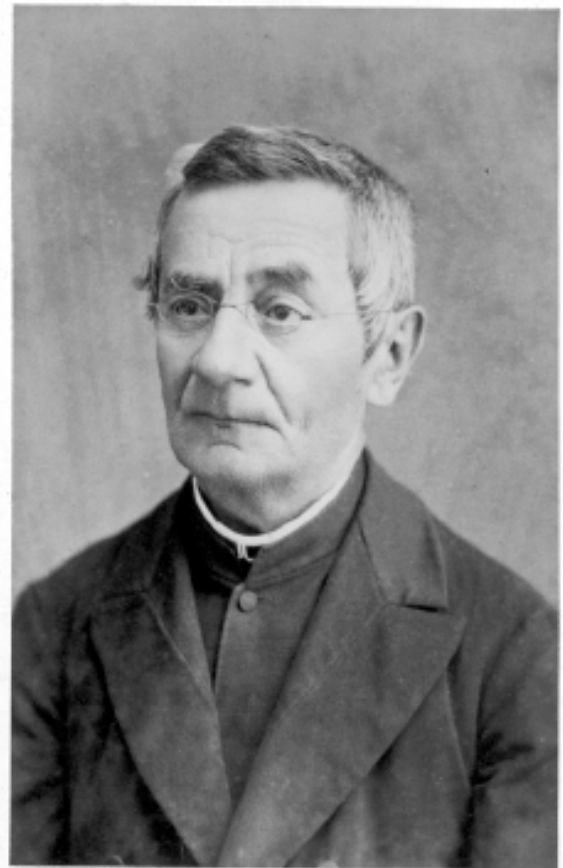
“Що єсть головною вадою всіх наших народних інституцій загално і кожної зосібна, – продовжував автор, – те не менш відноситься і до Руського Народного театру – єму нестает відповідного, на принципі громадським основаного заряду. Кажуть: “від голови риба...” або “який пан, такий крам”. Де головою інституції є один або два чоловіки, там великого розуму в заряді добачити годі. Розум одного чоловіка не може рівнятися з розумом громадським, которий тому і єсть великий, що складається з розуму многих людей. Заряд, оснований на принципі громадським, т.е. складаючийся з многих і розумних людей, і сякої і такої барви, которих голос на раді поважається, буде розумним, інакше ж станеться він оруддям одного, а щоби той один і хотів, і умів добре рядити, се дуже-дуже рідко трапляється, якнайлучшим того доказом єсть, власне, заряд Народного Руського театру” [10].

У цих словах вчувався прозорий натяк на особу Ю.Лавровського, який був тоді головою і товариства “Руська бесіда”, і Театрального віділу при ньому. Народовці були невдоволені керівною практикою Ю.Лавровського через те, що він допустив до Театрального віділу москвофілів К.Меруновича і Б.Дідицького й фактично передав їм театральні справи. Сам народовець з переконань, Ю.Лавровський з тактичних міркувань став заgravати з москвофілами, що не могло пройти непоміченим, однак ніхто, зважаючи на його службове становище, не наважився б заговорити про це відверто. “Руський народний театр



Михайло Вербицький

Іван Гушалевич



L. BŁACHOWSKI

w ŁWOWIE.

є інституція одна з найважливіших, проте і не може бути послідньою з тих, на котрі ми примушені звернути нашу увагу. Поминаємо всі інші поводи гуманітарні, которі театр для якого-небудь народу необхідною інституцією чинять, як, наприклад, естетичне виховання, моральність і т.д., а приймаємо один, для нашого народу головний, бо найважливіший, іменно, що театр причиняється до піднесення народного почуття і торує народній мові вхід у ті верстви обчества, которі нещасливим skutком історії в такій мірі відчужилися свому народові, що з звичаями покинули і народну мову і репрезентують ніби якусь другу краєву народність. Як руський театр удержиться і станеться публічною школою мови, розуміється, мови народної, тоді можна бути певним, що за кілька десятків літ дволицева народна фізіономія нашого краю переміниться, т.е. вернеться вп'ять до свого однолицього руського типу, а навіть в короткім часі можна вже буде добачити значної переміни, яко наслідком сильніше розбудженого почуття народного"[11].

На думку автора статті, саме цього й боялися москвофіли, коли таємно агітували проти заснування українського театру у Львові. Вони воліли боротися проти української національної справи як найголовнішої перешкоди на шляху до русифікації українського населення в Галичині, бо "можна буде полонізм в найгіршим случаю багнетами виперти за Сян, як теє вже практикується в руських краях під панованням московським по сім боці Дніпра, а натомість на необробленій ниві засіяти московитизм, которий під іменем "руським" бодай настільки прийметься, як приймився на Задніпрянщині і як в сегобічних руських краях приймився полонізм"[12].

Тепер же, коли театр усе ж таки був створений, москвофіли не робили йому опозиції, а навпаки – у всьому потурали невдалому керівництву театром, знаючи, що за таких умов він розпадеться. Народовці ж, поки керівництво театром велося в бажаному для них напрямі, всіяко підтримували цю установу. Як тільки ж вони помітили, що театр потрапив під вплив москвофілів, що став він занепадати як у матеріальному, так і мистецькому відношеннях, – стали в опозицію до такого керівництва. Отже, обидві партії помінялись ролями у ставленні до театру. Пояснюючи таку ситуацію, "Мета" у цитованій вище статті відзначала: "Ми навіть певні, що теперішня опозиція наша більше користі принесе театрові, ніж нинішня облудна мовчальність органів москвофільської кліки"[13].

З цієї суперечки між народовцями і москвофілами, а власне зі статті в "Меті", скористалась польська шляхетська газета "Prasa", та сама газета, яка постійно шельмувала українську культуру. Якщо "Gazeta narodowa" у першому році існування театру друкувала прихильні відгуки на його виступи, то

"Prasa" послідовно паплюжила цей театр і виступала проти призначення йому державної грошової допомоги. Тепер ця шовіністична газетка чіпляється за полемічні вислови "Меті" і називає театр "московським", закликає польську громадськість бойкотувати його вистави[14].

Газета "Слово" виступила проти газети "Prasa" у статті "Гадки польських дневникарів о нашім русько-народнім театрі", в якій говорилося, що стаття в газеті "Prasa" "є нині надто пізньою, щоб змінити в публіці на некористь Русі досить усталену думку. Тисячі поляків були вже досі в нашому руському театрі, і ми певні, що кожен з них готовий разом з нами неуклінно заявити запереченням газети "Prasa", що театр той – істинно руський, народний, а не "московський"[15].

"Слово" протестувало проти заяви газети "Prasa" про недоцільність і неприпустимість грошової допомоги цьому "московському" театрові і ще раз нагадувало панам-шляхтичам, що з крайового фонду, до якого все українське (за його термінологією – руське) населення Східної Галичини сплачувало податки, польська сцена протягом багатьох років отримує субвенцію. "Нам сьогодні навіть не приходиться на гадку ображати подібними висловлюваннями з нашого боку почуття народу братньої Польщі, – писало "Слово". – І випад газети "Prasa" проти нашої театральної інституції вважаємо взагалі не опінією польської освіченої публіки, а просто приватним голосом, який походить з надміру необгрунтованої злоби до всього, що руське"[16].

Однією з причин озлоблення газети "Prasa" була постава історичної драми Г.Якимовича "Роксолана" (11 травня 1865 р.), в якій гостро викривалася експансія єзуїтизму на українські землі в XVI ст. Польська газета повищукувала в цій виставі неоковирні вирази, які нібито ображають честь польського народу, але "Слово" вважало, що "ті необережності й огріхи в висловах насправді могли зачепити почуття поляка не стільки демократа, скільки шанувальника старовинної шляхетсько-латинської Польщі"[17].

Пізніше російський підданий Ф. Лебединцев, перебуваючи у Львові в листопаді-грудні 1865 р., зробив таке цікаве спостереження: "Ненависть до поляків неймовірна. В театральних п'єсах так і знай – зачіпають поляків і те, як вони знищили Русь. Такі місця викликають небачений фурор. В одній п'єсі (малася на увазі "Заручини напوماцки" І.Наумовича – *Р.П.*) виступає священник, благодійник сиріт, який наприкінці співає зарученій парі настанову, що закінчується словами: "своєї матері-Русі та й не забувайте". Ви не можете уявити, до чого доходить шаління публіки при цих останніх словах. Багато хто плакав. Недаремно Львівський руський театр називається на всіх афішах народним"[18].

Отже, такі антишляхетські настрої мали місце в тодішніх взаємовідносинах між польською і українською інтелігенцією, і виправдання для них було більш ніж достатньо. Слід віддати належне українській інтелігенції: вона розрізняла інтереси польського народу й інтереси польської шляхти.

У цитованій вище статті “Слово” закликало своїх рецензентів бути толерантними, зберігати повагу до національних почуттів братнього польського народу, бо ті дрібні недоречності, які зрідка траплялися, давали підстави для нападів польської реакційної преси. Водночас “Слово” наголошувало на іншому: “Справедливо вимагаємо від братніх польських публіцистів якщо не повного співчуття, то принаймні спокійнішого ставлення до нашої молоді сцени, а до цього вони зобов’язані – якщо вже не як польські публіцисти за спеціальністю, то як освічені люди взагалі – в ім’я освіти, в ім’я корисного для людського роду, завжди і всюди святого мистецтва!”[19].

“Мета” зрозуміла, що польська шляхта використовує її боротьбу зі “Словом”, з москвофілами взагалі у своїх колонізаторських цілях і спрямовує звинувачення “Мети”, пред’явлені москвофілам, проти самої ідеї існування театру. Тому вже в наступному номері “Мети” з’явилася полемічна стаття “Одвіт “Праці” і “Слову”, в якій категорично заперечувався висновок газети “Prasa” як безпідставний і не опертий на фактах.

“Мета” не сподівалась, що до того, поки буде повністю видрукувана стаття “Руський народний театр і его заряд”, театр може стати об’єктом нападу з боку польських газет, а стаття – предметом полеміки між українською і польською пресою. Засуджуючи виступ газети “Prasa” проти державної субвенції українському театрові, “Мета” вважає, що до такої заяви “Prasa” прийшла внаслідок упереджень: “1) що наш театр є театром московським, 2) що ним управляє кліка московська і 3) що думка прилюдна освідчилася против театру”[20].

“Хто умисне опирається на ложних премисах (передумовах. – Р.П.), щоб вивести таку враждебну конклюдзію (висновок. – Р.П.) для самої інституції, єсть ворог народові, для которого тая інституція має бути спасенною і которий єсть на те народом достаточо доспілим, щоб без чужої опіки дбати о добрий керунок своїх інституцій, чого доказом єсть добронамірена опозиція, піднесена зі сторони народної партії проти деяких недостатків нашого театру”[21], – обурювалася “Мета”. Водночас вона категорично відкинула твердження газети “Prasa”, ніби театр галицьких українців – “московський”. Цю вигадку “Prasa” намагалася вмотивувати неправдивим твердженням, що в кожній оригінальній виставі, заснованій на історичному або сучасному тлі, виступає явно, без найменших застережень, ненависть до Польщі, до поляків, і що театр

прагне посіяти незгоду, розбрат, сфальшувати історію, зневажити католицьку релігію – і врешті зробити на родну мову незрозумілою.

“Мета” роз’яснювала, що український театр у тому не винен, що історія польського панування над Україною не пішла на користь самій Польщі, а тим більш Україні, що взаємини, які історично склались між поляками й українцями, не дозволяють останнім ілюзорно дивитись на історію, як би того хотілось газеті “Prasa”, і що українські драматурги дивляться на ті обставини не з польського, а українського становища, не пориваючи з живою традицією українського народу, або що “поети не суть істориками”[22].

“Із всего показується, – писала “Мета”, – що “Prasa”, ентузіазмуючись польською історією, забуває польську теперішність, а якщо русини не хотять, щоб їх театр був панегіристом польської історії, отже заключає вона з того, що руський театр є інституція московська, защепляє ненависть і т.п. нісенітниця...”[23].

Щодо твердження газети “Prasa”, ніби театром управляють москвофіли, то “Мета” теж вважає його безпідставним. Бо в попередній статті скаржилась лиш на те, що москвофіли прагнуть підпорядкувати театр своєму впливу, а це ще не значить, що вони цього добились. Присутність у Театральному відділі Б.Дидицького ще нічого не значить, так само як не слід перебільшувати загравання “автократизму” (натяк на метод керівництва Ю.Лавровського) з московільською партією.

Як і “Слово”, “Мету” особливо обурювали брехливі твердження газети “Prasa” про те, що нібито громадська думка настроєна проти українського театру, і особливо злобним висновком цієї польської газети про недоцільність давати грошову допомогу українському театрові.

Отже, в боротьбі проти москвофілів за вплив на театр народовці не знайшли в польсько-шляхетській партії, як того вони сподівалися, спільників, а навпаки – ворогів. Це був один з гірких уроків для народовців, який, проте, мало чого тоді їх навчив.

Після виступу “Мети” в цій справі ще взяло голос “Слово”, яке визнало, що протест “Мети” цілком збігається з аргументами “Слова”, спрямованими проти газети “Prasa”. Разом з тим “Слово” звинувачувало “Мету” в нападках, які виходять за сферу театральних питань, а тому воно, “Слово”, не збирається “заводити азбучную партизанку”[24] з “Метою”.

На закінчення дискусії “Мета” вмістила статтю Василя Ільницького, в якій автор у дусі попередніх редакційних статей журналу висловив свої думки щодо причин становища, у якому опинився театр. Констатує повільність культурного поступу в Галичині, основну причину його він так само вбачав у поганій організації самих установ і передусім у складі

виділів, що очолювали їх. “Не заперечить ніхто, що у нас нині вже правилом сталося, що до виділів вибираються на членів лишень люди певної категорії і то – нехай так виражуся – самі консерватисти; консерватисти щодо язика, щодо правописі, щодо способу мислення у взгляді науковим і літерацьким і щодо соціальних виображеній. Всіх інших виключається, і до виділів приступу їм нема, так якби люди, не поділяючі у всім здання (думки. – *Р.П.*) нинішніх верховодів, не належали до народу”[25]. Автор радив обом партіям знайти спільну мову, бо інакше народна культура тільки програє.

Отже, обидві партії – москвофільська й народовська, зрозуміли, що їх суперечку зручно використує їх спільний ворог – польська шляхта. Це зрозуміння дало в результаті лиш тимчасові компроміси у подальших діях, але не змогло похитнути якусь із протилежних сторін у їх переконаннях.

Прибираючи театр до своїх рук, москвофіли, проте, бачили, що він дедалі занепадає як з мистецького, так і матеріяльного боку. Щоб зарадити останньому, вирішено було переглянути контракт із О.Бачинським.

На засіданні виділу “Руської бесіди” 29 квітня 1865 р. було доручено голові виділу товариства і водночас голові Театрального виділу Ю.Лавровському та членові виділу, театральному референтові К.Меруновичу скласти проєкт нового контракту щодо дирекції театру[26]. На засіданні 13 травня 1865 р. цей проєкт обговорювався за участю О. Бачинського, який не погоджувався з формулюванням деяких пунктів. Було прийнято ухвалу доручити Б. Дідицькому й К. Меруновичу домовитися з О.Бачинським усно щодо уточнення формулювань[27]. На жаль, не знаємо, з приводу чого виникали непорозуміння, як не знаємо й самого тексту контракту. І лише з газетної інформації дізнаємося про характер контракту, що був підписаний з О.Бачинським на засіданні виділу “Руської бесіди” 16 червня 1865 р. на період з 1 липня 1865 р. до кінця червня 1866 р.[28] Нові умови полягали в тому, що Театральний виділ зобов’язувався й надалі платити обом Бачинським 600 золотих ринських річної платні, а крім того – половину чистого прибутку з вистав у Львові, але з тим застереженням, що ця половина не може перевищувати суму 150 золотих ринських в місяць. Надвишка має переходити до театрального фонду. Якщо ж ця половина прибутку буде меншою, ніж 150 золотих ринських, то ніякої доплати Бачинським з театрального фонду не може бути. Що ж до вистав на виїздах до інших міст, то всі прибутки з них мали належати Бачинському, однак він повинен був утримувати трупу на правах антрепренера (але на тих умовах, на яких її утримував у Львові виділ “Руської бесіди”), а також сплачувати до театрального фонду по 10 золотих ринських від кожної вистави за користування деко-

раціями, гардеробом і концесією на керування театром, яка належала “Руській бесіді”. У випадку ж дефіциту О.Бачинський мав право подати до Театрального виділу рахунок, на підставі якого платню за окремі вистави могли зменшити або взагалі скасувати[29]. Такий контракт був вигідніший для Театрального виділу.

Далі буде

1. ЦДДА України у м.Львові. – Ф. 514. – Оп. 1 – В’язка 10. – Од. зб. 153. – Арк. 5.
2. Слово. – 1865. – 19.I (1.II). – Ч. 6 (Переклад з “язичія”).
3. Там само. – 10(22).III. – Ч. 20 (Переклад з “язичія”).
4. Вахнянин Анатоль. Спомини з життя. – Львів, 1908. – С. 68.
5. Слово. – 1865. – 10(22).III. – Ч. 20.
6. Н.Ч. [К.Мерунович?] Русский народный театр во Львове. – Коломыя. – 1870. – С. 13.
7. ЦДДА України у м.Львові. – Ф. 514. – Оп. 1. – В’язка 10. – Од. зб. 153. – Арк. 6.
8. Мета. – 1865. – 15.IV. – Ч. 5. – С. 151.
9. Там само.
10. Там само. – С. 152.
11. Там само. – С. 154.
12. Там само. – 30.IV. – № 6. – С. 187.
13. Там само. – С. 188.
14. Праца. 1865. – 18.V.
15. Слово. – 1865. – 12(24).V. – Ч. 37.
16. Там само. (Переклад з “язичія”).
17. Там само.
18. Киевская старина. – 1898. – Т. IX. – Март. – С. 364. – Лист Ф.Лебединцева до брата П.Лебединцева від 25 грудня 1865 р. (Переклад з російської).
19. Слово. – 1865. – 12(24).V. – Ч. 37.
20. Мета. – 1865. – 15(27).V. – № 7. – С. 209.
21. Там само.
22. Там само. – С. 210.
23. Там само.
24. Слово. – 22.V (3.VI). – Ч. 40.
25. Мета. – 1865. – 31.V. – № 8. – С. 239.
26. ЦДДА України у м. Львові. – Ф. 514. – Оп. 1. – В’язка 10. – Од. зб. 153. – Арк. 7.
27. Там само. – Арк. 8.
28. Слово. – 1865. – 8(20).V. – Ч. 36; 9(21).VI. – Ч. 45.
29. Там само. – 7(19).VII. – Ч. 53.



Роман ЯЦІВ

СЦЕНОГРАФІЧНІ ШКІЦИ ПРОНАШКІВ: ЛЬВІВСЬКА КОЛЕКЦІЯ

Двадцять п'ять аркушів [1] із сценографічними шкіцями Анджея (1888-1961) та Збігнєва (1885-1956) Пронашків з фонду графіки Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства Національної академії наук України – добра нагода додати кілька штрихів до вже утверджених у науці суджень про цих митців як яскравих репрезентантів польського образотворчого модернізму. Виявлені пам'ятки належать до короткого періоду праці першого з них у варшавському театрі ім. В. Богуславського і складають дві неповні добірки шкіців до вистав сезону 1925-26 рр. — *Ахіллес* (за С. Виспянським) та *Севільський цирюльник* (за Бомарше)[2]. Проекти (переважно костюмів) до *Ахіллеса* доповнюють збережену збірку шкіців до цієї ж вистави у варшавському Театральному музеї, про неповноту якої писав її публікатор Є. Шванковський ще 1964 р.[3].

З кількох причин згадана група творів становить великий науковий інтерес. Ще сам А. Пронашко з болем згадував про втрату наприкінці Другої світової війни усіх своїх сценографічних надбань за 1917-39 рр. [4]. Є. Шванковський у вже згаданій публікації наголошував, що віднайдені ним та Є. Макомаскою в депозиті Театрального музею шкіци — “єдині збережені сценографічні проекти Анджея Пронашка з-перед війни” [5]. Ні вчені, ні сам художник не були інформовані про те, що добірку проектів, яку набув у 1930-х рр. Міський промисловий музей у Львові, успадкував у подальшому Музей етнографії та художнього промислу (далі — МЕХП). А щасливо уціліти їм вдалося завдяки тривалому зберіганню у масі бібліотечного фонду, де не посягнула на них “караюча” рука цензорів чи ідеологічних нишпорок упродовж років існування режиму [6]. Ще однією обставиною, яка посилює значення віднайдення цих пам'яток, є сама дата їх створення. 1925 рік — дуже цікавий, а в дечому й переломний для творчої біографії обох митців.

Усе це вимагає деяких тематичних відступів. Мимоволі напрашується думка про ймовірну пов'язаність



Анджей та Збігнєв Пронашки. Варшава, бл. 1925 р.

факту наявності шкіців у львівській музейній збірці з конкретним епізодом життя одного з братів. Адже А. Пронашко — далеко не випадкова постать у хронології мистецького життя Львова. Тут він був уражений неперебірливістю і консерватизмом деяких функціонерів Товариства приятелів образотворчого мистецтва (TPSP), членів журі виставки 1913 р., які при розгляді робіт віддали перевагу “гнилизні” над “свіжими подувами [в тому числі і його.— Р.Я.] творчості” [7], тут у зіставленні свого новаторського інстинкту з рутинною в міських театральних колах він пережив одну із своїх перших болісних драм на ниві сценографічного мистецтва [8]. Поминаючи інші, менш промовисті свідчення інтригуючих зв'язків Анджея Пронашка зі Львовом, важливо зупинитися на 1932-37 рр., які в біографії митця оформилися у цілий “львівський період”. Сценографічні роботи до 51 вистави (з них дві у співавторстві) при перерві на сезон

1934-35 рр., заангажованість культурним і навіть політичним життям міста [9], участь у виставках [10] визначала взаємопритягальність Пронашка і Львова на висоті творчих завдань часу.

Щоб з'ясувати привід до цього відступу про Львів, слід мати на увазі певні факти. Після закриття у травні 1926 р. варшавського Театру ім. В. Богуславського його провідному декоратору А. Пронашкові довелося поневіритись по невеликих театральних закладах, не маючи сталого пристанку аж до часу пропозиції відомого режисера та адміністратора В. Гожиці прибути до Львова (поч. 1932 р.). Цей новий директор мережі міських (львівських) театрів був добре обізнаний з сильними й слабкими сторонами польського модерного театру. Небезсторонній спостерігач, а частково й учасник варшавських (1924-26 рр.) постановок Леона Шіллера [11], авангардистський дух яких сценографічно закріплював А. Пронашко, Вільям Гожиця слушно вбачав шлях до поживлення театального життя міста у залученні до роботи деяких уславлених експериментаторів. У цьому сенсі біографія і досвід худож-



Ескіз костюма Млокоса до вистави “Севільський циркульник”, 1926. Акварель.

ника були найкращою візитною карткою. Здається, що після перших шести львівських прем'єр, до яких художник доклався [12], в Пронашка відновився серйозний сценографічний апетит, який підтвердила його спеціальна Сценографічна виставка в Міському промисловому музеї (відкрилася 5 травня 1932 р.). Не розглядаючи інших обставин організації такої виставки, можна переконано ствердити, що захотіти її мати міг саме **тріумфуючий** митець, а не людина, обтяжена фатумом нерозуміння. Добрими аргументами щодо цього могли б стати матеріали з резонансних вистав варшавського Театру ім. В. Богуславського. На нашу думку, виставити ці речі міг спонукати художника сам В. Гожиця, щоб пояснити театральній еліті міста причину свого рішення привести Пронашка, а з ним й дух експериментаторства, до Львова. Отже, збережені у МЕХП шкідливі були, очевидно, фрагментами творчого доробку, особливо шанованими самим автором, і мали допомогти йому продовжити у Львові справу свого життя — “реформу театру” [13].

* * *

Львівська колекція шкідливих репрезентує короткий (з перервами, орієнтовно грудень 1924 — травень 1926 рр.) період спільної праці Анджея Пронашка з його братом Збігневом. Не менш відомий у колах польських авангардистів З. Пронашко, проїжджаючи через Варшаву з Вільнюса до Кракова, пристав на пропозицію декоратора Театру ім. В. Богуславського Анджея Пронашка попрацювати разом над оформленням поточних вистав. Художній керівник і режисер Леон Шіллер беззастережно погодився з цим, завдяки чому брати не мали жодних незручностей при реалізації своїх творчих ідей. “Він малював з нечуваною



Ескіз костюма Дона Базіліо до вистави “Севільський циркульник”, 1926. Акварель.



Ескіз костюма Живця до вистави "Севільський цирюльник", 1926. Акварель.



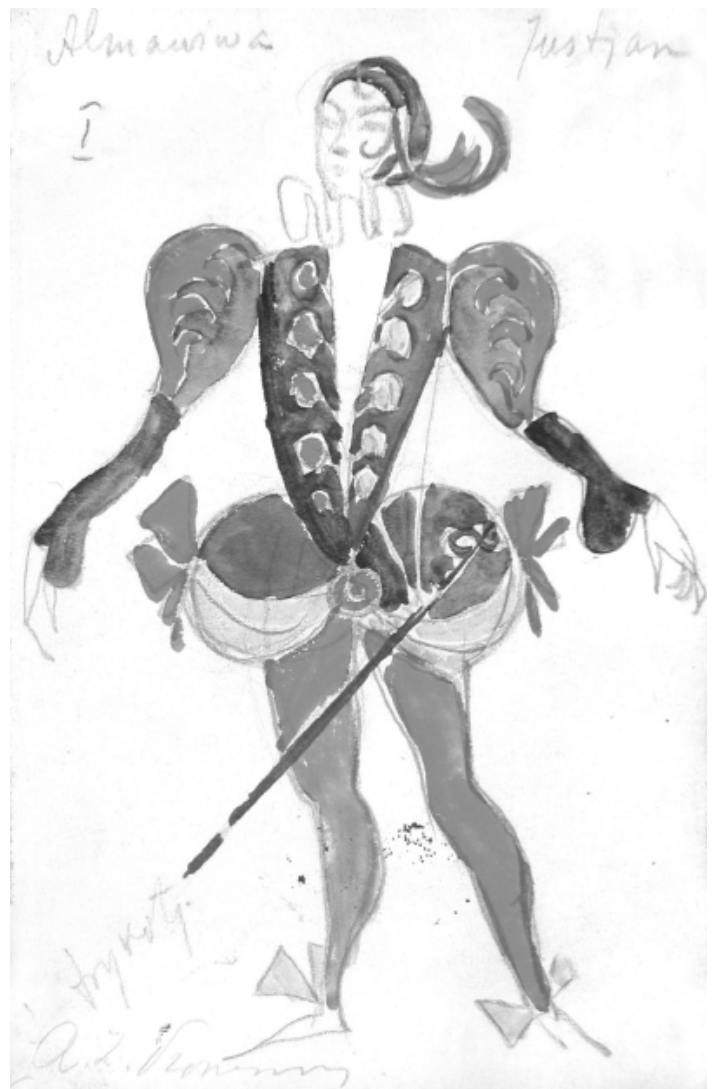
Ескіз костюма до вистави "Севільський цирюльник", 1926. Акварель.

швидкістю, — згадував про специфіку роботи свого брата Анджея. — І що дивно, коли вже врешті усталили кольористичну засаду, брат гостріше вправляв з кольором, аніж це робив у своїх станкових творах" [14]. Про спільну працю братів над "Ахіллесом" та "Севільським цирюльником" нагадує сигнатура на усіх шкіцах, про які йдеться. Олівцеві підписи "A.Z.P." або "A. i Z.P." (в аркушах до "Ахіллеса"), "A.Z.Pron..." [далі — нерозбірливо.— Р.Я.] або "And. Z.Pron..." [далі — нерозбірливо.— Р.Я.] (до "Севільського цирюльника") [15] зроблені невідомою (не виключено, що авторською, або когось із наближених до митців осіб) рукою. Чи дає це підстави вважати згадані твори плодом спільної праці двох братів?

Подібне питання перед дослідниками творчості Пронашків уже стояло. Воно було інспіроване достовірними даними про участь А. та З. Пронашків в оформленні семи вистав Театру ім. В. Богуславського, рівно ж як і спогадами Анджея про цей період. Але відомо й те, що питома вага участі Збігнева у цих сценографічних розробках не була великою, і в жодному випадку не зводилася до ведучої ролі концептуального програмування складових оформлення [16]. Це була прерогатива Анджея. Збігнев, натомість, долучався до роботи здебільшого на стадії втілення задуму

Ескіз костюма Альмавіви до вистави "Севільський цирюльник", 1926. Акварель.

в уже визначену (нехай і з його доповненнями) декоративну форму. Хоча, звичайно, не слід сповна відкидати ймовірність участі З. Пронашка в ескізуванні. У своїй публікації про проекти костюмів до "Ахіллеса" та "Золотого плаща" Є. Шванковський доволі категорично стверджував авторство самого Анджея (нагадаймо, що шкіци до "Ахіллеса" із львівської збірки належать до того ж ескізного комплекту, про що буде мова далі), покликаючись на опінію дружини Анджея Ірени та дані каталогу театральної виставки 1929 р., на якій частина цих проектів експонувалася [17]. Ці висновки повторюють автори-упорядники виставки "Виспянський у Варшаві" (1969), на якій було заекспоновано 12 проектів костюмів до "Ахіллеса" під авторством А. Пронашка [18]. Натомість львівський колекційний матеріал дещо послаблює таку категоричність. Цілковито ймовірно, що в пошуках пластичних ключів до просторових розв'язок поодиноких сцен "Севільського цирюльника" та до базової монументальної ідеї "Ахіллеса" Збігнев Пронашко зробив і свою власну ескізну пропозицію [19].



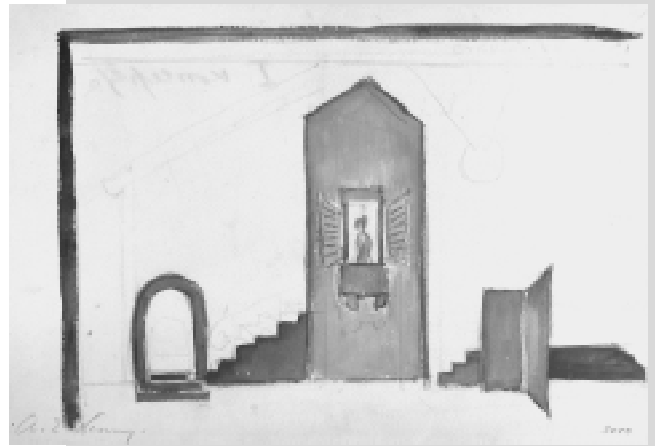
Попри те, що інтервал між поставами “Ахіллеса” й “Севільського цирюльника” тривав усього лише пів року, ці роботи представляли два різні якісні стани мистецького іміджу Театру ім. В. Богуславського. Перша з них залишилася надовго в анналах історії культури Польщі, у другій був момент творчого фіаско — не лише у факті останньої постави цього театру, а й через невдачу режисера Олександра Зельверовича спробувати “підтягнутися до перебільшено формістичних декорацій братів Пронашків” [20]. По-різному склалася доля і відповідних сценографічних проєктів: ескізи костюмів до “Ахіллеса” доволі широко популяризувалися у періодиці та спеціалізованих виданнях [21], а про роботу до “Севільського цирюльника” збе-



Ескіз декорації до вистави “Севільський цирюльник”, 1926. Олівець.

реглись лише скупі описи. Можна ствердити й те, що постава “Ахіллеса” осмислилася на всіх щаблях суспільної, культурософської та театрознавчої думки, тоді як “Севільський цирюльник”, не уособлюючи собою такої густини соціокультурної чи естетичної проблематики, опинився поза увагою поважних обсерваторів.

У нашому випадку ми матимемо змогу, оминаючи загальні оцінки, додати суто мистецтвознавчі спостереження над щасливо уцілілими пам’ятками. В комплекті до “Ахіллеса” (за драматичними сценами Станіслава Виспянського) є одинадцять шкіців. Десять з них містять ескізи костюмів, один — ідею декорації сцени (гіпотетично — мури Іліону). Ступінь абстрагованості зображення тут дуже висока. Пластична мова зведена до великих кубізованих пластичних зіставлень, колірна палітра монохромна. Аркуш (формат 23 x 29,3 см) акварельного паперу грішить певною незграбністю виконання, але технічний бік не є головним у цій репрезентації монументальної ідеї. Відчувається масштаб сценографічного задуму автора, бажання поглибити асоціативні властивості сцени модерністич-



Ескіз декорації до вистави “Севільський цирюльник”. Перша концепція, 1926. Олівець.

ними засобами. Це відповідало режисерській концепції Л. Шіллера побудувати виставу історіософського характеру на категоріях “духових вартостей”. Грецька спадщина наблизилася до польської історичної ситуації силою творчої уяви С. Виспянського. А. та З. Пронашкам необхідно було зрозуміти основні мотиваційні лінії цієї драми, щоб з участю режисера розставити вірні смислові акценти. В розробці сценічного простору брати-художники тяжіли до синтетичного окреслення предметності. “...Лише геометрично кладеними плямами визначались конкретні предмети (як, напр., двері), натомість самі площини й брили або творили просторову конструкцію, точно достосовану до потреб режисури, або були екранами для світлових ефектів, які в інсценізації відігравали досить велику роль”, — знаємо з описів декораційної частини вистави, залишених В. Завістовським [22].

Проєкти костюмів до “Ахіллеса” позначені цілісністю пластичної мови і виконавського хисту. На розрізних аркушах колись єдиного блокнотного зшитка (мабуть, того самого, на якому були виконані шкіци з варшавської колекції) [23] розташовані пропозиції до костюмів окремих персонажів: *Танцівниці V, Посланця II, Троянця, Троянки IX, Хвилі VII та X, Жертвника I, Хризеїса, Ляйконіка IV* та ще одного, не відчитаного, героя (нерозбірливо підписаного як *Sobiken*). Деякі з них (Хвиля, Ляйконік, Троянка, Троянець, Танцівниця, Посланець) є у проєктних пропозиціях “варшавської групи” шкіців, лиш мають іншу номерну персонажну ідентифікацію. Немає жодного збігу між “львівськими” шкіцами та костюмними розробками до “Ахіллеса”, репродукованими у журналі “Tygodnik Ilustrowany” за 1925 р. Таким чином, віднайдені у МЕХП пам’ятки становлять абсолютно самодостатню колекцію, яка дає змогу суттєво поглибити наукові спостереження над тим, як відомі митці шукали

шляхи втілення сценографічних ідей для однієї з найбільш авангардних постановок в історії польського театру.

У контексті форми, яка супроводжувала процес роботи митців над сценографією “Ахіллеса”, важливо пригадати, що саме у той час Анджей Пронашко пориває з ідеологією групи „Влок”, яка, втрапивши свою початкову експериментальну заданість, 1926 р. розпалася. На цьому зламі А. Пронашко очолює ново-засновану модерністську групу “Praesens”, пріоритетами якої стають конструктивізм та геометрична абстракція. Історик польського малярства Т. Добровольський писав, що представники цього кола митців “...ставили собі задачу добитися “функціонального і просторово-часового математично контрольованого ритму”. Під поняттям часового простору вони розуміли, очевидно, тривалість часу, необхідного для глядацького охоплення композиції архітектурних мас” [24]. Ці ідеї урухомлювали працю братів Пронашків у варшавському Театрі ім. В. Богуславського. Анджей Пронашко згадував, що Леон Шіллер “зле відчитував декоративні проєкти. Навіть ситуаційні плани не багато могли йому допомогти в їх розпізнанні” [25]. Але це не стояло на заваді самій праці художників. Відомий режисер довіряв Анджеєві Пронашку щодо його головного творчого устремління підсилити новаторський стиль вистави всіма можливими мистецькими засобами.

Втім, формістичний дух не був відірваним від режисерської концепції “Ахіллеса”. А. та З. Пронашки надзвичайно коректно вписали естетику сценографії в канву містифікації С. Виспянського. Хоча костюми, які, як писав Анджей, були “...досить далекі від історичних, різьбярсько схоплені, надто жорсткі”, артистам не подобались. Вони “видавались усім, крім мене, радше дивними, аніж добрими” [26]. І це зрозуміло, оскільки, як писав митець, “моя метода формування костюма була суцільною новацією не лише для майстерні, але і для мене самого” [27].

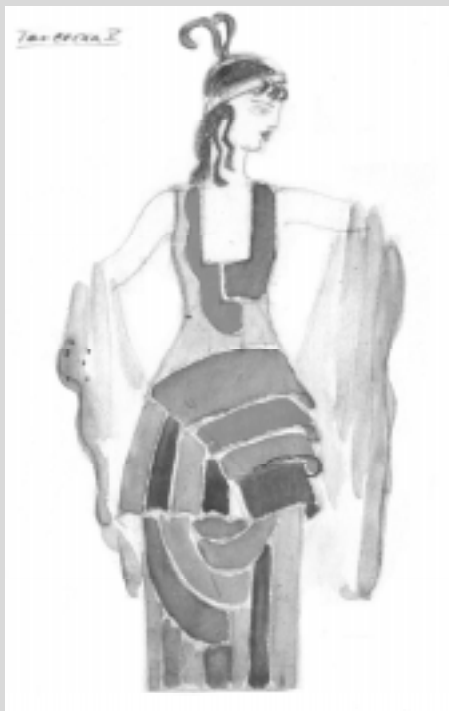
Не розвиваючи далі фабули про саму концепцію вистави [28] та обставини її підготовки, описані А. Пронашком у згаданій автобіографії, відзначимо формально-мистецьку специфіку самих шкіців із львівської колекції. Добірка дає досконале уявлення про сильні сторони Анджея як сценографа та

Збігнева як стиліста в просторі площинного геометризму. Тепер можна дивуватися, що саме могло відлякувати деяких сучасників-митців від розроблених моделей, настільки глибоким є асоціативний виклик, знайдений для цього костюмного ансамблю. Якщо ще раз звернутися до хронологічного зрізу, то цю працю можна вважати польською прелюдією до європейського *ар деко* — мистецького стилю, початки якого відміряні паризькою виставкою декоративного мистецтва 1925 р. Але навіть поза сильним інстинктом братів Пронашків щодо новацій шкіци виявляють своєрідний “академічний” підхід до самого поняття сценографії як однієї з найбільш культових галузей синтетичного мистецтва. У цьому сенсі модерністські установки С. Виспянського виявилися важливими для відваги художників не бути епігонами тексту, а піти далі, враховуючи власну екзистенцію та морфологію мови модерністського мистецтва. Це виявляється у кожному з костюмних начерків — художньо-емоційний образ і “стильність”, силует, конструкція, ритм, семантика декору. Львівська колекція шкіців підсилює відомі фахові оцінки щодо цієї позиції в творчій біографії Анджея Пронашка та його брата.

Якщо “Ахіллес”, поряд з деякими іншими поставами середини 1920-х рр., зокрема “Золотий плащ”, “Князь Потьомкін”, затрималися в історії як яскраві події театрального життя, а для Анджея вони були важливим досвідом у наближенні до його концепції “симультанного театру”, то “Севільський цирюльник” не набув такого резонансу ні за режисерською працею

Ескіз декорації до вистави “Севільський цирюльник”, 1926. Олівець.





(Олександра Зельверовича), ні за мистецькими ідеями Пронашків. Ця вистава не має такої широкої історіографії. Прем'єра відбулася 7 травня 1926 р. Фіаско постанови в Театрі ім. В. Богуславського Леон Шіллер пояснював тим, що постановник "...якоюсь невдалою буфонадою" хотів підкоритися формістичним декораціям братів Пронашків [29]. В іншій публікації той же Л. Шіллер писав, що "нова інсценізація *Севільського цирульника*, якої не посоромилися б може Таїров або Дюллен, однак будить застереження в критиці і на показі

через надмірну маріонетизацію" [30]. Але контроверсійна режисерська робота не применшує мистецької вартості сценографічних пропозицій, які збереглися у Музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України. Це чотирнадцять розробок, з яких 12 — ескізи костюмів, а два — ескізи декорацій. До цього слід додати ще два шкіци, які містяться на зворотах двох костюмних розробок. Як і у випадку з комплектом шкіцив до "Ахілле-са", усі вони мають сигнатуру, яка вказує на авторство обох братів [31].

Світової слави комедія Бомарше дала авторам сценографії простір для вільних малярських вправ. Формістична вдача Анджея і Збігнева успішно зреалізувалася в двох пропозиціях картинок сцен. Одна з них має стільки живописних достоїнств, що важко вгадувати у ній пряме функціональне призначення. Ще два ескізи декорації сцени цікаві своєю зацентрованою конструктивністю. Вони дають добре уявлення про мислення авторів у просторі для узгодження різних планів і ракурсів. Образ костюмів запропоновано для графа Альмавіви, судового урядника Алкада, дона Базіліо, лікаря Бартоло, Живця та деяких інших персонажів. Програма одягових ансамблів сповна відповідала історичній специфіці, але саме виконання містило й певну візію акторського викладу образу. Митці підкреслювали гротескність деяких героїв комедії, ощадними засобами розкриваючи емоційну палітру кожної ролі. Деякі розробки вражають ексклюзивністю пластичної мови — як сповна самодостатні станкові образи.

Не у всьому успішна доля "Севільського цирульника" в історії польського театру звела до мінімуму літературу про цей епізод з життя варшавського театру ім. В. Богуславського та творчих біографій братів Пронашків. Але і в цьому випадку сценографічний хист художників забезпечив цій роботі доволі високе місце в культурі європейського модернізму. Знахідка сценографічних шкіцив Анджея і Збігнева Пронашків у колекції МЕХП у Львові дасть реальну можливість збагатити наукові судження щодо різних аспектів театральної та художньої практики, зібрати в єдиний концептуальний ланцюг усі розрізнені ланки досвіду видатних митців, щоб ще раз відчутти пафос їхньої творчості в контексті естетичних запитів часу.





1. З них два із двостороннім зображенням. На деяких інших трапляються поодинокі начерки деталей або ж схеми, побіжні коментарі чи навіть обчислення. Техніка – олівець, акварель.

2. Прем'єра першої з них відбулася 13 листопада 1925 р., другої – 7 травня 1926 року. Див.: *Scenografia Andrzeja Pronaszki. Spis premier / Oprac. J. Timoszewicz // Pamiętnik Teatralny. – 1964. – Zesz. 1-2. – S. 145.*

3. Szwankowski E. *Projekty kostiumów do "Achilleis" i "Złotego płaszcza". Teatr im. Bogusławskiego, 1925 // Pamiętnik Teatralny. – 1964. – Zesz. 1-2. – S. 47.*

4. Pronaszko A. *Mój życiorys artystyczny // Pamiętnik Teatralny. – 1964. – Zesz. 1-2. – S. 12, 28.*

5. Szwankowski E. *Projekty kostiumów... – S. 47.*

6. До речі, ці твори відчутно відрізняються від інших колекційних груп збірок МЕХП, і в числі поодиноких плакатів інших авторів кількісно скромно репрезентують авангардні тенденції у польському мистецтві 1910-30-х рр.

7. Wierzbicka A. *Andrzej Pronaszko znany scenograf i zapomniany malarz // Biuletyn Historii Sztuki. – 1994. – Nr 1-2. – S. 102.*

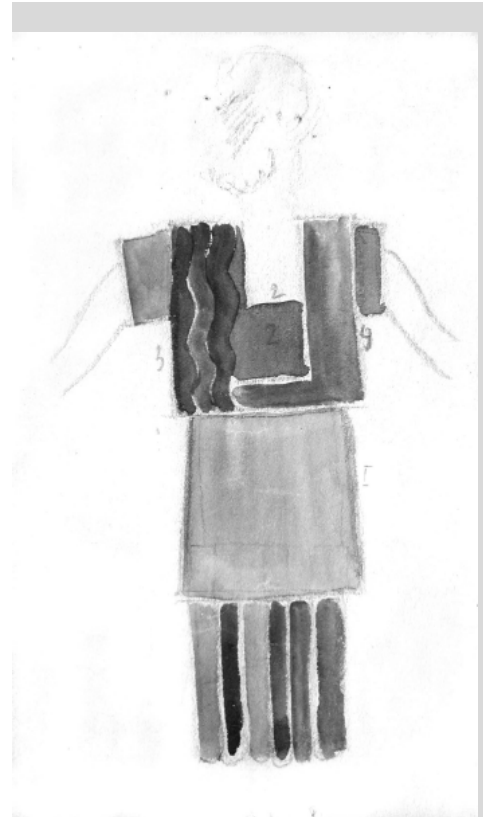
8. Йдеться про 1918 р., коли А. Пронашка, відомого уже на той час співзасновника групи формістів, було запрошено до Міського театру у Львові з метою його осучаснення. Драматичний твір, який належало художникові мистецьки оформити, був не надто сприятливим для втілення нових пластичних ідей. Деяко банально сприймалося місце дії (ліс, лісничівка). Пронашко не мав належної сировини для формальних вправлянь, і тому розв'язав ситуацію досить помірковано, так, як "пізніше, в досконалішій формі, застосовував (...) в багатьох **реалістичних** [підкреслення мое. – Р.Я.] речах". Натомість "інспектор сцени" і деякі працівники сприйняли цю працю за ... революційну. На закритому зібранні в директора Р. Желязовського, з участю чиновників від Міської ради дана концепція оформлення була відхилена, а наступного дня здивований художник побачив абсолютно іншу сценографію на базі відвертого натуралізму (березовий гай на сцені "відтворено" автентичними, зрізаними на природі, деревами...). Після такої історії А. Пронашко на якийсь час покинув Львів. Див.: *Pronaszko A. Mój życiorys artystyczny... – S. 17-19.*

9. Відомо про участь А. Пронашка у першотравневій маніфестації та Конгресі працівників культури у Львові 1936 р. Див.: *Andrzej Pronaszko. Kronika życia i twórczości / Oprac. J. Timoszewicz // Pamiętnik Teatralny. – 1964. – Zesz. 1-2. – S. 201-202.*

10. Однією з них була виставка чотирьох: Ф. Клейнмана, Я. Музики, Б. Шульца та А. Пронашка (Львів, 1935).

11. Л. Шіллер віддавав належне своєму "найближчому співробітнику" В. Гожіці при осмисленні причин успіху деяких своїх тогочасних постановок. Див.: *Schiller L. Z zagadnień repertuarowych // Schiller L. Teatr ogromny / Opracował i wstępem opatrzył Z. Raszewski. – [W-wa]: Czytelnik, 1961. – S. 154.*

12. Ними були: *Сон літньої ночі* (за Шекспіром), *Люди в готелі* (за



Баумом), Дзяди (за Міцкевичем), Чорне гетто (за О'Нілом) – усі для Великого театру у Львові, Святий промінь (за Моемом) – для театру “Розмаїтості”, Королівство нужди (за Ляйвіком) – для Жидівського драматичного театру.

13. Встановити шлях набуття Міським промисловим музеєм у Львові цих творів складно через відсутність в архіві МЕХП відповідних вхідних документів. Натомість більшість із шкідців до “Севільського цирюльника” на звороті має печатку “Miejski Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie”, а один із шкідців до “Ахіллеса” – печатку “Miejskie teatry dramatyczne. Teatr im. W. Bogusławskiego w Warszawie. Kierownictwo”.

14. Pronaszko A. *Mój życiorys artystyczny...* – S. 21.

15. В ескізі декорації до цієї ж вистави (аркуш з так званою “ІІІ концепцією”) на звороті наявний розширений олівецевий напис: “Cyruлик Sewilski” Andrzej i Zbigniew Pronaszko”.

16. Є. Тімошевич, якому вдалося зібрати детальніші відомості про зміст роботи братів Пронашків до згаданих вистав, сформулював їхнє авторство наступним чином: “Композиція сценічного простору Анджеся і Збігнева Пронашків” (це щодо вистав “Князь Потьомкін” і “Ахіллес”), “Декорації, строї, спорядження і маски композиції Анджеся і Збігнева Пронашків” (“Золотий плац”), “Розбудова сцени ідеї Анджеся і Збігнева Пронашків” (“Ружа”). Щодо трьох інших вистав (у тому числі до цікавого нам “Севільського цирюльника”), то, за даними Є. Тімошевича, їх сценографію Анджесей зреалізував “спільно із Збігневом Пронашком”. Див.: *Scenografia Andrzeja Pronaszki. Spis premier...* – S. 145.

17. Szwanowski E. *Projekty kostiumów...* – S. 46-47. До цього можна було б додати і цікаві спогади ще одного театрального діяча Є. Завсїського, який спостерігав стосунки між братами саме в час їх спільної праці для Варшавського Театру ім. В. Богуславського. Єжи Завсїський стверджував, що Анджесей захоплювався своїм братом, а коли вже пізніше вів мову про 1925-26 рр., то “частину заслуг, що відносились до його пластичних творів приписував своєму братові Збігневу”. Див.: *Zawieski J. O Andrzeju Pronaszce // Pamiętnik Teatralny. – 1964. – Zesz. 1-2. – S. 107-108.*

18. *Wyspiański w Warszawie. Wystawa (styczeń – marzec 1969). [Katalog]. – [Warszawa, 1969].*

19. До цього додамо й наступний аргумент. Ще Є. Шванковський звертав увагу на те, що в каталозі театральної виставки 1929 р. вирізнялися три проєкти декорацій до “Ахіллеса” з відповідним дописом: “спільно зі Збігневом”. З часом ця “деталь” вислизнула з уваги, оскільки жоден із збережених у польських збірках шкідців не мав сигнатури, а відомі публікації 1964 р. і вже згадана опінія Ірени Пронашко остаточно закріпили авторство шкідців за одним з братів. На нашу думку, в цій історії міг спрацювати й наступний фактор: вдячний своєму братові Анджесей за суттєву допомогу у втіленні ряду сценографічних ідей для варшавського Театру ім. В. Богуславського вважав усі складові ескізування

до вистави “Ахіллес” спільною зі Збігневом роботою (наче “для протоколу”), хоча фактично основні шкідцєві прикидки належали саме йому. Допускаємо, що певну ясність у це питання зможуть внести польські дослідники, які мають крапцє змогу зіставити усі наявні факти та доступні фіксації і збережені пам’ятки у певній цілості.

20. Schiller L. *Z zagadnień repertuarowych...* – S. 153.

21. Окремі зі шкідців були репродуковані ще в 1920-х рр. у журналах “Tygodnik Ilustrowany”, “Sztuka i Praca”, потім у розмаїтих виданнях 1950-60-х рр.

22. Цит. за вид.: Csato E. *Leon Schiller twórca monumentalnego teatru polskiego.* – Warszawa, 1966. – S. 37.

23. Є. Шванковський в описі матеріялу назвав ці аркушки “картками брістолю [гаунок паперу. – Р.Я.] з рисункового блоку”. Розмір — 19 x 12,5 см — збігається з львівськими пам’ятками. Див.: *Szwanowski E. Projekty kostiumów...* – S. 46.

24. Добровольский Тадеуш. *История польской живописи.* – Вроцлав; Варшава; Краков; Гданьск, 1975. – С. 197.

25. Pronaszko A. *Mój życiorys artystyczny...* – S. 21.

26. *Ibidem.*

27. *Ibidem.*

28. На жаль, нам не був доступний текст магістерської праці Малгожати Гірич “Концепція монументального театру в інсценізаціях Леона Шіллера та Анджеся Пронашка” (1982), в якій були розглянуті деякі загальні теоретичні питання театрознавчого характеру.

29. Schiller L. *Z zagadnień repertuarowych...* – S. 153.

30. Schiller L. *Aleksander Zelwerowicz // Schiller L. Teatr ogromny...* – S. 336.

31. На більшості аркушів існує уже згадуваний підпис “A.Z.Pron... [далі — нерозбірливо. — Р.Я.]”, на двох “And.Z.Pron... [далі — нерозбірливо. — Р.Я.]”. Формат ескізів не є однаковим. Техніка — олівець, акварель, чорнило.



Ескіз костюма до вистави “Севільський цирюльник”, 1926. Акварель.

Ольга ЄМЕЦЬ

КОРИФЕЙ ОПЕРНОЇ РЕЖИСУРИ

20-ті роки ХХ століття... Чим дальша відстань від них, тим частіше подумки звертаємось до того часу. Ніколи більше не було в театрі ХХ ст. стільки спроб, шукань, експериментів, такого настійливого прагнення звільнитися від ходульності й штампів, упертості в пошуках нових форм театру.

Народжувалася й нова опера. Її лабораторією став Ленінградський Малий оперний театр (МАЛЕДОТ), що повів за собою інших. Майже всі жанри театрального мистецтва знайшли на його сцені оригінальну інтерпретацію – від класичної опери й оперети до вистав у стилі західноєвропейського ревію та мюзик-холу.

У цей період народжувалась і нова рідкісна професія – оперний режисер. Одним з перших її представників був художній керівник МАЛЕДОТу Микола Смолич. Вихованець Александринського театру – одного з найстаріших центрів високої театральної культури Росії – Смолич приніс на оперну сцену яскраву видовищність і театральність, хвилююче зорове втілення музичних образів, органічну музикальність сценічного задуму. Його вміння будувати акторські образи, створювати спектакль не “на співаках-вокалістах”, а “на співаках-акторах”, втілювало мрію про ідеального, синтетичного виконавця музичного театру. Це була людина багатогранного таланту, енциклопедичних знань, знавець стилів та невтомний експериментатор, блискучий актор і режисер, справжній митець.

Микола Васильович Смолич народився 25 червня 1888 р. в м. Речиця Мінської губернії. Закінчив драматичні курси видатного актора В.Давидова у Петербурзі (1909) та філологічний факультет Петербурзького університету (1910). Прийоми мовної характеристики і теорія інтонаційної розробки образу, набуті у школі В. Давидова, безсумнівно, глибоко вплинули на формування естетичних принципів та акторської майстерності молодого М.Смолича. Незважаючи на те, що на сцені Александринського театру він виступав разом з такими видатними акторами, як М.Савіна, К.Яковлев, В.Давидов, створені ним образи – близько сорока провідних ролей – надовго залишилися в пам’яті сучасників. Кращі з них: Хлестаков у “Ревізорі” М.Гоголя, Раскольников у “Злочині і карі” Ф.Достоевського, цар Федір Іоаннович в однойменній драмі О.Толстого, Бальзамінов в “Одруженні Бальзамінова” О.Островського. Плідним було й тривале спілкування



Микола Смолич

з видатним реформатором театру В.Мейєрхольдом, у виставах якого М. Смолич зіграв три ролі – блазня в п’єсі “Блазень Тантрис” Е.Хардта, гімназиста Сергія в “Зеленому кільці” З.Гіппіус та молодого чиновника в “Маскараді” Ю.Лермонтова.

З 1909 р. М. Смолич працював актором, а 1918 р. став режисером Петроградського театру академічної драми (колишній Александринський). 1920 р. він стає художнім керівником цього театру. За п’ять років М. Смолич здійснив цілий ряд класичних постановок, одним з перших звернувся до нової драматургії.

Майстерне вирішення масових сцен, їхня виняткова музикальність прислужились до того, що його 1921 р. запросили до МАЛЕДОТу на постанови оперних спектаклів. З перших же кроків молодий режисер ставить собі за мету привчити співаків не тільки співати, а й по акторськи виконувати свої ролі. Цю копітку роботу режисера з ентузіазмом сприйняв Л.Собінов, який приїхав на гастролі. Після прем’єри “Травіати”, – першої опери, яку поставив М. Смолич, видатний оперний співак зазначив, що праця з цим режисером примусила його переглянути роль Альфреда.

Удосконаленню акторської майстерності оперних співаків сприяв і незвичайний добір репертуару. Це були класичні опери (“Снігуронька”, “Золотий півник”, “Кармен”, “Євгеній Онєгін”), “легкі” оперети “Там, де жайворонок співає” та “Жовта кофта” Ф. Легара, “Клоун” Краусса, “Іспанський соловей” М. де Фалля, а також нові зарубіжні опери – “Стрибок через тінь” та “Джонні награв” Е. Кшенека, комічна опера “Колумб” Е. Дресселя. Пізніше у своїх спогадах “Таємниця успіху – в творчій сміливості та самостійності” М. Смолич писав: “Артисти Малого оперного театру, виконуючи дуже різноманітний репертуар, – від “Снігуроньки” Римського-Корсакова до “Стрибка через тінь” Кшенека – змогли розвинути свою акторську майстерність, стати винятково гнучким колективом, який дерзав та засвоював усе більші та більші труднощі”[1].

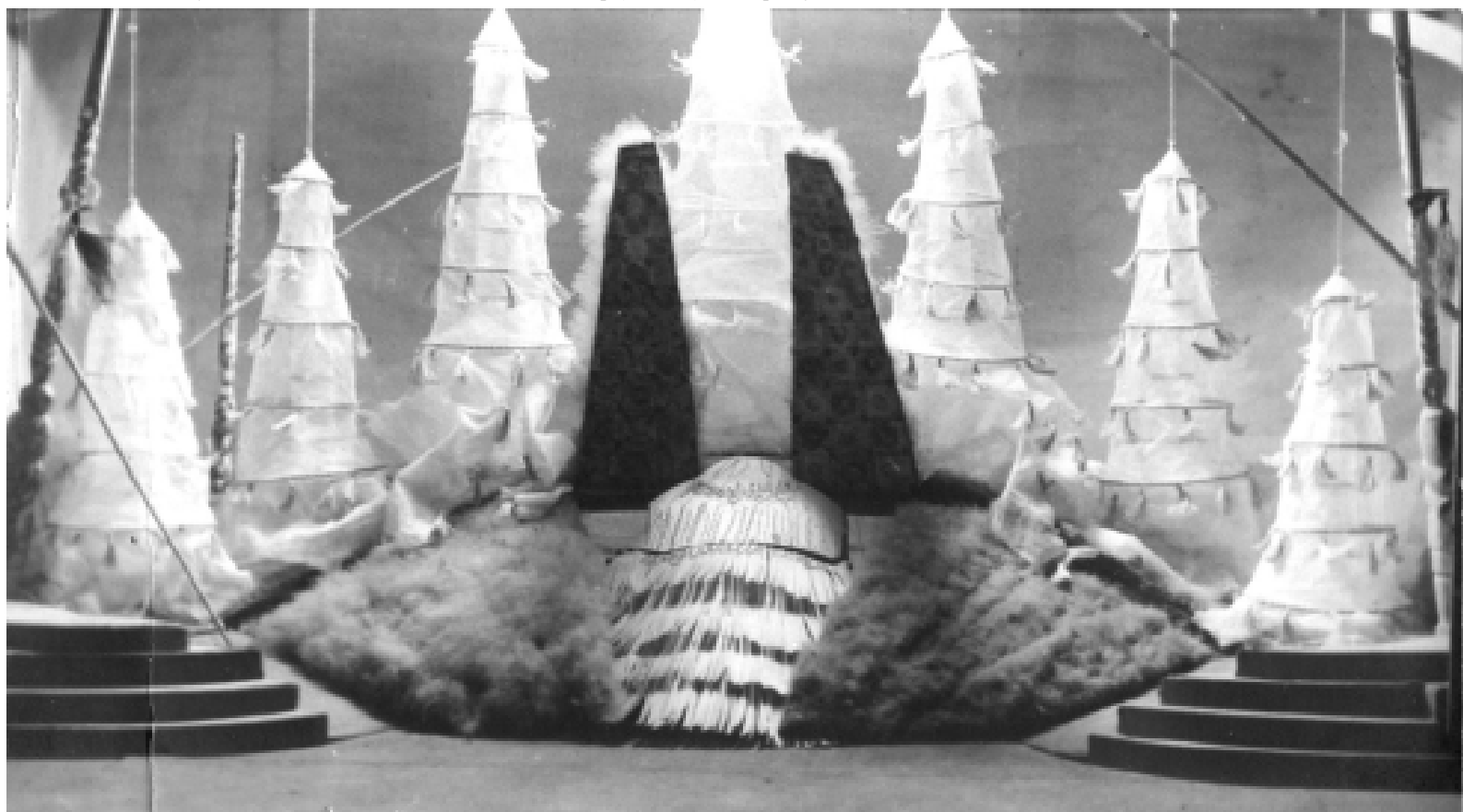
Спектакль “Стрибок через тінь” викликав дискусію. К. Станіславський писав: “Такого довершеного спектаклю я досі не бачив; залишається одне – розвивати досконалість акторської майстерности, яка повинна дотягнутися до майстерности режисера...”[2] А. Луначарський, який порівнював музику вистави з оперою С. Прокоф’єва, відзначав: “Якщо Прокоф’єв у “Трьох помаранчах” предотепно, можна сказати геніяльно, знущається з опери взагалі, то в “Стрибку

через тінь” Кшенека М. Смолич теж вельми дотепно глумиться з експресіоністичної опери... Це, можливо, найбільш європейський спектакль, який я бачив за весь цей час. У Парижі або Берліні вистава, напевно, приголомшила б... Коли ми беремось з нашим могутнім театром за завдання суто європейського характеру, ми, виявляється, спроможні вирішити їх ще гостріше, ніж сама Європа”[3].

Високу оцінку сучасників здобуло режисерське рішення опери “Кармен”. “Музика Бізе, – писав І. Соллертинський, – глибоко життєва, реалістична... тим більше підстав має Смолич зняти дійових осіб з умовних ходул та очистити від нальоту романтичної стилізації... Оцінюючи роботу М. Смолича, ми ще раз підкреслюємо: Смолич – справжній оперний режисер, один з небагатьох, хто розуміє специфіку музичного театру, завжди враховуючи в трактуванні сценічного образу і партитурну його характеристику... В нього співаки завжди грають арії...”[4].

М. Смолича можна вважати і зачинателем масових театралізованих видовищ. У 1925 р. він поставив “Двадцять п’ять” за В. Маяковським – виставу, в якій брали участь співаки, балет, хор, драматичні артисти. Сам режисер так пояснював свій задум: “Це аж ніяк не повинна бути ані “п’єса”, ані інсценована хроніка. Це

“Руслан і Людмила” М. Глінки. Великий театр (Москва), 1931 р. Художник – П. Соколов. Мистецька ідея М. Смолича. Макет.



радше може бути низка демонстрацій, що спроможні знову збудити в глядачах пережиті ними свого часу героїко-революційні настрої... головним тлом вистави має стати безперервна музична тканина, а на цьому тлі в манері гострого експресіонізму, у формах плакатних і монументальних, пройде низка образів, здійснюваних об'єднаними зусиллями сцени та кіно"[5].

Своєрідним підсумком цього періоду діяльності М. Смолича стали дві прем'єри опер молодого Д.Шостаковича – "Ніс" за М. Гоголем та "Леді Макбет Мценського повіту" (пізніше "Катерина Ізмайлова") за М. Лесковим.

У музиці опери "Ніс" оригінально втілюється "фантастичний реалізм" Гоголя, вона забарвлена полемічним азартом, пародійним запереченням канонів оперності.

Режисер вибрав умовне рішення спектаклю, яке повністю збігалося з умовною ідеєю композитора. Після прем'єри, що відбулася 1930 р., Д. Шостакович у листах до М. Смолича писав: "... Ваша робота – для мене подія на все життя. З Вашого боку було проявлено безліч таланту, енергії та героїзму...". І в планах про прийдешнє: "Я вважаю Вас єдиним режисером, якому міг би довірити свою оперу і всякий твір у плані музичного театру"[6].

У 1930 р. М. Смолич отримав запрошення до Великого театру, де він працював з 1930 по 1938 р. Новаторськими були його постанови: "Золотий півнік" М.Римського-Корсакова, "Руслан і Людмила" М.Глінки, "Пікова дама" П.Чайковського і сценічне прочитання сучасної опери "Тихий Дон" І. Дзержинського.

Водночас М.Смолич не пориває зв'язків з Ленінградом – і 1934 р. на сцені Малого оперного він ставить уже згадану оперу Д. Шостаковича – "Леді Макбет Мценського повіту".

Незважаючи на цілісність сценічного і музичного втілення та великого задоволення Шостаковича постановами обох опер, їх не прийняли сучасники – твори були сучасними, випереджали свій час.

1926 р. у Харкові було відкрито перший український оперний театр. Саме до 10-ліття його діяльності поставлено оперу "Тихий Дон". Це була перша робота М. Смолича в Україні, і вона одразу засвідчила його високий творчий рівень.

"Ми працювали над підготовкою "Тихого Дону" всього півтора місяця. В Москві і Ленінграді на підготовку цієї опери пішло 7-8 місяців", – з гордістю відзначав виконавець партії Григорія – Ю. Кипоренко-Даманський [7].

Виконавицю ролі Аксинії артистку Левицьку вразило тонке вміння режисера відчувати оригінальні риси її власного таланту, перспективу розкриття цих якостей у подальшій роботі – вже під час виконання ролі на сцені. Вона писала: "Робота страшенно вабила мене, але надзвичайно лякали труднощі. До подолання їх

весь час закликав мене постановник М. В. Смолич. Він старанно працював зі мною, але спочатку у мене нічого не виходило. Оперових штампів не так-то й легко позбутися" [8].

Рецензент М.Романовський відзначав, що режисер прекрасно відчував партитуру музичного твору, ансамблевість вистави, блискучу майстерність у створенні масових сцен. Він писав: "Ми ще не бачили на сцені нашого оперного театру такої реалістичної акторської гри, такої продуманості реалістичного малюнку, що ніде не впадає в натуралізм" [9].

Сам М. Смолич був по-справжньому вражений музикальністю українських хористів, виконавців головних ролей, творчою дружньою атмосферою: "Працювали ми всі з ентузіазмом. Часто-густо репетували по 10 годин і ніякої втоми не відчували. На репетиції були присутні і не зайняті у виставі актори... Робота з колективом Харківського державного академічного театру опери і балету дала мені велике творче задоволення. І я буду радий і надалі в міру моїх сил служити прекрасному мистецтву великого і щасливого українського народу" [10].

Київський театр, завдяки виступам у Москві 1936 р. на Першій Декаді українського мистецтва, заявив про свої великі творчі можливості. До Києва було запрошено диригента В.Дранишнікова, балетмейстера Г.Березову, солістку балету А.Васильєву (вихованку А.Ваганової), а згодом і М.Смолича. Це були першорядні фахівці – представники Ленінградської школи, однодумці, яких об'єднувала спільна праця в Ленінграді. Особливе місце серед них тоді належало В. Дранишникову, який очолював Ленінградський театр опери і балету: його першим було запрошено до Києва і призначено художнім керівником театру.

Згадуючи роботу, розпочату В. Дранишниковим, М. Смолич писав: "Це були роки поступового реформування постановочного процесу, запровадження нових методів виховання оперного співака і, найголовніше, створення такого репертуару, який би відповідав поставленим перед театром завданням" [11].

М. Смолич розпочинає свою роботу в Києві оперою "Перекоп" Ю. Мейтуса, В. Рибальченка, М. Тіца. Це єдина вистава, створена разом з В. Дранишниковим (під час виконання опери диригент раптово помер від крововилив у мозок).

Соліст і режисер Київського театру В. Борищенко згадував: "Робота Дранишнікова відзначалася інтелігентністю, тактовністю і доброзичливою вимогливістю, праця ж майстра Смолича захопила і підкорила нас своєю творчою новизною і ми, як зачаровані, виконували його найдрібніші поради і вказівки. На ключових репетиціях було ясно, що вистава вийшла бездоганною" [12].



Постановча група балету "Лілея": диригент Я.Розенштейн, М. Смолич, А. Васильєва, Г. Березова, О. Соболев, біля роялю К. Данькевич, В. Чаговець.

У виставі брали участь провідні митці театру: О. Петрусенко, А. Азрікан, І. Паторжинський, М. Гришко.

М.Смолич, тепер уже художній керівник театру, за два з половиною довоєнних сезони зумів згуртувати навколо театру найкращі мистецькі сили.

У планах театру згадувались імена Д. Шостаковича, який разом з О. Корнійчуком погодився написати для театру оперу "Богдан Хмельницький", Б. Лятошинського і Л. Дмитерка, що готувалися до створення балету "Петрусь" та опери "Галайда" до ювілейних Шевченківських свят, К. Данькевича, який працював над оперою "Маруся Богуславка", Ю. Мейтуса, В. Рибальченка, М. Тіца, яким було доручено створення опери "Гайдамаки".

1939 р. на честь присвоєння театрові імени великого Кобзаря було здійснено майже одночасно дві постанови, присвячені Т. Шевченкові, – балет "Лілея" К.Данькевича та опера В. Йориша "Поетова доля" ("Шевченко").

День прем'єри балету "Лілея" – 26 серпня 1940 р. вважається днем народження українського національного балету. Правда, першою спробою на цьому шляху була постава балету "Пан Каньовський" М. Вериківського, побудована на українських народних танцях, де головні герої танцювали в чобітках.

В експериментальному балеті "Лілея" було поєднано класичний і характерний танець (автор лібрето В. Чаговець, автор музики К. Данькевич і балетмейстер Г. Березова). Головні партії виконували А. Ва-

сильєва і О. Соболев. М. Смолич брав безпосередню участь у цьому рішенні. Постановник вистави Г. Березова у своїх спогадах відзначала цінні поради М. Смолича, його роботу з кожним виконавцем, вважала його співавтором вистави. Вона згадувала: "Я пам'ятаю М.Смолича як яскраву творчу одиницю. Це був справжній злет театру, який потім не повторювався. Всі знали тільки, коли починається репетиція, а коли кінчається – ніхто не знав і не хотів знати" [13].

За час керівництва М.Смолича у театрі був зміцнений склад балету, хору та оркестру. Нові сили влилися в оперну трупу: повернувся до театру драматичний тенор Ю. Кипоренко-Доманський, були запрошені лавреати Першого все-союзного конкурсу вокалістів меццо-сопрано Л. Руденко і бас Б. Гмиря.

Навесні 1941 р. з ініціативи М.Смолича відбувся фестиваль оперного мистецтва. У спеціально укладеному для цього репертуарі Київського оперного

театру виступили провідні співаки з Одеси, Харкова, Дніпропетровська. Під час фестивалю, що тривав два тижні і викликав неабиякий інтерес громадськості, з метою подальшого посилення трупи М.Смолич запросив для роботи в Києві співаків М. Роменського, В. Гужову, І. Кученку та ін.

А. Гозенпуд, який у той час завідував літературною частиною театру, у своїх спогадах писав, що спілкування М.Смолича з українською культурою "збагатило його, сприяло розкриттю нових сторін його таланту. Одним з доказів цього є постановка "Тараса Бульби" М. Лисенка, в якій повно та сильно було розкрито героїко-патріотичну ідею видатної опери. Такого глибокого та яскравого вирішення масових сцен раніше в спектаклях М.В. Смолича не було – мені довелося бачити більшу частину його московських та лінгградських постановок. Звичайно, художня перемога Смолича в "Тарасі Бульбі" була досягнута спільно з визначними майстрами української сцени – М.І. Литвиненко-Вольгемут, І.С. Паторжинським, з диригентом Н.Г. Рахлінін" [14].

Вершиною творчості режисера у Київському театрі стали постанови опер "Отелло" Дж.Верді і "Пікової дами" П.Чайковського, в яких було яскраво проведено лінію наскрізної дії, послідовно розкрито головний ідейний задум. В основу опери Дж.Верді лягли протиставлення душевної щирості й благородства Отелло і Дездемони лукавству та підступності венеціанського вельможного панства. Глибоке проникнення в епоху, знання венеціанського живопису показав художник В.Дмитрієв.



Сцена з вистави "Отелло" Дж.Верді. Київський театр опери та балету. 1940 р. Оформлення художника В. Дмитрієва.

Аналіз другої вистави – "Пікової дами" було подано у пресі: "На всій постановці лежить відбиток великої культури режисера, видно прагнення розкрити особливості драматургічної концепції Чайковського" [15].

З невтомною енергією працював М.Смолич і в роки евакуації театру спочатку в Уфі, а потім в Іркутську,

де продовжував зміцнювати труп, запросивши до роботи з Одеського театру співаків М. Бем, К. Лаптева, з Харківської опери П. Білинника, Н. Котишеву і диригента В. Тольбу, випускницю Київської консерваторії І. Масленникову.

Особливо насиченим був іркутський період, де за два роки було створено 10 вистав, серед них балет "Бахчисарайський фонтан", опери "Євгеній Онегін", "Іван Сусанін", "Севільський цирюльник"; до дня народження Т.Г.Шевченка було підготовлено другий акт з опери "Катерина" М.Аркаса за участю М.Литвиненко-Вольгемут, І.Паторжинського, В.Борищенка та диригента В.Тольби, підготовано й поставлено два нових твори – оперу "Наймичка" М.Вериківського і балет "Бісова ніч" В.Йориша.

Працівники театру згадують особливе піклування режисера про відточення акторської майстерності співаків, що було його творчим кредо. Спогади про це знаходимо в книзі "Нотатки оперного концертмейстера" Н. Скоробогатько, яка відзначала: "Він не тільки цікаво і оригінально трактував образ, але як актор умів і показати виконавцеві, що той має робити" [16].

Матеріали, що зберігаються в Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України, а також в

Сцена з вистави "Тарас Бульба". М.Лисенка. Художник – О.Хвостенка-Хвостова. Київський театр опери та балету, 1946 р.



особистому архіві М. Смолича, свідчать про спілкування митця з українськими композиторами під час війни. Так, на титульній сторінці лібрето опери Г. Таранова “Льодове побоїще”, яку в 1942 р. було поставлено на сцені Ташкентського театру, в дарчому написі – слова щирої подяки від композитора та лібретиста: “Нашому першому і головному консультантові Миколі Васильовичу Смоличу, талант, знання та художнє чуття якого так багато допомогли нам у роботі над “Льодовим побоїщем”, від авторів опери та на знак щирої та глибокої поваги. 11.1.43 р. Борис Таранов. Гліб Таранов” [17].

Ю.Мейтус у своїх спогадах пише, що питання створення сучасної опери було завжди в центрі уваги режисера, він наводить рядки листа М.Смолича, де зроблено аналіз надісланого йому лібрето майбутньої опери “Шлях до Берліна”. Завдяки багатим та колоритним епізодам, що змальовували атмосферу війни, цей літературний твір, на думку режисера, був придатним радше для кіно. Обґрунтовуючи свою думку, М. Смолич дав пораду, що звучить як настанова молодим композиторам: “Заклик “Правди” до письменників і композиторів не варто відносити до монументальності оперного твору. Оповідання, вірш, навіть пісню і кантату можна написати швидко і дати відповідь сьогоденню. Та поки ви пишете оперу, як далеко позаду подій ви можете опинитися з вашою темою. Ви будете писати, як ми залишали Київ, а за цей час він буде нами взятий і гіркота минулого безславно зітре сьогодення. Хроніка дійсно злободенна, але опері вона чужа і по суті, і за часом створення. Історична ретроспекція в монументальних творах необхідна і зовсім не хибна...” [18]

У цьому ж архіві М.Смолича є свідчення, що режисер, своєю чергою, звертався за порадою до Д. Шостаковича, коли після війни постало питання про новий твір композитора Г. Жуковського “Честь”. У листі від 7 липня 1946 р. композитор ділиться враженням після знайомства з надісланим клавіром і радить Миколі Васильовичу поставити цей твір [19]. Відомо, що 1947 р. М. Смолич втілює цю оперу на Київській сцені.

По війні М.Смолич, крім посади художнього керівника, прийняв і директорство в театрі, що додало до його творчого життя безліч турбот, нерозв’язаних питань. У 1944 р. він перший серед оперних режисерів отримав почесне звання народного артиста СРСР. Не вагаючись, він піднімає всі “болючі” проблеми і звертається до керівних органів уряду із великим списком (на 16-ти сторінках) тих необхідних заходів, що змогли б допомогти театрові повернути своє творче обличчя. За роки війни було знищено нотну бібліотеку, театральний реквізит, декорації та костюми. М.Смолич звертає увагу на необхідність відкрити клас стажування

молодих оперних режисерів, диригентів, співаків, пропонує організувати студію молодого хору, говорить про труднощі праці хористів, оркестрантів, робітників технічних цехів, вимагаючи для них вищої заробітної плати.

У цьому ж документі М.Смолич вказує на особливо важкий стан балету, трупа якого потребувала реформи. Про обізнаність з тонкощами балетного мистецтва та любов до нього свідчить один з фрагментів цієї записки: “Слід використати запрошення видатних балетмейстерів на окремі вистави для творчого піднесення всього колективу” [20]. М. Смолич також підкреслює, що треба звернути увагу на художньо-декораційну частину, запрошувати до роботи над виставами найцікавіших художників.

Ці турботи Миколи Васильовича про мистецький рівень колективу, як не парадоксально, стали... причиною його звільнення з театру 1947 р.

Внесок М. Смолича як режисера-реформатора в розвиток українського музичного театру сьогодні важко переоцінити. Його творчий доробок, методика праці з акторами над оперними партіями та виставами варті найпильнішого аналізу і досліджень.

1. *Ленинградский государственный орденa Ленина академический Малый театр оперы и балета 1918-1968.* – Л.: Музыка, 1968. – С. 146.

2. *Театральна декада.* - 1936. - №1

3. *Красная газета.* - 1927. - 24 05.

4. *Мастера Большого театра.* – М., 1976. – С.275.

5. *Там само.* - С.276.

6. *Юдин Г. “Ваша работа для меня событие на всю жизнь.” // Советская музыка, 1983. – №6. – С.91-92.*

7. *Харьковский рабочий.* - 1936. - 27.12.

8. *Соціалістична Харківщина.* - 1936. - 30.10.

9. *Там само.*

10. *Там само.*

11. *Театральна декада.* - 1941. - № 9.

12. *Борищенко В. Спогади про Миколу Васильовича Смолича.* – Рукопис зберігається у автора публікації.

13. *Березова Г. Спогади.* – Рукопис зберігається у автора публікації.

14. *Гозенгуд А.. Про Миколу Васильовича Смолича, 1988.* – Фонди Музею театального, музичного та кіномистецтва України. – Ф. “Р”, інв. № 15581. – С.3-4.

15. *Пролетарська правда.* -.1940. - 29.XII

16. *Скоробогатько Н. Нотатки оперного концертмейстера.* – К.: Музична Україна, 1973. – С. 183.

17. *Архів М.Д. Смолича.*

18. *Архів Ю.Мейтуса.*

19. *Фонди МТМК України.* – Ф. “Р”, інв. № 12539.

20. *Службова записка. Архів М.Д. Смолича.* – С. 15-16.



Леоніла МІЩЕНКО

НЕПЕРЕРВНІСТЬ ТРАДИЦІЇ

Студентський театр у Львівському університеті імені Івана Франка

Те, що сьогодні у Львівському університеті маємо кафедру театрознавства та акторської майстерности, це логічний вислід його історії. Бо десятиліттями важливим і цікавим чинником університетського життя був театр.

Яскрава сторінка театрального життя у Львівському університеті пов'язана з постаттю Леся Курбаса. 1908 р. він, студент університету, став актором аматорського театру при спортивному товаристві “Сокил”. Він грає головні ролі у п'єсах “На громадській роботі” Бориса Грінченка та “Ніч під Івана Купала” Михайла Старицького.

1909 р. Лесь Курбас засновує українську університетську драматичну студію. Його найближчим однодумцем був Адам Коцко. Студійці говорили зі своєю аудиторією про гострі суспільні проблеми. Перша вистава – п'єса Євгена Чирікова “Євреї” – мала великий успіх. Виконавця головної ролі Леся Курбаса увінчали лавровим вінком. У режисерських планах молодого засновника студії були п'єси Спиридона Черкасенка “Хуртовина”, Гергардта Гавптмана “Перед сходом сонця”... Та час був складний. 1910 р. загострилась боротьба львівських студентів за український університет. У збройній сутичці загинув Адам Коцко. Цілий ряд студентів було виключено з університету. Серед них і Л. Курбас. Але ідея, зроджена з серця і з любови до українського театру, не вмирає.

1950 р. режисер Театру ім. Марії Заньковецької Борис Тягно, учень Леся Курбаса, організовує в уні-

верситеті драматичну студію. Свого часу він працював з великим Майстром у “Березолі” і провадив там одну із дев'яти студій, дуже прискіпливо добираючи студійців. Б. Тягно намагався застосувати курбасівську систему і в нашій студії. Він відкидає фальшиву патетику, мелодраматизм, своєрідно трактує театральну умовність, вимагає від акторів не примітивної зовнішньої дії, а відтворення внутрішнього стану героя. Так, коли один з претендентів, декламуючи “Сон” Шевченка, при словах “А той нишком у куточку точить ніж на брата”, витяг з-за халяви свого чобота ножа, унаочнюючи дію, Борис Хомич не зарахував його до студії.

А втім, ще до появи в університеті Б. Тягна, на філологічному факультеті існував студентський аматорський гурток. До гуртка належали Валентина Черняк – великий ентузіаст театру, Дмитро Павличко, Володимир Здоровега, Левко Полюга, Леоніла Міщенко, Олекса Скоропада, Петро Пітила. Ми поставили тоді “Назара Стодолю” Т. Шевченка. Вистава відбулася в підшефному селі Чижиків при гасових лямпах.

Прихід Бориса Тягна надав професіоналізму нашим театральним дійствам. У репертуарі насамперед звернулися до творчости Івана Франка: “Украдене щастя”, “Кам'яна душа”, “Будка ч. 27”. “Украдене щастя” ми грали на сцені Театру ім. Марії Заньковецької. Після вистави наша студентська “розвідка” передала думку глядачів: “Студенти грають краще, ніж заньківчани”. Ми всі тоді були молоді, завзяті, сповнені творчого

пориву, натхнення. Головні ролі виконували: Антон Доценко (Микола), Юрій Скиба (Михайло), Леоніла Міщенко (Анна), Валентина Черняк (Настя), Петро Пітила (Шльома).

Драму в одній дії “Будка ч. 27” ставили і грали кілька разів з незмінним успіхом: в університеті, в с. Криворівні на франківських святах. Телестудія зафільмувала виставу, і вона з’явилась на телеекранах. Ролі виконували: А. Доценко (Прокіп Завада), Л. Міщенко (Ксеся), О. Годованська (Зося), В. Черняк (Олена).



Леоніла Міщенко – Ксеся (праворуч), Оксана Годованська – Зося, Володимир Глухий – Гнат у виставі “Будка ч.27” І. Франка.

Після Бориса Тягна драмгуртком керував Олександр Гай, ще пізніше – Володимир Максименко. 1955 р. О. Гай відновлює виставу “Украдене щастя”, яка здобула високу оцінку і глядача, і преси. “Три головні ролі, – пише рецензент у газеті “За радянську науку” від 10 червня 1955 р. – Анна, Микола і Михайло, у виконанні Л. Міщенко, А. Доценка і Л. Кучми – це правдиві, строго індивідуалізовані і показані у розвитку образи, які по-справжньому хвилюють і переконують глядача... Майстерна виконавиця ролі Насті В.С. Черняк досягла такого успіху, що кожна її поява, кожна репліка неодмінно викликала відповідну реакцію в залі. Заслуговує на увагу виконання ролі вїгта студентом О. Федоруком, а також ролі корчмаря – студентом С. Парасюком... Добре провели свої невеликі, але помітні ролі студенти І. Качан, С. Стопачинська, Г. Таран, П. Онищук, О. Годованська, О. Топінко, А. Конопа, А. Порада, М. Хрущ, Б. Гоцький”.

З роками студентський театр набирає дедалі більшої популярності. Приходять нові покоління студентів

– і нові артисти. Серед них В. Глухий, М. Косів, П. Зозуляк, В. Носан, Ю. Брилинський. В режисурі В. Максименка великий успіх мала постава п’єси І. Микитенка “Кадри”.

20 травня 1963 р. відбулася унікальна вистава “Лісова пісня” Лесі Українки. Вперше в сценічній історії ця драма була поставлена на березі озера Нечімне на Поліссі. Мавка (Світлана Гавриленко) гойдається на вітах берези, Русалка (Людмила Плаксюк) виходить з озера, Лісовик (М. Косів) і дядько Лев (З. Булик) з’являються з лісової гушавини. І навіть справжній соловей дивовижно долучається до вистави. Мавка після слів, звернених до Лукаша, – “Ти чуєш?” – робить маленьку паузу, і в той момент, коли наш славний музикант З. Булик мав відтворити на сопілці трюханя птаха, заспівав справжній соловей. А Русалка вийшла з очерету біля озера мокра, бо в це погоже сонячне передвечір’я десь узялася маленька хмарка і кілька хвилин падав дощ. Таких “чудес” було ще чимало за час нашого трьохденного перебування в краю “Лісової пісні”.

Присутній на цьому святі Максим Рильський писав у статті “Слово про Лесю Українку”: “Я цього року мав щастя побачити оті місця. Ту галявину, де, на тверде переконання волинян, відбувалася дія “Лісової пісні”, показували пеня (на жаль, тільки пеня) від дядькового Левогого дуба, чудесне озеро, з якого колись виринали Русалка з Водяником, берези, на яких любила гойдатися Мавка... Я був глядачем незабутнього видовища, коли студенти Львівського університету виконували сцени з “Лісової пісні”.

Фільмував цю виставу Петро Процик – університетський фотокор. Плівку він передав у музей Максима Рильського в Києві.

А ідея цієї вистави виникла ось як. 1963 р. ми, молоді викладачі, поїхали зі студентами на Волинь, мандруючи дорогами Лесі Українки. Переночували в селі Скулин, а рано помандрували в урочище Нечімне, де в хаті дядька Лева бувала Леся Українка і де їй привиділись герої “Лісової пісні”. Та замість пралісу побачили занедбану місцину, порубані дерева, а посередині стирчав великий пенюк від недавно спиляного старого дуба. Студенти його сфотографували, і ми поклали це фото на стіл завідувача управління культури облвиконкому в Луцьку, сказавши: в культурної нації це був би заповідник, а у нас – пенюк. Волиняни з розумінням поставились до нашої заяви. Так з’явилась ідея відновити, реставрувати це місце, створити тут заповідник “Край “Лісової пісні”.

Приводом до реалізації цієї ідеї послужило 50-річчя смерті поетеси. В кінці травня 1963 р. з’їхалось на свято Лесі Українки багато людей з усієї України, були гості з Білорусії, Грузії, Росії, серед них багато письменників, учених, композиторів, прибули фотокори,

львівське телебачення, преса. Як організатор, усе очолив ректор університету Євген Лазаренко, а серцем подій став Максим Рильський. Три дні вирувало свято в Ковелі, Колодяжному та в урочищі Нечімне. Ще жили люди, які пам'ятали, як виглядав ліс, хата дядька Лева, що де росло. І було вирішено відновити насадження, знайти і вичистити криницю. Кожен з учасників урочистостей посадив дерево, кущ, домовились побудувати тут хатку-сторожку, зробити відповідну загорожу з написом: "Край "Лісової пісні".

Минуло понад двадцять років... І знову я зі студентами над Нечімним. Високо піднявся дуб Максима Рильського. Зашуміли вітами сосни, берези Анатолія Кос-Анатольського, Олександра Дейча, Євгена Лазаренка... Їх уже немає. А ліс шумить весняно, співає свою лісову пісню.

З кінця 50-х р. студентська драмстудія започатковує проведення щорічних Шевченківських вечорів в Актівій залі університету. Я писала сценарії, щороку їх оновлюючи, щось змінювалось, підкреслювалось найбільш актуальне саме на той час. Був час, коли на Україні заборонили влаштовувати Шевченківські вечори. Але в Університеті вони продовжувались. Зала, балкони були переповнені. Приходило багато львів'ян. А зі сцени лунало:

Кругом неправда і неволя,
 Народ замучений мовчить...

Пам'ятаю один момент, коли я перед початком вистави вийшла подивитись із вхідних дверей зали, як уряджена сцена. І побачила, що ректор Є. Лазаренко ще з одним студентом тягнуть по сцені рояль на потрібне місце. Усі прагнули хоч чимось допомогти. Не дивно, що й електрики, підсобні майстри, навіть вахтери докладали усіх зусиль, щоб вечір відбувся на найвищому рівні.

Вечір починався появою скульптурної групи, що відтворювала пам'ятник Т. Шевченка у Харкові. На постаменті стояли ніби вирізьблені гайдамаки, Катерина з дитиною, Перебендя, Варнак та інші герої, а над ними – Тарас. Під звуки мелодії "Думи мої..." (ця музика супроводжувала всю композицію) проходять, ніби оживаючи, згадані постаті. Перебендя з проводирем сідає на пень, грає на кобзі, і звучить його пісня "Ой, не шуми, луже!" Далі – динамічна сцена битви на шаблях гайдамаків з ворогом. Після них з'являється Катерина з дитям – сцена зустрічі з москалями ("Ти не пізнав мене, Йване?"). Найбільш розгорнутою була трагедійна сцена з поеми "Відьма" – зустріч з циганами і розповідь про долю дітей героїні. "Торів" прив'язаний до стовпа Єретик... Завершувалась композиція сценою Варнака, закутого в кайдани, які він наприкінці розривав. У цей момент завжди зривались бурхливі оплески в залі.

Найбільш запам'ятались виконавці цих ролей: Юрій Брилинський – незмінний Перебендя і чудовий співак, Оксана Годованська (Катерина), Михайло Косів і Володимир Глухий (Гайдамаки), Антон Доценко і Петро Зозуляк (Шевченко).

Пишучи сценарії, я не раз мусила вдаватись до самоцензури. Так, якогось року в країні дуже акцентувалась ідея інтернаціоналізму. Вечір тоді ми почали з декламації. Вийшло шестеро студентів і різними мо-



Сцена з композиції за творами Т. Шевченка. "Єретик"

Оксана Годованська – Катерина
 у композиції за творами Т. Шевченка.



вами – українською, білоруською, грузинською, польською, російською і чеською читали рядки Шевченкового “Заповіту”. А далі все йшло таки за сценарієм. Так ми уникали конфліктів з ідеологами Університету.

9 квітня 1956 р. нашу драмстудію запросили взяти участь у відзначенні 100-річчя від дня народження Івана Франка, яке відбувалося в Театрі ім. Марії Заньковецької. Нам запропонували показати “Украдене щастя”. Ми були горді, що саме нам випала честь бути на цьому святі. На театральній афіші значилися імена драмстудійців – виконавців ролей: Микола Задорожний – Антон Доценко, Михайло – Микола Кушнір, Анна – Леоніла Міщенко, Бабич – Михайло Хрущ, Настя – Валентина Черняк, Війт – Олексій Федорак, Шльома – Стах Парасюк.

Траплялися й комічні ситуації під час наших вистав. Наприклад, у Криворівні. Світлове і звукове оформлення “Будки ч. 27” забезпечував студент з фі-

ПОНЕДІЛОК 9 КВІТНЯ

КЛУБ
Львівського державного університету ім. Ів. ФРАНКА
В приміщенні театру ім. М. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ

ПОНЕДІЛОК 9 КВІТНЯ

ДО 100-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ІВ. ФРАНКА
ВИСТАВА
Українського драматичного колективу ЛДУ



Іван ФРАНКО

УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ

Драма в 5 дій

Режисер — О. Д. ГАЙ
Художник — П. КАЛИНИЧЕНКО Помічник режисера — В. НОСАН

ЛИЦІ ТА ВИКОНАВЦІ:

Микола Задорожний — Доценко М. (студент)	Третій варубок — Носан В. (студент)
Анна — Міщенко Н. І. (ст. виконавець)	Варубки: Вілюра Г. (студент)
Михайло Гурман — Кушнір М. (студент)	Давидович С. (студент)
Бабич — Хрущ М. (студент)	Конюга А.
Калинич — Гоцький Б. і Шиян О. (студенти)	Пороза А. (студент)
Настя — Черняк В. С. (ст. виконавець)	Товішко Е. (студент)
Війт — Федорук О. (студент)	Голованська О.
Шльома — Парасюк С. (студент)	
Перший варубок — Кочан І. (студент)	Перша жінка — Стопачинська С. (студентка)
Другий варубок — Онишук П. (студент)	Друга жінка — Таран Г. (студентка)

ЛИЦІ ТА ВИКОНАВЦІ:

Микола Задорожний — Доценко М. (студент)	Третій варубок — Носан В. (студент)
Анна — Міщенко Н. І. (ст. виконавець)	Варубки: Вілюра Г. (студент)
Михайло Гурман — Кушнір М. (студент)	Давидович С. (студент)
Бабич — Хрущ М. (студент)	Конюга А.
Калинич — Гоцький Б. і Шиян О. (студенти)	Пороза А. (студент)
Настя — Черняк В. С. (ст. виконавець)	Товішко Е. (студент)
Війт — Федорук О. (студент)	Голованська О.
Шльома — Парасюк С. (студент)	
Перший варубок — Кочан І. (студент)	Перша жінка — Стопачинська С. (студентка)
Другий варубок — Онишук П. (студент)	Друга жінка — Таран Г. (студентка)

Сцена з вистави “Украдене щастя” І. Франка.



зичного факультету, дуже сумлінний і кваліфікований. Він поїхав на львівський вокзал і записав звук прибуваючого поїзда, щоб справити сильніше враження у фіналі вистави. І ось наближається цей фінал. Я (Ксеня) тягну Прокопа Заваду до залізничної колії, щоб кинути його під поїзд. Він пручається, напруга зростає, студент-фізик вмикає світло – фари паровоза, а далі має увімкнути звук. Але випадково натискає іншу кнопку – і звучить... “Інтернаціонал”. Законопослушні глядачі, які сиділи в залі, встають. Ось такий був фінал вистави... Пригадую ще й такий випадок. У виставі “Украдене щастя”, що відбувалась у Дрогобичі спекотного дня влітку, у першій дії, в мізансцені, де Анна стягає замерзлі чоботи з ніг задубілого від

морозу Миколи, я (Анна) бачу, що грим на його обличчі поплав густими темними вертикальними па-тьоками. Усю першу дію я ледве стримувалась від сміху. В антракті, звичайно, поклали новий грим.

Крім Шевченківських вечорів, були також вистави й вечори, присвячені творчості Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника, Ольги Кобилянської, Максима Рильського. Ставила наша драмстудія, крім “Украденого щастя”, і “Кадри” Івана Микитенка, “Суєту” Івана Карпенка-Карого, “За двома зайцями” Михайла Старицького. Ця остання мала особливо великий успіх і багато разів йшла у студентському клубі. Було два склади виконавців головних ролей. Дуже талановито образ Проні створила студентка філософського факультету Наталя Городецька. А Голохвастова грав студент філологічного факультету Дмитро Мамчур. Він був родом з Чернігівщини (сьогодні – Чорнобильська зона), отож легко і природно відтворював характер Голохвастова. В іншому складі особливо відзначились Микола Крупач (Голохвастов) та Ярина Брилинська (Проня). Блискуче виконував роль Прокопа Свиридовича студент Ігор Тростюк. Хочу згадати також довгорічного аматора нашої драмстудії Романа Крохмального, який у цій п’єсі виконував роль Квартального. Він хоч і не виконував головних ролей, проте завжди був за лаштунками, готовий допомогти своїм товаришам.

Оригінально, неповторно творив сценічні характери Володимир Овсійчук, студент історичного факультету. У п’єсі “Суєта” Карпенка-Карого він виконував роль Акіли Акіловича. Цей персонаж з’являється тільки в четвертій дії. Його текст – короткі репліки, і головне в них слово “єрунда”. Але як віртуозно, кожного разу інакше вимовлялось це слово! Яким розмаїтим був його підтекст, смислове навантаження!.. Тепер цей студентський “Акіла Акілович” видатний учений, лавреат Шевченківської премії.

Однією з останніх моїх режисерських робіт стала інсценізація “Енеїди” Івана Котляревського. Вистава була здійснена до 200-ліття виходу в світ поеми. В ній узяли участь 20 студентів, 5 аспірантів і 8 викладачів філологічного факультету. Серед них студенти: Еней – Павло Топоровський, Троянці – Володимир Труш, Богдан Щур, Роман Мрака, Святослав Пилип-

чук, Роман Якимович, Іван Ціхоцький; Жінки – Світлана Сівова, Соломія Сівова. Викладачі: Зевс – Микола Ярмолюк, Венера – Марта Лабач, Тур – Володимир Працьовитий, Еол – Володимир Пілецький. Ведучі: Олена Галета, Микола Крупач, Богдан Тихолоз. Роль цуцика зіграв хлопчик Юрчик Бондар.

Костюми позичили в Театрі ім. Марії Заньковецької. Декоратором працював аспірант Андрій Вовчак. Сцену “Пекла” з Грішниками, які “на огні пеклись, горіли”, – як їх зобразив художник А.Д. Базилевич у своїх ілюстраціях до поеми, А. Вовчак проектував на спеціально підвішений екран. А тексти озвучували ведучі.

Головною, наскрізною ідеєю спектаклю “Енеїди” був мотив патріотичний:

Любов к отчизні де героїть,
 Там сила вража не устоїть,
 Там грудь сильніша од гармат...

Вистава вдалася на славу! Оплески не вщухали. Всі в залі вставали і викликали й викликали артистів на сцену.

Чимало драмстудійців після закінчення університету вступили до театральної студії при театрі ім. М. Заньковецької, працюють у цьому театрі і сьогодні є його окрасою.

Отже, справді: зв’язки університету з театром – явище не спорадичне, а закономірне. Свідченням цього – заснування кафедри театального мистецтва та акторської майстерности. Запалений Лесем Курбасом мистецький “вогонь в одежі слова” у Львівському університеті не згасає!

Сцена з вистави “Украдене щастя” І. Франка.





ПАМ'ЯТИ УЧИТЕЛЯ

(До 80-річчя від дня народження заслуженого діяча мистецтв України, кандидата мистецтвознавства, професора Лідії БІЛЕЦЬКОЇ)

“Не так давно, працюючи в одному з архівів над матеріалами про український театр перших повоєнних років, я натрапив на цікавий документ – інформацію на ім'я секретаря ЦК Компартії України К.З.Литвина “Про Республіканський показ театральних інститутів, училищ і студій Комітету в справах мистецтв УРСР”, що відбувся в Києві 1949 р. Пам'ять миттєво повернула мене у ті дні: студентські зустрічі, показ курсових робіт, дипломні вистави “Глибока розвідка” та “Гроза”. В матеріалах збереглася й тематика проведеної тоді ж наукової конференції студентів-театрознавців, що складалася усього з 5 доповідей. І перша з них – “Шевченко і російський театр” – студентки п'ятого театрознавчого курсу Лідії Білецької, – згадує завідувач кафедри театрознавства Київського державного інсти-

туту театального мистецтва імені І. Карпенка-Карого Анатолій Поляков. – Моє перше знайомство з Лідією Білецькою відбулося 1946 р. Запам'яталося невеличке триповерхове приміщення школи на вулиці Мало-Васильківській, де після повернення з евакуації тимчасово отаборився театральний інститут. Кінець серпня, коридори вщент заповнені абітурієнтами – переважно хлопцями й дівчатами, які тільки-но зняли погони з солдатських гімнастерок і матроських бушлатів. У той час у нашому інституті готували лише акторів і театрознавців. Невеличкий студентський колектив жив дружно; всі разом готували студентські “капусники”, розчищали від завалів Хрещатик, підробляли “лівими” концертами на хліб, заготовляли для Києва на зиму дрова. Киянка Ліда Білецька, завжди акуратно одягнена та принадна, одна з найкращих у навчанні, фотографія якої незмінно красувалася у вестибюлі на стенді круглих відмінників, завжди у всіх інститутських заходах була серед перших, але вирізнялася якоюсь серйозністю. У безконечних студентських “капусниках”, поруч з іншими “однокашниками” – Юрієм Бобошком, Михайлом Віккерсом, Аркадієм Драком, Раїсою Сенниковою, Ольгою Фроловою – ми її не бачили. Ліда була привітною, уважною, доброзичливою, але – серйознішою, наче дорослішою за нас. Лише зараз, гортаючи сторінки її біографії, я дізнався, що студентка Білецька ще у 1943-1944 рр., одразу після звільнення Києва, уже працювала позаштатним кореспондентом



Лідія Білецька (ліворуч) з подругами. Липень 1946 р.

газет “Київська правда” та “Література і мистецтво”. Згодом, у 1948-1949 рр. вона розпочала роботу на посаді бібліографа-лаборанта в ІМФЕ ім. М. Рильського АН УРСР. Тож не дивно, що одразу ж після отримання диплома з відзнакою вона успішно складає іспити до аспірантури і починає свою наукову й педагогічну діяльність.

Викладач Л.К. Білецька розробляє й викладає курси лекцій з “Історії українського театру” і “Театру народів СРСР”. 1965 р. успішно захищає кандидатську дисертацію “Київський театр ім. Івана Франка”, яка стала, по суті, першим науковим дослідженням історії провідного національного театру. Одна за одною у видавництві товариства “Знання” виходять праці Лідії Костівни: “Шевченко і театр”, “Леся Українка і театр”, “Визначні діячі українського театру”, “Мистецтво життєвої правди: до 100-річчя театру корифеїв” та ін.; вона систематично виступає в пресі з відгуками й рецензіями на театральні події, читає доповіді на наукових конференціях. 1984 р. виходить друком її навчальний посібник “Украинский советский драматический театр”, рекомендований Міністерством культури СРСР для театральних інститутів та інститутів культури. А згодом Лідія Костівна одержує вчене звання професора. Понад 300 наукових і театральних-критичних публікацій – такий творчий доробок талановитого фахівця.

З 1963 р. і до кінця свого життя вона очолювала заочний відділ навчання нашого інституту. Багато років була членом комісії з дисциплін художньо-естетичного циклу науково-методичної ради Міністерства освіти України, головою комісії з питань пропаганди мистецтва товариства “Знання”, активним членом Співки театральних діячів і Співки журналістів України. Нагороджена багатьма грамотами і відзнаками, у 1998 р. Л.К. Білецька одержала звання заслуженого діяча мистецтв України.

Л.К. Білецька була талановитим науковцем, педагогом, театральним діячем, її добре знали не тільки в Україні, а й у Москві та Петербурзі, в Білорусії, Прибалтиці, Грузії. Але насамперед – вона була талановитою людиною – чистою, світлою, доброю, порядною, інтелігентною в найширшому розумінні цього слова.”

Саме такою постала Лідія Костівна Білецька у спогадах колег, учнів, друзів, усіх, хто завітав на початку квітня цього року до Театрального інституту: 5 квітня її виповнилося б вісімдесят...

Під час вечора пам’яті на тлі виставки, вибудованої завідувачем кабінету історії театру Валентиною Кушніренко з використанням фотоматеріалів з сімейного архіву родини Білецьких, майже в усіх виступах йшлося про “дім сестер Білецьких”. Тому перше слово було надано рідній сестрі Лідії Костівни, кандидатів біологічних наук.

Олена Костянтинівна БІЛЕЦЬКА:

– Театр вона любила з дитинства, зі шкільної лави, коли почала виступати в драматичних гуртках художньої самодіяльності. Дуже часто до нас приходили подруги, ми влаштовували вдома сцену, переодягалися у все, що потрапляло під руку і грали вистави. Батьки часто відвідували театр з нами, і ми завжди радісно туди ходили.

Лідія Костівна дуже любила поезію, сама писала вірші. Захоплювалася лірикою М.Рильського, творами Т.Шевченка. А улюбленим її драматургом був А.Чехов. Вона була просто закохана у твори Лесі Українки. Це знайшло своє відображення в її роботах “Шевченко і театр”, “Леся Українка і театр”. Після закінчення школи Лідія Костівна мріяла вступити до театрального інституту, але ця мрія здійснилася тільки у 1944 р.

Вона була дуже щедрою, доброю і сердечною людиною. Любила молодь, підтримувала студентів, часто їм допомагала – навіть матеріально.

Майже 50 років Лідія Костівна викладала в інституті. Вона зуміла передати молоді усе те, чим сама жила в мистецтві, свої знання та досвід, виховуючи студентів на зразках творчості відомих акторів.

Лідія Костівна була обдарована талантом дружби та любові до людей. Я часто згадую зустрічі у нас удома,

Виступ Олени Білецької на вечорі пам’яті сестри, Лідії Білецької. КДІТМ ім.І.Карпенка-Карого, квітень 2003 р.



бесіди – завжди насичені гумором, сповнені оптимізму. У нас постійно бувало багато молоді, адже Лідія Костівна притягувала до себе не тільки друзів і колег, а й студентів.

Лідія Костівна часто публічно виступала з лекціями для фахівців і широкої аудиторії. Вона була неодмінним учасником усіх знаменних культурних і мистецьких подій. Багато разів їздила до Кіровограда на фестиваль “Вересневі самоцвіти”. Разом з нею я любила бувати у Львові, де ми ходили на вистави Театру імени Марії Заньковецької. Лідія Костівна постійно підтримувала контакти з театром ім. Я. Райніса в Ризі, з театром у Паневежисі, грузинським імени Шота Руставелі. Про це спілкування вона потім писала в своїх працях та розповідала в лекціях.

Лідія Костівна багато працювала, без інституту вона просто не могла жити. Навіть після важкого інфаркту вона поспішила повернутись до роботи. Інститут був її другим домом.

Я гадаю, що кожен з колег, кожен з вихованців, які багато років йшли поруч з нею у житті, отримав великий творчий і духовний заряд.

Ростислав Ярославович ПИЛИПЧУК, ректор КДІТМ ім. І. Карпенка-Карого:

– Лідія Костівна Білецька займалася не тільки дослідженням історії театру. Її запрошували як консультанта, театрального критика до багатьох театрів України. Серед улюблених міст Лідії Костівни був Кіровоград, куди її щороку обов’язково запрошували на “Вересневі самоцвіти”, і вона представляла там наш інститут. Разом з нею виїжджали і студенти-театрознавці, і цілі акторські курси. Ця традиція довго зберігалася. Навіть коли вже виникли матеріальні труднощі для виїзду, професор Білецька все одно намагалася там побувати. Завжди була бажаною Лідія Костівна і у Львівському театрі ім. Заньковецької. Вона взагалі була дуже мобільною – могла, отримавши запрошення, того ж дня увечері сидіти в поїзді. А двері дому Лідії Костівни ніколи не зачинялися – вона завжди радо приймала і студентів, і випускників. Я думаю, ці відвідини емоційно підтримували її. Разом зі своєю сестрою вона створювала незабутню, неповторну атмосферу дому Білецьких. Пам’ять про Лідію Костівну й досі живе у нашому інституті. Я раптом збагнув, що минуло вже чотири роки, як трапилася ця трагічна подія – пішла з життя Лідія Костівна Білецька...

Ми сьогодні зібралися з приводу ювілею Лідії Костівни – їй виповнилося б вісімдесят років. І це трошки інша нота, інший спектр зустрічі, оскільки на ювілеях завжди присутня така позитивна, радісна, перспективна нота. І вона сьогодні звучить. Адже, вшановуючи пам’ять цієї людини, ми відчуваємо, що Лідія Костянтинівна Білецька живе з нами і житиме

довго – як у нашій свідомості, так і в свідомості нашого суспільства.

Богдан Сильвестрович СТУПКА, мистецький керівник Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка:

– Я вступив до інституту завдяки, звичайно ж, Лідії Костівні. А потім, через три роки, коли на мене “накинулися” герої в театрі і особливо – у кіно, я почав вибирати: чи то мені вчитися, чи ні. На сесії я просто не встигав... Але, дякуючи знову ж Лідії Костівні, я таки закінчив театрознавчий факультет. Вона допомагала мені як педагог, як прекрасний театрознавець. І вона була людиною. Людиною великої душі. Якби не Лідія Костівна, я не знаю, які заочники закінчили б театрознавчий факультет. Вона все розуміла – там ролі, там гастролі, хтось приїхав на сесію, хтось запізнився, у когось немає курсової, там ще щось... Як вона тих дітей любила! Як вона їх берегла, як вона їм допомагала... І завжди все це з посмішкою, ніколи ні на кого не кричала... знала всіх своїх студентів-заочників! І звичайно ж, усі випускники, куди б вона не поїхала, в будь-яке місто – її так зустрічали, із такою вдячністю, як дуже рідко кого зустрічають. І всюди, всюди були її учні. На кожній прем’єрі – Лідія Костівна завжди в театрі, разом зі своїми учнями. А ті вечори, що відбувалися в домі сестер Білецьких! Розмови про театр, про вистави, про напрями у мистецтві... Це було те надзвичайне спілкування, яке неможливо забути... Ну, що залишається? У критиків – книжки, які вони написали, в актора залишаються рецензії, в кіноактора плівка, яка згодом псується... А насправді залишається тільки людська пам’ять. Поки ми живемо, поки ми працюємо... Як хотілося б, щоб у цей день народження Лідія Костівна була тут, серед нас... Часом згадуєш, які ти, можливо, робив їй прикрощі, а які й радощі... Все було...все йде поруч. Для тих, хто знав Лідію Костівну, я переконаний, вона залишиться у згадці як найкращий педагог. І поки ми будемо жити, будемо, звичайно, її пам’ятати.

Валентина Іванівна ЗИМНЯ, професор другої кафедри акторського мистецтва і режисури драми КДІТМ ім.І.Карпенка-Карого:

– Ми сьогодні душею торкнулися до чистоти людської. Роки минають, а вона живе. Вона не просто спогад, вона – ті найкращі якості, що залишилися завдяки їй в кожному з нас. Усе те, що взагалі залишають нам добрі люди, і що повинно проростати...

Василь Васильович НЄВОЛОВ, начальник Управління мистецтв Міністерства культури і мистецтв України:

– Спілкуючись з Лідією Костівною, я завжди від-



Лідія Костівна Білецька (друга справа) на Хуторі Надія.

раз згадую останні дні Лідії Костівни, – як я зайшла сама в кімнату, де вона лежала, як мене вразив її вигляд, її тіло. Вона така була, наче вже збиралася оттуди злетіти..., а я її тоді просила: “Лідіє Костівно, якщо ви там раптом зустрінете мою маму – ви впізнаєте її, бо ви були для мене, як друга мама – перекажіть їй, що живу я, і живе мій син...”

Ігор Дмитрович БЕЗГІН, завідувач кафедри організації театральної справи КДІТМ ім.І.Карпенка-Карого:

– Ми радіємо, що жили з нею в один час. Жили на цьому світі разом з прекрасною людиною і мали змогу спілкуватися з нею. Не пригадую випадку, щоби в інституті Лідія Костівна не брала участі у якійсь спільній роботі: нехай то навчання, або громадська робота, або відпочинок.

Для мене Лідія Костівна завжди залишалася другом. Ніколи не забуду, що на першій моїй лекції була присутня Лідія Костівна – їй доручили представити мене, вчорашнього аспіранта, як викладача. Добре пам’ятаю, як вона тоді сказала: “Ігоре, а в тебе виходить!”. Це була для мене дуже важлива підтримка.

Якщо досвідчений педагог, учитель, друг дав таку оцінку, то це прекрасно! Пам’ятаю також, як потім, повернувшись додому, я усім розповів, що Лідія Костівна мене похвалила. З її легкої руки згодом я захистив і кандидатську, і докторську дисертації (мабуть, щоб довести, що й серед заочників люди трапляються). І вважаю, що все ж таки саме професор Білецька зіграла найважливішу роль у формуванні заочного відділу. Ми завжди будемо любити, пам’ятати, шанувати Лідію Костівну.

Слова визнання та вдячності, а ще улюблені пісні, романси Лідії Костівни – у виконанні давнього друга дому сестер Білецьких, завідувача кафедри музичного виховання В. Курбанова – лунали цього вечора... На жаль, ми не можемо оприлюднити зворушливі слова усіх, хто прийшов вшанувати пам’ять свого друга, колеги, вчителя. Але впевнені – навіть наведені рядки стануть безперечним свідченням про той дивовижний світ всеохоплюючої любові до справи та до людей, який творила навколо себе Лідія Костівна Білецька.

Матеріал опрацювали та підготували до друку колеги Л. Білецької з кафедри театрознавства КДІТМ ім. І. Карпенка-Карого Анатолій Поляков та Наталія Владимірова.

чував таке розуміння, таку підтримку, ніби це твоя рідна людина, родичка, до якої можна завжди звернутися з якимсь проханням, і вона ладна у будь-яку хвилину підтримати. Отака відкритість, готовність допомогти була їй властива завжди.

Лідія Костівна була надзвичайно закохана в український театр. Пам’ятаю, як ми, студенти-заочники, саме навесні неодноразово бували у Лаврі, в Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України. І професор, водячи нас залами музею, з таким захопленням, з такими цікавими подробицями розповідала про український театр, яких ні від кого більше я потім не чув. А коли вже виїздили у Кіровоград, то всі відчували, що там вона – своя людина, вона взагалі ставала просто невід’ємною від Хутора Надія. Лідія Костівна весь час немов випромінювала доброту та позитивну енергію, і поруч неї просто не можна було чинити погане. Це дуже важлива якість для педагога театрального інституту. Вона була для нас настільки рідною і дорогою, що ми її любили як матір.

Лариса Миколаївна КАДИРОВА, актриса Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка:

– Якби не Лідія Костівна, я б, можливо, ніколи не вступила до театрального інституту, ніколи б не закінчила цей інститут... Це дуже складно: вчитися і грати щовечора на сцені, грати провідні ролі. І весь час у мандрах... Але Лідія Костівна завжди промовляла: я тебе підтримаю, я тебе зігрію, я тебе нагодную... Я за-

Світлана ВЕСЕЛКА

Львівські прем'єри:

П'ЯТЬ ВИСТАВ ПРО ШЕВЧЕНКА

Новітні філософи розрізняють дві зумовленості, два потоки часу: один тече з минулого в майбутнє, це – хаос випадковостей; другий мчить нам назустріч, і це божественний час порядку й смислу. Часто люди бояться опинитися у точці часового перетину, зробити вибір... Це робить за них час – жорстко вирізняє, не відпускає, і тоді ми кажемо: людина вибрана часом, кажемо так і про твори мистецтва. Це стосується не тільки знакових явищ часу, міняється склад художнього повітря, те, що лякало новизною, стає необхідністю, яка, за Джойсом, "... є тим, через що речам стає неможливо бути іншими".

Це безпосередній вступ до вистав, що їх здійснили львівські театри на вшанування року Тараса Шевченка і зіграли у травні, коли Україна відзначає дні перепоховання Кобзаря на Чернечій горі.

Визначальною рисою цих вистав є глибина особистісного висловлювання своєї сьогоднішньої причетності до Шевченка.



Степан Глова – Шевченко у виставі "Державна зрада" Р. Лапіки, режисер – Федір Стригун, Національний театр ім. М. Заньковецької, 2003 р.

"Державна зрада" Рея Лапіки, Федора Стригуна. Сни за Кобзарем. Львівський національний академічний театр ім. Марії Заньковецької.

"Шевченко – мій сучасник. Я живу поряд з ним, живу його думками, сповідаю його віру. Це мій спосіб мислення, моя земля"

(Ф. Стригун)

П'єса Рея Лапіки, американця українського походження, привабила Стригуна саме позицією, відсутністю якої прикро вражала його в п'єсах українських авторів. Документальну основу: арешт Шевченка, звинувачення його в

Сцена з вистави "Державна зрада" Р. Лапіки. Режисер – Федір Стригун, сценографія Валерія Бортякова. Національний театр ім. М. Заньковецької. 2003 р.



Світлина Інни Шкльоди.

причетності до діяльності Кирило-Мефодіївського братства, стосунки з княжною Рєпніною – було доповнено, точніше – аранжовано поезією Кобзаря. Фактично Федір Стригун став співавтором п'єси.

Приємом зіткнення віддалених – художньо-поетичного й документально-біографічного – контекстів надав виставі художньої об'ємності, самому Шевченкові, як сценічному персонажеві, – необхідної цілісності.

У виставі Душі Поетових поезій – жінки у хвилях довгого, широкого, вільного одягу – це її дихання, її нерозчута пісня. Пісню ту перетинає ... шлагбаум. Він перегороджує простір сцени, за ним – мертво-монументальний кінць без вершника, уламок знаменитого твору Фальконе, все ще грізний символ імперії. У фіналі вистави той кінць впаде на коліна, розвалиться...

Простір у сценографії Валерія Бортякова лаконічний, виразний, активний, у ньому вільно й цілеспрямовано ширяє думка. То цілісність художньої ідеї, яка має здатність до розвитку.

Музика Івана Небесного експресивно-асоціативна. Цей молодий талановитий композитор – один з провісників музичної естетики заньківчан початку третього тисячоліття.

...Ф. Стригун монтує сцени за кінематографічним принципом: Літній сад у Петербурзі; канцелярія “знаменитого” Третього відділу, де допитують арештованих; бал на святі уродин Варвари Рєпніної; тюрма; заслання (авансцена, впритул до рампи, – межа свободи і безмежність поезії, з якою глядач зустрічається ніби віч-на-віч).

Душі – це поетичний повів знайомих рідних рядків з “Кобзаря”, це раптовий драматичний акцент (Леся Гуменецька – “Причинна”), це безнастанно повторюване “А я в попа обідала” (з особливим, тільки Надії Шепетюк притаганим, ніби зачаклованим стражданням при ясній усмішці), це пророча Доля, – і ніхто, крім Дарії Зєлізної, не зможе так провістити її. Це голос України. (Правда, суттєвим недоліком вистави є відсутність стильового пластичного вирішення сцен, в яких діють Душі).

Що й казати про особливу місію актора, який виконує роль Тараса Шевченка! Їх двоє: Степан Глова, один з “опорних” акторів Стригуна, і молодий Олександр Норчук (у другому складі).

Степан Глова – професійний, надійний актор, але від нього марно чекати... несподіванки: знайомий інтонаційний код, надто у поетичних, емоційно насичених епізодах, форсування голосу до афектації (хоча, як зауважив Фрідріх Ніцше, в афекті виявляється не людина, тільки її афект). Він до останку “викладається” в ролі, втім, там, де емоційна напруга не сягає критичної межі, як-от у сценах допиту, дискомфорт враження зникає, переконує розумна гідність актора.

Щодо Олександра Норчука, то його одержимість не менша, але він прикутий до ролі ланцюгами пітєту, і там, де ця залежність зникає, з'являється вільне дихання і проглядаються хороші творчі перспективи молодого актора.

З інших ролей: Альбіна Сотникова – Варвара Рєпніна. Ставлячись іронічно до модної нині теорії реінкарнації, не можу відмовити собі в приємності уявити ту Альбіну ХІХ століття на великосвітському рауті чи балу. Така безумовність її жіночої таїни, котра – від віршів знаменитих поетів ув альбомі, медальйонів, красивих очікувань коханого (єдиного, аякже!), музикування в салонах, вишуканости не тільки в поведженні, але в самому способі мислення. Така ця молода заньківчанка, і про це не гріх сказати.

Ще одна акторська удача – цар Микола І – Олександр Кузьменко (Стригуна в цій ролі побачити не довелося).

“Державна зрада” – розумно спрогнозований і відтворений сценічний акт, гідне поповнення заньківчанської Шевченкіани.

“Наш Тарас”. Автор сценарію та режисер-постановник Роман Валько. Львівський обласний музично-драматичний театр ім. Ю. Дрогобича

Ми не лукавили з тобою,
Ми просто йшли; у нас нема
Зєрна неправди за собою.
Т. Шевченко. “Доля”

“Наш Тарас” – це мистецька триєдність автора-режисера вистави Романа Валька, сценографа Володимира Кауфмана, композитора Олександра Козаренка, це робота акторів, коли на карті – власна честь і гідність -професійна й людська.

Вистава була здійснена у неправдоподібно короткий термін: за 10 (!) днів! Але повноцінність їй забезпечили 10 років плекання драматургічного матеріалу: Роман Валько ніколи не розлучався з шевченківською темою, не квапив себе, чекав, доки дозріє. З величезної кількості листів, документів, спогадів сучасників і, звісно, творів поета він прискіпливо відбирав те, що сфокусувало наші знання про Шевченка в потужний потік сценічної інформації. Біографія Кобзаря крізь “магічний кристал” сучасної театральности. Жодних домислів.

Час пливе неперервно, час історичний, час театральний... Документальні повідомлення – точні, їх чітко і нібито безсторонньо подають чотири інформатори. У пересічній виставі були б вони якимись уособленнями зла й негативу, а тут – свідчення часу, майже протокольна вірогідність, яка виключає фальшування, будь-який “макіяж” на догоду сучасній концепції поети Поета. Ця інформація органічно, чи то

продовженням епізоду чи контрапунктом до нього, переростає у діалоги. З’ява Сошенка, Енгельгардта, Брюллова чи Репніної – це не ілюстрації, театральна природа вистави монолітна. Темпо-ритм її збоїв не дає.

Візуальне рішення – сценографія Володимира Кауфмана. Перший зоровий образ: довгий ряд, упритул одна до одної, солдатські шинелі. Не пробитися крізь них живій думці, живому слову. “Добра не жди, не жди сподіваної волі...” А на штанкетах, над тією мертвотною чи то парадністю чи, може, неприступним заслоном від грядущого, у два ряди, перетинаючи дзеркало сцени, – сяючі театральні прожектори. Переможні. Красиві... Сценічна магія явлена без ... магії, одверто й строго.

Біля лівого порталю – купа старих, якихось канцелярських гросбухів... Справи, справи, ціле кладовище тих “справ” у всіх жанрах, на які тільки здатні були “письменники” Третього відділення... Там і Тарасова справа. З-поміж інших...

У другій частині шинелі зникають. (Напевно, разом з тими, хто їх одягав). Простір якимось світлішає, спрощується майже до вбогости (але – вишукано театральню!). Змінюється ритм вистави, скерований часом. Доречно тут згадати міркування Леся Курбаса: “Усвідомлення часу – це є усвідомлення його ритму. Ні моменту неподвижного – пливуча ріка.

Сцена з вистави “Наши Тарас”. Автор сценарію та режисер – Роман Валько, сценографія Володимира Кауфмана. Львівський обласний музично-драматичний театр ім. Ю. Дрогобича, 2003 р.



Ритм у часі, в розумінні часу – теж зміна єдності різнорідностей”.

“Ні моменту неподвижного” – це й музика Олександра Козаренка, яка звучить без павз від початку до кінця вистави. Це її надтема, не мовлене в дії, але розчуте! Розчуте! Шевченкове слово. Нерозчленований потік часу, в який занурені ми, глядачі, навіть не усвідомлюючи цього. Музикою просякнуте сценічне існування акторів, вона виступає у виставі “...як засіб трансляції сутнісного естетичного досвіду за межі власної екзистенції” (О. Козаренко).

Адам Цибульський – Шевченко у виставі “Наши Тарас”. Львівський обласний музично-драматичний театр ім. Ю. Дрогобича, 2003 р.



Світлина Інни Шкльоди.



Сцени з вистави "Тарас" за Б. Стельмахом. Режисер – Сергій Брижань, сценографія Михайла Ніколаєва. Львівський обласний театр ляльок, 2003 р. Світлини Ігоря Садового.

У програмці названо тільки прізвища акторів, без позначень виконуваних ними ролей. Такий постановочний принцип, абсолютна причетність усіх до долі Шевченка, і друзів його, і ворогів; останні міняють свої личини, актори грають то одного, то іншого персонажа. Цим досягається така рідкісна сьогодні якість вистави, як ансамблевість.

І Шевченко у виставі є! Не часто побачиш на сцені такі допитливі, такі промовисті очі, як у молодого (перший сезон у театрі) Івана Гарасимчука в ролі молодого Шевченка. Приваблюють у його виконанні вітальна сила, воля, впертість – попри все, наперекір усьому – побоям, знущанню. Підводиться – не принижений, не заляканий – тільки закарбовується те в душі і в серці невигойно.

Адам Цибульський (Тарас Григорович), акторський шарм

якого з роками набуває, як добре вино, міцності, ставить у виставі крапку, в якій сублімуються і трагічно просвітлена самооцінка зрілого Кобзаря, і безмежність його любови до України, і його, актора, любов до Поета.

"Тарас". Драматична фантазія за драматичною поемою Богдана Стельмаха. Львівський обласний театр ляльок.

Мені ж, мій Боже, на землі
Подай любов, сердечний рай
І більш нічого не давай.

Т. Шевченко. "Молитва".

Англійський письменник, драматург і критик ХІХ ст. Гілберт Честертон писав: "Філософія театру ляльок гідна найбільшої уваги. З цієї забавки можна вивести все, що треба зрозуміти сучасним людям. Величезні ідеї вміщуються на дуже малому просторі. Мій ляльковий театр глибокий і мудрий, як грецька трагедія".

Такий полемічний початок передбачає наявність опонента. Опонентів. Бо щойно вщухнуть розчулені "дорослі" зойки на якомусь фестивалі театрів ляльок (зокрема, на нашому "Золотому Телесикові"), як знов



треба доводити (!), що має рацію таки Честертон, а не той ім'ярек, чиновник з установи, що відає культурою (!), чиновник, котрий, подекують, заборонив ставити виставу про Шевченка в ляльковому театрі! Ну, напевно ж він уявляв натуральну лялькову подобу Кобзаря...

Та, слава Богу, не за чиновниками тепер останнє слово. "Тараса" за драматичною поемою Богдана Стельмаха поставив у нас талановитий тандем з Хмельницького театру ляльок: режисер Сергій Брижань та сценограф Михайло Ніколаєв.

Це не перенесення хмельницької вистави, показаної на "Золотому Телесикові – 2001", успіх якої був абсолютний і що, врешті, спричинилося до запрошення режисера й художника до Львова.

Кредо Сергія Брижаня незмінне: "Не шукайте у нашій виставі біографічних подробиць. Ми тільки спробували мовою нашого театру торкнутися космічної за глибиною теми і створили легенду про те, як приходять на землю Поет".

Так, вони не ставили виставу – вони творили легенду у чаклунській сценографії Михайла Ніколаєва. Це означення не так навіть суто професійних якостей роботи художника, її бездоганної стильності, співвідношень складових системи: лялька, актор, простір сцени, символіка самодостатності мистецького враження. (Втім, здається, Марсель Пруст казав, що не вмів у дитинстві і не навчився пізніше розкладати сильне враження на його об'єктивні елементи).

... Вишукані у своїй простоті білі силуети ляльок, земля й небо, яке обертається, гармонійні сучасні пропорції, сучасна фактура матеріалу, динамічно змінювані фрагменти декору...

Фантастичні костюми персонажів-акторів: Козака, Чумака – першоімпульсів поезії; Долі й Безталання, які змушують хитатися терези людського життя і яким не вдається зробити забавку з генія.

Сергій Брижань переконає, що, попри всі злигодні й "жарти" Безталання, дитинство закодоване Поезією. Режисер – лялька за покликанням, у мистецтві сповідує поетичний театр, вибудовуючи ту духовну вертикаль, якої так бракує театрам ляльок (і не тільки їм!).

Висока сакральність метафор Михайла Ніколаєва, весь образно-пластичний ряд вистави вкорінені в українську ментальність. Ось малий Тарас з Оксаною; в передчутті кохання уявляє себе... в раю. У ясному просторі білими хмарками гурти овечок; звучить, ніби з серця ллється, музика Івана Пустового, злітають пташки. "Правда, рай?" Хвилини повноти дитячого світовідчуття (і... вдячних сліз дорослих глядачів).

Безстрашно (для театру ляльок це тема закрита) вирішується епізод смерті Матері. Відходячи з життя, кладе вона на прозору запону-рушник кольорові яблучка, кожному осібно... І небо прихилиється до неї. Згодом – і до Батька. Так вони і залишаються на "небі",

аж доки не надійде час прощання з Тарасом (від'їзд до Вільна). Тоді Мати й Батько – серед тих, хто прийшов провадити хлопчика. Вони живі, бо вони завжди з дітьми. Вони святі: так ми, дорослі, сприймаємо їхні похилені силуети. Так вирішує філософську тему буття Сергій Брижань.

Це – Пам'ять.

Актори у виставі – чуйні й непомітні (хоча й не приховані!) партнери ляльки. Ляльки "поводяться" з подиву гідною артистичністю, що цілком "на совісті" режисера, вони з'являються, керовані начебто і не руками, а волею, духом виконавців.

Актори добре опанували ясний, прозорий текст Богдана Стельмаха. Звучить вірш, а не побутова говірка, оздоблена римою, як це часто доводиться чути й у "дорослих" театрах.

Щедробарвна в іпостасях Долі, Матері, Оксани, Катерини, сестри Тараса (чи всіх перелічила?!). Слава Курилко; трагедійними громовицями звучать обертони голосу Людмили Грядової (Безталання), багатообіцяючою ластівкою з'явилася молода Христина Гаврилук (Тарас-хлопчик). А ще Орест Ясінський, Михайло Вікс, Роман Лесько... Вони залишилися вірними своєму театрові, подякуємо їм за це і за мистецькі роботи у виставі "Тарас". А ті, хто покинув театр не від хорошого життя, теж приходили на виставу, раділи успіхові своїх колишніх колег.

На тих виставах, що я дивилася, діти слухали й стежили за дією дуже уважно. Але... Як не пошкодувати за посадами завліта, педагога, які могли б бути гідами у захоплюючих подорожах шляхами нової театральної естетики! Немає вже таких штатних "одиниць".

"Сон". Музично-поетична забава на тексти Тараса Шевченка. Львівський Молодіжний театр ім. Леся Курбаса.

... Добре жить
Тому, чия душа і дума
Добро навчилася любити!
Т. Шевченко. "Буває, іноді старий.."

Це зовсім незвична вистава. Немає в ній ані парадоксального постановочного прийому, ані переакцентування сенсів, ані модних містичних прикрас, ані винаходу ще незнаних правил гри... Простота, класична чистота форми, повнота виявлення індивідуальності в унікальності суб'єктивного світу актора... Сьогодні це могло б сприйнятися – у найкращому випадку – як полемічний випад у безбережжі пошуків і "пошуків" нових засобів театральної виразності. Могло б, якби... Якби не йшлося про Театр ім. Леся Курбаса, котрий, по-перше, ніколи не дозволить собі зробити Шевченка заручником у цій полеміці, а по-друге

– і то головне! – чи не експеримент як такий є творчим кредо курбасівців? Досить назвати поетичні вистави, які набули широкого розголосу і загального визнання: “Молитва до зір” за Б.-І. Антоничем, “Марко проклятий” за В. Стусом, звернення до творів Лесі Українки, Г. Сковороди, Ліни Костенко.

“Сон” – поетична забава на тексти Тараса Шевченка (композиція і постава Володимира Кучинського), чітко структурована, стильово довершена вистава на підтримку випробуваної часом духовності акторів цього театру.

Початок вистави: повне світло на ігровий майданчик, на ній всі актори у красивому малюнку мізансцени.

Без прелюду – “Плач Ярославни”. Тетяна Каспрук одразу задає висоту, тональність нерву, масштаб вистави. Голос актриси такий напівзабуто-жіночий, такий самоцвітний... Слово Шевченка виплекане, ніби омите ним. Плач-квиління: “Загинув ладо... Я загину!” І відлуння у трагічній її павзі, “В степу, незнаемому полі Серед землі Половецької” – інша “партія” в тій шевченковій партитурі курбасівців Оксани Цимбал (вірш “З передсвіта до вечора”).

... Читану-зачитану “Лілею” Наталія Половинка наче скроплює живую водою. Вона ж, Половинка, оздобила виставу українськими народними піснями, не заспіваними, не узвичаєними ефіром.

...Акторів семеро – як сім нот, і відсутність однієї з них порушила б гармонію.

“Сон” виконують усі актори, у геніяльній поемі кожний відчув те найближче собі, своїй творчій сутності, що різнозабарвленим – сарказм, лірика, незагоєність душевної тривоги, сміх, людський біль, всепроникна доброта – епізодам надає художньої сценічної цілісності.

Олег Цюна, Андрій Водичев, Олег Стефан, Володимир Кучинський, вже згадувані актриси утворюють той тональний ансамбль, який свого часу був ідеалом Бориса Романицького (і який сповідували заньківчани). І наперекір (чи на зв’язок часів?!) – Пітер Брук: “Я зрозумів, що, виконуючи якусь роботу, треба використовувати всі ті елементи, які існують, не намагаючись заздалегідь визначити, які з них кращі, які гірші, маючи на меті одне: те враження, що виникає наприкінці, має бути природним!”

... Чого й досягли.



“Сон” за Т. Шевченком. Автор композиції та режисер – Володимир Кучинський. Львівський Молодіжний театр ім. Леся Курбаса, 2003 р. Світлина Інни Шкльоди.

Тарас Шевченко. “Сон”. Комедія. Театр “У кошику”.

Нехай же серце плаче, просить
Святої правди на землі.

Т. Шевченко. “Чигрине, Чигрине...”

За професійним кодексом театрального критика, перше слово – про режисера. Віддаю належне Ірині Волицькій, її постійним режисерським сюрпризам, незмінній вимогливості до себе, стрімкому й оптимістичному руху її таланту, але писатиму про Лідію Данильчук, провідну і єдину актрису цього театру (котрий нещодавно отримав юридичний статус), без якої “Кошик” просто б не існував. У роботі – виставі – дивує нероздільність режисерського й акторського начал, але...

“... Для мене сьогодні тільки сукупність – артист, дихання, слово, рух, кроки, звук, підсвідомість, відеоряд – становить театр”. Це кредо Валерія Фокіна, одного з найцікавіших режисерів Москви; і ще він сказав: “У театрі для мене важливе очікування, що ось зараз може відбутися щось несподіване”. Це, один до одного, про “Кошик” зокрема, а найбільше – про Лідію Данильчук.

“Сон”, комедія... (гнали виставу у приміщенні Театру ім. Л. Курбаса, назву на афіші не міняли, через що виникали деякі qui pro quo).

Передмова.

Коли закінчуються різдвяні свята, і діти вже перелілися ласощів, красуні-ялинки, переживши свій корот-

кий і примарний “зоряний час”, опиняються, голі й обідрані, на вулиці, на подвір’ях, біля смітників – тоді Ліда виходить на “полювання”. Вона обрубє гілки і забирає стовбури до хати. Там їх обтесує, як справжнісінький тесля, і задоволено перелічує ... скільки вже є запасних ... держаків до мітли. Сама прив’яже до стрункого “стану” пишну “зачіску”, ще й спогорда кине, сідаючи в маршрутку: “Я зі своїм транспортом”. “Которі образовані”, ті зметують, що висока, струнка жінка з мітлою, то ... відьма!

Отака, вперек усім очікуванням, концепція поеми Кобзаря в театрі “У кошику”: відьма літає, сполюдає і, відповідно, коментує побачене. Втім, чому “вперек”? Адже у Тараса Григоровича є рядки: “Он бачите: над Києвом Мітла простяглася, І над Дніпром і Тясмином Земля затряслася”.

Це у “Великому льосі” – з повідомлення Першої Ворони. Їх три, і вони, після зачину, розпочинають виставу. А зачин – вступ до поеми. Актриса в класичній позі козака Мамає, кожне слово коштовне, темп повільний...

І раптом – різко й моторошно, якимось відьомським знаком – “крав! крав!” – закаркала Ворона. Похвалилася, якого лиха людям наробила. За нею – друга, третя... У кожної своє “обличчя”, свій інтонаційний лад. Чудернацькі пози: стилізація зловісної, антилюдської суті цих вішунук у душі “капричос” Франсиско Гойї. Нечасто таке побачиш на сцені.

Актриса досконало володіє тілом, промовляє ним. Якби її побачив знаменитий європейський і американський режисер і драматург Роберт Уїлсон, принципи якого на театрі: “Слухати тілом і говорити тілом” – він би запросив її до якогось карколомного проекту. Щоправда, він же застерігає, що форма як така “...є тільки засобом, аби довести людину до певного стану”.

...Ворони полетіли і ... “полетіла” актриса. Траєкторія віражів мітли, віртуозне маніпулювання нею – це “ексклюзив” майстерності Ліди Данильчук (усього цього досягалося нескінченними домашніми тренінгами).

Аж ось – зупинка. Мітла “заспокоїлася”, встромлена у пеньок (ще одна деталь сценографа!), і звучить від шкільних років знайоме: “Летим... Дивлюся – аж світає, Край неба палає...” Але що це? Такі знайомі занудно-елейні інтонації, де “розмальовується” кожне слово, де не забуто й про соціальний акцент: “А мати пшеницю на панщині жне” (гнівно-гірко). Та це ж наш

рідний український театр! Це ж елебно-ювілейні шевченківські концерти, де “зацукровуються” фальшивим сантиментом природні голоси актрис! Браво!

...Починаючи від цього епізоду у виставі володарює сарказм, він сягає апогею в сцені з’яви царя й цариці. Мітла тут – мірило людського масштабу цих персон. Взагалі ж цей відьомський атрибут весь час змінює свою образну функцію: літальний апарат, зброя, музичний інструмент, патериця...

Лідія Данильчук прекрасно відчуває простір, його душу, його метафізику, вона обживає його, володіє ним.

Закінчує свої “капричос” актриса епіграфом, який передує шевченковому твору: “Дух истинны, егоже мир не может прияти, яко не видит его, ниже знает его” (Иоанна, Глава 14, стих 17). Це катарсис.

На мій погляд, цій виставі дещо бракувало шевченкового болю за людину, шевченкового вищого милосердя. Правила гри, встановлені режисером і актрисою, не виключають такої барви, отже – не тільки захоплення глядача, але й співпереживання.

Шевченко – наш сучасник. Цей вислів часто виголошують всує, і саме люди, які про твори Кобзаря мають досить приблизне уявлення. Та обшир театральної Шевченкіяни – це виміри сучасної естетики через сценічні інтерпретації творів генія нашого народу. Нашого сучасника.

*Лідія Данильчук у виставі “Сон” за Т. Шевченком.
Режисер – Ірина Волицька. Театр “У кошику”, 2003 р.
Світлина Ігоря Садового.*



Валентина ЗАБОЛОТНА

Фестивальні клопоти “ЗОЛОТОГО ГУЦУЛА”

Вистави і проблеми

Театральні фестивалі, як-от “Прем’єри сезону” в Івано-Франківську, гарні не тільки святом сценічного мистецтва для глядачів міста-господаря, а й важливі для самих учасників. Нині бракує системи гастролей, отож фестиваль – це можливість показати себе новому глядачеві й колегам, почути думку критиків, обмінятися судженнями з друзями, побачити їхні роботи і таким чином зрозуміти контекст, в якому працюєш, врешті, просто поспілкуватися й солодко потеревенити про мистецтво, про театр, про життя з новими й старими знайомими.

Шість конкурсних прем’єрних вистав зі Львова (Національний театр ім. М. Заньковецької), Тернополя, Луцька, Чернівців, Рівного і самого Івано-Франківська відкрили зріз нинішнього творчого стану театрів західно-українського регіону. І картина вималювалась цікава та симптоматична.

З шести вистав тільки дві поставлені за старими п’єсами: добре тиражоване українським театром “Не судилось” М. Старицького (Тернопіль) та маловідома п’єса Омеляна Огоновського, видатного діяча українстики й просвітителя, члена-кореспондента Польської Академії Наук, професора Львівського університету кінця XIX ст. – “Гальшка Острозька” в сучасній сценічній редакції Андрія Батьковського (Рівне). Помітне, таким чином, прагнення театрів ставити сучасну драматургію, нехай навіть не в усьому досконалу. Відомо ж, без сучасної драматургії екзистенція театру неповноцінна, глядач не одержує того дзеркала, заради якого і ходить у театр. Тут самої класики і вічних тем замало.

Фестивальні вистави виявили чимало проблем, як вузько-професійних, так і загально-театральних. Скажімо, як ставити українську класику сьогодні, як її грати, що пред’являти публіці? Тернопільський режисер В’ячеслав Жила з пієтетом поставився до драматургії Михайла Старицького, зберігши у виставі “Не судилось” усі сюжетні лінії, тексти й усіх персонажів. Вийшла багатофігурна композиція, де всі почуття переказані ще й словами, а класово-соціальне розшарування суспільства, наче на картинах художників-пуантилістів, прописане крапочками епізодичних постатей та коротких реплік. Режисер намагається

передати все це та мелодраматичну історію Катрі Дзвонарівни, що покохала панича-”демократа”, засобами сучасної театральної мови – містичним тіньовим дійством, пластикою зачарованого напівтанцювального



Світлана Прокопова – Катря, Андрій Малінович – Михайло у виставі “Не судилось” М. Старицького. Режисер – В’ячеслав Жила, сценографія Григорія Лоїка. Тернопільський академічний обласний драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2003 р.

кола (пластика С. Андрушка), фактурою справжнього сіна, фалічним знаком стовпа для просушування цього сіна та симультанністю умовного місця дії. Прийом і справді полегшує глядачеві сприйняття надто мелодраматичного драматургічного матеріалу. Але він же породжує помітні протиріччя й питання.

Скажімо, така візуальна стилістика вимагає відповідного способу існування актора в ролі. Але виконавці класичних образів, особливо молоді і ще малодосвідчені, тримаються класичних принципів квазі-емоційного зображення характерів. А відтак виникає приблизність, неточність реакцій, заданість результату, те, що можна назвати “взагалізмом” в окресленні образу. В такий спосіб акторові легше втекти від важкого завдання внутрішньої перебудови у начебто



Світлана Прокопова – Катря, Микола Бажанов – Дмитро у виставі “Не судилось” М. Старицького. Режисер – В’ячеслав Жила, сценографія Григорія Лоїка. Тернопільський академічний обласний драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2003 р.

правдиве демонстрування темпераменту і “проплакування” тексту – тиск на почуття глядача. На жаль, не обминула цього молода талановита акторка Світлана Прокопова в першій половині центральної ролі. Проте з моменту скандального оприлюднення її ганьби і зради коханого вона продемонструвала таку силу й глибину драматизму, що заслужила відзнаку фестивалю як “Краща виконавиця головної жіночої ролі”.

Сцена з вистави “Не судилось” М. Старицького. Режисер – В’ячеслав Жила, сценографія Григорія Лоїка. Тернопільський академічний обласний драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2003 р.



До речі, молодь цієї трупи приємно вражає професійною підготованістю, здобутою в акторській студії тернопільського театру. За тим постають інші проблеми – помітної кризи театральної освіти в традиційних її центрах, неможливості забезпечити запрошених фахівців житлом, застарілість бюрократично-кадрового механізму формування трупи.

Поза тим тернопільська вистава загострила і питання шанобливого ставлення до творчого доробку класиків. Повага до корифеїв мусить бути безперечною, це так. Але часи змінюються, прискорюються ритми нашого життя, характер спілкування і чимало іншого. Доводиться визнати, що багато що в творах наших класиків застаріло, та й не все написане ними конгеніальне. Режисерам варто читати стару п’єсу як нову і під кутом зору власної концепції майбутньої постанови. Єдине, що мусить бути категорично заборонене в цьому випадку – кардинальна зміна на протилежне етично-філософських засад драматурга.

Давні класики будуть тим живіші й сучасніші, чим сміливіше сучасна режисура ставитиметься до їхніх творів як до таких, що піддаються виваженому корегуванню й переосмисленню.

Зважимо – режисер В’ячеслав Жила одержав відзнаку фестивалю “За кращу режисуру”. Журі розглядало як номінантів багатьох учасників його вистави: акторів Миколу Бажанова (Дмитро), Ірину Сторчак

(Аннушка), Уляну Вільчинську (Зізі), Олександра Папушу (Белохвостов), режисера з пластики Сергія Андрушка, художника-постановника Григорія Лоїка та художницю з костюмів Дар'ю Зав'ялову. Це свідчить про достатньо високий художній рівень вистави "Не судилось".

А от з п'єсою "Гальшка Острозька" так і вчинили, як сказано вище – твору Омеляна Огоновського надано сучасної редакції. Та оскільки Андрій Батьковський людина іншого, не театрального фаху, то мислить він радше естрадними кліпами, а не категоріями теорії драми. П'єса розпадається на короткі епізоди, в яких актори просто не встигають розкрити характери персонажів. Хіба що це й не передбачено. Так і всілися між двох стільців – з одного боку претензія на психологічний театр (вчинки самої героїні, позиція її матері Беати, доля князя Сангушка), з другого – безліч епізодичних постатей, однолінійних і пласких.

Обіцяна програмкою сумнівна щодо своєї правдивості ідея, буцімто "історія – царство сліпого випадку, де законів не існує", на щастя не прочитується з вистави, яку за редакцією А. Батьковського здійснив ще один модний український режисер Мирослав Гринишин. І в нещасній бранці огидних чоловіків неможливо побачити видатну історичну особу, котра "зробила неоціненний внесок у розвиток європейської науки" (програмка) – заснувала Острозьку Академію. Навпаки, впродовж всієї першої сцени показано, як не хоче вчитися й глузує з наставника-ченця юна княжна Острозька.

І тоді виникає питання – навіщо ми відтворюємо історію на сцені театру?

Автори рівненської вистави виявили свій дилетантизм. Заявлена героїня Гальшка Острозька на центральну особу ніяк не тягне. Бо герой – русійна сила конфлікту, його двигун, активний діяч, чий вчинки визначають плин драматичної дії. Гальшці ж належить у виставі лише один (!) вчинок – коли вона поділяє втечу від королівського гніву нелюба-чоловіка Сангушка. В усьому іншому вона – жертва, тобто не русій конфлікту, а його предмет, точка перетину інтересів усіх інших персонажів. На героїню більше схожа її тиранічна мати, княгиня Беата Острозька, бо саме її вчинки впливають на долі багатьох персонажів, з її характером відбуваються зміни, хоча Беаті не вистачає драматургічного матеріалу, щоб посісти у виставі чільне місце.

Та навіть і ті можливості, які дає п'єса, режисер М. Гринишин не використав повною мірою. Насамперед це стосується задач, які ставить (хоча схоже, що й не ставить) він акторам. Вони працюють в різних стилях і навіть жанрах. Тут і романтика, і сатира, і карикатура, і псевдогероїка, кривавий детектив, етнографічне пейзажство, мелодрама, пародія на трилер. Акторів називати не варто – "коні не винні". Свого



Сцена з вистави "У. Б. Н." Г. Тельнюк. Постави і художнє оформлення Федора Стригуна. Волинський обласний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2002 р.

воза вони пруть чесно, старанно і з повною віддачею. А от з візниками, керманичами їм не пощастило.

Мабуть, М. Гринишин має могутній талант... мітотворця. Бо з яких причини вся Україна і фестивалі зарубіжжя довіряють йому нові й нові вистави? Можливо, у нього були якщо не геніальні, то бодай талановиті роботи? То чому вони нікому не відомі? Щодо відомих, то здається, що яскравіли вони талантами інших учасників тої колективної творчості, яка називається театром. Актори А. Хостікоєв та Б. Бенюк ("Швейк", Київ), сценограф Олександр Семенюк ("Галілео Галілей", Івано-Франківськ та "Дон Кіхот", Київ), сестри Тельнюк і акторська трупа театру ім. М. Заньковецької ("У.Б.Н.", Львів) – всі вони закривали собою амбразуру режисерської порожнечі: актори, бо вони завжди перед глядачем, їм виходити на сцену; сценографія – це візуальна режисура; сестри Тельнюк разом з А. Батьковським запропонували гострий драматургічний матеріал, який наповнили своєю потугою Федір Стригун із партнерами. А де ж Гринишин? У Рівному цього разу не трапилось йому ні концептуально мислячого сценографа (декорації Ніни Бобришевої не більше ніж дотепно-функціональні), ні акторів-однотумців, ні скандального сучасного матеріалу. А "втягати" виставу М. Гринишин не вмів, професіональним ремеслом володіє слабо.

Хоча – нині час дилетантів, вони зараз на гребені хвилі. Дилетанти засідають у Верховній Раді і правлять в Уряді, очолюють навчальні заклади, світяться з екранів телевізорів, патякають по радіо, видають газети. На

столичній сцені напівхудожник ставить вистави і навіть грає ролі. Домогосподарки-екстрасенси лікують тіло і душу. Ще хтось навчає будь-чого і як-будь, співає в шикарних кліпах, друкує прозу і поезію самовиверження... Та ця піна рясніє там, де не вистачає справжніх міцних професіоналів. Тільки не треба в житті створювати міти.

А от на сцені без них не обійтися. Івано-франківський фестиваль запропонував їх одразу три: власне міт, міт як такий – історію біблійного Ноя, його синів, ковчега та потопу (“Перед потопом” В. Босовича, Івано-Франківськ, режисер – Володимир Грицак, який віднедавна працює тут, залишивши Дрогобич); сучасний міт, гірко-солодку казку про українських жінок на заробітках в Італії (“Неаполь – місто попелюшок” Н. Ковалик, Львів, режисер – Федір Стригун, це вже третя п’еса нового драматурга на кону заньківчан); міт-пересторога з трагічним героєм-сучасником у центрі (“У.Б.Н.” Г. Тельнюк, Луцьк, режисер – теж Ф. Стригун).

Порівнювати вистави загалом безглуздо, бо вони завжди різні, але співставляти цікаво – виразніше відкриваються їхні особливості. “Український буржуазний націоналіст” львівського варіанту – артефакт агітаційно-політичного театру. Підсилений вокально-естрадною публіцистикою гурту А. Батьковського, вплив сценічної дії на глядача був навальним, ударом межіочі. Режисер М. Гринишин та автори цього проєкту організували навколо його реалізації піарівський скандал, і ледве не програли всю справу, завдавши чимало прикросів Театру ім. М. Заньковецької. Ф.Стригун у ролі Зенона творив міт про героя спротиву нашого часу, про людину, якої за великим рахунком життєвої правди бути не може, але за рахунком правди міту вона мала б існувати. Та все ж акторові, який дисципліновано підкорявся режисерському плакатному малюнку вистави, явно не вистачало того, до чого він звик і чим сильний – психологізму.

Цю свою творчу спрагу Ф.Стригун реалізував як постановник у виставі волинян. Луцька вистава – артефакт театру поетично-психологічного. Без децибелів ВІА, плакатної карикатурності, зайвого надриву, врівноважене й заглиблене в людину, це сценічне дійство дає глядачеві можливість думати, зважувати, приміряти на себе ситуації і вчинки героїв. А це вражає, можливо, сильніше, ніж плакат.

За законами психологічного театру існують на сцені актори. Олександр Пуц (відзнака фестивалю “За високий професіоналізм і відданість професії”) подає свого Зенона людиною начебто пересічною, непоказною, одним з нас, непомітним у натовпі. Тож і його виняткові якості трагічного героя – послідовна принциповість, мужність, витримка, пильність і мудрість бодай якоюсь мірою могли б прокинутися і в нас,



Адам Даценко – Іван, Олександр Пуц – Зенон у виставі “У. Б. Н.” Г. Тельнюк. Постави і художнє оформлення Федора Стригуна. Волинський обласний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2002 р.

звичайних конформістах. Тим сумнівнішим видається фінал вистави (ідентичний львівському варіанту), коли Зенон, підпаливши свою халабуду, схожу на тюремний вагон, і програвши, по суті, двобій з новими владними господарями нашої держави, іде геть з пістолетом у руці. На жаль, це звучить не як пересторога, а як заклик до надто рішучого опору, бо ми всім серцем симпатизуємо цьому героєві і готові йти за ним куди поведе. Але куди він покличе нас – в кривівку, на барикади, в теракти? В загостреній ситуації п’еси й реальності варто бути обережнішими з мистецькою зброєю і стріляти у вірні цілі.

У стиль сучасного міту вписується й більшість виконавців вистави. З потойбіччя приходять-припливає у спогади Зенона його загибла дружина Олена (Л. Зеленова, відзнака фестивалю “Краща жіноча роль другого плану”). Їхній пісенний дует і танець без дотиків, просто близьке неспішне кружляння плече до плеча – гимн невмирущому кохання, не підвладному ні часу, ні смерті. А ще проста й щира, як спів соловейка, Сінді, американка з листування Зенона (Т. Холковська). І страшний у своїй впевненій буденності, вічності і владності катюга-психіатр (А. Мельничук, обох артистів помітив фестиваль). Вони переростають межі звичайних людських характерів і стають поняттями, явищами – уособленням Кохання, вірної Дружби, божевілля влади.

Так Ф. Стригун долав недолугості драматургії “У.Б.Н.”, так він боровся і з фальшивістю п’еси Н. Ковалик “Неаполь – місто попелюшок”. Треба віддати йому належне – в співпраці з цим режисером Надія Ковалик пише дедалі вправніше. Але напівправда си-

туацій перетворює її п'єси на своєрідні казочки для наївних і перестрашених реальністю глядачів. Таке саме мітотворення ми спостерігали колись у творчості О. Корнійчука, А. Софронова, О. Левади, інших радянських драматургів. Для них це було соціально-політичним замовленням. А для Н. Ковалик і Ф. Стригуна, можливо, прагненням втішити, розрадити, дати надію і запалити світло в кінці тунелю для сучасників.

Так чи інакше, а Ф. Стригун на виправдання драматургічної фальші кидає кращих акторів театру ім. М. Заньковецької. Так свого часу наповнювали порожнечу драматургічних образів своїм артистичним талантом і міццю власної особистості видатні артисти – А. Бучма, Н. Ужвій, В. Данченко, І. Мар'яненко, Б. Романицький, В. Яременко. Притаманною їй над-елегантністю забарвлює свою сеньйору Лючію Т. Литвиненко. Могутнього велетня сексу творить зі свого Ніколо С. Глова (“Краща чоловіча роль другого плану”). Умивається слізьми нещасна сучасна рабиня Марія (Н. Лань), пафосно протестує проти соціального припинення її чоловік Максим (Я. Мука). Намагається бути тонкою артистичною натурою, своєрідним пре-

красним принцом О. Гарда в ролі художника Роберто. Надто гучно, з відкритим сміхом і широкими рухами будує собі долю селючка Галя (Л. Остринська), фальшиво фальшивить багата повія-аристократка Лола (Т. Павелко). Ця тотальна надмірність, цей плюс на плюс, врешті-решт, відповідають характеру драматургічного матеріалу, особливо, коли не входять в протиріччя із запропонованими обставинами (що, на жаль, трапляється у Л. Остринської і Т. Павелко). Та в цілому театр вгадав потребу сучасного глядача в матеріалі п'єси, в співстражданні з її героїнею, в сміху над проклятими, але симпатичними буржуїнами, і тому вистава користується великим успіхом і попитом у глядача. Погодьмося, що глядача ми мусимо сприймати не в уніфікованій однині, а в строкатій множині, і кожний елемент цієї множини має право одержувати те мистецтво, яке відповідає його смакам, рівню мудрості й багатству асоціацій.

Справжній біблійний міт здійснив на своїй сцені театр-господар фестивалю – Івано-франківський імені Івана Франка. Драматург Василь Босович вже звертався до євангельських сюжетів. “Ісус, син Бога

Сцена з вистави “Неаполь – місто попелюшок” Н. Ковалик. Режисер – Федір Стригун, сценографія Мирона Киріяна. Національний театр ім. М. Заньковецької, 2002 р. Світлина Михайла Курдуса.



живого” і досі йде у Львові. Нині в центрі його п’єси “Перед потопом” (“Ковчег”) – обраний Господом Ной, його сім’я, його друзі й вороги.

Біблійну історію Босович трактує як конфлікт морально чистої, талановитої, мужньої і стійкої в своїх принципах (вірі) людини (що і є богообраністю, виокремленістю, надзвичайністю) зі світом морального й суспільного хаосу, охлократії, розбещеної влади. Ноя співвітчизники не розуміють, його інакості не сприймають, його добробуту і сімейному щастю заздрять, а тому ненавидять і намагаються знищити, спокусити, розтоптати, замучити. Навіть сини з невістками й вірні друзі часом відступаються від нього. А він вірить у свій, Богом даний проєкт, іде до кінця в його реалізації. І віра його не фанатична, не сліпа, це не підкорення вищій силі, а творче послідовне служіння розумній ідеї, відданість правді, яка для більшості є химерою. Так стародавній міт обертається актуальністю, а в чомусь і сповідальністю митця, так само виокремленого у натовпі страждань, муками нерозуміння й людського несприйняття.

Цю позицію драматурга поділяє режисер Володимир Грицак. Він визначає жанр вистави як містерію, насичує сценічну дію ритуальною поганською та еротичною пластикою (хореограф Олексій Яриш), протиставляє їй монументальність і красу Ноевої дружини Шуї (Г. Бабинська), цнотливе щире кохання Яфета (Ю. Литвинов) та юної Єдиди (В. Юрців), природність, благородство, вільність і стриману силу внутрішнього темпераменту самого Ноя (Р. Іваницький, переможець у номінації “Краща чоловіча роль”). До речі, Роман Іваницький, талановитий актор і дійовий директор Івано-Франківського театру, автор фестивалю “Прем’єри сезону”, у фестивальні дні очолив Управління культури обласної держадміністрації.

І хоча у виставі “Перед потопом” є деякі драматургічні та режисерські прорахунки (недостатня прокресленість індивідуальних типів синів Ноя – Сима, Хама і Яфета з урахуванням їхньої подальшої поведінки й долі, не завжди ясна мотивація дій жриці Ціллі та ін.), все ж вона справляє сильне враження. В ній витримано стиль знакового театру, що притаманно жанру містерії, і лише поодинокі моменти дії наворачують до побутовізму. Поєднано в ансамбль акторський склад, в якому ясніють виразні роботи О. Іваницької, Г. Бабинської, Ж. Добряк-Готв’янської, В. Пантелюка, А. Луценка, Я. Поташника, О. Комановської.

Звичайно, неможливо було братися за здійснення цієї вистави без образного сценографічного рішення. Як передати сценічними засобами всесвітній потоп? Як одягти біблійних та вигаданих персонажів? Театр довірив ці рішення Сергієві й Наталії Ридванецьким. Художники свідомо чи мимоволі потрапляли під вплив творчості видатного українського сценографа

Олександра Семенюка, що працює в Івано-Франківському театрі й вирізняється масштабністю філософичної образності, високою культурою візуальних асоціацій і парадоксальною гармонійністю елементів сценографічних рішень. Наталія одягла Ноя та його родину в білосніжні хітони й довгі сорочки, одяг плебсу і його керманічів світить дірами і грішним голим тілом, а кровожерна Цілла проколює простір гострими червоними конусами величезних грудей.

На початку порожня сцена вкрита зморшками землістої тканини, з якої виринають прекрасні оголені тіла Адама і Єви, від танцю яких і з’являється на цій землі рід людський – персонажі вистави. Наприкінці тканина починає поступово підніматися хвилями, що в прострільному світлі з-за куліс здаються водою. В ній бродять, радо хлюпаються і купаються змучені посухою люди. Та поступово хвилі стають вищими, піднімаються майже на дві третини висоти сцени, поглинаючи усіх. І довго в повному безлюдді коливається могутня стихія, виблискуючи під світлом. Так і хочеться сказати: і Дух Божий витає над водою... Аж ось “вода” починає спадати, і з глибини безмежного простору по коліно в ній наближається до нас, сучасників, спасенна родина Ноя та їхні нащадки – наші предки. Ave, людство!

Про цілковиту невдачу Чернівецького театру ім. О. Кобилянської “Шерше ля фам!” (“Блез”) К. Маньє говорити не варто. Бо, з одного боку, хочеться вірити, що це випадковість – адже минулого року чернівчани здобули на фестивалі одну з головних відзнак. Хіба що треба було авторам цього видовища знати йому справжню ціну і не ганьбитися на фестивалі. А з другого боку – подібні вистави для вдоволення низьких запитів недолугого глядача можна побачити чи не в кожному театрі України, навіть у театрах столичних і Національних. За тим постають дві проблеми, які ще довго, на жаль, ми не зможемо вирішити. Це вкорінена помилка керівників мистецьких колективів щодо низьких потреб і потреб глядача, відвідина якого визначають фінансовий успіх театру, а також нездатність нинішніх українських акторів та режисерів легко і вишукано грати драматургію французького бульварного типу. Остання аж ніяк не вульгарна і не пошла, як звикли ми вважати (так і граємо), а розважальна, дотепна, гумористична і парадоксальна.

Фестиваль прикрасили дві “гостьові” вистави – “Саломея Русецька” Брестського театру і “Гамлет, принц данський” Київського Молодого. Тут без проблем.

“Золотий гуцул”, призова статуетка фестивалю роботи О. Семенюка, відпочиває до наступного травня...

Віталій ЧАЙКА

“НЕСТОР МАХНО” НА ЗАПОРІЗЬКІЙ СЦЕНІ

У радянську добу одні говорили про нього як про жорстокого монстра, безжалісного провідника української анархії. Інші зображували його в карикатурно-сатиричному жанрі як бабія та алкоголіка. Історики, вивчаючи епоху, в якій він жив, не збагнули таємниці магічного впливу цієї особистості на суспільство. Сучасні кінодокументалісти Росії, оперуючи хронікою тих часів, теж прагнули розкрити загадку цієї постати – “батька гуляйпільського братства вільних людей” – але й вони не дали відповіді на запитання: хто ж він був – Нестор Махно? Яку таємницю ховав у собі, що її так прагнули розкодувати його прихильники і вороги? Може, відповідь на це питання треба шукати там, де жив і народився Нестор, де став “батьком”?

Отже, 15 березня 2003 р., у Запорізькому обласному українському музично-драматичному театрі побачила світ вистава “Нестор Махно”, автори якої спробували відповісти на поставлені питання.

Виставу створили на документально-художньому матеріалі поет і драматург Л. Тома та режисер-постановник І. Борис, музичне оформлення здійснив В. Черненко, автор сценографічного рішення – Ю. Куліш, костюми до вистави виконала Г. Хоменко. Вперше на українській сцені з’явилася нова версія тлумачення постати Нестора Махна. Директор театру В. Слонов вважає, що робота над виставою є для театру етапною і стала випробуванням на мистецьку й творчу зрілість.

Вистава народжувалась нелегко, текст багато разів трансформувался, підкоряючись режисерському задумові. До роботи над образом Махна було запрошено актора Рівненського музично-драматичного театру О. Заворотнього. Сам актор про свою працю у виставі каже, що “дуже радий із запрошення до театру, де свого часу довелося грати багато ролей. Та й привід неординарний – головна роль, Нестор Махно в одноіменній виставі. В українській та світовій історії “батько Махно” – фігура яскрава, трагічна, парадоксальна. Трагічна доля народу, який змагав до дер-



Сцена з вистави “Нестор Махно” Л. Тома. Режисер – Ігор Борис, сценографія Юрія Куліша. Запорізький обласний український музично-драматичний театр, 2003 р.

жавности, трагічна доля особистості, що прагне свободи... Нестор Махно – це абсолютна свобода у викривленому світі, образ, пронизаний драматизмом...”

Отже, вистава...

На сцені примари: демони, духи, люди у чорних капелюхах і рясах – на кшталт монахів-езуїтів часів інквізиції; прибульці з інших планет і прадавні прашури. Поруч звичайні люди: мати Нестора – артистка Г. Олексина і його батько – артист М. Горб. У цьому вирі позачасових видінь ми бачимо на тлі білого менгіру його – Нестора Івановича Махна. Інтермедія закінчується, привиди зникають, і Нестор розпочинає літопис власної долі...

“Сьогодні може скаже хтось, що битва за свободу програє... Багато є аргументів на користь того, що ми рухаємось до суспільства повністю неконтрольованого, де тотальне керування над людьми буде відбуватись за допомогою грошей та фальші, створеної аморальними стосунками між людьми... Нестор Махно... Махно... Він спіткнувся на своїй упертості. Він

був змушений розпочати власну боротьбу за свободу, яку програв, а може, виграв?! Хто знає, судити не нам! Час покаже, покаже час!” Ці слова актор говорить від власного імені. З допомогою такого театрального прийому актор і режисер дають можливість присутнім у залі не лише спостерігати за розвитком дії, а й ставати співучасниками усього того, що відбувається на сцені.

Вистава “Нестор Махно” – це не тільки і не стільки розповідь про “батька гуляйпільських анархістів”, скільки про оточення, в якому він жив. Конфліктні нашарування смислових пластів у виставі створюють своєрідний образ людини, яка попри все зуміла залишитися вільною у жорстокий час кривавої ворожнечі.

Образи більшовиків (Ленін – Г. Антоненко, Сталін – О. Котеньов, Троцький – А. Касадій, Ворошилов – К. Дерновий, Дибенко – М. Ігнат'єв, Колонтай – К. Щедрина) означено у гротескових, дещо пародійних тонах. У дискусіях з Леніним та його оточенням про час, про людину Нестор Махно залишається особистістю, а псевдо-товариші, котрі у фіналі ще покажуть своє справжнє обличчя, поряд з ним виглядають бланками. Г. Антоненко вважає, що “роль Леніна у виставі “Нестор Махно” – спроба звільнити цей образ від заданості радянської історії”. Глядач бачить на кашкеті Махна чорну кокарду, і поруч, як антитеза, у Леніна – червона, проте після їхньої розмови все змінюється на протилежне: в Махна – червоний революційний символ боротьби за волю, а в Леніна чорний – анархістський.

Важливе місце у творенні вистави посідає сценографія. Так, сцена “Зустріч” відбувається на тлі підвішеної до гілки і простроленої києм більярдної кулі-Землі. Сценограф Ю. Куліш, використовуючи цей образ-метафору, загострює соціально-політичне звучання вистави: одвіку ідеологи та політики із задоволенням жбурляють земну кулю від однієї катастрофи до іншої.

У штабах білої армії серед її генералів (Денікін – В. Попудренко, отаман Шкуро – І. Смолій, Слащов – А. Сиротенко) точаться гострі суперечки, з яких стає зрозуміло, що наступ Денікіна на Москву стримує не стільки червона армія, скільки Махно разом зі своїм вільним військом. Це військо є виразником прагнень народу, який більше не хоче ані монархії, ані влади над собою – йому потрібна лише свобода. Певна річ, що такий розвиток подій не до вподоби ні лівим, ні правим. На думку В. Попудренка, виконавця ролі Денікіна, “генерал Денікін – це представник еліти царської Росії. Махно для нього – та руйнівна сила, яка знищила імперію. Денікін, на словах проголошуючи демократичні свободи, насправді боїться народних мас, бо саме народ висуває на гребінь боротьби батька Махна. Нестор з їхнього погляду “дикун”, “розбійник”, “жорстока людина”... Проте, саме вольниця, прагнення

свободи, як зовнішньої, так і внутрішньої, приваблюють народ до нього”. Важливою також для постановників вистави є сцена зустрічі Симона Петлюри (В. Кропивницький) із Нестором Махном, котрої насправді ніколи у реальному житті не було.

Після сцен з більшовиками, “білими” та Петлюрою режисер показує, як розуміє і сприймає події народ. У Гуляйполі більшовики та махновці – поки що разом... Ворошилов привселюдно нагороджує Нестора Махна орденом “Червоного прапора” № 4. Що це? Загравання? Вияв шани? Народ сприймає подію радісно, але стримано, неоднозначно ставлячись до громадянської війни загалом, як до “червоних”, так і до “чорних” зокрема. Під час нагородження тітка Явдоха (Г. Тимошенко) каже: “А для мене що революція, що проституція – одне й те ж! Головне, щоб пани та товариші давали нам, простим людям, можливість спокійно жити і трудитись”. Червоні командири задоволені собою... Махновці роздратовані, проте свої емоції приховують... А що ж сам “батько”? На це питання режисер та актор відповідають, вдаючись до прийому “відчуження”: “Він хотів служити революції, йому не дали! Він мріяв мати такі ж вуса, як у Будьонного, та не вдалося! Його цькували, називали жорстоким розбійником, бандитом, найзаклятішим ворогом – і він став таким – безжальним, жорстоким і здатним на будь-який злочин!.. Він був приречений як цар Едіп іти від одного розчарування до іншого... Розстріляти! Повісити!” І як наслідок цих думок – сцена розстрілів, де Махно діє разом з “чорними демонами інквізиції”...

Для Махна не існувало жодних авторитетів, і в цьому полягала його особиста трагедія, яких було чимало в нашій історії: непересічні особистості в Україні не знаходили між собою спільної мови.

Махно був здатен на щирі та високі почуття. З Галиною (дружиною) він лагідний, чуттєвий і пристрасний. “Галина Кузьменко, жінка Махна, це для Нестора єдиний острів порятунку від жорстокої реальності. Потаємні глибини його селянської душі відкриті для Галини, вона його оберіг і талісман, вона – його зболене сумління. Для Галини понад усім править Бог, для Махна єдиний бог – Свобода, і її він шукає, йдучи пекельним колом облуд, зрад, відчаю і смерті”, – розмірковує О. Туріянська-Смолій, виконавиця ролі Галини.

Характер Марусі Никофорової, соратниці отамана, ключ до розуміння глибинних русійних сил психіки Нестора Махна. Маруся – його двійник і водночас – антипод, своєрідне дзеркало для Махна, яке не дає спокою. А. Анзіна дуже темпераментно, емоційно піднесено та енергійно провадить образ Марусі.

Актори, які беруть участь у сцені “Кохання Нестора”, дуже тонко зображують душевні прагнення своїх героїв. І тут теж використано прийом “відчу-

ження” – “Як часто наші мрії не збігаються з реальністю буття...”

...Чим далі відступав Нестор від Гуляйполя, від Запоріжжя, тим жорстокіше й безоглядніше поведився. У трактуванні актора О. Заворотнього внутрішній стан героя в ці кульмінаційні хвилини чимось схожий на смерч. Махно шалено воює з ворогами і так само шалено бенкетує разом зі своїм загоном. Дуже яскраво це показано у сцені “Бордель у Бердянську”. Вражає гротесково-сатиричне рішення “вакханалії по-вій”, які востаннє насолоджуються життям, не зважаючи ані на смерть, ані на кров, ані на жорстокість бійців червоних і чорних кольорів. Власниця борделю (Л. Матвійшин) прагне будь-якими засобами заробити на кривавому бенкеті. Махно безжально руйнує цей “рай” старого світу, виправдовуючи власні дії словами: “Ліпше жити у багнюці, ніж так!”

Актори у виставі наголошують відчайдушність, жаждою до життя своїх героїв, проте за цим криється жах перед наближенням катастрофи, страх людей, котрі за мить можуть загинути. Війна для таких як Феодосій Щусь (Ю. Бакум) на перший погляд – напівхлоп’яча гра, страшна забава, в якій немає переможців і переможених. І водночас це втеча від реальності, де – зруйнована родина, знищена власна доля...

Командир махновського полку – таємний агент ВЧК Полонський (В. Лук’янець) ненавидить Махна і хоче скарати “батька” за його прагнення до примарної “свободи”. Полонський влаштовує іменини своєї дружини Тетяни (Н. Латун), маючи намір під час свята вбити отамана. Та Полонський, як і інші зрадники, гине. “Собаці собака смерть!” – каже іронічний та підступний начальник контррозвідки Льова Задов (О. Гапон). Образ Льова Задова в радянській літературі, зокрема в романі О. Толстого “Ходіння по муках”, виглядав плакатним. У виставі цей персонаж у виконанні О. Гапона значно складніший – він щирий, наділений гумором, іронією і водночас підступний, сповнений зневаги до ворогів.

Сцену “Перекопського знищення війська Махна” актори грають стримано, сухо, як телеграфне повідомлення, де головне – це факти, факти, факти! Тут герой О. Заворотнього виявляє (інтонаційно і пластикою) розпач, розгубленість перед тими, хто так підступно зрадив його. “Господи, – каже Махно, – чому ти на мене поклав цей тяжкий хрест? Чому я, а не хтось інший? Чому?” Розуміючи, що армія його знищена, Махно впадає у відчай, і саме тоді режисер дає нам можливість знову відчути емоційне піднесення, щоб співпережити з героєм ту мить, коли батько козацькою пісню та мати – молитвою підтримають сина.

Сцену прощання з Махном режисер будує як приготування до смерті, “до якої готуються все життя”. Недарма ідеолог анархізму Волін (Б. Чулімов) про-

воджає “батька” знаними словами римських легіонерів: “Ті, хто йде на смерть, вітають тебе, Несторе!” Б. Чулімов в образі Воліна-філософа, навчаючи Махна азів філософії, виправдовував кожен крок Нестора у його боротьбі. Волін відчуває, що стає маріонеткою в руках долі, та, на жаль, нічого вже змінити не може: кожен новий крок наближає гуляйпільське військо і його “батька” до логічного фіналу.

Фінал вистави розкриває аморальність насильства над людиною. Система фальшивої влади будь-якого забарвлення і змісту перетворює людину на хижака, звіра. Герой вистави приречений загинути й залишити по собі таємницю власної долі, яку прийдешні покоління відкриватимуть і трактуватимуть по-своєму, залежно від історичних і геополітичних обставин. Недарма останні слова вистави такі: “Хтось не витримає випробувань владою! Хтось зламається! Зігнеться! Але хтось досягне вершини спокою людини, яка приречена бути вільною!”

Цікавим структурним елементом вистави є танцювальні інтермедії (балетмейстер – Л. Неверова, балетмейстер-постановник – Л. Марков), які вдало розставляють акценти у видовищній партитурі. У виставі працюють балет театру та запрошений ансамбль сучасного танцю. Кожен з них має своє завдання: шоу-балет Л. Неверової демонструє сучасний стиль, танцівники театру відтворюють сюжетні картини і символічні образи.

Музичне рішення вистави полягає у використанні стилізованих пісень часів громадянської війни, сучасної рок-музики, пісень групи “Любе”, західноукраїнських фолькбард-команд та німецьких маршів. Звучання – “живе” та в записі. Для учасників оркестру театру під керівництвом О. Сурженко така робота – добра школа сучасного театрального-музичного мислення.

Вистава “Нестор Махно” – це розповідь про трагедію людини, яка прагнула закласти підвалини вільного життя, та, на жаль, не змогла здійснити свій задум. Влада і людина – ось головний конфлікт вистави “Нестор Махно”. “...Вирити їм (тим, хто має владу) найганебніша несправедливість! Усі сіренькі люди, так чи інакше, стають на рейки життя, і, як потяг з вагонами, вирушають у далеку путь! І справа тут не в тому, чи пам’ятатимуть їх, чи забудуть, а в тому, що всі ці маленькі, сіренькі люди пробиваються до влади і потім застосовують її над іншими особистостями! І не дивно, що ця всеосяжна та всемогутня влада сіреньких людей доводить народи до помсти та непокори!” Ці слова Нестора Махна і нині звучать актуально...



Галина ДОМОЖИРОВА

СЦЕНОГРАФ ЛЮДМИЛА БОЯРСЬКА Точки творчості та опору

Спроба портрета

Вона народилася 27 березня у день, коли служителі Мельпомени разом із своїми шанувальниками відзначають Міжнародний день театру. І з того часу Людмила Данилівна Боярська, нині заслужений діяч мистецтв України, відомий і за межами нашої держави театральний художник, перебуває під патронатом зірки, що визначила її творчий шлях, її мистецькі уподобання.

Театральний світ вважає Людмилу Боярську митцем непересічним. В її особі гармонійно й цілісно поєдналися професії сценографа та художника з костюмів. Творчий доробок Боярської – це майже 250 вистав, а точної кількості і сама Людмила Данилівна підрахувати не може. Навіщо? Найголовніше – праця, свіжа думка, ідея. І так усе життя, в якому не було місця для розваг, балачок чи навіть усвідомленого відпочинку. Так повелося від самого дитинства, коли у будинку діда в Борисоглібську Воронежської області вона уважно роздивлялась олеографії із зображеннями Христа, Діви Марії. Вони видавалися їй магічними, тому не могла відірвати очей від образів, крутилася між ними, як дзига, пам'ятаючи наказ бабці, що не можна до ікони спиною стояти.

Неподалік був ліс... Високі корабельні сосни хиталися під вітром верхівками або застигали нерухомо у вечірніх сутінках. У Людмили народилося нестримне бажання малювати. Її ніхто не вчив тримати олівець, пензель, добирати фарби, розуміти гру відтінків, світла й тіні, закони композиції. Вона вчилася у природи, у Творця, дивуючись досконалості мальовничого світу, що оточував її. Родина тішилась її першими пей-

зажами, із сумом згадуючи картини покійного діда, що загинув під час сталінських репресій. Бабуся, утікаючи від переслідувань, прихопила тоді у невідому путь найдорожчу згадку про свого чоловіка – невеличку живописну роботу, де дідусь з любов'ю намалював хлопчика, що повертається з риболовлі. У дорозі бабуся захворіла на холеру і її разом із уцілілими членами сім'ї викинули з поїзда на станції Борисоглібськ. Пам'ять про ті трагічні події мовчазною тінню довго супроводжувала рідних Людмили Данилівни.

“Будеш учитися у технікумі лісового господарства,” – вирішила мама, коли дівчина закінчила школу. Скромна, слухняна Людмила пододала цей технікум із відзнакою. Та знайомий хлопець, зрозумівши її покликання до мистецтва, порадив їхати до Одеси і спробувати вступити в театральну-художню училище. Погай від батьків дипломована спеціалістка лісового господарства назбирала грошей і відважно вирушила до знаменитої “перлини біля моря”. Вступила. Мама, коли про це довідалася, сварилася не дуже, а згодом почала пишатися. Дідові гени даремно не пропали: онука це підтвердила дипломною роботою – костюмами до вистави “Жорж Дантен”.

Свій професійний шлях Людмила Боярська розпочала на Одеській кіностудії художником з костюмів. На роботу не ходила – летіла на крилах. І це зрозуміло, бо то були часи, коли Одеська кіностудія, що містилася здалік від ідеологічного ока московських чиновників, дозволяла собі не лише дихати свіжим морським повітрям, а й нестандартними формами мистецького

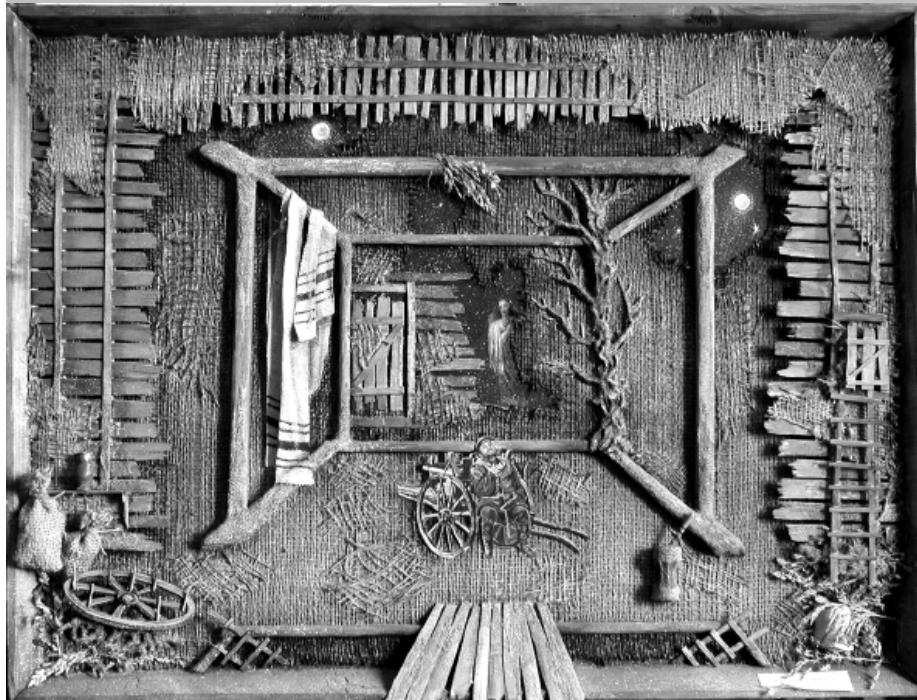
існування. То були легендарні шістдесяті роки. Поети, художники, музиканти, кінематографісти почали переосмислювати минуле із щирою вірою, що суспільство можна виправити покликом сумління.

Випускниця театральньо-художнього училища на ниві десятої музи дебютувала вдало. Її помітили. Її повірили. Короткометражний фільм “Комеск” поєднав тих, хто на екрані з’явився вперше: оператор Радомир Василевський виступив як режисер-постановник, театральна актриса Алла Демидова виконала свою першу роль у кіно. Потім був фільм Григорія Поженяна “Прощавай” із його культовими віршами, котрі поклав на музику Мікаел Таривердієв. І нарешті “Короткі зустрічі” Кіри Муратової, режисера талановитого, свого часу недооціненого, зневаженого, а згодом із катастрофічним запізненням нагородженого Державною премією ім. Тараса Шевченка.

У “Коротких зустрічах” Кіра Муратова розповіла історію кохання двох своїх сучасників із багатозначними недомовками, притаманними тому часу, але з духовно точно визначеними авторськими акцентами. Щось тяжіло над ними. Щось заважало. Що саме, було зрозуміло без зайвих тлумачень. Героїню зіграла сама Кіра Муратова. Героя – бунтівний бард Володимир Висоцький. В реалії неокостюмованої соціалістичної дійсності їх одягла художниця Людмила Боярська (у титрах Людмила Толстих – за прізвиськом першого, покійного чоловіка). Інші ролі у фільмі грала непрофесійна молодь, і це додавало йому документальній переконливості, ненадуманій образності. Після зйомок йшли на природу, дихали солоним повітрям моря, слухали пісні Висоцького біля вогнища. І думали, що так буде завжди – молодість, взаєморозуміння, пошук і творчість. Навіть не подбали про те, щоб зробити кілька фотографій для історії, тому що тоді вони не відчували себе історією. Вони були просто її творцями.

Часи відлиги минули. Колішатка ідеологічного пресу загвинчувались чимраз міцніше. “Короткі зустрічі” за “ідеологічну невизначеність” поклали на полицю. І лише за часів перебудови глядач побачив цей фільм.

Підготовчий період до фільму “Царі” про родину Царів, лісосплавників



*Ескіз-макет до вистави “Поминальна молитва”
Г. Горіна. Львівський театр Прикарпатського
військового округу.*

*Ескіз костюмів до вистави “Дім Бернарди Альби”
Ф. Г. Лорки. Львівський театр Прикарпатського
військового округу.*





Афіша вистави "Собаке серце" за М. Булгаковим.
Львівський театр Прикарпатського військового округу.



Дарія Зелізна (ліворуч) та Олександра Бонковська у виставі "Жіночі ігри" Р. Феденюва. Костюми та сценографія Л. Боярської. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької.

у Карпатах, на кілька годин привів Людмилу Боярську до Львова. Вона поблукала вуличками старого міста, дивуючись з того, що наче колись усе це бачила, жила тут. Можливо, у попередньому житті? Боже провидіння їй привело її згодом до Львова – з допомогою головного режисера Львівського театру Прикарпатського військового округу Анатолія Ротенштейна. Але для цього знадобилися роки...

Удвох із чоловіком, Віктором Мельником (тепер заслуженим артистом України), який закінчив у Харкові факультет режисури з незламним переконанням, що немає більшого у житті щастя, як працювати во славу Його Величності Театру, вони розпочали спільний шлях на сцені.

Поїхали працювати у Вільнюс. І диво! Там Людмила Боярська зустрілась із колишнім львів'янином Романом Віктюком. Порозумілися відразу. Жодних суперечок. Як приклад, ідея створення сценографії до вистави "Справа передається до суду" Р. Чхеїдзе. Ходили з Віктюком, ламали голови, як судову залу з її занедбаним офіціозом відтворити в умовах сцени. Людмила Данилівна сказала, що не любить правоохоронні приміщення: брудно, темно, хоч би ремонт частіше робили. "Тоді давай робити на сцені ремонт!" – відповів Віктюк. "І там скрізь такі обдерті лавки", – розмірковувала Боярська. "Став лавки", – погодився Віктюк. Так і зробили. Та ще й стіни обклеїли газетою "Правда". І народився образ вистави як необхідність капітального ремонту суспільства, що повинно захищати права громадян, їхню гідність, честь, достоїнство.

У виставі "Любов – книга золота" за Олексієм Толстим Роман Віктюк з Людмилою Боярською творили середовище для теми кохання. Актриса Валентина Мотовилова фактурою, зовнішністю нагадувала витвір з мейсенської порцеляни. Валя обожнювала Віктюка, повністю підкоряючись його режисерській волі. В елегантному царстві метеликів Людмила Боярська розкидала ...дерев'яні пеньки. І красуню Мотовиліву у сукні під криноліном обережно, щоб, не дай Боже, не завдати шкоди її витонченій красі, переставляли з пенька на пеньок: кохання – річ суперечлива, ніжна, примхлива, крихка, як порцеляна. Віктюк з Боярською дали це публіці відчуття не лише у діалогах та акторській пластиці. Внутрішнє відчуття конфлікту передавалося ще й завдяки сценографії та костюмам.

Міжнародний фестиваль "Театр націй" під егідою Жана-Луї Барро, що відбувся у Варшаві 1975 р., увірвався в життя художниці, як блискавка, як дотик інтелектуального струму, як спалах зірничі. Ранком о дев'ятій дивилися фільми, про які тоді тільки чули у Радянському Союзі. Потім об одинадцятій йшли на театральну виставу, о п'ятнадцятій – на денну, о дев'ятнадцятій – на вечірню. Вночі, вертаючи до готелю, не могли наговоритися, висловлюючи враження. Француз Барро, геніальний актор сцени і кіно, був солідарний із фанатиками творчості і, не підозрюючи того, дав несподіваний поштовх до натхнення. А зустрічі з Єжи Гротовським, Адамом Ханушкевичем назавжди закарбувалися в пам'яті художниці сміливістю пошуків, розкутістю думок цих видатних особистостей.

У Людмили Боярської погляд на життя завжди був реально-нереальний. Вона на все дивиться очима художника. Понищені вогкістю стіни тішать її відтінками живопису емоційно незбагненого, за яким стоїть доля, біографія, відлуння попередніх поколінь. Обшарпані будинки викликають в її очах більше радості, ніж

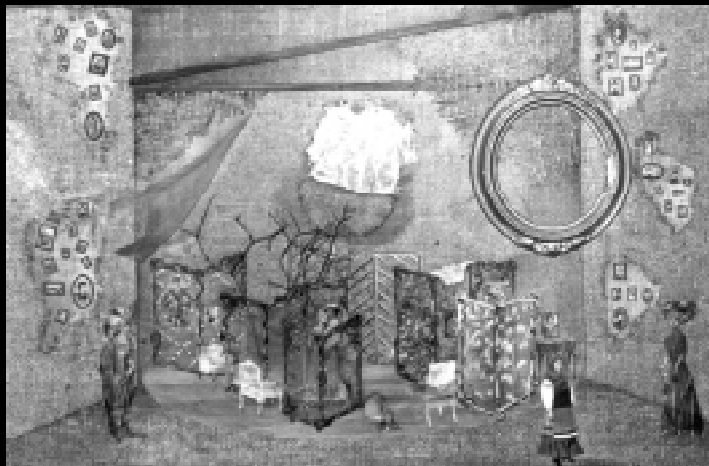
стерильно-блискучий офіс. Це тому, що в обдертості наших домівок, у понівеченості старих дерев, бруківки криється більше людського болю, тривоги, драматичної напруги, аніж у залакованих декорах офіційної суспільної дійсності. Як художник, чиє натхнення кероване зіркою небесною, далекою від метушні прозаїчної, дрібничкової, Л. Боярська шукає споконвічної істини серед героїв своїх вистав. І, на щастя, шукає не сама, а разом із однодумцями, для яких театр не засіб існування, а спосіб життя. І таких людей на її шляху було багато. 1977 р. Л. Боярській пощастило співпрацювати над виставою в театрі угорського міста Кечкемет із режисером Анатолієм Новиковим, художнім керівником Кримського академічного російського театру.

А Георгій Товстоногов зустрів чоловіка Людмили Данилівни Віктора Мельника у ліфті, коли той привіз свою виставу “Безіменна зірка” до Москви. П’єса румунського драматурга М. Себастьяна була відзначена як найкраща на фестивалі драматургії країн колишнього соціалістичного табору. Обидва їхали на дипломатичний прийом до румунського посольства. Товстоногов запропонував Вікторові Мельнику вступити на його режисерські курси. Той погодився, і доки вчився, дружина передивилася усі вистави Великого драматичного театру у Ленінграді, навіть замислилася, чи не залишитися їм працювати у місті на Неві? Але доля художника незбагненна. Після успіху вистави “Святая святых” І. Друце, яку оформляла Людмила Боярська,

*Костюми та сценографія до “Благочестивої Марти”
Т. де Моліна. Національний академічний театр
ім. М. Заньковецької.*

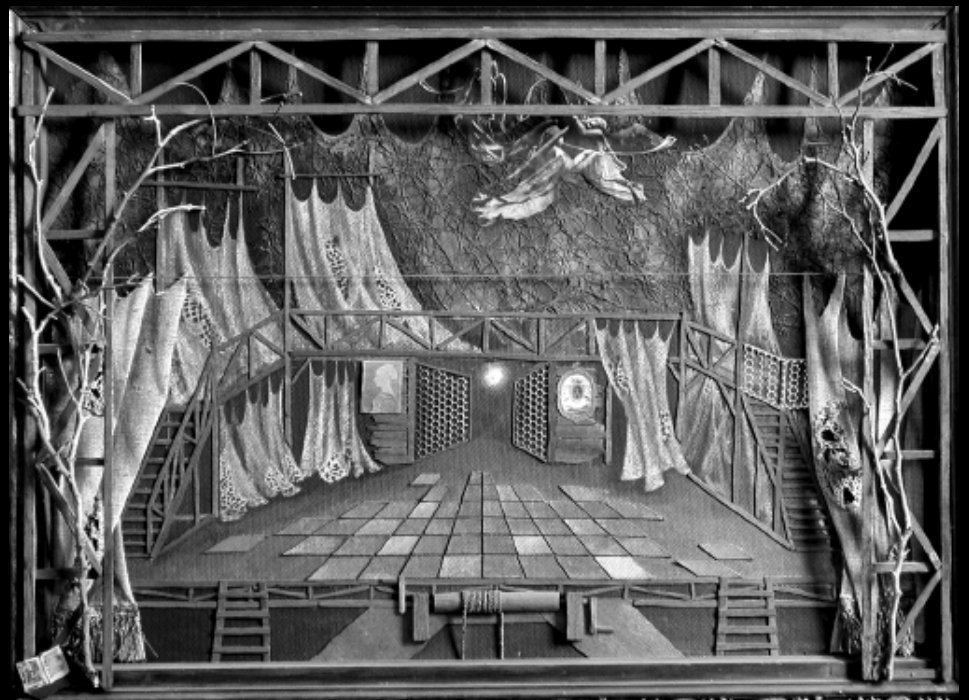


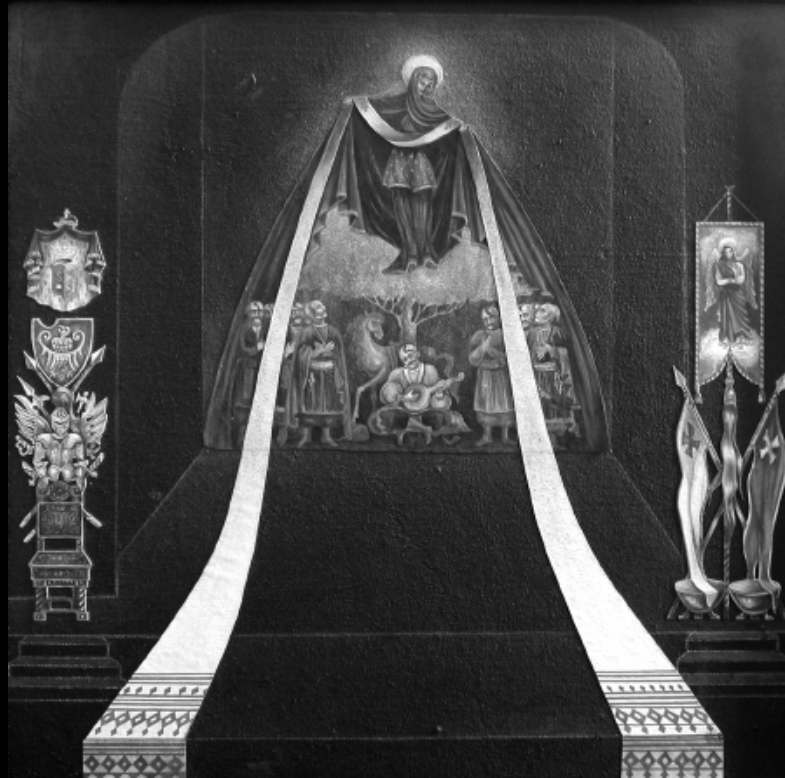
*Ескіз-макет до вистави "Тарас Бульба"
за М. Гоголем. Поставка не здійснена.*



*Ескіз-макет до вистави "Житєйське море"
І. Карпенка-Карого. Національний академічний
театр ім. М. Заньковецької.*

*Ескіз-макет до вистави "Дванадцята ніч"
В. Шекспіра. Кримський академічний російський театр ім. М. Горького.*





Ескіз-макет до вистави "Тарас Бульба" за М. Гоголем. Постави не здійснена.

Ескіз-макет до вистави "Антихрист" Д. Мережковського. Театр Західного оперативного командування, Львів.



Анатолій Ротенштейн, відомий на той час львівський режисер, запросив її разом із чоловіком до Львова.

Людмила Данилівна переконана, що у цьому був перст Божий. Згадує, як у молодості, по дорозі на Одеську кіностудію зустріла симпатичну, веселу жінку, яку звали Зинаїда Дегтярьова. Розбалакалися, обмінялись суто життєвським досвідом, як робити ручки до торбинки з макраме. Обличчя співрозмовниці видалося Людмилі Данилівній до болю знайомим. Згодом пригадала, яке велике враження справила на неї львівська вистава театру ПрикВО “Медея”, де головну роль виконувала саме ця вродлива білява супутниця. Не сподівалася, що їхні шляхи перетнуться і далі вони підуть вже разом. Ці роки стали найщасливішими – працювали і вдень, і вночі.

Людмила Данилівна Боярська свято вірить, що лише Боже провидіння привело її до Львова, збагатило на людські враження й творчі ідеї у спілкуванні із Анатолієм Ротенштейном, Анатолієм Кравчуком, Зинаїдою Дегтярьовою, Аллою Бабенко, Федором Стригуном.

Стіни її художньої майстерні зберігають атмосферу народження кожної нової вистави. Кожен ескіз-макет, що висить на стіні, звучить, як музика. І кожен, як сторінка біографії, матеріалізована у фіксованих образах. “Чому я люблю працювати з режисером Аллою Бабенко? – замислюється Людмила Данилівна. – Тому що з нею і легко, і важко. Легко, бо вона дає мені необмежене поле для втілення фантазії. Важко, тому що Бабенко дуже вимогливий режисер, завжди має своє бачення вистави і прагне, щоб її бачення збіглося з поглядом художника. Я люблю таких людей, у характері яких є струм, енергія. Якщо цього немає, то не буде успіху”.

Вистава “Життєвське море” І. Карпенка-Карого, яку А. Бабенко поставила у співпраці з Л. Боярською, стала подією у житті Театру ім. М. Заньковецької. Тут режисерський задум, гра акторів, костюми, сценографія творили невіддільно живі, органічні образи персонажів. Виставу “Розорене гніздо” за Я. Купалою Людмила Боярська називає “білою”: дія відбувається в Білорусі, а тому домінуючий колір – білий, як символ чистоти й святости, котрий своїм “звучанням” підкреслює руйнацію людської душі, вчинків, а відтак і трагедію народу. Образ трагедії В. Шекспіра “Макбет” теж вирішено у концептуальних кольорах: червоний – знак крові, позолота – як символ примарності влади й багатства,

сплетена з грубого мотуззя сітка, з якої не можуть виборсатися спрагли до помсти, крові й ненависти герої.

У послужному списку Людмили Боярської – вистави найрізноманітніших авторів, найрізноманітніших театрів: Чехов, Брехт, Шукшин, Вампилов, Лорка, Думбадзе, Вільямс, Стриндберг, Гольдоні, Кропивницький, Квітка-Основ’яненко, Кокто, Куліш, Флобер, Бальзак – від класики до сучасності, від трагедії до мюзиклу. З найбільшими труднощами Л. Боярська зустрічається, як на її думку, коли працює над дитячою виставою, пам’ятаючи основний принцип творчості для дітей: усе, як для дорослих, тільки у стократ краще. Дитячу оперу “Коли зійде місяць” (“Хоробрий півник”) вони ставили разом із Федором Стригуном. “Він видався мені найнезалежнішим митцем, – згадує Людмила Боярська. – Він максимально повірив мені, дозволив реалізувати усе, що мені хотілось би показати у дитячій виставі, а це так складно”.

Боярська любить усіх, з ким довелось працювати. Передусім, акторів, яким завжди дивується, захоплюється їхньою професією. У виборі друзів вона дуже прискіплива, та якщо товаришує – то надовго й вірно. Любить бувати у своїх давніх приятелів – акторського подружжя Жанни Тугай та Юрія Сатарова, бо в них на дачі, як каже, ростуть не огірки, а квіти...

*Ескізи костюмів до вистави “Пітер Пен” Дж. Баррі.
Національний академічний театр ім. М. Заньковецької.*



Художниця живе у гармонії із своїм покликанням. Ставила вистави також у Хмельницькому, Луцьку, Вінниці, інших містах України. Середньостатистичний показник творчості Людмили Боярської – 7-8 вистав на рік. Це – багато, якщо враховувати, що створює вона не лише сценографію, а й костюми. Глядач пам’ятає тонку за артистичним і образним втіленням виставу за Харпер Лі “Убити пересмішника” у Львівському театрі юного глядача (тепер Перший український театр для дітей та юнацтва), що народилася з ініціативи режисера Ади Куниці. Пам’ятає усі її тонкі чуттєво-виточені роботи, створені у творчому тандемі із режисерами Національного театру імени Марії Заньковецької. А було їх чимало... Остання – “Благочестива Марта” Тірсо де Моліна у перекладі Богдана Стельмаха та режисурі Алли Бабенко. На прем’єрі Л. Боярська була у залі і бачила, як із захватом публіка приймала виставу. Їй можна було позаздрити у ці хвилини. Адже немає більшого щастя для людини, хоч би яку професію вона обрала, ніж усвідомлення того, що праця її визнана і потрібна людям.

Та нині Людмила Боярська почувається, на жаль, пташкою у клітці: в ім’я порятунку своїх колег по сцені вона очолила Театр Західного оперативного командування (колишній Театр Прикарпатського військового округу), а він помирає на її очах, і вона безсила щось зробити. Кинутий напризволяще, покійно чекає вироку: 30 грудня 2003 р. припиняється фінансування цієї творчої одиниці Міністерства оборони. До речі, єдиної творчої одиниці подібного гатунку. Якщо немає пального для льотчиків, то звідки візьмуться гроші на фінансування театру, підлеглого військовим?

Сумно дивитися, як нищиться колись славний колектив. Обшарпані стіни аж ніяк не живописні, хоча Людмила Данилівна Боярська так любить аромати давнини. Занепад, злидні, байдужість – це образ іншої вистави, вистави на зламі часів. Можливо, уперше в житті художник і директор театру Людмила Боярська зустрілась із дійсністю, позбавленою образности, з її жорстокими реаліями далеко не поетичної бідности. Впевнена, що навіть з цього в її уяві колись постане образ – відображення нашої суперечливої доби. Але потрібен час! А сьогодні художник-директор не може спати у муках сумління за колектив, котрий досі на щось сподівається. “Contra spem spero”, – писала Леся Українка. “Без надії таки сподіваюсь”, – стверджувала геніяльна українська поетеса. Стверджувала, як житейське і творче Кредо, котре вперто сповідують митці з покоління у покоління.

У важкі дні, позначені депресією і магнітними бурями, Людмила Боярська у службовому кабінеті, з болем за Справедливість і вірою у Добро писала ікони для католицького храму у Городку під Львовом. Ще зовсім недавно неможливо було б навіть уявити, що в кабінеті начальника театру ПрикВО новий директор творить ікони. Час у русі. Час стрімко змінюється. Хіба що ніч бентежить душу митця думками: що ж буде завтра? Знову – театр? І який – театр?



Ескізи костюмів до вистави “Плаха” за Ч. Айтматовим. Волинський обласний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка

Сцена з вистави “Адвокат Мартіан” Лесі Українки. Львівський театр Прикарпатського військового округу.



Наталія КРИВЕНКО

ПОЛЕМІЧНИЙ БРЕХТ

Вікторія Борова – Катрін, Валентина Сушко – Кураж у виставі “Матінка Кураж та її діти” Б. Брехта. Режисер – Анатолій Канцедайло, сценографія Івана Шулика. Дніпропетровський український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2002 р. Світлина Максима Сухопара.



Свій 85-й театральний сезон Дніпропетровський український музично-драматичний театр ім. Т.Г. Шевченка відкрив виставою “Матінка Кураж та її діти” за однойменною п’єсою Бертольта Брехта (переклад українською Марка Зісмана, сценічна версія та постава Анатолія Канцедайла, сценографія та костюми Івана Шулика, музичне оформлення Юрія Кутепова, балетмейстер – Валентина Грекова).

Поволі опускається прозора завіса-плівка, ніби туманом укриває все, що відбувалося на сцені протягом двох годин. Саме так – крок за кроком, акт за актом – напливало на головну героїню холодне усвідомлення абсурдності війни та немічності людини в боротьбі з її руйнівною силою. Оплакавши загиблих дітей, а з ними і втрачений сенс життя, заради якого жила і за який у свій спосіб зятято боролася, виснажена, але душею незламна і нескорена матінка Кураж самотужки (бо вже нема від кого чекати на допомогу) тягне свій фургон уперед, прямує просто на глядача. Здається, зараз викотить громіздку колісницю в залу, а тоді – кидайся, глядачу, врозтіч! Моторошно – як на тих, хто разом із героїнею вистави пройшов розпачливими дорогами Тридцятилітньої війни XVII століття. Але зненацька щось уривається. На сцені темрява... Завіса торкається підлоги, роз’єднуючи нас із героїнею, а на тому місці, де вона зупинилась, у яскравому промені світла все вище й вище над приголомшеним глядачем



Сцена з вистави "Матінка Кураж та її діти" Б. Брехта.
Режисер – Анатолій Канцедайло, сценографія Івана
Шулика. Дніпропетровський український музично-драма-
тичний театр ім. Т. Шевченка, 2002 р.
Світлина Максима Сухопара.

виникає тінь: жінка піднімає величезного хреста. Це матінка Кураж зводить угору голоблі фургону – символу свого безпритульного кочового життя, страдницької жіночої та материнської долі. А тим часом хрест неможливо й нестримно виростає – от-от сягне стелі театру, проб'ється до самого неба, увіпнеться в кожнісіньку душу важким знаком оклику. Чи питанням? Пауза, що насправді триває якесь мить, здається, переходить у вічність, відкриваючи безмежний простір нашій уяві. А далі – овації, квіти, вечірнє місто... Звичні речі. Щось забудеться у буденних клопотах. Але той хрест (оклик? питання?) підсвідомо зберігатимеш у своєму серці. Це непроминальний слід від доторку справжнього театрального мистецтва.

Вистава за п'єсою німецького драматурга Бертольта Брехта "Матінка Кураж та її діти", прем'єра якої відбулась восени 2002 р., відкривши 85-й театральний сезон, привертає увагу насамперед несподіваними акцентами у трактуванні широко відомого твору. Режисерові Анатолію Канцедайлу вдалося наблизити поетику брехтівського театру до ментальності українського глядача, відійти від раціональної відстороненості, наповнивши кожен сцену особливою емоційністю, почуттями, що захоплювали і змушували публіку переживати події разом з героями. І хоч такий

хід суперечить настановам Брехта – теоретика епічного театру, проте саме співчуття, співпереживання, людської доброти і щирості, вияву відповідальності людини за свої слова та вчинки сьогодні – як ніколи – потребує наше суспільство, і тут уже театр виходить за межі полеміки з Брехтом, вступаючи в діалог із сучасністю. До того ж, сам драматург у приватних розмовах та інтерв'ю неодноразово наголошував на необхідності вільного тлумачення його теорії, зумовленого передусім особливостями світобачення та світовідчуття режисера. Втім, жодна вистава Анатолія Канцедайла не закінчується однозначною відповіддю. На тлі аскетично-суворої, стриманої сценографії вистави характери персонажів позбавлені брехтівської категоричності: ми бачимо живих людей зі складним, неоднозначним внутрішнім світом.

Роль головної героїні – маркітантки Анни Фірлінг, що її усі називають матінкою Кураж, – виконує Валентина Сушко. Психологічно багатовимірний образ у режисерському рішенні й акторському виконанні поєднує широту душі – з меркантильністю, тонкий ліризм – із брутальністю та практицизмом перекупки, жарт – із розпачем, корисливість – із самозреченням, властивим материнській любові. В. Сушко поетизує в своїй героїні материнське начало, високо підносячи його над буденністю й гарячковістю засліпленого війною і сп'янілого від крові світу. Яка сила волі! Зпоміж дійових осіб, охоплених воєнною суєтою і безладом думок, позбавлених сенсу нормального існування, матінка Кураж єдина виділяється тверезим мисленням, здатністю швидко зреагувати на життєві зміни, пристосуватися, вчасно вхопити свій куш – і то задля виживання, аби прогодувати і якомога довше утримати коло себе дітей. Її світ замкнений, та в цьому – особлива принада: попри світові катастрофи найцінніше для неї – її діти. Подеколи кумедна, часом розгублена, але завжди розважлива і мужня героїня В. Сушко викликає прихильність глядача, змушує сміятися і плакати, спільно шукаючи відповіді на одвічні питання про взаємодію добра і зла, особистого і вселюдського.

Мати однаково турботливо оберігає та зігріває своїх – таких різних – дітей. У ролі дочки Катрін – молода актриса театру Вікторія Борова. Всю гаму почуттів німої дівчини бачимо на її обличчі, у жестах, пластиці. Актриса зуміла у цьому образі поєднати дитинну наївність із панічною розтривоженістю воєнного часу. У вирішальні хвилини – не здатна словом попередити, зупинити, відвести трагедію – Катрін-В. Борова, кидається навсідбіч (здається, ще мить – і нещасну розірвуть емоції, що не мають виходу), хапає за руки, заглядає у вічі, а з її губ зривається надсадний чи то стогін, чи то крик, що ятрить душу. У найкритичнішу мить – усю себе вкладає героїня у передсмертний барабанний дріб, безголосо кричить на гвалт, у нервовому

престо миготять у повітрі її руки (чи тільки дві?), аж поки не лунає фатальний постріл і не завмирає навіки бентежне серце.

Геть не схожі один на одного брати. Старший, Ейліф, – актор театру Володимир Носко – завзятий горлодер і волоцюга, бравий вояк, що заживе слави будь-якою ціною. Молодший, Швейцеркас, – актор Володимир Кравченко – слабодухий, несміливий, але чесний хлопець.

Симпатією обдаровує глядач героїню Ірини Медяник – Іветту Потье. Дарма, що ця повійниця пройшла вогонь і воду, – від її образу віє неймовірною життєспроможністю, оптимізмом, легкістю прийняття життєвих перепадів, ілюзією та надією.

Колоритні образи створили і Григорій Маслюк (Кухар) та Василь Чечот (Полковий священник). Правдиві у своїй природності і простоті, в очікуванні миру і ревній молитві до Бога селяни – Людмила Белінська, Олексій Зеленюк, Володимир Пархомчик, Алла Пуліна.

Активною дійовою особою у виставі є оркестр. Екзальтовано граючи військовий марш, музиканти на чолі з головним диригентом театру Юрієм Кутєповим злагоджено крокують сценою, налаштовуючи глядача на гротескне сприйняття дії. Так розпочинається спектакль. І ще не раз проходило це оркестр-образ крізь вибухи гармат як супровід поворотів долі того чи іншого персонажа. І щоразу зменшуватиметься кількість оркестрантів, символізуючи смерть, що забирає життя, в ім'я якого нібито й було розпочато війну.

Окреме смислове навантаження у виставі несуть павзи. Камінною нерухомістю зустрічає матінка Кураж смерті своїх дітей. І ця мовчазна застиглість майстерно виявляє сутність героїні: уміння стримати внутрішній біль, приховати страждання, за будь-яких обставин сміливо і рішуче подивитись у вічі життю (минулому, теперішньому і майбутньому) та смерті.

Усе приглушене, стримане у найпотаємніших глибинах жіночого ества знаходить своє вираження у жесті, русі: заломлені руки, судом на обличчі, внутрішній біль, що виливається у надлюдський стогін, коли героїня падає додолу, розпачливо б'ючись об долівку.

Художні деталі, вдало знайдені режисером, підкреслюють риси характерів героїв, загострюють конфлікти та їх розв'язання. Матінка Кураж підходить до мертвого тіла доньки: з глибини сцени ступає важкою ногою, виникає крізь туманну завісу диму, а тоді співає над померлою... колискову! До розстріляного старшого сина наблизитися не наважилась – лише коли тіло понесли ховати, підійшла до

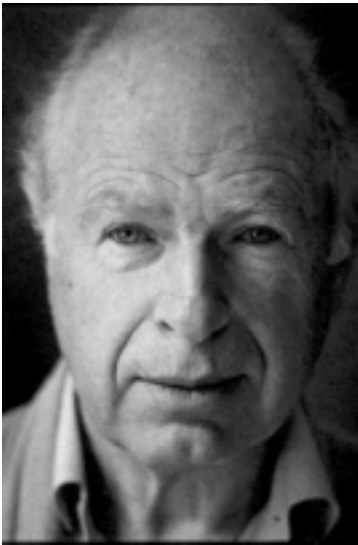
ряднини, якою було вкрито небіжчика, припала, омила слізьми...

Усі події обертаються навколо убогого фургону матінки Кураж: уже й сумніваєшся, чи то вона – його власниця, а чи він владарює над її життям, не лише годусе, а й визначає наступні події.

Та чи не найбільшою несподіванкою у поставі є звучання лейтмотиву – це душевна, тужлива українська народна пісня (запис у виконанні актора театру Миколи Постолаки). Змістом пісня гармонійно вплітається у тканину сценічного твору – йдеться в ній про загублений рід, тугу за батьківською домівкою, плач над сплюндрованою материнською землею. Таким чином стверджується і актуальність п'єси, яку режисер обрав до постави, і стремління театру виходити до вершин світової драматургії, звертаючись до позачасових загальнолюдських цінностей, надбань світової і своєї національної культури.

*Сцена з вистави "Матінка Кураж та її діти" Б. Брехта.
Режисер – Анатолій Канцєдайло, сценографія Івана Шулика. Дніпропетровський український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2002 р.
Світлина Максима Сухопара.*





Пітер БРУК

БЕЗ СЕКРЕТІВ

Думки про акторську майстерність і театр

Золота рибка

(Продовження, початок у “Просценіум” ч.1 (2)/2002, ч.2 (3)/ 2002, ч. 3 (4)/ 2002, ч. 1 (5)/ 2003.)

На своїх лекціях я щоразу повертаюся до теми театрального експерименту і намагаюсь привернути увагу слухачів до того факту, що в театральній ситуації ми перебуваємо “тут і зараз”. Якщо детально розглянути процес, учасниками якого ми є в якийсь певний момент, то можна без теоретизування визначити, що таке *театр*. Але сьогоднішній експеримент є набагато складнішим. Уперше за весь цей час я погодився написати промову заздалегідь, оскільки текст потрібен для публікації, і сподіваюся, що це не зашкодить процесу, а радше допоможе збагатити наш спільний експеримент.

Коли я пишу ці слова, *Я-автор* сиджу на півдні Франції в спекотний літній день, намагаючись уявити собі щось невідоме, як-от японську аудиторію в Кійото. Не знаю ні зали, в якій перебувають ці люди, ані їхньої кількості, ані їхніх стосунків. Та хоч як старанно я добираю свої слова, деякі слухачі почують їх у перекладі іншою мовою. Для вас у цей момент *Я-автор* зник; його замінив *Я-промовець*. Коли промовець читає текст, похиливши голову над аркушами паперу, монотонно й педантично передаючи суть написаного, то самі слова, що здавалися живими, коли він їх писав на папері, потонуть у нестерпній монотонності, що тільки підтверджує думку про погану репутацію академічних лекцій. Тож *Я-автор* – це драматург, який повинен бути впевненим, що *Я-промовець* додасть нової енергії та нову деталь у текст і подію. Для тих, хто розуміє англійську, йдеться про зміни тембру голосу та висоти звуку, крещендо, фортісімо, піянісімо, паузи й тишу. Зваблива музика голосу викликає у вас бажання слухати, бо містить у собі людський

вимір, те найменше, чого ані ми й ані що ми і наші комп'ютери не здатні зрозуміти точно, по-науковому. Це почуття; почуття, що веде до пристрасті; пристрасть, що несе переконання; переконання, яке є єдиним духовним інструментом, що поєднує між собою людей. І навіть ті з вас, хто слухає мене через перекладача, відчувають певну енергію, здатну об'єднати поступово нашу увагу: вона проникає в цей простір через звук, а також через жест. Кожен рух, який промовець робить рукою, тілом – свідомо чи несвідомо – є формою передачі; такою ж мірою як актор, я повинен це усвідомлювати, відповідати за це. Та й ви, слухачі, також берете активну участь: у вашому мовчанні захований підсилювач, що повертає ваші власні емоції назад у наш простір. Вони заряджають мене і впливають на мій спосіб мовлення.

У чому тут полягає схожість із театром? У всьому.

Спробуємо разом з'ясувати наше вихідне положення. Слово “театр” є настільки широке і неокреслене, що воно або втрачає своє значення, або ж створює непорозуміння, тому що одна людина говорить про одне, тоді як інша матиме на увазі щось зовсім відмінне. Це так, ніби говорити про життя. Слово надто містке, щоб нести якимось одне значення. Театр не має нічого спільного ні з приміщеннями, ані з текстами, акторами, стилями чи формами. Сутність театру захована в межах таїнства, ім'я якому – “ця мить”.

“Ця мить” – щось дивовижне. Її зрозумілість зваблива як фрагмент розбитої голограми. Якщо цей атом часу розщеплено і розкрито, тоді цілий всесвіт можна побачити в його безконечно малих розмірах.

У цей момент, назовні, нічого особливого не відбувається – я промовляю, ви слухаєте. Та чи цей

поверховий образ є правдивим відображенням реальності? Звичайно, що ні. Нічого такого не трапилось, щоб зрушити нас до глибин живої матерії. Наші клопоти, стосунки, наші дріб'язкові комедії та глибокі трагедії, навіть тимчасово приспані, вони всі присутні, як актори, які чекають свого виходу на сцену. Але там, за кулісами, стоять не лише виконавці наших особистих драм, – наче хор в опері – а й безліч другорядних персонажів, що поєднують нашу власну історію життя із зовнішнім світом, із суспільством в цілому. Людина – великий музичний інструмент, готовий до того, щоб на ньому заграли. Тони і гармонія його струн – це наша здатність реагувати на вібрації невидимого духовного світу, який ми часто ігноруємо, не усвідомлюючи, що торкаємось до нього з кожним подихом.

Якби можна було вивільнити і випустити у простір цієї зали всі наші приховані уявлення й бажання, це б нагадало ядерний вибух, а хаотичний вир вражень був би надто потужним, щоб бодай хтось із нас міг його прийняти. Саме тому в момент театральної дії звільняється прихований колективний потенціал думок, образів, відчуттів, мітів і вражень, і тому можна зрозуміти, чому ця дія є такою потужною і може бути такою небезпечною.

У періоди політичного гніту театр, як правило, здобуває найбільші успіхи. У країнах, де панує страх, театр є формою, за якою пильно слідкують і якої диктатори бояться найбільше. Саме тому, чим більшу ми маємо свободу, тим старанніше мусимо самі контролювати й усвідомлювати кожен театральну дію: щоб дія мала сенс, потрібно дотримуватись дуже точних правил.

Насамперед хаос, що може виникнути внаслідок звільнення кожним власного потаємного світу, потрібно об'єднати у спільний досвід. Іншими словами, аспект реальності, викликаний актором, повинен відгукнутися у кожному глядачеві, так щоб упродовж певного моменту аудиторія жила одним колективним чуттям. Тому базовий матеріал, оповідь чи тема служать насамперед для створення спільного підґрунтя, потенційного поля, в якому кожен в аудиторії, незалежно від віку й освіти, відчує себе поєднаним із своїм сусідом спільним досвідом.

Звичайно, не важко знайти банальний, поверховий матеріал для спільного підґрунтя. Але чи буде це цікаво? Очевидно, що основа, яка поєднує всіх, повинна зацікавити всіх. Що ж насправді означає слово “цікавий”? Доводять, що проміжок часу, який триває тисячну частку секунди, коли актор взаємодіє з аудиторією, як у фізичних обіймах, є насичений, густий, багатопаровий і багатий. Інакше кажучи, до уваги беруть якість моменту. Отже, будь-який окремий момент може бути дрібним і нецікавим, або ж, навпаки, сповненим значень. Хочу підкреслити, що цей рівень якос-

ти в межах моменту дає нам унікальну можливість судити про театральну дію.

Тепер потрібно детальніше розглянути те, що ми називаємо “моментом”. Звичайно, якби ми могли проникнути в саму його суть, ми б не знайшли там руху. Кожен момент є сукупністю всіх можливих моментів. Отже, те, що ми називаємо часом, зникне. Але, коли ми повернемося в звичне для нас життя, то побачимо, що кожен момент часу поєднується як з попереднім, так і з наступним моментом в міцний, нерозривний ланцюг. Отже, в театрі ми маємо справу з незаперечним законом. Вистава – це потік, що плине то вгору, то вниз. Щоб досягти моменту високого значення, потрібен ряд моментів, який починався б на простому, природному рівні, вів нас до напруження і згодом повертав нас униз. Час, який зазвичай є ворогом у житті, може стати нашим спільником, коли ми побачимо, як буденна мить здатна перетворитися в сяючу цяточку, а згодом і в момент абсолютної чистоти перед тим, як повернутися до миті буденної простоти.

Це можна краще зрозуміти на прикладі рибалки, який плете сіть. Коли він плете, уважність і значущість присутні в кожному русі його пальців. Він натягує нитку, зав'язує вузли, заповнюючи порожнечу фігурами, і форма кожної з них має своє призначення. Тоді сіть кидають у воду і по-різному, за течією чи проти неї, її витягують. Їстівна і отруйна, риба різних кольорів або рідкісна риба потрапляє туди. А в благословенний момент і золота рибка.

Однак є тонка різниця між театром і рибальством: коли сіть зроблено добре, яку рибу, хорошу чи погану, впіймає рибалка, залежить від його удачі. В театрі ж той, хто в'язе вузли, відповідає також і за якість впійманої миті. Це просто дивовижно – “рибалка” в'язанням вузлів впливає на якість риби, що потрапляє в його сіті!

Перший крок є найважливішим і набагато важчим, аніж видається. Дивно, що цей підготовчий крок не отримує належного визнання. Аудиторія може сидіти, очікуючи початку вистави, переконуючи себе, що повинно бути цікаво. Однак по-справжньому вона буде зацікавлена лише тоді, коли найперші слова, звуки чи дії вистави пробудять всередині кожного глядача перший порух, пов'язаний з прихованими темами, що з'являються поступово. Цей процес не може бути розумовим чи, тим більше, раціональним. Театр аж ніяк не є дискусією між культурними людьми. Через енергію звуку, слова, кольору та руху театр торкається емоційної глибини, що, своєю чергою, посиляє імпульси через розум. Як тільки актор вступає в контакт з аудиторією, те, що відбувається, починає рухатися різними шляхами. Є театри, які продукують “звичайну якісну рибу”, її можна споживати і при цьому залишатися здоровим. Є порнографічні театри, які нав-

мисне пропонують рибу, нутро якої повне отрути. Але припустімо, що ми люди високих амбіцій і під час вистави хочемо впіймати золоту рибку.

Звідки ж вона береться? Нам це не відомо. Можливо, з колективного мітичного підсвідомого, цього безмежного океану, межі якого ніколи не були відкриті, а глибини – достатньо досліджені. Де ж тоді перебуваємо ми, звичайні люди з аудиторії? Коли ми в театрі, ми є там, де ми є, в нас самих, у нашому житті. Отже, плести сіть – значить будувати міст між нами, такими, якими ми є у звичних для нас умовах, разом з нашим щоденним світом, і невидимим світом, який можна відкрити, якщо неповне сприйняття замінити набагато гострішим усвідомленням. Як ви гадаєте, ця сіть зроблена з дірок чи з вузлів? Це питання як коан, і щоб створити театр, ми повинні жити в ньому весь час.

Ніщо в історії театру настільки повно не відображає цей парадокс, як структури, що їх ми знаходимо в Шекспіра. По суті, його театр релігійний: він переносить невидимий духовний світ в конкретний світ впізнаваних і видимих фігур і дій. Шекспір не йде на поступки у виявленні будь-яких протилежних кінців шкали людських можливостей. Його театр не вульгаризує духовности, щоб звичайна людина могла її лише досягнути, проте його театр і не відкидає бруду, потворности, жорстокости, абсурдности та комізму низького існування. Його театр легко, без зусиль, крок за кроком прослизав між цими двома позиціями. І водночас з невідворотною силою він потужно поглиблює живий досвід аж до тих меж, коли вже будь-який опір стає неможливим і аудиторія усвідомить момент глибокого досягнення реальности. Цей момент не здатен тривати надто довго. Правду не можна ідентифікувати чи усвідомити, але театр є механізмом, що дає можливість всім своїм учасникам скуштувати певний аспект правди саме в межах моменту. Театр – це машина для сходження, підйому і спуску вниз по шкалі значень.

Зараз ми зіткнулися зі справжніми труднощами. Щоб схопити момент правди, потрібно найдрібніші зусилля актора, режисера, автора і художника *ПОСДНАТИ ВОЄДИНО*; жоден з них не може зробити цього сам. У межах однієї вистави не можуть існувати різні естетики, суперечливі наміри. Всі мистецькі та ремісничі техніки повинні служити тому, що англійський поет Тед Гагз називає “переговорами” між нашим звичайним рівнем і високим рівнем міту. Ці переговори набирають форми поєднання того, що є незмінним у цьому мінливому світі, розташованому саме там, де відбуваються вистави. Ми контактуємо з цим світом кожної миті нашого свідомого життя, коли інформація, записана в клітинах нашого мозку в минулому, оживає в теперішньому. Інший світ є для нас невидимим,

оскільки туди немає доступу нашим почуттям. Хоча його можна зрозуміти по-різному в різний час завдяки нашій інтуїції. Всі духовні практики приводять нас до невидимого світу, допомагаючи перейти від світу вражень у спокій і тишу. Однак театр не є тим самим, що й духовна дисципліна. Театр – це зовнішній спільник, одноступенець духовного шляху. Він існує для того, щоб допомогти нам зазирнути на мить у невидимий світ, який проникає у щоденне існування і який ігнорують наші відчуття.

Невидимий світ не має форм і не змінюється (чи принаймні видається нам таким). Видимий світ завжди в русі: його характерною рисою є потік, його форми живуть і помирають. Найскладніша форма – людська істота – живе і помирає, клітини живуть і відмирають – і так само народжуються, занепадають і зникають мови, моделі, позиції, ідеї та структури. Рідко в історії людства митцям вдавалось правдиво поєднати видиме й невидиме так, що їхні форми, храми це чи скульптури, картини, повісті чи музика, ставали вічними. Хоча тут слід бути обережним та усвідомлювати, що навіть вічність скінченна.

Театральний практик, де б він не був, має багато підстав наблизитись до видатних традиційних форм (особливо тих, що належать східному театру) покійно та з повагою, на яку вони заслуговують. Вони можуть вивести його далеко поза межі його власного “я” – на шлях, що існує поза неповною здатністю розуміти і творити, яку митець ХХ ст. повинен визнати як своє дійсне становище. Великий ритуал, фундаментальний міт – це двері, які призначені не для того, щоб їх розглядали, а для того, щоб їх відчиняли. І той, хто відчуває ці двері всередині себе самого, проходить через них не надто інтенсивно. Тож не потрібно ігнорувати минуле; але ми не повинні хитрувати: якщо ми викрадемо його ритуали та символи і спробуємо використувати їх у власних інтересах, тоді ми не повинні дивуватись, якщо вони втратять свою силу і перетворяться лише на яскраві порожні декорації. Ми повинні вміти бачити різницю. В одних випадках традиційна форма ще залишається живою; в інших традиція – це мертва рука, що душить життєвий досвід. Наша мета – відмовитись від загальноприйнятого шляху, але без пошуку зміни заради зміни.

Тоді на передній план виступає питання форми, точної, ідеальної. Ми так само, як і життя, не можемо обійтись без неї. Але що означає слово “форма”? Хай би як часто повертався я до цього питання, я щоразу приходжу до “sphota” – слова з класичної індійської філософії, значення якого міститься в його звучанні – брижі, що раптово з’являються на спокійній поверхні води; хмара, що з’являється в чистому небі. Форма – це справжній маніфест у процесі становлення, дух, що приймає тіло, перший звук, Великий Вибух.

В Індії, Африці, на Близькому Сході, в Японії митці, які працюють у театрі, ставлять те саме запитання: якою є наша форма сьогодні? Де її шукати? Ситуація заплутана, питання заплутані, відповіді – теж... Зазвичай, даючи відповіді на ці запитання, митці поділяються на дві категорії. Одні схиляються до думки, що великі культурні генератори Заходу – Лондон, Париж та Нью-Йорк – вирішили цю проблему, і потрібно тільки використовувати знайдену ними форму так, як це роблять країни, що розвиваються, засвоюючи нові індустріальні процеси та технології. Іншого погляду дотримуються митці з країн Третього Світу. Вони відчують, що втратили свої корені, що їх захопила велика хвиля Заходу з усіма своїми образами ХХ ст., тому вони відчують потребу відмовитись від наслідування іноземних моделей. Це додає їм відваги повертатися до своїх культурних коренів і давніх традицій. У цьому – два великі протиріччя нашого часу: ззовні тяжіння до об'єднання, зсередини – до роздрібнення.

Однак жоден метод не дає бажаних результатів. У багатьох країнах світу театральні групи б'ються над п'єсами європейських драматургів, таких як Брехт або Сартр. Часто вони не бачать того, що ці автори виробили складну систему спілкування, властиву часові та місцю, в яких вони творили. В абсолютно іншому контексті резонанс зникає. Імітація експериментального авангардистського театру 60-х рр. натрапляє на ті ж труднощі. Так само справжні люди театру в країнах Третього Світу з почуттям гордості та відчаю докопуються до свого минулого, намагаються модернізувати свої міти, ритуали й фольклор. Але, на жаль, часто виходить убога мішанина, інакше кажучи, ні риба, ні м'ясо.

То як же бути правдивим щодо сьогодення? Нещодавно я подорожував Португалією, Чехословаччиною та Румунією. В Португалії, найбіднішій з усіх західноєвропейських країн, мені сказали, що люди більше не ходять у театр і в кіно. “Так, – зітхнув я з розумінням, – з усіма вашими економічними труднощами люди не мають грошей”. “Не зовсім так, – прозвучала несподівана відповідь. – Якраз навпаки. Економічна ситуація поступово поліпшується. Раніше, коли грошей було обмаль, життя було дуже сірим, і тому люди прагнули ходити в театр чи в кіно. Тоді, звичайно, заощаджували для цього гроші. Сьогодні люди мають трохи більше на витрати і весь діапазон можливостей споживача ХХ ст. доступний для них: є відео, компакт-диски, ресторани, чартерні рейси, груповий туризм – усе, щоб задовольнити одвічну потребу бути з іншими людьми. Далі – одяг, взуття, зачіски... Кіно й театр усе ще залишаються в списку, проте майже наприкінці”.

Від ринково-спрямованого Заходу я подався до Праги та Бухареста. Тут знову, як і в Польщі, Росії, та

й майже в усіх посткомуністичних країнах, чути той самий крик відчаю. Кілька років тому люди билися за місця в театрі. Зараз на виставах глядачі займають якусь четверту частину зали. Знову ж таки, в абсолютно іншому соціальному контексті стикаємося з тим самим феноменом театру, який *більше не приваблює людей*.

У дні тоталітарного гніту театр був одним з небагатьох місць, де нехай не довго, бодай на короткий час можна було почуватися вільно, можна було втекти в романтичніше, поетичніше існування, або ж, заховавшись і захистившись анонімністю аудиторії, можна було сміхом чи аплодисментами приєднатися до актів непокори владі. Кожен рядок шанованої класики з допомогою найменшого наголошування на слові чи ледь помітного жесту давав акторові можливість увійти в таємну змову з глядачем, щоб виразити те, що в іншому випадку було б надто небезпечно виражати. Нині такої потреби немає, і театри змушені визнати прикрий факт, що зали були заповнені з багатьох важливих причин, які однак не надто стосувалися справжнього досвіду самого мистецтва як такого.

Отож, розгляньмо ще раз ситуацію в Європі. Уздовж усього шляху, що простягався від Німеччини до Сходу, вкупі з великими просторами російських земель, і на Захід – через Італію, Португалію та Іспанію – існувала довга низка тоталітарних урядів. Характерною рисою усіх форм диктатури є заморожування культури. Немає значення, які форми – всі вони більше не мають можливості жити, відмирати, замінити одна одну згідно з природними законами. Певні культурні форми приймають через те, що їх вважають активними та безпечними, тоді як інші вважаються підозрілими, і тому їх заганяють у підпілля або ж зовсім знищують. 20 – 30-х рр. ХХ ст. для європейського театру були надзвичайно поживавленими і плідними. У цей час з'явилися важливі технічні інновації: сцени, що обертаються, відкриті сцени, світлові ефекти, прожектори, абстрактні декорації, функціональні конструкції. Були усталені певні стилі акторської гри, певні способи контакту з аудиторією, певні ієрархії, такі як роль режисера чи важливість позиції художника. Вони були співзвучні своєму часу. Згодом відбулись великі соціальні зрушення: війна, революція, контрреволюція, розчарування, відмова від старих ідей, потреба нових стимулів, гіпнотичне тяжіння до всього нового та інакшого. Сьогодні віко відхилене. Але театр, ревно прив'язаний до своїх старих структур, не змінився. Він не є більше частиною свого часу. В результаті, з багатьох причин, театр у всьому світі переживає кризовий стан. І це добре, це закономірно.

Життєво важливо чітко розрізняти, що “театр” – це одне, тоді як “театри” – щось зовсім інше. Театри – це скриньки, а скриньки – не те, що міститься всередині, так само як конверт не є листом. На жаль, аналогія в

цьому місці хитка: конверт легко викинути у вогонь, набагато важче позбутися будівлі, особливо будівлі гарної, – навіть тоді, коли ми інтуїтивно відчуваємо, що вона віджила своє. Ще важче відмовлятися від культурних звичок, зафіксованих у нашому мозку, естетичних навичок, культурних практик і традицій. І однак “театр” – це фундаментальна людська потреба, тоді як “театри” разом із їхніми формами й стилями є лише тимчасовими скриньками, які у будь-який момент можна замінити.

То ж ми повертаємося до проблеми порожніх театрів і бачимо, що не може стояти питання реформи – слова, що в англійській мові буквально означає заміну старих форм новими. Якщо наша увага й надалі буде зосереджена на формі, то відповідь теж залишиться суто формальною і тому невтішною на практиці. Я так багато говорю про форму задля того, щоб наголосити, що пошук нових форм сам собою не може бути відповіддю. Таку ж проблему мають інші країни, де панує традиційний театр. Якщо модернізація означає наливати старе вино у нові бутлі, то пастка форми й далі щільно зачинена. Якщо для режисера (художника, актора) намір полягає в натуралістичному репродуванні образів сьогодення як форм, то він знову розчарується, зрозумівши, що навряд чи зможе піти далі, поза те, що кожної години пропонує нам телебачення.

Театральний досвід, який відбувається цієї миті, повинен іти в ногу з часом, так само, як справжній дизайнер моди ніколи сліпо не шукає оригінальності, а таємничо поєднує свою творчість з мінливою поверхнею життя. Театральне мистецтво мусить мати щоденний аспект – історії, ситуації, теми повинні бути впізнаваними, бо людина попри все цікавиться життям, яке вона знає. Театральне мистецтво мусить також мати матерію та значення. Матерія – згусток людського досвіду; кожен митець прагне вловити це у своїй роботі тим чи іншим способом, і, можливо, він відчуває, що значення з’являється завдяки можливості торкнутися невидимого джерела поза його звичайними обмеженнями, що надає змісту значення. Мистецтво – це колесо, що обертається довкола нерухомого центру, який ми не можемо ні зрозуміти, ні визначити.

То ж яка наша мета? Це зустріч із життєвою матерією, не більше й не менше. Театр може відображати кожен аспект людського існування, і таким чином кожна жива форма є справжньою, кожна форма може мати потенційне місце в драматичному вираженні. Форми – як слова: вони набувають значення лише тоді, коли правильно вжиті.

З усіх англійських поетів Шекспір мав найбагатший словниковий запас, постійно збільшуючи кількість слів, поєднуючи незрозумілі філософські терміни з найнепрстойнішими виразами. В результаті з його пера зійшло близько 25.000 нових слів. У театрі, окрім

словесної, є надзвичайно багато мов, завдяки яким встановлюється і підтримується спілкування з аудиторією. Це мова тіла, звуку, ритму, кольору, костюму, мова декорації та освітлення – все на додаток до цих 25.000 слів. Кожен елемент життя – це слово у всевітньому словнику. Образи минулого, образи традицій, образи сьогодення, ракети, що летять до місяця, велосипеди, грубий сленг, купа цегли, полум’я, рука на серці, крик душі, безмежні музичні відтінки голосу – це все як іменники й прикметники, з яких ми можемо будувати нові словосполучення. Чи ми здатні правильно їх використати? Чи вони необхідні і чи є вони засобами, які роблять живішим, проникливішим, динамічнішим, удосконаленим і правдивим те, що вони виражають?

Сьогодні світ пропонує нам нові можливості: цей величезний людський словник може бути поповнений елементами, які в минулому ніколи не зустрічались разом. Кожна раса, кожна культура може внести своє власне слово у фразу, яка єднає людство. Ніщо не є таким важливим для світової театральної культури, як спільна праця митців різних рас і походження.

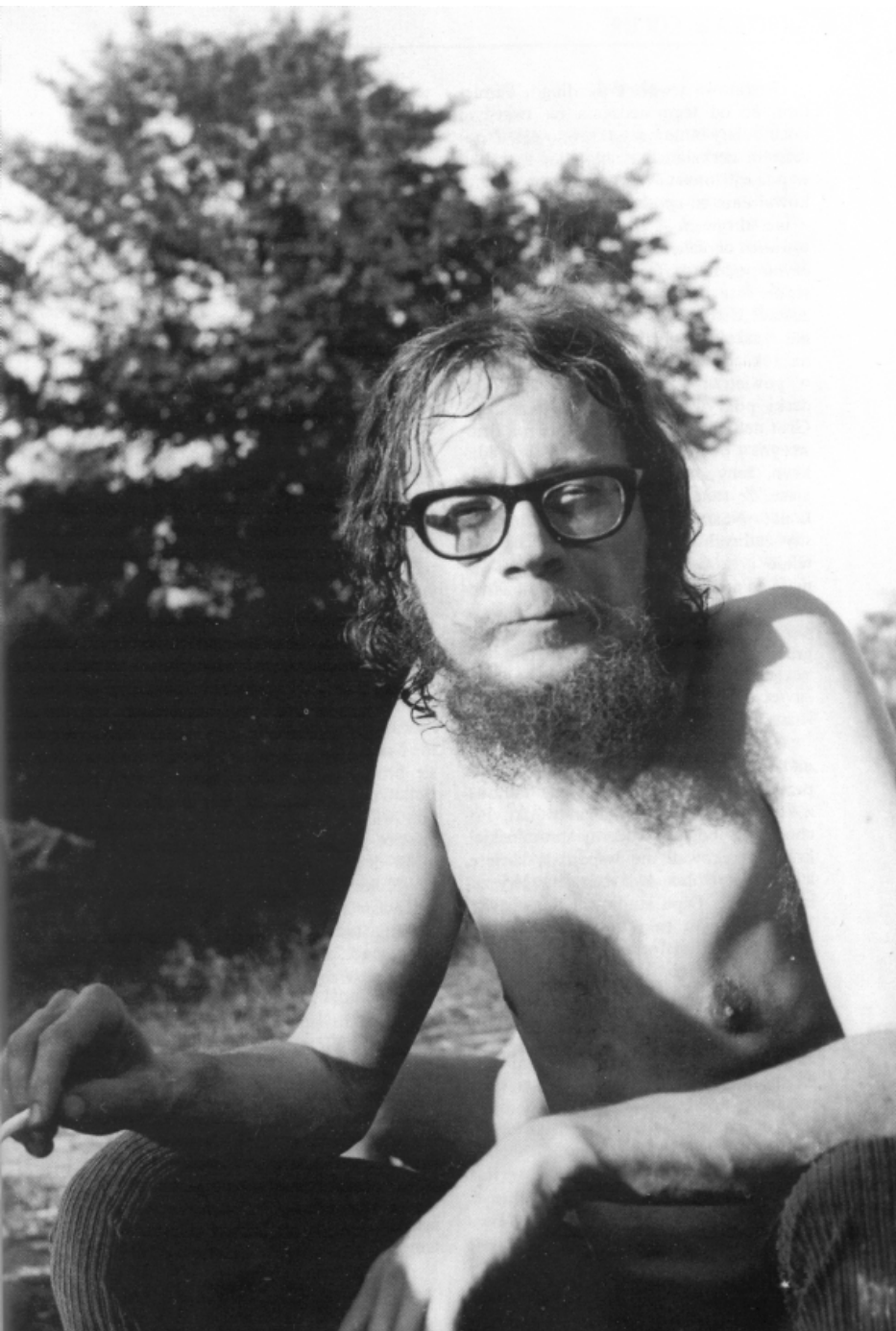
Коли різні традиції поєднати, спочатку виникають перешкоди. Та коли, завдяки інтенсивній роботі, знайдена спільна мета, бар’єри зникають. І в цей момент жести й тембри голосу кожного стають частиною однієї мови, виражаючи на мить одну спільну правду, в яку залучена аудиторія: це момент, до якого веде театр. Ці форми можуть бути старими чи новими, звичайними чи екзотичними, детально розробленими або простими, витонченими або наївними. Вони можуть виникнути з найнесподіваніших джерел, вони можуть виявитися суперечливими настільки, що здаватимуться взаємовиключеними. Насправді, якщо замість єдності стилю чути буде скрегіт і суперечку між ними – це може стати справжнім, корисним відкриттям.

Театр повинен бути не нудним і шаблонним, а насамперед несподіваним. Театр веде нас до правди через несподіванку, хвилювання, через ігри та радість. Він робить минуле і майбутнє частиною теперішнього. Він дає нам дистанцію від того, що зазвичай оповиває нас, і знищує відстань між нами і тим, що зазвичай віддалене. Історія з сьогоднішньої газети може раптово здатися менш правдивою, менш особистісною, менш близькою, аніж щось з іншого часу, з іншої країни. Має значення тільки правда теперішнього моменту, відчуття повної довіри, яке може з’явитися лише тоді, коли актор і глядач пов’язані воедино. Це відбувається тоді, коли тимчасові форми виконали своє призначення і перенесли нас у цю єдину, неповторну мить, коли двері відчиняються навстіж і змінюється наша здатність бачити.

Переклала з англійської Олена Матвієнко

Владо ШАВ

Духовна трансформація ЄЖИ ҐРОТОВСЬКОГО



Вступ

Не такий уже й великий гріх – не знати Ґротовського, нехай навіть і для нашого інтелектуала, вишколеного й оточеного гнітючою приальпійською буденністю. У театральних колах то тут, то там згадують цього “великого реформатора театру шістдесятих років”, його неповторні вистави і методи “бідного театру”. Зрештою (і це незаперечна правда), це не має якогось особливого впливу на сучасний театр.

Брак знань про *духовність* можна зрозуміти, але аж ніяк не виправдати. Писати в наші надто світські часи про духовність – це, властиво, щось вельми незвичайне, а для багатьох передовсім зайве, тим паче, що роздуми про її майбутнє надають цьому всьому присмак непевності. Усе воно так. Але я, однак, вважаю, що йдеться про справи надто важливі, щоб ми могли дозволити собі не допустити їх у коло наших роздумів.

Відкриймо наші карти: якщо для когось духовне життя обмежується тільки службою Божою і священником, рухом *new age* або сектами, а для людей з ширшим світоглядом – більше чи менше екзотичними релігіями, то така відсутність зацікавлення мені цілком зрозуміла. Це аж ніяк не означає, що я цілковито підтримую щось подібне, бо в такому разі пристав би на властиву людям “зручність” у сфері духовних пошуків. Духовність – це щось більше, ніж формальна приналежність до певної релігійної системи і дотримання відповідного релігійного ритуалу. Духовність у своїй суті є *індивідуальним питанням про першооснову правди про себе і довколишній світ, а також активний особистий пошук у цьому напрямі*. Те, що таке міркування звучить у наш час надто серйозно, а в порівнянні з

безліччю щоденних турбот навіть смішно, є відлунням нашої секуляризованої епохи. Колись таке питання духовності саме по собі було загальнозрозумілим, не беручи вже до уваги сенсу, а може, радше форми відповіді, що їх знаходила тогочасна людина[1]. Це свідчить про те, що відповіді у своїй суті є завжди подібні одна на одну і відрізняються лише від мітологічної форми висловлювання, яку диктує рівень культурної свідомості певної епохи. Або ж, як окреслює це К.Юнг: *архетипи – однакові*, змінюються лише *міти* як їхнє свідоме, *культурне відтворення*. Тому міти тільки пристосовуються до епох, досить лише згадати про Сізіфа і його сучасні варіанти.

Якщо для нас чуже будь-яке духовне життя, то тим більше чужим для нас буде його фізичний вияв, тобто *обряд*. Раніше я теж займався “індивідуальною” духовністю, тобто різноманітними медитаціями, трактуючи їх як ритуал. У своїй праці “Невідомий ритуал” (Neznani ritual. – Revija, 2000. – лт. 84-65) я висловлюю здивування з того приводу, що мій давній взірєць для наслідування – Гротовський займається “ритуалами” і описую, як допомогло мені це зрозуміти його “об’єктивні” можливості й цінності. Саме тоді я зорієнтувався, що вже якийсь час займаюся обрядовою практикою в її об’єктивному значенні, тільки що не сприймав її саме так. Імовірно, що багато людей, які дбають про своє духовне життя, доходять того самого висновку. Отже, можемо сказати, що коли йдеться про духовні справи, в нашій голові панує цілковите безладдя, і власне тому нам потрібно про це поговорити.

Передусім з’ясуємо, “що мав на увазі Гротовський”. Чи справді він був реформатором театру, чи, як говорили після його “відходу з

театрального життя”, якимсь сучасним гуру, котрий займається духовним життям і для якого *мистецтво* є лише *засобом*, призначеним для інших цілей? З усіх широко доступних джерел, які з’явилися після смерті цієї таємничої людини, все стало зрозумілішим, а насамперед те, що його пошуки від самого початку мали духовний характер[2]. Звичайно, якщо *пошук першооснови правди* має для нас духовну конотацію. Гротовський був з цим постійно зв’язаний, навіть якщо реалізацією засад пошуку є самодослідження, людина, дія чи трансляція. Його наскрізь цікавила



słowo obraz terra oria

відкритість і її радикальні впливи, посвяченість окремої особи під час трансу, що виявлялась в психічному стані людини, а не у філософському чи теологічному проявах. Усе це цікавило, а точніше поглинуло Діяльність, Експеримент, Екстремальну дію Гротовського.

Про таку вдачу Гротовського свідчать деякі подробиці з його життя. Прочитавши десятирічним хлопцем біографію Рамана Махаріші, сучасного святого з-під Арачунале (помер у 1950), він аж захворів: його лихоманило, коли натрапив на імператив пошуків своєї сутності: хто є твоїм справжнім Я? Або ж, вступаючи до вузу, Гротовський теж серйозно замислювався, що обрати: навчання в театральній школі, вивчення санскриту чи психології. Він обрав навчання в театральній школі, оскільки його прийняли саме туди, але, як потім сам зазначав, якби вибрав одну з двох інших галузей, його життєвий шлях не був би іншим. Він завжди шукав би оте щось... Індійські впливи, а також вплив психології перепліталися на його театральній дорозі. Отже, це була дорога, а не мета.

Останній період творчості Гротовського називають “Мистецтво як провідник” (Art as vehicle), де театральна техніка відкрито служить експерименту і прагненню духовного розуміння. В цілому вже від самого початку театр був для нього полем діяльності і засобом для духовних пошуків і експериментів. Колись він, жартуючи, розповів, що під час подорожі з акторами до Ополя, де мали намір створити новий театр, актори запитали його, що саме вони будуть там створювати. “Ашрам,” – поважно відповів їм Гротовський, при тому лукаво підморгнувши співрозмовникові, – “цього їм було цілком достатньо, бо й так не знали, що це слово означає...”[3].

Незабаром вони відчули це на власній шкірі і, о диво, невдовзі пристрасно віддалися цьому. Звичайно, Гротовський жартував, але по суті був недалекий від правди. “Ашрам культури, монастир” – ось визначення, яке найбільш відповідає його середовищу праці. Звичайно, в дилетантському сенсі, бо в його холодильнику можна було побачити біля шматка м’яса пляшку польської горілки. Майстрові йшлося про сутність, а не про зовнішній пуризм.

Обряд

Десятки тисячоліть обряд був основним способом вирішення головних проблем людства, які стосувалися питань: де я, звідки з’явився і куди йду? Проблем, які загалом визначають людську духовність як найвищу, і разом з тим найшляхетнішу форму цікавості. Цю потребу і радість пізнання, експериментування у найпростіших проявах можна вже помітити, спостерігаючи за мавпами. В лондонському зоопарку я спостерігав за шимпанзе, який довгий час марно намагався вистромити палець через сітку огорожі, щоб

досягнути гілку. За хвилину він почав шукати щось на землі. Знайшовши відповідну паличку, шимпанзе почав притягувати гілку, аж поки вона не опинилась в його руці.

Однак це дослідження чогось видимого, до нього можна доторкнутися. Людина може ще більше – визначити існування *невидимого*, тобто зв’язків, стосунків чи процесів, що виникають між видимими речами[4]. Пізнання цієї невидимої дійсності – основна умова духовного життя. Отож, можемо ствердити, що людина в початковий період свого розвитку була втягнена в процес творіння, але не усвідомлювала цього. У цьому полягає мітологічне перебування в первісному Раю, в біблійному братерстві з тваринним світом. Щоб знайти і побачити цей рай, людині треба було залишити Боже Царство. Щоб побачити свій власний дім у всій його величі, з нього теж потрібно вийти. Потрібно вийти з дому й задля того, щоб відчути, що означає “прийти додому” або “мати дім”. Ці пошуки *загубленого царства* чи *справжнього дому* називаємо духовними пошуками, французько-англійським словом *quest*. Його фізичною, груповою формою є обряд.

Звичайно, існують також індивідуальні форми духовності, поширені зокрема на сучасному зіндивідуалізованому Заході. Йдеться тут про поширення, пов’язане із вузьким колом людей, які самі себе запитують про першооснову людського існування. Сприйняття обряду як групової (суспільної) духовності пов’язане з питанням, наскільки ще сучасні люди є стадними істотами. Чи в сучасному світі й надалі існує примат нашого генетичного *стадного потягу* і *взаємозв’язку з ним*, що так важливо для тварин на вищому щаблі розвитку? Цей потяг ми несвідомо реалізуємо у приналежності до різних цікавих і прихильних до нас товариств чи груп.

Духовний обряд поєднує дві вищезгадані потреби: потребу пізнання невидимої дійсності та інтенсивне відчуття приналежності до якоїсь групи. Отож, обряд означає “прийти разом”, щоб зануритись у глибоку дійсність. Такі дії посилюють взаємні міжлюдські зв’язки в пізнанні Божого елементу[5]. Пора, нарешті, позбутися прастраху, перестати соромитися – насамперед коли йдеться про духовність, – гальм, таких помітних нині в середовищі нашої інтелігенції.

Звичайно, що духовні проблеми не стосуються лише словенців. Незаперечним фактом є те, що традиційна європейська релігійність майже зовсім безпорадна, якщо йдеться про основи духовного послання, починаючи з періоду родової спільноти до сьогодні. Духовне послання вказує на *відповідний шлях, який би провадив до конкретного індивідуального пізнання невидимого, чогось такого, що підноситься над дійсністю*. Якщо наш духовний або “релігійний” інстинкт – це щось елементарне, то неможливо обійти

твердження, що цю потребу суспільство задовольняє або заповненням духовного вакууму іншими видами людської діяльності, або різноманітними пристрастями і вшануванням того чи іншого. Тут я маю на увазі, наприклад, психологію з її “відомими експериментами” або “змінними станами свідомості”, фізику з квантовою механікою і її перетворенням матерії в енергію та навпаки, дослідну чи “глобальну” екологію або ж культуру із “святим” театром Гротовського і багатьма іншими царинами мистецтв та їхніми творцями. Щодо останнього, то *культ* так чи інакше є колискою *культури*, хоча насправді йдеться про панування джерел західної цивілізації.

Мистецтво, тобто основа людської культури, розвинулося на релігійному ґрунті. Малювання, спів, танок чи інсценізація беруть свій початок з обряду, де зазначені форми співіснували як різноманітні способи прославляння того ж таки духовного екстазу. З усіх мистецтв театр – найближчий до обряду, оскільки він, крім властивої лише для нього “діяльності”, використовує багато форм інших ділянок мистецтва, і водночас спирається на безпосередню присутність глядачів. Перехід обряду до театру, а згодом релігії до мистецтва можемо досить чітко простежити на прикладі грецького театру. Спочатку в грецькому театрі співали “*tragos oidiје*” просто поміж поспільства, що брало участь у виставі. Поступово це було замінено триденним фестивалем трагедії під егідою лише бога Діоніса з вступним драматичним конкурсом, з відповідно підготованими акторами й глядачами, які сиділи в продумано спроектованому амфітеатрі. Паралельно з цим процесом, який відображав зміни у свідомості грецького суспільства, змінилась тематика п’єс, героїв з міту замінили звичайні люди та їхні проблеми.

Отож, театр як мистецтво народився тоді, коли зміцнилася роль щоденного, соціального культу в мітологічній “вічності”. Обряд – характерна форма стабільної, колективної *родової спільноти*, де театр і мистецтво не зволікаючи відображали раптові зміни в мисленні і сприйнятті індивідуальних людських особистостей всередині складної, хиткої державної системи. Крім творчої діяльності, театр є також суспільною інституцією з потужною соціальною функцією, місцем соціальних (в значенні “товариських”) зустрічей і символічного *показу*. Обряд виконує також соціальну функцію, яка виражає відновлення й поживлення зв’язку на основі *загального активного пізнання екзистенційних коренів, контакту з “людським духом”*, як називає це явище учень К.Юнга – Нойманн. Театр значною мірою розважає і знімає щоденні стреси постійно збудженої особистості. Ритуал зі своєю екзистенційною основою і свідомими критичними ситуаціями, які ніби провокують несвідомий зміст, надає перевагу тим учасникам, будень яких

врівноважений, які сприймають обряд як *екзистенційний стрес*, як потрібне і жадане “відродження у вогні”. Обрядові принципово чужими є елементи відпочинку і забави. Елемент відпочинку тут можливий на іншому рівні і є наслідком мандрівки в невідоме з усіма пов’язаними з цим переживаннями, провокаціями і зусиллями. Тому в кожному обряді є сліди спроби ініціації.

Театральний *mimesis*, звичайно, теж є відображенням дійсності і це зрозуміло, хоча хтось може запитати нас (як, наприклад, режисер Пітер Брук), чому сучасному світові, й без того повному умовностей, додають ще й фіктивну дійсність театральної вистави; або ж якою буде наша реакція на думку, що *в буденність проникає гра, а в театр – дійсність*. Але не якась там звичайна буденність, а *екстаз (ekstasis)* – дійсність, приховувана в найглибших закутках людського духу, видобута за допомогою обряду.

Практиковані обряди – дефект нашого часу?

Багато хто помилково вважає, що ритуали – це справа родової спільноти або страшних сект. Та насправді псевдоритуальну поведінку спостерігаємо ще у тварин, зокрема під час їхнього парування. Люди вважають ритуал заміником культової діяльності, яку трактують як інстинктивне регулювання співжиття тварин і в індивідуальному, і в загальному аспектах. Обряд давав первісній людині почуття безпеки в переломних життєвих ситуаціях (*rites de passage*), а також можливість *відновлення контактів* з первісною реальністю світу (первісний ритуал). Оцінюючи обрядовість, займемося її кінцевим аспектом зокрема.

З розвитком цивілізації ритуал втратив своє значення. Він став приналежністю релігійних систем і їхніх носіїв – священиків. Позбавлений свого цінного компоненту, ритуал перетворився на *церемонію*, зробився засобом маніпуляції в руках сильних світу цього або ж перетворився на масу неусвідомлених, замінюваних і тому більш чи менш небезпечних чи шкідливих форм задоволення основної людської потреби надвимірності.

Лише К.Юнг знову відкрив життєве значення обряду й обґрунтував його в теорії архетипів, тобто в первісних зразках поведінки нашої колективної підсвідомості. Насамперед він підкреслював значення одухотвореного, індивідуального ритуалу, заснованого на техніці творчої уяви.

Психолог Портманн зазначає, що сучасний цивілізаційний розрив між прагненням до глобалізації та біологічною потребою інтимної приналежності до групи можна перемогти тільки за допомогою відповідної обрядової практики. Обряд завжди відображав і вирішував основні проблеми певного суспільства. Тому сучасний обряд потрібно нарешті відкрити. Це

передбачав уже Арто, однак його основні засади накреслив польський реформатор театру Єжи Гротовський. Ті, хто вже десятки років поділяють спостереження і досвід Гротовського, щосили намагаються рухатися в тому ж напрямі, звісно, беручи до уваги підтримку нашого суспільства і його “найбільший інтерес” – бажання знайти відповідь на питання “ким і де насправді ми є”.

Духовність у Гротовського

Гротовський, на відміну від одухотвореної ідеї обряду К.Юнга, актуалізує ритуал в його фізичній, зовнішній, міжлюдській формі. Такий сучасний “об’єктивний ритуал” – це, по суті, пошук певної глибокої дійсності, що реалізується активною, колективною взаємною допомогою учасників ритуалу, які перебувають в іншому стані свідомості, тобто приглушенні власного я, задля того, щоб зробити можливим вияв первісної людської сутності.

Над концепцією нового обряду на зразок “*активної культури*” Гротовський послідовно працював з кінця 60-х до початку 80-х рр. У лісах Сілезії він створив своєрідну міжнародну полікультурну майстерню, яку на різних етапах називали *Паратеатром* і *Театром Джерел*. З другої половини 80-х рр. і аж до своєї смерті, тобто до кінця 90-х, Гротовський зібрав і сформулював свою роботу в дослідницьких працях, присвячених обрядові, які його приятель Пітер Брук назвав “*Art as Vehicle*” – Мистецтво як провідник. Провідник куди? У нашу найглибшу трансцендентну індивідуалізовану надвимірність. Враховуючи можливі непорозуміння, Брук дуже обережно й водночас відкрито стверджує, що практичні методи Гротовського в іншій епосі і культурі визнали б за нову техніку духовної ініціації, як колись це трапилось з медитаціями *дзен*, *вуду*, *танцями дервішів* або з іще старшими формами – грецькою *містерією*, яку витіснило християнство.

Перша основна різниця поміж методами Гротовського і вищезгаданими історичними духовними техніками полягає в тому, що вони, незважаючи на їхню оригінальність і наміри, під час експериментального введення людської особистості в іншу реальність ґрунтувалися на релігійних і культових засадах. А Гротовський розвинув свій метод на підставі радикальних досліджень про театр, точніше кажучи, в процесі пошуків найглибшої акторської реальності. Для Гротовського як прагматика, який впевнено крокує по землі, найголовнішим було відкривання ефективних методів людського драматичного перетворення в самого себе – справжнього, а такі етикетки, як “духовний, святий”, він охоче залишав для інших.

Перші кроки в цьому напрямі зробив уже його попередник Станіславський, для якого акторська ін-

тимна дійсність означала тільки розвиток в прониканні у роль. Отже, можна сказати, що Гротовський надавав більшого значення пошуку цієї глибокої індивідуальної дійсності. Він підпорядкував цьому все, навіть театр, який був для нього тільки засобом, *vehicle*, в наближенні до задуманої мети. У Станіславського людська внутрішня реальність служить тільки для оживлення ролі, тоді як у Гротовського роль служить для оживлення людини. Його актор поступово стає особистістю, яка, застосовуючи активний, радикальний і водночас точний технічний метод, відкриває свою над- (поза-, за-, перед-) соціальну і первісну суть, і саме в такій личині він протиставляє себе людям. Тому “вистава” і є протистоянням, Зустріччю. Глядач не лише дивиться, але й, захопившись, пізнає щось. Це захоплення не залежить від його рішення, а є наслідком пізнання інтенсивної дійсності. В щоденному житті ми мимоволі пізнаємо цю реальність, коли нас спіткає нещастя або ж ми *стикаємось* з винятковим явищем природи.

Коли ми говоримо про обрядовість у Гротовського, то мусимо вже від початку усвідомлювати, що мова йде про обрядовість в її об’єктивній формі, тобто такій, що стоїть поза межами відомих релігійних форм і контекстів. Об’єктивне визначання обряду, як я вже зазначав вище, є *активним і колективним пошуком певної глибокої дійсності, при взаємній підтримці і зміненому стані свідомості*. Оскільки об’єктивізм не існує сам у собі, то можемо говорити, що мета обрядовості Гротовського – досягнути якнайвищого обрядового об’єктивізму. Бо правду мовлячи, Гротовський цікавився обрядом тільки з огляду на ефективність його як соціального і духовного феномену. Гротовський у свій “театральний період” життя ретельно вивчив усі існуючі західні й східні техніки акторської гри. З такою ж ретельністю він вивчив обрядову практику минулого і сьогодення у свій “обрядовий період” життя.

З точки зору “активного пошуку глибокої дійсності” та існування пасивного *театру* з його пасивними глядачами, тодішній “театральний період” мав обрядовий характер. Тому цю зрілу фазу глибоких театральних пошуків Гротовського (“*Фауст*”, “*Незламний принц*”, “*Apocalypsis cum figuris*”) можемо справді назвати “обрядовим театром”. Як на мене, захоплення світової громадської думки феноменом його творчості в 60-х рр. було пов’язане з обґрунтованим передчуттям чогось духовного, в момент появи таких епітетів як “святий театр” чи “святий актор”[6]. Тому що Правда і Божественність дуже подібні між собою і часто ці поняття вживають як взаємозамінні. **Перехід від сучасного обрядового театру до сучасного обряду було лише питанням переходу від пасивної до активної публіки як останньої умови впровадження належного обряду.**

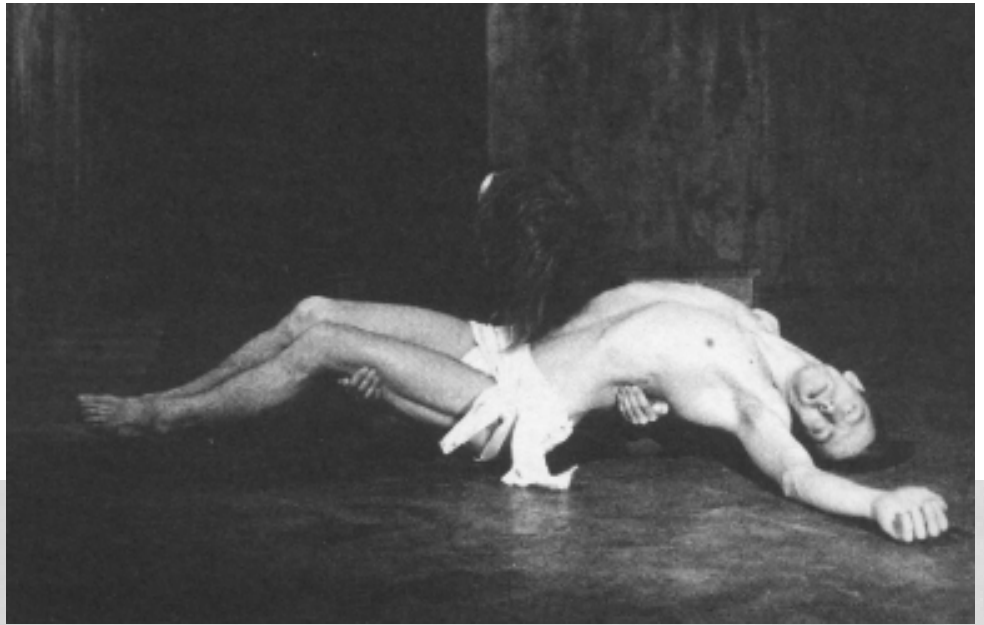
Гротовський і елевсинські містерії [7]

Масовий характер періоду обрядовості під знаком “активної культури” утруднював введення людей в сучасну ініціацію глибокої реальності. Це наближалось до тієї суспільної функції, яку ще півтори тисячі років тому виконували елевсинські містерії. Гротовський у своєму есеї “Від театральної вистави до театру як провідника”, виразно вказав, що колись у тому напрямі, який він знову відкриває, розвивалися “містерії старих епох”. Оскільки і елевсинські містерії, і справа Гротовського часто стають темою живих дискусій, то слід було б розглянути їхні спільні та відмінні риси.

Збігнев Осінський – один з найкращих спеціалістів, який вивчає життя і творчість Гротовського після того, як сам узяв участь в останньому проєкті Гротовського “Діяння” в селищі біля Понтедери, так написав про ці спільні риси: “Думаю, що там, у тому тосканському селі, відбувається щось подібне до грецьких античних елевсинських містерій. Суспільні і культурні контексти в наш час, звичайно, зовсім інші, ніж ті, які були тисячоліття тому. Людина теж інша, однак виникає питання, чи не маємо ми чогось спільного з тими людьми[...] Я не запевняю, наче те, що робить група Гротовського, таке ж, як елевсинські містерії; я тільки кажу, що вони в наш час можуть виконувати подібну функцію. Зрештою, античні містерії теж не призначалися для мас, однак протягом століть служили потужним і важливим джерелом натхнення”.

Останнє твердження Осінського виникло в контексті того, що в “Діянні” зазвичай може взяти участь тільки шість осіб, і цим пояснюються постійні закиди на адресу Гротовського з приводу обмеженого допуску громадської думки щодо його мистецьких творінь. Він вибрав неточне порівняння. Елевсинські містерії були найважливішим культовим завданням грецького суспільства і тому відповідно – масовим явищем. *Телестеріон* – головна святиня ініціації після розбудови в часи Перикла могла вмістити близько двох тисяч учасників (вісім рядів кам’яних лав у квадраті з 50-метровими сторонами).

Період “Мистецтва як провідника” і його (надзвичайно обмежений) публічно доступний результат має інше суспільне значення, ніж містерії. Тут ідеться про



Марія Коморовська, Ришард Чесляк у виставі “Незламний принц” за П. Кальдероном-Ю. Словацьким. Вроцлав. 1965 р.

частково приховані певні *пошуки* і *дії*, наміром яких є працювати “в укритті” як згадка, нагадування і моральна підтримка, як зразок цілковитої посвяти праці. Якийсь прихований “генератор” для усіх тих, хто будь-коли мали з ним контакт. Або, як сказав російський режисер Анатолій Васильєв: “Незважаючи на те, що ця група – мала, то хоч би в ній залишилось тільки дві особи, цього було б достатньо, щоб скерувати думки на цю таємницю...” Така духовна практика має більше спільного з хасидським, суфійським чи старокитайським методом “прихованих впливів” духовних осіб та езотеричних кіл на ширшу громадськість, ніж містерії.

Елевсинські містерії були *ініціацією*, *активним введенням* її учасників у певну “глибоку дійсність”. Усі інтенсивніші форми участі – *підготовка*, *введення в таємницю* і *поглиблення* цього досвіду – мали свій перевірений процес. Увесь процес ініціації тривав від двох до п’яти років. Розважаючи над порівнянням праці Гротовського з античними містеріями, ми маємо брати до уваги не той період, коли Гротовський працював над ними, а той, коли ця подібність є найбільш явною, тобто період після-театральної дослідницької діяльності Гротовського. Події між 1969 та 1978 рр. спеціалісти називали *Паратеатром*, тоді як проєкти, що виникли у 1976 і 1982 рр. – *Театром Джерел*, а весь цей період має назву *активної культури*. Спільним знаменником паратеатральних подій були пошуки

радикальної зустрічі людей, тоді як спільним знаменником Театру Джерел – пошуки *трансцендентного пізнання світу*, який спирається на первісні і змодифіковані обрядові техніки проникнення в людську “глибоку реальність”.

На мою думку, власне, функції фази активної культури, а зокрема періоду Театру Джерел, найближчі до елевсинських містерій, єдине тільки, що функції не спираються на масову участь у них публіки. Містерія, як кожна ініціація, спирається на *процес* введення до глибокого пізнання дійсності від підготування до містичного пізнання і його поглиблення. Цього нема в *Діянні*, тоді як цей процес виразно бачимо в проєкті Джерел, хоч його втиснуто в рамки двох тижнів, замість двох чи більше років, як то було у Греції. Спочатку було чутно тільки нічні виступи Гротовського, потім за кілька тижнів він перебрався разом із співпрацівниками до свого асистента Збігнева Спихальського в приготований для них центр. Там він розвинув фізичну витривалість, чутливість і позбувся страху перед природою у всіх її виявах (ніч, дощ). Гротовський в систематичних процесах своєї творчості пережив сильне і раніше невідоме особисте зіткнення з природою, яке включив у обсяг своєї професійної діяльності. Потім один із досягнутих підходів чи навіть радше в’язки досвіду він вибрав як поглиблення [8].

У порівнянні з Містеріями, техніки Театру Джерел не мали жодної містичної основи, однак тут мали місце містичні початки, залишені учасникам, скажімо, це була екологічна (східна) індійська свідомість, яка стосується поєднання природи й людини, або характерна для тих часів віра, що людство, порятоване через духовні, масові шукання (особливо у молодих), перетвориться в щось радикально нове. Отож, мітологія з’явилася тут в індивідуальній формі як протилежність давній колективній. На це вказує Джозеф Кемпбелл у своїй праці *Креативна мітологія*. Містерії відбувалися закрито, в усталеній груповій формі. Техніка Театру Джерел полягала на об’єктивному пізнанні природи і можливості суб’єктивного вибору запропонованих технік. Найбільшою відмінністю було те, що містерійне пізнання мало колективну та релігійну конотації, тоді як у Театрі Джерел – суб’єктивну і психологічну. Пригадую, що я був дуже вражений, коли на театральних тренінгах побачив членів екстатичних релігійних течій, скажімо, групи *вуду* чи бенгальського *baula*, святого співака *bhakti* (сердечної, чуттєвої) духовності. Незабаром я зорієнтувався, що вони прибули туди як носії зі своєю “об’єктивною” духовністю та енергією, а не як оповісники своїх релігійних поглядів.

Фактом залишається те, що в *трансі*, як я це тоді назвав, були саме ті екзотичні та релігійні люди, а не ми – учасники. Під час продуманого процесу *введення*,

а також за сприятливих обставин і нашої доброї волі, впродовж двох тижнів ми зазнали багато сильних переживань, і нам відкрилося багато нових духовних аспектів, однак ми розуміли, що поки що можемо тільки ступити на поріг таємничого дому, який відкривався перед нами. Впадання в транс вимагало більшого розгону або якогось іншого прискорення. Як ми дізнаємось пізніше, античні містерії теж не могли обійтися без них. Я, принаймні, переконаний, що серед учасників театру Гротовського значною мірою саме ця нездатність введення найглибшого пізнання трансускерувала їх знову на пошуки в замкнутій, малій спільноті з практично необмеженим часом для досліджень. Сягнути трансу просто не вдається індивідуальним психологічним шляхом без тривалої праці.

Переклала з польської Тетяна Білик

1. Про значення, якого надавали давніші покоління духовному життю, свідчить кількість часу і матеріального добра, присвячених цій справі. Люди вкладали свій час і матеріальні засоби саме в духовне життя. Антропологів ще й досі дивує той факт, що в період родової спільноти людина більшість свого вільного часу присвячувала ритуальній практиці і релігійному спогляданню. Перше суспільство нашої цивілізації одночасно з появою праці і заробітків більшу частину свого прибутку вкладало у спорудження храмів. Останній період злету в царині сакрального будівництва припадає на Середньовіччя. Тоді було збудовано тисячі катедральних соборів. Лише у Франції в той час постало близько 1200 храмів. Їх переважно присвячували Божій Матері (Діві Марії), культ якої потужно розвинувся в Середньовіччі. В добу Ренесансу будівництво почало зміщуватись до світської сфери життя. Цей процес деякою мірою триває й нині. Сучасні держави в середньому виділяють на культуру (яка є залишком духовного життя) незначний процент державних доходів.

2. Це підтверджував також Шехнер, коли Гротовський контрверсійно залишав театр: “Фактично Гротовський змінив напрям, точніше, повернувся до своєї основної життєвої пристрасті – пошуку духовної глибини. Театр як виробництво був для нього чимсь більшим, аніж просто засобом, що служить для досягнення цієї мети (прим. авт.)”

У 60-х рр. Гротовський визнав (хоча цього не визнали його колеги), що потрібно вибрати інший шлях – шлях виходу з театру, де б за допомогою театральної або навіть перформативних технік та

пізнавальних форм відкривати щось, що існує поза театром.”

3. Усі цитати з книги: Richard Schechner, Lisa Wolford. *The Grotowski Sourcebook*. – Routledge, 2001.

4. Тут йдеться про основні людські здібності. Без сумніву, читач уже й сам помітив, що більшість людей імовірно займається тільки тим, що можна побачити і торкнутися, і для них невидима дійсність, можливо, взагалі чужа. Це й відрізняє людей один від одного.

5. Як на мене, “Божий” тут радше слово з релігійно-філософського словника для означення згаданої невидимої реальності, для фундаментального поєднання з творенням. Його спокійно можна замінити на: “під приводом відділення “Основної, Абсолютної, Живої реальності всього існуючого”. Або згідно з визначенням Д.Т.Судзуки, на “продовження живої реальності”.

6. Або ж як інтуїтивно написав Стефан Брехт під час гастролей в Нью-Йорку Театру-Лабораторії 1969 р.: “Як на мене, слава, потужність і новаторство театру Гротовського виникають з його спіритичності й експериментальності. Спіритичний театр займається духом людини, яка його трансцендентує і одночасно підпорядковує людське его”. Останнє міркування або ж інтуїтивне ствердження є дуже “обтяжливим” (анг. “pregnant”). У процесі праці людина-шукач насправді прагне до чогось надвимірного, одночасно відчуючи: те, що вона шукає, вже міститься в його коренях. Отже, в такій творчості йдеться про парадоксальність одночасної появи і зникнення, які просто розривають шукача, відкривають щось третє, що існує поза межами його думок і мети. Справжня Подія невідгадана, вона радикально нова і несподівана.

7. Вичерпним джерелом про значення і суть елевсинських містерій, а також про їхні найновіші практичні застосування є мій ще неопублікований есей “Elevzinski misteriji in vprašanje sodobnej inicijacije”.

8. Гротовський під час підготовки до Театру Джерел активно зустрічався з усіма пластами ще живих (використовуваних до сьогодні) ініціаторських методів, і багато з них, перетворених або змодифікованих, включив до свого проєкту. Це, наприклад, рухова (танцювальна) традиція суфіїв. Саме тут ми наближаємось до безпосереднього, хоча й незначного контакту з традицією елевсинських містерій, про який, здається, не знав ще сам Гротовський. Араби на відміну від християн дуже багато перейняли з античності і аж до епохи Ренесансу оберігали скарби старої мудрости, яку християни ревно викоринювали. Подібне відбувалося у випадку збереження старих духовних практик. Ось тільки одна

деталь: Прокл пише, що під час елевсинських містерій учасники ініціації поперемінно скеровувались до неба і землі, а рух супроводжувався вигуком: *Нуе! – Куе! (Падай! – Роди!)*. Відомі суфійські “вправи” впадання в транс відновлюють цей метод в одночасному раптовому ритмічному віддиху, поперемінному киданню верхньої частини тіла в повітря і на землю з вигуками: *Ну-у! Ну-уак!* Переважно тут йдеться, звичайно, про чуттєве поєднання Неба і Землі, яке існує поза свідомістю. Злиття Того там і Того тут в містичну єдність. Подібний ефект має також інша вправа з енергетикою, що я описую її в есеї *Grotowski in palъ uas* в збірнику *Театрального музею Sodobno poljsko gledališče*. – Ljubljana, 2000.

Стаття ілюстрована фотоматеріалами з книги: Zbigniew Osiński: *Jerzy Grotowski źródła, inspiracje, konteksty*. Gdańsk, 1998.



Світлана МАКСИМЕНКО

АДМІНІСТРАТОР І МИТЕЦЬ

Роман Іваницький, заслужений артист України, ініціатор проведення та директор Івано-Франківського регіонального театрального фестивалю “Прем’єри сезону” (2000, 2002 та 2003 рр.), директор обласного музично-драматичного театру імени Івана Франка (1998 – 2003), з травня 2003-го – начальник управління культури Івано-Франківської обласної держадміністрації.

За гороскопом – Стрілець.

За покликанням – актор.

За способом мислення – сучасний адміністратор та організатор театральної справи.

Фестиваль “Прем’єри сезону”: Всеукраїнський фестиваль-огляд кращих прем’єр державних театрів. Проводиться з ініціативи Міністерства культури та мистецтв, Національної спілки театральних діячів України. Його мета – виявляти найцікавіші прем’єри в театрах України і показувати на столичній сцені. Задля цього авторитетне театрознавче журі переглядає в театрах прем’єри, в підсумку – вибирає найкращі. В цьому контексті вигідно вирізняються (за способом організації, режимом роботи та відзначенням найкращих робіт у різних номінаціях) саме Івано-Франківські “Прем’єри сезону”. На тиждень у травні місто перетворюється на столицю театрального життя, куди з усіх областей західного регіону приїждять гості зі своїми прем’єрами. Щодня у залі – переанишлаг. Акторів щовечора зустрічають квітами, а переможців проводжають талісманом-подарунком – “Золотим гуцолом” (авторська робота художника Олександра Семенюка). Жваві кулуарні вечірки “за пивом” змінюються вранці відкритими, теж жвавими обговореннями у фойє театру, що їх традиційно влаштовують театрознавці та члени журі фестивалю (сюди окрім винаватців свята зазвичай приходять місцеві журналісти, студенти



Роман Іваницький

Університету культури, просто усі охочі). Такий напружений темп роботи, чіткий ритм його організації, цікава репертуарна афіша фестивалю і дружній та принциповий характер розмов щоразу додають “балів” його організаторам. Зрештою, про це – у нашій розмові з Романом Іваницьким.

С.М.: Як виникла ідея фестивалю в Івано-Франківську і кому він адресований?

Роман Іваницький: У 1998-1999 роках, особливо важких для державних театрів, коли замість платні актори одержували векселі або по півроку взагалі не бачили заробітної платні, інтерес до театру в суспільстві і серед акторів почав спадати. Я розумів, що якось треба рятувати ситуацію. Тоді й виникла ця ідея. Сам би я її не реалізував, тому поїхав до Львова, порадився із Федором Стригуном – головою міжобласного відділення НСТД, знайшов розуміння, почав працювати. Уже провів три фестивалі... Орієнтувався насамперед на глядача, щоб повернути його до театру. А виявилось, що для акторів він – ще необхідніший. Це

хороша професійна школа, можливість подивитись роботи колег, реально оцінити себе, свій творчий потенціал, а найголовніше – виплекати віру у власні сили. Не тупу віру, яка базується на безапеляційному “ми – класний театр!”, а на усвідомленні власних можливостей і прагненні підняти творчу планку. Оцих двох цілей, мені здається, фестиваль досяг.

С.М.: Які складові успіху “Прем’єр сезону”?

Р.І.: Порозуміння із владою. Голова облдержадміністрації Михайло Вишиванюк, голова обласної Ради Василь Бус, міський голова Зіновій Шкутяк приймають концепцію фестивалю, фінансово нас підтримують, розуміють роль театрального мистецтва у суспільстві.

С.М.: Яким Ви бачите майбутнє наступних фестивалів?

Р.І.: Головне, що всі учасники вже зрозуміли: Івано-франківський фестиваль – це дуже відповідально! Тому протягом року готуються прискіпливо і у виборі назви, і режисера, готують саме фестивальний спектакль. Адже не кожна прем’єра варта фестивального показу у нас в Івано-Франківську. Ми – репрезентативний фестиваль. Дуже характерна риса нашого форуму – його робочий характер. Участь у ньому професійної критики, її об’єктивна, глибока, доброзичлива розмова на відкритих обговореннях усіх вистав додають фестивалю ваги. Завершує його роботу уже традиційне визначення переможців у різних номінаціях: найкращий виконавець головної чоловічої та жіночої ролей, ролей другого плану, найкращий режисер, сценограф, хореограф, композитор, є спеціальні премії журі “За високий професіоналізм і відданість професії”. Вручення нагород відбувається на церемонії закриття, а оплески в залі підтверджують об’єктивність оцінок журі. Це не традиційна “роздача шапок”, тут перемагають найдостойніші. І це важлива риса наших “Прем’єр сезону”. Яка перспектива? Поступово Івано-Франківщина перетвориться у потужний туристичний регіон, і важливою складовою інтєресу до нашого краю повинно стати його театральне життя. Я не поспішаю реєструвати фестиваль як Всеукраїнський чи Міжнародний (хоча участь у ньому київських театрів, гостей з Білорусі дає на це підстави). Головне, що фестиваль виховує нашого глядача, а театр не “губиться”, як у великих містах-монстрах.

С.М.: Окрім клопотів, кожне проведене свято що дає Вам особисто?

Р.І.: Я не звик програвати. А якщо таке і трапляється, то прагну здобувати корисні уроки. Я вчусь. І отримую велике моральне задоволення від зробленого.

С.М.: Які проблеми і больові точки наших театрів виявляє фестиваль?

Р.І.: Брак сучасної драматургії. Старіння акторських труп. У регіонах відкриваються вищі і середні театральні навчальні заклади – відчувається брак високопрофесійних викладачів у цих школах. А ще наші “Прем’єри” виявляють молодь, яка підростає у театрах. Це серйозно, це змушує нас “тримати форму”. Виявляється і нерівномірність творчих пошуків режисерів. Мирослав Гринишин, Ярослав Мосійчук, які торік показали цікаві роботи, тепер – здивували невдачами. Винятком є стабільність режисерського пошуку В’ячеслава Жили з Тернополя, нагородженого цього року. Дуже вбога матеріально-технічна база наших театрів.

Кор.: Залишаючи пост директора театру після призначення на нову посаду начальника обласного управління культури Івано-франківської облдержадміністрації, що можете записати у свій директорський актив, за що Вам не соромно?

Р.І.: Мене тішить те, що урухомлена мною в найкритичніші часи машина під назвою “випуск вистав” діє. За 8 років вийшло 43 прем’єри. Не всі, звичайно, бажаної високої проби. Але я рушив конвеєр, розробив схему, підібрав команду, яка випускає професійні вистави. Робота і творча завантаженість – головне для актора. Те саме хочу зробити на новій посаді – “запустити машину”, розробити схему, підібрати команду й отримати задоволення від зробленого.

Кор.: Ви актор, який ніколи не “випадав” з діючого репертуару театру. Чи можете згадати, про якого директора мріяли, коли були лише актором, і про яких акторів мріяли уже на посаді керівника театру?

Р.І.: Коли був актором, здавалось, що всі директори не розуміють мене й моїх колег по сцені, пізніше – навпаки: всі актори не розуміють директора. Потрібно було величезних зусиль, щоб подолати цю прірву. Зараз вона в минулому. Моя головна засада: сувора виконавська дисципліна. Коли люди звикають до систематичної праці, знімаються всі поверхові проблеми.

Кор.: У Вас є прізвисько в театрі?

Р.І.: Це ж театр! Я нормально реагую на всі три: “тиран”, “начальник тюрми”, “батько”. Бо поєднання “батько-тиран” саме те, чого я прагнув!



Сцена з вистави "Переможець і переможений" Л. Гюбнера. Семінар сучасної німецької драматургії. Інститут Гете у Києві, Національний театр ім. Лесі Українки, червень 2003 р.

Майя ГАРБУЗЮК

МОЛОДІ ФЛІБУСТЬЕРИ ТЕАТРУ

Ліричний пролог

Їм поталанило бути першими. Тоді, влітку 1999 року, ще мало хто знав навіть у Львові про новостворену з ініціативи ректора І. Вакарчука у франковому Університеті кафедру театрознавства та акторської майстерності. У серпні довелося оголошувати додатковий набір, аби укомплектувати групу. Щойно призначений завідувач кафедри і керівник першого акторського курсу, театральний педагог із чвертьвіковим стажем, народний артист України, професор Богдан Козак чи не вперше набирав курс за таких умов.

Зрештою, тоді все було вперше. Вперше в Україні засновано театральну кафедру в структурі університетської освіти. Вперше організовано навчально-виробничий комплекс на підставі угод про співпрацю поміж Університетом і Театром ім. М. Заньковецької. (Ця модель діє кожного навчального року щоразу з іншим львівським театром). Уперше майбутні актори

повинні були опановувати цикл гуманітарних наук за суворими університетськими вимогами, а фахові знання набувати у стінах академічного театру, під керівництвом майстрів-заньківчан.

Це саме завдяки їхній молодій красі, творчому азарту і навіть авантюризму вже першого року кафедру неофіційно прозвали в університеті "Голлівудом". У відповідь скептикам вони довели, що актори можуть успішно й відмінно вчитись на університетській лаві поруч із філологами й театрознавцями (трое з семи випускників закінчили університет із червоними дипломами!). Це їм випала честь випробувати перші в історії української театральної педагогіки навчальні програми молоді кафедри, укладачі яких прагнули поєднати набутий досвід із щасливо наданою можливістю експерименту.

Цим новачкам до снаги були тренінги (асистент Олександра Люта), хореографія (класи Тадея

Риф'яка, Олексія Бобківа) і вокал (викладачі Богдан Базилик, Володимир Ігнатенко, Марія Процев'ят, Наталія Свобода, Олексій Федина), сценічна мова (викладач Григорій Шумейко), музичний інструмент (класи Наталії Юзюк, Аріадни Пузик, Артура Микитки, Мар'яна Шуневича, Ярослава Мазура, Олега Довгала), сольфеджіо (викладач Ольга Коломиєць). Вони колядували на Різдво й були дипломантами всеукраїнського конкурсу авторської пісні. Опановуючи сценічний бій (викладач Андрій Бусол), брали участь у професійних спортивних змаганнях з фехтування, а заняття з бального танцю (викладач Галина Гарант) завершилися для кількох пар на конкурсному майданчику.

Це вони традиційно виносили штандарти університету на урочистостях посвячення у студенти, підносили хліб-сіль найповажнішим університетським гостям, були неодмінними учасниками університетських творчих вечорів: від особливо шанованого у цих стінах Шевченківського свята до експериментальної спроби зімпровізувати англійською мовою скетчі під керівництвом працівника Британської Ради Світлани Яворської. Вони зрозуміли ціну дисципліні й відповідальності, коли двоє з дев'яти студентів відійшло з курсу. Вони усвідомили усю складність майбутньої професії, працюючи в діючому репертуарі Національного театру ім. М. Заньковецької, поруч із відомими майстрами.

За ці чотири роки вони прожили життя, яке за спресованістю подій, відкриттів і розчарувань, набутків і втрат можна назвати своєрідним конспектом майбутнього дорослого життя. У кожного із семи випускників цей "конспект" – власний. Але в ньому є "золоті" сторінки й правила, що їх можна об'єднати спільною назвою: "школа Богдана Козака".

Від Чехова до Ібсена, або шляхом від складного до простого

У своїй педагогічній методиці професор Б. Козак використовує досвід сучасних наукових теорій – починати від найскладнішого. На його думку, поміркована поступовість не завжди корисна, а для майбутнього актора, можливо, шкідлива. Він – прихильник екстремальних ситуацій у вихованні. Адже професія актора, вважає викладач, – екстремальна. Тому в його навчальній програмі, апробованій кількома попередніми випусками у Львівському музичному інституті ім. М. Лисенка, незмінним "пунктом відправлення" є А. Чехов (перший курс), щоденні тренінги тіла, голосу, уяви і фантазії, асоціативного мислення і конкретної дії. "Пункт прибуття" – дипломна вистава (четвертий курс) змінюється залежно від індивідуальної конфігурації групи, цього разу це була драматургія Г. Ібсена.

Погодьтеся, такий маршрут чи не з найважчих, але має свою неспростовну педагогічну логіку, вивірену

досвідом. "Чехов – Ібсен" наче ті дві опори велетенського моста над безмежним річищем світового театрального досвіду, що його під керівництвом майстра студенти вибудовували копіткою щоденною працею упродовж чотирьох років. З цього "моста" усе своє майбутнє творче життя вони зможуть сміливо пірнати з головою у найкруговертніші театральні стихії. Тричі вони це зробили під час навчання, занурюючись то в комедійні нурти В. Шекспіра, то в психологічну драму Винниченка (другий курс), то в легкі водевільні хвилі Е. Лабіша (третій курс).

У колі оповідань Чехова першокурсники "шукали" себе у запропонованих обставинах. Але, враховуючи складність чеховських обставин, вони мусили вийти далеко за межі власного досвіду. Завданням "від Чехова" були "другий план", іронічна парадоксальність ситуацій, любов до персонажа, "від Козака" – точна партитура дії, правда сценічного існування при умовності середовища, відчуття стилю автора й епохи, особлива сценічна й загальна культура, що виявлялись у манері поведінки, спілкуванні, деталях костюму, реквізиту.

Світ Шекспіра запропонував їм нові правила театральної гри. В уривках з шекспірових комедій студенти учились насиченості виразних фарб, динаміки, земних і театральних водночас характерів. Навчалися відчувати власне тіло, його енергетичні імпульси, що передують творенню сильної, виразної мови.

Драматургія Винниченка розвинула далі набуті в роботі над Чеховим знання й уміння. Від власних інсценівок чеховської прози студенти прийшли до текстів автора національної модерної експресивно-психологічної драми. Дисонанси, а не симетрія – в мізансцені, тілі, голосі – таким було прочитання Винниченка.

Принциповими для роботи на кожному курсі залишалась єдність стилю автора, епохи, які студенти повинні були творити колективно і наскрізно – у шерезі уривків, сцен, епізодів. Це давало можливість об'єднати, звести до спільного знаменника індивідуальні завдання, а об'єднавши – витворювати щоразу іспит-показ як певну завершену цілість, як імпровізовану виставу. Її обов'язковими складовими ставали пролог і фінал, зв'язки між сценами, придумані студентами. В цьому полягала наука мислення не окремою сценою, а усією виставою-цілістю. Ці "забіги на довгі дистанції" привчали студентів тримати дію і стиль від початку до кінця вистави, колективно відчувати динаміку й темпоритм, працювати в ансамблі, взаємодіяти із глядачем. Так готувався фундамент майбутніх "повнометражних" дипломних вистав.

І обов'язково ці "вистави-імпровізації" говорили нам, глядачам, про особисте ставлення студентів до обраного сценічного матеріалу, про безпосередність їхнього досвіду "професійного спілкування" із Чеховим, Шекспіром, Винниченком, Лабішем,

Богдан Ревкевич – Машавуан



Андрій Сніцарчук – Машавуан

Мар'яна Кучма – Прюнетта,
Юрій Хвостенко – Шіфоне



Ібсеном. Адже, поруч із послідовним накопиченням арсеналу технічних засобів студента, наріжним каменем театральної педагогіки Б. Козака було і залишається найважливіше: *органічність самовияву особистості через конкретний драматургічний матеріал*. Чотири роки він провадить кожного студента у складній мандрівці крізь індивідуальне акторське “Я” – у глибини сценічного образу, теми, авторської індивідуальності. Ця дорога також має свій маршрут: від жорсткого ламання стереотипів сприйняття себе й світу – через вивільнення власної індивідуальності – до уміння відкривати неповторність кожного нового сценічного образу ключем усвідомленої власної духовно-фізичної сутності. Така педагогіка формує митця, відкритого світові, готового до пошуку й співпраці у найрізноманітніших проєктах. Це довела вже подипломна участь студентів у роботі семінару сучасної німецької драматургії, який на базі Національного театру ім. Лесі Українки проводив Інститут Гете у Києві. Випускники були поставлені в екстремальні умови: стислий термін (п’ять днів), незнайомий драматургічний матеріал (“Переможець і переможений” Л. Гюбнера), суворий глядач в особі акторів київських театрів та критиків, незвична естетика.

Від водевілю до драми, або від великої до камерної сцени

Настав час познайомитися із героями нашої оповіді. Найкраще це зробити на великій сцені Національного театру ім. М. Заньковецької, де студенти почувають себе доволі впевнено. Їхній дебют відбувся ще на першому курсі, у масових сценах “Тайдамаків”, “Ісус, Син Бога Живого”, згодом – у “Гуцулці Ксені”, “Шаріці”, “Польоті над гніздом зозулі”, “Івоні, принцесі Бургундській”, “Державній зраді”, “Микиті Кожум’яці”. Виходячи із студійних традицій Театру ім. М. Заньковецької, наприкінці другого курсу Мирослава Солук вже зіграла роль у виставі “Картка любови” на Камерній сцені. На третьому курсі Андрій Сніцарчук виконав головну роль у виставі “Гарольд і Мод”. Про студентів почали говорити і запрошувати на ролі до інших театрів. Мар’яна Кучма грала на сцені Першого українського театру для дітей та юнацтва, Богдан Ревкевич – у театрі “Воскресіння”, а Назар Московець на четвертому курсі вийшов на національну сцену у головній ролі в казці “Микита Кожум’яка”. До діючого репертуару заньківчан взяли курсову роботу третього року навчання – водевіль Е. Лабіша “Мізантроп”, яку студенти з успіхом грали упродовж двох сезонів.

Водевіль – незамінна школа театральної умовности, легкості, динаміки, швидкого діалогу, ансамблевості. Тут найкраща можливість для виявлення усіх своїх талантів – не лише драматичного, а й танцювального, вокального. Переклад п’єси з французької здійснила аспірантка ЛНУ ім. Івана Франка Ярина Салига. Головний художник театру Мирон Кипріян створив для вистави естетичну, легку умовну декорацію: півколом розташовані стилізовані вікна, функціонально необхідні меблі та великий відкритий ігровий простір у центрі. Композитор Олександр Козаренко написав яскраво театральну, легку, в сучасних ритмах музику. Тож як і належить у класичному водевілі, дія тут стрімко летіла, зупиняючись на мить лише для того, щоб актори майстерно заакцентували ситуацію ще й співом чи танцем. Граючи виставу “на пальчиках”, студенти демонстрували бездоганне

“Мізантроп” Е. Лабіша. Режисер – Богдан Козак, сценографія Мирона Кипріяна. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2002 р.

уміння працювати з мікрофоном, стильно танцювати й співати, а невагомості їхньої ходи, легкості рухів, блискавичності апартів могли б позаздрити деякі професійні актори. Динамічний темпоритм, заявлений активним прологом-піснюю, тримався упродовж усієї дії аж до фіналу. Тексти пісень, написані самими виконавцями, були нічим не согірші від водевільних куплетів, хіба що – ліричніші і, звичайно, сучасніші.

Підгрунтям бездоганного ансамблевого виконання стала точно знайдена єдина природа комічного для кожного з героїв й чітка партитура взаємодії. Так, усі персонажі тут засліплені власними пристрастями, за що врешті-решт і покарані. Але, без сумніву, це милі й дуже симпатичні люди, безмежно закохані в життя – такий собі своєрідний “автопортрет курсу” крізь призму образів Лабіша.

Ось прибирає, танцюючи, служниця Прюнетта – Мар’яна Кучма. Широкий поділ спідниці вихором крутиться по сцені – таким вихором актриса пронесе свою героїню через усю виставу, згідно з законами жанру й акторського амплу обдаровуючи її енергійністю, рішучістю, подекуди навіть надміру. Головний герой вистави – людиноненависник Шіфоне. У виконанні Юрія Хвостенка – це манірний аристократ, ображений на “рід людський” за його недосконалість. Ю. Хвостенко доводить “бзіки” свого героя до майже гротескових крайнощів, водночас з іронічної дистанції лукаво споглядаючи цього “хворого” на мізантропію. Його комізм елегантний і витончений. А ось Шіфоне у тлумаченні Назара Московця – радше дотепний паливода, який збирається усіх провчити, доводячи власну бездоганність, вказуючи на гріхи інших. Його герой виявляє життєву силу, фізичну спритність, вибуховість емоцій.

Продавець води Машавуан (це йому Шіфоне згоден платити величезні гроші, щоб той завжди викривав брехню) у виконанні Андрія Снічарчука – грубуватий за манерами, простакуватий герой-красень, який до пари Прюнетті своїм максималізмом та енергійністю. А в Машавуані Богдана Ревкевича – більше ніжності, ліричності, м’якості.

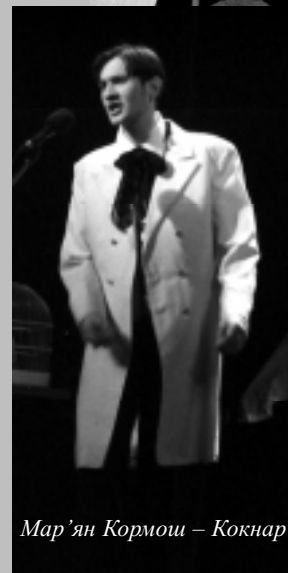
Як годиться у водевілі, кожен з його героїв на чомусь перечулений. У Кокнара-Мар’яна Кормоша це пристрасна любов до коней та ревності до дружини. М. Кормош граційно й легко веде роль “на повному серйозі”, уживаючи класичних барв зображення ревнивців: відсутність почуття гумору, недовіра до всього світу. Його комічна прямолінійність і темперамент сягають “драматичного” апогею у сцені “викриття” мадам Кокнар.

Ах, ця легковажна мадам Кокнар – Мирослава Солук! Чарівна красуня під капелюшком з вуаллю, ангел, якому неможливо догодити! Своїм таємним візитом до холостяка Шіфоне вона порушує усі моральні табу і наражає на небезпеку не лише себе, але чого не зробиш, коли так кортить мати нову

“Мізантроп” Е. Лабіша. Режисер – Богдан Козак, сценографія Мирона Кипріяна. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2002 р.



Мирослава Солук – мадам Кокнар, Назар Московець – Шіфоне



Мар’ян Кормош – Кокнар



сукню! М. Солук у рівних пропорціях змішує барви аристократично вишукані й легковажно-кокетливі, додаючи до них то дитинно-вередливих інтонацій, то тонів благородного обурення.

Вистава упродовж року пережила еволюцію. Чарівна водевільна легкість на прем'єрних показах живилась наївністю та азартом. Під час дипломних іспитів ця ж грайливість спиралась уже на впевненість й розкутість набутого за рік сценічного досвіду. Так відчують невагомість водевілю тільки після роботи над глибоким і складним матеріалом.

Таким матеріалом стала друга дипломна вистава – “Нора” Г. Ібсена, яку готували упродовж четвертого курсу (прем'єра відбулась у травні 2003 р.).

Зайве нагадувати, театральна педагогіка – незбагненна річ. Тут мистецтво особливо гостро перетинається з етикою, а інколи й поступається їй, тут педагогічні завдання часто-густо є важливішими за кінцевий художній результат. Тут мусять урівноважуватися доброта і терплячість, відчайдушний ризик, вимогливість і жорсткий раціоналізм педагога. Проте вихід на глядача й експлуатація вистав на професійній сцені змушують зводити усе до професійних критеріїв, позбавлених емоцій та поблажливості. Адже виставу приймає до репертуару Художня рада театру.

“Нора” стала подвійним випробуванням для студентів насамперед тому, що готувалась на Камерній сцені. Умови цього сценічного простору жорсткі й невблаганні. Тут неможливо заховатись за декорації, партнера, тут обов'язковим є внутрішній процес – не показний, а прожитий на відстані двох кроків від глядача. Екстремальна педагогіка Б. Козака наразила вихованців на цей складний іспит, який вони – і Майстер, і учні – були приречені успішно скласти.

За педагогічним методом Б. Козака, в роботі над драматургічним матеріалом і тепер найголовнішим було знайти “золотий перетин” класичного твору й індивідуальностей молодих виконавців. Ця дорога від сучасних життєвих ритмів до ускладненого, “подвійного” – прямого й прихованого – діалогу Ібсена, насиченого елементами символізму, була нелегкою. Тут безцінним виявився досвід попередньої роботи над Чеховим, Винниченком. Студенти по-різному і з перемінним успіхом долали цей шлях. Двоє із призначених на роль “зійшли з дистанції”, не знайшовши для себе точок перетину з Ібсеном, дехто з виконавців почав по-справжньому розуміти автора лише на прем'єрних показах. Тим не менш цей перетин сучасності та класичної драматургії відбувся і виявився цікавим, повним несподіванок. Ми побачили спробу відчитати Ібсена очима нового покоління початку XXI сторіччя. Що змогли вони сприйняти з досвіду понад столітньої давности?

Якщо розпочинати з мистецької вартісності вистави, то слід говорити про цікаві знахідки режисера-

постановника Богдана Козака та асистента, молодого режисера театру Галини Воловецької. У прагненні знайти власне бачення класичного твору вони інтуїтивно збагнули те, що складає осердя сучасних інтерпретацій творчості Ібсена в Європі. Йдеться про подолання багатолітньої традиції соціально-реалістичного тлумачення драматургії цього автора, про відчитання в його п'єсах глибших – символічних, образних, навіть містичних – пластів. Для Богдана Козака відправною точкою став час подій, що відбуваються в “Норі”: Святвечір, той особливий час, коли світ перебуває в очікуванні Божого дива, народження нового життя. Звідси – загальна атмосфера вистави, яку формують елементи сценографічного оформлення (художник Мирон Кипріян): вітражі із розписаними різдвяними мотивами, що висвітлювались у павзах між діями, дивні золоті кружальця, підвішені до ще більш дивної трапецієвидної конструкції – різдвяні іграшки? величезні монети?; колядка “Тиха ніч” у виконанні спершу англійською, потім – польською, німецькою, а відтак – українською мовами; маленький іграшковий ангел у руках “жінки-дитини” Нори, два яблука як дві долі, новорічні маски... Усе це “звучить” в унісон з лейтмотивом, який тихо проходить крізь усю п'єсу і виставу: “повинно статися диво!”. Ця тема така благодатна для “тихого простору” Камерної сцени. Тільки з відстані у півруки можна говорити про це. Вчитайтесь в Ібсена! В цьому наївному очікуванні дива – вся Нора, якою б конкретно-діловою не робила її Мар'яна Кучма. І драматичний фінал у цій виставі кидає відблиск надії на майбутнє: “Ми повинні змінитись так, щоб стати справжнім подружжям”, – переконливо говорить Нора-Кучма Торвальду-Сніцарчукові, і її інтонація залишає шанс для чуда, яке має статися. Така несподівано “позитивна” настроєвість вистави органічно походить не стільки із зовнішнього, як із “внутрішнього віку” молодих виконавців. Він – цей складний вік на межі юности – явище об'єктивне, самою природою скероване в майбутнє, тому й не піддається жодному примусовому, хай і задля дипломної вистави, “одоросленню”, жодній, “принесеній ззовні” посиленій драматизації, форсуванню. Тож прочитання надскладного твору Ібсена у версії, що логічно випливає з органіки віку й психології виконавців – педагогічно, творчо, етично коректне і щодо автора, і щодо акторів.

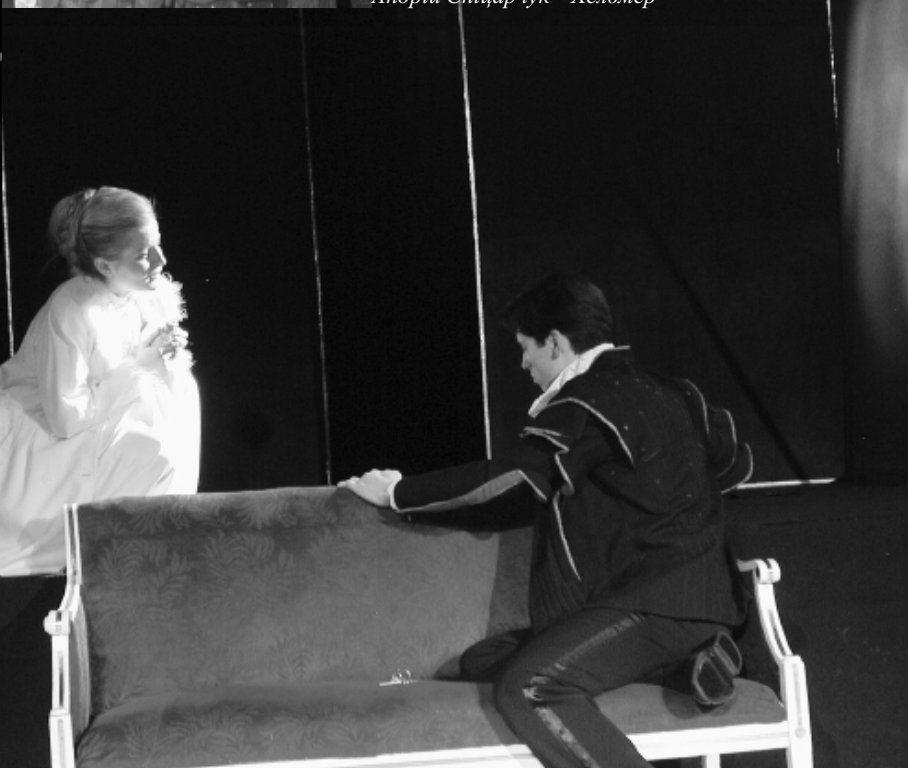
Ось чому педагоги-постановники вибрали дуже точну позицію, не нав'язуючи акторам вікові ролі, а дозволяючи їм бути собою. Усе, що відбувається під Різдво у домі Хельмера – давній спогад самотнього зрілого, втомленого життям чоловіка. Цей персонаж – Хельмер на схилку життя у виконанні Богдана Козака – вигаданий. Рік у рік, на Святвечір, Хельмер приходить до свого колишнього дому, щоб побути на



Юрій Хвостенко – Ранк



*Мар'яна Кучма – Нора,
Андрій Сніцарчук – Хельмер*



*Мирослава Солук – фру Лінде,
Богдан Ревкевич – Крогстад*

“Нора” Г. Ібсена. Режисер – Богдан Козак, сценографія Мирона Кипріяна. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2003 р.

самоті із спогадами. Ось і сьогодні зграйкою вилітають із небуття герої його молодості – в карнавальному вбранні, вигукуючи окремі фрази, легко кружляють довкола Хельмера, розпочинаючи черговий “сеанс спогадів”. Цей герой тричі мовчазно проходить перед нами: на початку, в середині та у фіналі вистави, наче вписуючи всю дію в рамці “давньої історії”, надаючи їй особливого понадчасового виміру, повторюваності, а відтак вагомості. Ця своєрідна “часова віньєта” допомагає глядачеві утворити певну дистанцію, надати відносності усьому, що відбувається на сцені, сприймати виставу не “впритул”, а крізь призму часу. Цікаво, що у такій структурі вистави ніби перманентно присутня відповідь на лейтмотив “очікування дива”. Відповідь така: чудес не буває, Нора не повернеться до чоловіка, цього подружжя не існує, все – у минулому. В нечутному внутрішньому діялозі оптимістично-ліричного й реалістично-жорсткого начал “всередині” самої вистави ці дві стихії ніби взаємознищуються, гармонізуючи дисгармонійного Ібсена. Так само присутність зрілого Хельмера наче врівноважує “вікові шальки” терезів, “виправдовуючи” неспростовну молодість студентів-виконавців – адже пам’яті властиво “омолоджувати” героїв наших спогадів. Як і відсортовувати другорядне, залишаючи найістотніше.

Власне, ця вистава – про найсуттєвіше. Порівняно з текстом п’єси, цього разу тут багато вилучено і навіть спрощено: за відсутності дітей практично зникла тема материнства Нори, відсутні традиційні мотиви жіночої емансипації, боротьби за право жінки на самовиявлення, проблеми самопізнання. Відійшло у тінь усе, що виявилось “непроявленим”, неактуальним для нинішньої миті та віку виконавців. Що залишилось?

Перед нами – вистава про максималістів. Дивовижно чисто – як для нашого цинічного світу – зазвучали у спектаклі дві найважливіші, як на мене, ідеї. Перша: любов як абсолютна самопожертва і самовиявлення. Безмежне кохання Нори-Кучми до Торвальда-Сніцарчука стало рушієм усіх її вчинків. Тут максималізм почуттів був виявом цілісної енергійної натури, що не знає жодних докорів сумління, бо єдиним критерієм існування стає власне світобачення, а не юридичні закони чи моральні кодекси суспільства. Не слід шукати в цій Норі аристократизму чи півтонів, вона сильна своєю вітальністю, і ця життєва енергетика поруч із технічною вправністю дозволяє актрисі провадити складну роль у виставі без антракту на єдиному подиху (хоча, звичайно, очікуєш тонших нюансів, вишуканішого стилю).

Конфлікт у виставі полягає у тому, що сила нориного почуття могла бути врівноважена тільки такою самою потужністю взаємністю з боку Торвальда Хельмера. А він – не такий. Молодий перспективний директор банку Хельмер-Андрій Сніцарчук має усі чесноти

справжнього банкіра: чесність, честолюбність, уміння рахувати гроші і дотримуватись букви закону. Він красивий зовні і помірковано-врівноважений внутрішньо. У перших сценах з Норою його “незворушно-крицевий” життєвий кодекс банківського працівника подається жартома, невсерйоз, ледь проступаючи крізь закохане муркотіння й подружні обійми. Він справді по-своєму кохає Нору. Однак у фіналі, коли Торвальд вимагає від Нори пояснень, перед нами – оголена душа чоловіка, для якого понад особисту честь не існує нічого. А Сніцарчук довго йшов до опанування цієї кульмінаційної сцени, і тільки на останніх показах зміг повністю розкрити приховані вулканічні пристрасті свого героя. Ця сцена у структурі вистави логічно завершила тему чоловіка, не здатного поступитись заради коханої честю й іменем. У фінальному діялозі з Норою виправдання його героя, його спроби зупинити кохану викликають співчуття й жалісливість хіба що зали. Нора – невблаганна.

У роботі М. Кучми фінальна сцена прощання з Торвальдом – особливо яскрава. За кілька секунд відсутності на сцені студентка не просто змінює костюм героїні на білосніжно чистий – вона внутрішньо трансформує свою героїню. В останньому виході Нори перед нами постає не щебетуха-пташечка, яка ущербт виповнювала собою невеличкий простір камерної сцени, а зріла жінка, котра позбулась ілюзій. Перед нами – нова, спокійно-крижана Нора, котра взяла на себе право оцінювати вчинки свого чоловіка і вирішувати власну долю.

Друга наскрізна тема, якою живе ця вистава – на перший погляд стара як світ думка про те, що не можна будувати стосунки між людьми на брехні й обмані. Своім кришталевим звучанням у виставі ця ідея завдячує Мирославі Солук – виконавиці ролі фру Лінде, подруги Нори. Фру Лінде у виставі проходить шлях, зворотній шляху Нори: від самотності до утворення нової сім’ї. Зрештою, вона в усьому – протилежність своїй подрузі. М. Солук показує нам молоду, але з великим життєвим досвідом жінку, яка пройшла крізь біль нерівного шлюбу, свідомої розлуки з коханим, врешті-решт, виживання. Життя загартувало її, і найперше, що вона приносить у цей дім – це несприйняття “подвійного” життя Нори. Так само переконливо, як розповідає про своє минуле життя, фру Лінде підштовхує Нору відкрити чоловікові усі свої таємниці. І так само переконливо-широ провадить вона найліричнішу сцену освідчення Кругстаду. Ця сцена, в якій два самотніх і зболених серця знаходять силу відкинути давні образи, почути й пробачити одне одному, є своєрідним контрапунктом до майбутніх драматичних сцен Нори й Торвальда. Власне тут, у підкреслено різдвяній атмосфері, під звучання колядки й на тлі сяючих вітражів, народжується диво – повертається

теплота й довіра двох людей. І Кругстад Богдана Ревкевича, озлоблений, зболений чоловік, який жив наче “на уламку з розбитого корабля”, знаходить щасливий розв’язок своїм нескінченним стражданням.

Поміж цими двома парами – самотній доктор Ранк, найпронизливіша й щемна нота вистави. Юрій Хвостенко знаходить для свого героя “органічне тіло”, добираючи йому особливу ходу, поставу. Чорні рукавички – єдиний зовнішній акцент смертельної хвороби лікаря. Свій біль, як і своє кохання, він носить десь у собі, всередині, виявляючи його на рівні підтексту – поглядом, мікрорухом, ритмікою мовлення. Усе, що говорить доктор Ранк, покладено на відмінний від інших, сповільнений і просвітлений водночас внутрішній темпоритм існування. Трагічною вершиною ролі є сцена освідчення в коханні Норі. Герой Ю. Хвостенка робить це несподівано рішуче, але по-ранківськи делікатно і ненав’язливо. Сцена сягає кульмінації уже поза текстом: Нора сідає до піаніно і виливає своє хвилювання у пристрасній мелодії, доктор Ранк у цей час повільно піднімається сходами, виходячи з кімнати, поглядом прощаючись із коханою...

Вистава триває неповних дві години. У складних умовах камерної сцени чіткий темпоритм, ансамблевість, точно розроблена партитура мізансцен із “зонами імпровізації” стали обов’язковими складовими цілісної й динамічної дії. “Малий формат” простору крупним планом засвідчив професійну готовність випускників до вирішення складних творчих завдань. А “великий формат” піднятих етичних, моральних проблем довів їхню особисту зрілість й серйозність ставлення до життя.

Від студента до актора, або від театру до ... театру!

Традиційно останні дипломні вистави закінчуються сльозами за лаштунками: це прощання із студентською юністю, з педагогами, з ролями, на які у дорослому житті треба чекати до-о-о-во. Ось і “Нору”, і “Мізантропа” зіграно було востаннє – студентським виставам призначено короткий вік.

Але їм справді поталанило! І ми зможемо знову побачити в діючому репертуарі театру і ці вистави, і їх виконавців. Бо випускники акторського відділення Національного університету імені Івана Франка Мар’яна Кучма, Мирослава Солук, Андрій Сніцарчук, Назар Московець, Богдан Ревкевич, Юрій Хвостенко рішенням Художньої ради Національного театру імені Марії Заньковецької на пропозицію художнього керівника театру Федора Стригуна та генерального директора Андрія Мацяка зараховані до складу театру. На врученні дипломів декан філологічного факультету, професор Тарас Салига звернувся до випускників із напутнім словом: “Вас благословили Музи: Евтерпа, Мельпомена, Клію ще тоді, коли ви обирали свій фах. Не відступіться від цього благословення. Долайте педагогічні вершини, здобуйте найвищі театральні сцени. Спираючись на наш величавий історичний досвід, творіть себе!”

Їх виховували жорсткими в роботі, вимогливими до себе й колеґ, самостійними й відповідальними. Їм дали до рук ремесло, а в душу засіяли безнастанне стремління до самовдосконалення й пошуку. Що проросте? Коли і якими будуть жнива? Відповіді не знає поки що ніхто. Але і в цьому вони мусять бути – першими.

Богдан Козак, Галина Воловецька (сидить у центрі) з випускниками після дипломної вистави “Нора” Г. Ібсена. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2003 р.



Світлина Інни Шкльоди

Володимир МОТОРНИЙ

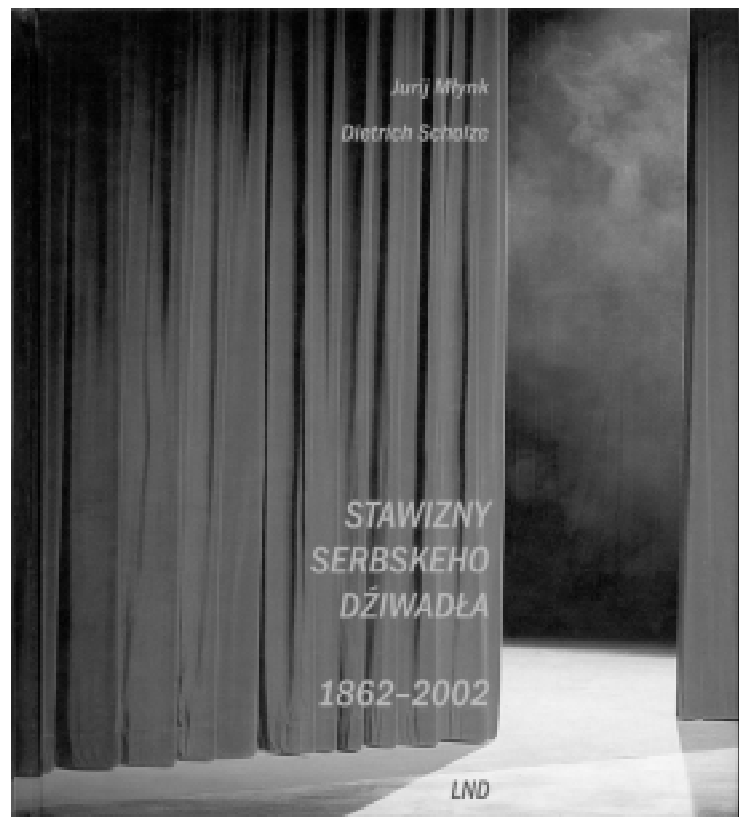
Знайомтесь – театр лужицьких сербів

[Jurij Mlynk, Dietrich Scholze. Stawizny serbskeho dźiwadla: 1862–2002. Domowina, Budyšin, 2003.– 452 s.

Юрій Млинк, Дітріх Шольце. Історія сербського театру: 1862–2002. Домовіна, Будишин, 2003.– 452 с.]

Ошатна, з великим смаком і багатьма ілюстраціями книга, яку опублікувало видавництво “Домовіна” (“Вітчизна”), присвячена становленню та історії серболужицького театру. Цей театр відігравав – і відіграє нині – помітну роль не лише у сфері духовного життя лужицьких сербів, а й у розвитку та зберіганні національної самобутності й ідентичності цього невеличкого західнослов’янського народу, який уже сотні років живе й розвивається на теренах Саксонії та Бранденбургу поблизу міст Бауцен–Будишин (Верхня Лужиця) та Котбуса – Хоцебуза (Нижня Лужиця) у ФРН.

Гортаючи сторінки монографії про лужицький театр, мимоволі спогадуєш класика лужицької літератури, поета й драматурга Якуба Барга-Чішинського (1859–1909). 1877 р. у статті, надрукованій у часописі “Липа Сербська”, він писав: “справжній театр є могутнім засобом національного виховання для утвердження в народі ідей та високих ідеалів; театр є настільки сильним і впливовим, що після розквіту і становлення драматичної поезії можна говорити про утвердження



нації”. Ці пророчі слова чудово підтверджує монографія Ю. Млинка та Д. Шольце.

Лужицький театр, як і театральне мистецтво взагалі, веде свій родовід з сивої давнини, але через несприятливі умови, в яких розвилось духовне життя лужицьких сербів та внаслідок сповненої драматизму усієї багатовікової історії цього народу, становлення навіть аматорського театру в Лужиці датується лише з середини ХІХ ст. Саме тоді, в епоху лужицького національного відродження, 2 жовтня 1862 р. у Будишині була показана перша театральна вистава лужицькою мовою, яку здійснили студенти Празької лужицької семінарії. Цій визначній патріотичній акції лужицької молоді активно сприяло національно-просвітницьке товариство “Матиця Сербська”, яке очолював тоді добрий знайомий Якова Головацького лужицький “будитель” Ян Арношт Смолер. Знаменно, що для вистави була обрана комедія чеського драматурга і театального діяча Вацлава Клімента Кліцпери “Чотирирогий роконосець” (1821), оскільки в ті часи власне лужиць-

кої драматургії майже не існувало. Від прем'єри цієї вистави починається відлік часу в історії лужицького театрального життя – спочатку на аматорській сцені, а згодом і на професійній.

Історія лужицького театру складна, нелегка, а часами і просто драматична, оскільки театральне мистецтво, як і лужицька культура в цілому, постійно зазнавали нагінок, а нерідко й цілковитої заборони з боку властей (у часи гітлерівського режиму у Німеччині вистави лужицькою мовою, як і преса та лужицькі книги, були повністю заборонені). Природно, що історія лужицького театру широкому загалові була надто мало відома. Тому слід привітати вихід чи не першої фундаментальної праці, яка заповнила прогалину в історії не лише лужицького театру, а й світового театрального мистецтва в цілому.

Автори монографії – відомі у Німеччині та за її межами літературо- й театрознавці, культурологи доктор Юрій Млинк (1927–1971) і професор доктор Дітріх Шольце, який очолює авторитетний науковий заклад – Сербський Інститут у Будишині, з яким Львівський національний університет імені Івана Франка підтримує багаторічну плідну наукову співпрацю.

Монографія складається з двох великих розділів. Перший (с.17–202) “Сто років сербського театру: 1862–1962”, опублікований Ю. Млинком у 1962 р., був одним з найкращих у лужицькому театрознавстві ґрунтовних оглядів історії театру в Лужиці за сто років його існування.

Ю. Млинк детально досліджує витоки і становлення театрального життя у Лужиці. Перша глава його студії (“Спроби заснування сербського театру в ХІХ ст.”) присвячена вивченню різноманітних історико-культурних факторів, які сприяли виникненню цього театру. Інтерес лужицької студентської молоді, яка навчалася у Празі, до театру, був зумовлений тим, що в цей час сягнуло свого розквіту чеське театральне життя, і цей фактор, безумовно, вплинув на діяльність перших аматорських колективів, які з’явилися у Лужиці. Велику роль у розвитку театрального мистецтва відіграла увага, яку приділяли театру діячі лужицького національного відродження, а також поява у національній літературі перших лужицьких п’єс (наприклад, Я.Барта-Чішинського). Все це пожвавило й активізувало театральний рух у Лужиці. Такі висновки можна зробити, ознайомившись з першою главою дослідження Ю.Млинка.

Другу главу (“Сербський театр від 1900 року і до встановлення фашистського режиму”) автор присвячує оглядові діяльності окремих аматорських театральних груп та їхньому репертуару (наприклад, “Мольєр на сербській сцені” тощо), а також становищу лужицького театру в часи Веймарської республіки. З особливою увагою Ю. Млинк аналізує

організацію небачених у Лужиці театральних вистав просто неба, які мали великий успіх, зокрема у лужицького сільського глядача. Зупиняється Ю.Млинк і на плідній, а часом і жертвоїній діяльності одного з організаторів тогочасного театрального руху у Лужиці Юрія Велі.

Цікавим видається також підрозділ цієї глави, присвячений відгомону театрального життя у Лужиці в інших країнах, зокрема у Чехії.

Третя глава (“Сербський театральний рух після падіння фашизму”) вміщує огляд повоєнного розвитку театрального мистецтва у Лужиці. Автор подає характеристику перших спектаклів, зупиняється на творчій діяльності окремих аматорських театральних труп (їх було у Лужиці в 1945–1948 рр. близько 30), розповідає про перші фестивалі аматорських театрів, оцінює значення для лужицького театру гастролей театральних колективів із сусідніх країн (наприклад, зі Словаччини), висвітлює найважливіші події театрального життя у Лужиці, зокрема, створення 13 жовтня 1948 р. першого професійного колективу – Лужицького народного театру. Реорганізований дещо пізніше, цей професійний театр діє у Будишині і сьогодні. Цікавими видаються також і спостереження Ю. Млинка над розвитком національної драматургії (характеристика п’єс Ю. Брезана, П. Кмєча, Ю. Велі).

Завершує своє дослідження Ю. Млинк главою “Сербський народний театр”, простежуючи діяльність цього професійного колективу за період з 1948 по 1963 р. Автор окремо аналізує як репертуар, так і художні здобутки акторів та режисерів, наводячи при цьому цікаві фрагменти з театральних рецензій, вміщених у пресі, а також відгуки глядачів, які побували на спектаклі, і т. д.

Другий розділ монографії “Півстоліття професійної сцени: 1948-2002” (с.205-405), автором якого є Д. Шольце, став логічним продовженням дослідження історії лужицького театру з середини ХХ ст. і донині. Складається він з двох глав: “Сербський професійний театр” (с.205–380) та “Сербський аматорський театр після 1945 року” (с.381–395).

В історії першої професійної трупи за 50 років її існування були не лише успіхи, а й проблеми, пов’язані з її організацією і творчим становленням, з реорганізацією, яка відбулася в 60-ті р., з репертуарною політикою і т. ін. Всі ці факти детально досліджено, їм дано фахову оцінку. В главі міститься характеристика діяльності окремих режисерів, акторів, художників (зокрема, Яна Кравца, який довгий час очолював колектив).

Окреме місце займає опис театрального сезону 1962/63 рр., який був останнім перед реорганізацією театру і перетворенням його на Німецько-сербський народний театр. Тут і сьогодні успішно працюють дві

трупі і йдуть спектаклі лужицькою та німецькою мовами. Об'єднання Сербського народного театру з Міським будишинським театром і перетворення цих колективів в єдиний Німецько-сербський народний театр, на думку автора, було кроком уперед у розвитку театрального мистецтва у Лужиці, оскільки завдяки цьому значно розширилися можливості театрального мистецтва і збільшився його вплив серед лужицького і німецького глядача.

Як і Ю. Млинк, Д. Шольце подає докладну характеристику кожного театрального сезону (включно до 2000/2001 рр.) і, таким чином, зберігає загальну структуру монографії, що надає їй, на мою думку, логічний і цілісний характер.

Цікава також історія аматорського театру в Лужиці після Другої світової війни. Діяльність аматорських колективів, які працюють і сьогодні, є вагомою, яскравою сторінкою мистецького життя краю. Спостереження автора, його висновки становлять великий інтерес для театрознавців, оскільки ця сторінка лужицького театру ще мало досліджена.

У Висновках (с.397–399) Д. Шольце констатує, що попри всі труднощі і негаразди, які зустрічалися на шляху діяльності Сербського, а згодом і Німецько-сербського народного театру, ці колективи виконували і виконують нині важливу місію, вони є “стабільним фактором сучасної національної модерної ідентичності лужичан” (с.399).

До монографії долучено додатки з цікавим довідковим матеріалом про окремі етапи становлення лужицького театрального мистецтва, про репертуар театру з 1948 до 2002 р. з датами прем'єр та прізвищами режисерів, список акторів, які працювали в ці роки в театрі тощо. Книга доповнена документальними фотографіями та іншим ілюстративним матеріалом.

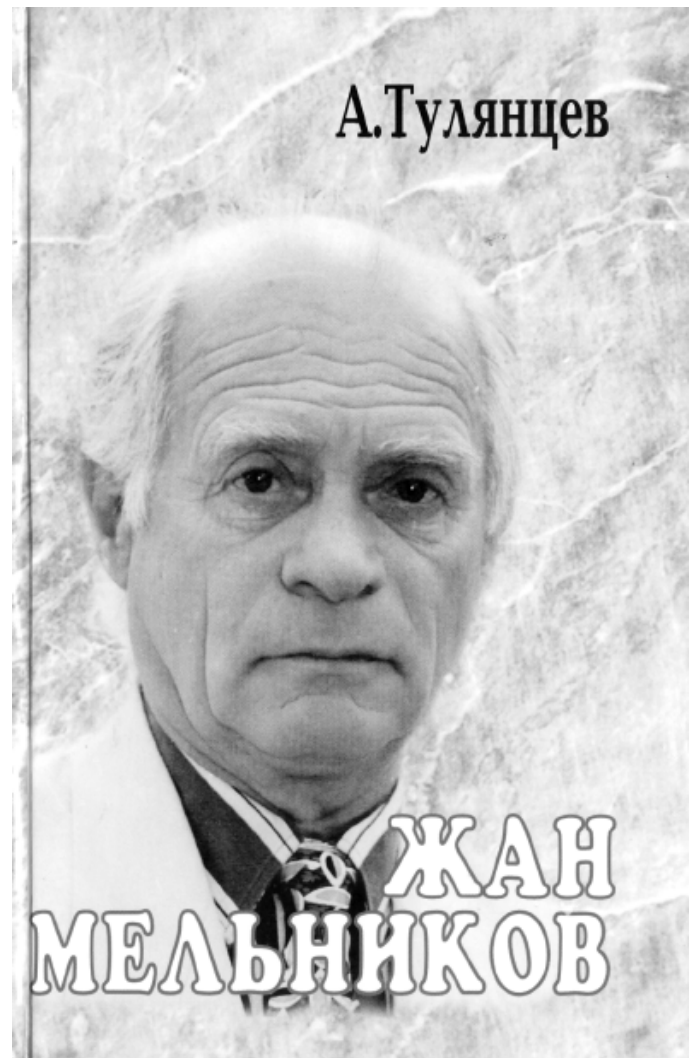
Отже, театрознавці і всі, хто цікавиться історією сценічного мистецтва, з появою цієї монографії отримали ґрунтовну й цінну студію, що поглиблює і розширює наші знання про шляхи розвитку театру не лише в Лужиці, а й у нашому спільному європейському домі.

Людмила ДАШКІВСЬКА

МАЙСТЕР СЦЕНИ

[Андрій Тулянець. Жан Мельников. – Дніпропетровськ: Зоря, 2002]

Серед багатьох теоретичних проблем, які привертають увагу сучасного театрознавства, одна з найважливіших – діяльність обласних театрального колективів. Підставою для такої уваги є внесок театрів Львова, Харкова, Донецька, Одеси, Запоріжжя, Криму у розвиток духовної культури українського народу, у вироблення власного стилю, що зостається назавжди в сценічній історії, режисурі, виконавстві, сценографії.



Цілеспрямоване й ґрунтовне накопичення й вивчення великого масиву різноманітних матеріалів, зосібна архівного походження, сприяло тому, що у Дніпропетровську з'явилося глибоко аргументоване, розлоге за обсягом, ретельно продумане за структурою, збагачене експресією авторської думки, правдиве і чесне дослідження про творчість народного артиста України Жана Мельникова. Йдеться про працю Андрія Тулянцева "Жан Мельников", що має кілька істотних особливостей, про які доцільно сказати окремо.

Передусім, звернімо увагу на фаховий театрознавчий аспект дослідження. Відповідний підхід дає можливість А. Тулянцеву підкреслити, що Дніпропетровський російський драматичний театр ім. М. Горького, у якому Жан Мельников працює понад 45 років, є невід'ємною складовою частиною українського, російського, білоруського, молдавського, латиського, польського театральних процесів. Цілком слушна думка театрознавця про те, що саме на перетині кращих досягнень світової драматургії та традицій російського театру в Україні сформувався феномен горьківців, які й сьогодні впевнено почувуються на національній театральній сцені.

Автор досліджує витоки театального життя Катеринослава, яке сягає XIX ст. Композиційний принцип побудови монографії (кожен розділ – це певний етап діяльності горьківчан) дав авторові можливість проаналізувати складний шлях становлення і суперечливого розвитку театру у період "соціалістичного реалізму" і на сучасному етапі. Театрознавець визначає й причини, на підставі яких можна оперувати поняттям "російський театр в Україні". Тому, на нашу думку, одним з безперечних досягнень монографії є реконструкція морально-психологічної атмосфери театального Дніпропетровська на межі XX–XXI ст., коли у промисловому регіоні митці намагаються підтримувати інтерес громадськості до театру.

Жан Мельников – актор, режисер, автор музики до багатьох вистав, поет. Нині – художній керівник Дніпропетровського російського драматичного театру імени М. Горького. Автор уже з перших сторінок розкриває творчий почерк цього відомого діяча театру та кіно, його своєрідний, багатобарвний, оптимістичний талант. Зразком для артиста були майстри сцени, які працювали в найкращих традиціях реалістичного мистецтва: В. Халатов, Д. Голубинський, П. Киянський, Г. Полежаєв, Г. Белов. Блискуча майстерність, темперамент, сценічна культура, властиві Ж. Мельникову, дали йому можливість створити на сцені різні за характером, повні глибокої життєвої правди та точні за психологічним малюнком образи. Митець широкого творчого діапазону, він однаково цікавий і в ліричних, і в комедійних, і в трагічних

ролях. Це і ліричний Олег ("У пошуках радості" В. Розова), і веселий, життєрадісний Бджілка ("Павлина" О. Софронова), принижений Михайло ("Зикови" М. Горького), самотній Сарафанов ("Старший син" О. Вампілова), гостросатиричний Худяков ("Характери" за В. Шукшиним), трагічний Король Лір з одноіменної трагедії В. Шекспіра.

У єдності багатьох компонентів виявляється і майстерність режисури Ж. Мельникова. Це, насамперед, мистецьке чуття до створення нових образів сучасника чи історичної персони, уміння відібрати такий життєвий матеріал, який найбільше характеризує той чи інший стан людської душі. Визнання здобули вистави "Іронія долі, або З легким паром" Е. Брагінського, Е. Рязанова, "Комуналка" С. Кукушкіна, "Се-ля-ві" Ж.-Ж. Брікера та М. Ласега, "Попелюшка" Є. Шварца, "Акомпаніатор" О. Галіна, опера "Моцарт і Сальєрі" М. Римського-Корсакова.

Важливою особливістю монографії є її "олюдненість": ціла низка авторських висновків і тверджень ґрунтується на аналізі конкретних доль митців, особливо тих, які менше відомі у національному театрознавстві. Раз по раз один чи кілька віднайдених А. Тулянцевим уточнюючих штрихів до біографій режисерів, акторів, сценографів, диригентів, інструменталістів, вокалістів, набувають принципового характеру в оцінці попередніх тверджень чи версій. Це стосується, скажімо, творчих біографій режисерів І. Кобринського, Є. Зубовського, акторів Л. Вершиніної, А. Рудякова, Л. Шкуркіної, скрипаля Г. Логвіна, вокалістів Е. Сребницького, В. Навротського – митців, які у різні періоди працювали з Ж. Мельниковим. Зі сторінок монографії зримо постає драма і велич творчості багатьох діячів театру, які присвятили своє життя створенню неповторної духовно-культурної атмосфери у промисловому регіоні України.

Вікторія ЯНІВСЬКА

НОВІ ЩАБЛІ ВИЗНАННЯ

Минулий навчальний рік театральний інститут у Києві, ушанована alma mater багатьох поколінь театральних діячів України – закінчив у новому статусі. Розпорядженням Кабінету Міністрів України від 23 квітня 2003 р. за № 242-р “Про реорганізацію Київського державного інституту театального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого” цей навчальний заклад реорганізовано у **Київський державний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого**.

У статуті університету відображено і нову дату його літочислення – від 1904 р., коли у Києві було засновано Музично-драматичну школу Миколи Лисенка, драматичний відділ якої вперше в історії почав готувати акторів для української сцени. Керівництво закладом, де навчання відбувалось виключно рідною мовою, здійснювала Марія Старицька-Черняхівська. Школа (від 1912 р. – імені М. Лисенка) з ініціативи педагогічного колективу 1918 р. була реорганізована у Музично-драматичний інститут імені Миколи Лисенка. У 1934 р. після чергової реорганізації утворено Київський державний театральний інститут, якому 1945 р. разом з уточненням назви (інститут театального мистецтва) було присвоєно ім'я І. К. Карпенка-Карого. Отож, восени 2004 р. наша держава відзначатиме 100-річний ювілей Київського державного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

* * *

На підставі виборів та ухвали загальних зборів Наукового товариства імені Шевченка в Україні від 23 листопада 2002 р. ректора Київського державного

Текст документа: 242-2003-р редакція від 23.04.2003



КАБІNET МІНІСТРІВ УКРАЇНИ

РОЗПОРЯДЖЕННЯ
від 23 квітня 2003 р. N 242-р
Київ

Про реорганізацію Київського державного
інституту театального мистецтва
імені І.К. Карпенка-Карого

1. Прийняти пропозицію Міністерства культури про реорганізацію Київського державного інституту театального мистецтва імені І.К. Карпенка-Карого у Київський державний університет театру, кіно і телебачення.

Зберегти за Університетом ім'я І.К. Карпенка-Карого, яке носив Інститут, що реорганізується.

Витрати, пов'язані з реорганізацією Інституту, здійснити в межах асигнувань, передбачених Міністерством на підготовку кадрів.

2. Установити, що студенти Київського державного інституту театального мистецтва імені І.К. Карпенка-Карого продовжують навчання у Київському державному університеті театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.

Прем'єр-міністр України

В. ЯНУКОВИЧ

Інд. 28

інституту театального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого, академіка Академії мистецтв України, заслуженого діяча мистецтв України, кандидата мистецтвознавства, професора Ростислава Пилипчука обрано дійсним членом Наукового товариства імені Шевченка (театрознавча комісія). По відновленню діяльності НТШ в Україні честь бути першим серед театрознавців дійсним членом випала саме Р. Пилипчукові.

У такий спосіб високо вшановано багаторічний внесок Р. Пилипчука у розвиток національної театрознавчої науки та активну участь у роботі НТШ. Адже саме з ініціативи ученого 1994 р. було організовано театрознавчу комісію у складі секції мистецтвознавства НТШ. Результатом діяльності новоствореного осередку стали “Записки НТШ. Праці Театрознавчої комісії” (т. 237), випущені у світ 1999 р. за науковою редакцією І. Волицької, О. Купчинського та Р. Пилипчука. Найближчим часом вийде друком черговий том театрознавчих праць.

Майя ІЛЮК

ЛЬВІВ ВКЛОНЯЄТЬСЯ БУЧМІ

Ще в юності, готуючись до вступу на театрознавче відділення Київського театрального інституту, запам'ятала з якоюсь особливою гордістю: народний артист СРСР, лауреат Державної премії Амвросій Бучма народився у Львові. З того часу велична будівля Собору святого Юра назавжди пов'язана в уяві з постаттю талановитого, непосидючого та збиточного хлопця, який мешкав тут, на Святоюрській площ, бігав схилами Святоюрської гори, навчався у гімназії на Академічній, заробляв на життя на сусідній новобудові львівської Політехніки... Невідома тоді для мене авторка книжки про Амвросія Бучму, театрознавець Валентина Заболотна згодом стала моїм Учителем, їй завдячую дорогою у професію. Назавжди закарбувався у пам'яті врочистий візит до київського помешкання, що так і не стало квартирою-музеєм Амвросія Максиміліяновича. Тут господиня дому, професор Валентина Ігорівна Заболотна традиційно влаштовувала для своїх випускників святкову вечерю на честь закінчення навчання. Ми тихо сиділи за столом, сервірованим сімейним столовим кришталем та сріблом, у кімнаті, де лунав Його голос, і, пригощаючись стравами за родинними рецептами, слухали розповіді про Бучму-Майстра і Бучму-Людину, про те, як любив він Київ, та найбільше – Львів...

Тож 19 червня 2003 р. А. Бучма повернувся до Львова, де провів дитячі і юнацькі роки – повернувся посмертно, пам'ятним знаком неподалік рідного дому. У контурі бронзової стріли, скерованої в небо, – натхненне юне обличчя, де бучмівські індивідуальні риси творять водночас збірний образ нового покоління молодих українських митців початку ХХ ст.

“Чуєш, брате мій...”



Автор пам'ятного знака – ушлюблений львівський скульптор заслужений художник України Теодозія Бриж мріяла побачити свій твір зреалізованим ще за життя. Але тільки сьогодні, вже по смерті скульптора, її робота вийшла із забуття, щоб увічнити в історії міста пам'ять про видатного майстра сцени.

На освяченні та відкритті знака заслужений діяч мистецтв Валентина Заболотна, художник Євген Безніско, художній керівник Національного академічного театру ім. М. Заньковецької, голова міжобласного відділення Національної спілки театральних діячів України Федір Стригун говорили про те, скільки сил і праці доклали усі причетні до цієї події. Львівська міська державна адміністрація, родина актора, театральна громадськість Львова, – плід їхніх спільних старань безцінний, бо повертає нашу історичну пам'ять до джерел, увіковічне історію національної культури. А дотепні заньківчани тішилися тим, що тепер мають до кого приходити “просити ролі”: Бронек Бучма – то найкращий оберіг і патрон актора.

“Чуєш, брате, мій...” – прозвучало в їхньому виконанні у пам'ять видатного Митця...

Ольга РЕЗНИЧЕНКО

“ШОУКЕЙС” ПО-ХАРКІВСЬКИ

Уявіть собі: ви прийшли до лазні. У вас дуже конкретна мета – змити з тіла бруд. Ви роздягаєтеся, стаєте під душ, намилюєтеся – і раптом бачите, як мовчки, не звертаючи ні на кого уваги, заходять і стають поряд із вами у вільні кабінки теж голі, як і ви, чоловіки й жінки... Поки ви, збиті з пантелику, не почали якось на це реагувати, ваші несподівані, принаймні, за статевими ознаками, сусіди виходять, помившись, на середину зали. І поміж лав, на яких – чийсь рушники, торбинки з туалетним причандаллям, алюмінієві тазики – починають грати Шекспіра. Вони грають так, що ви забуваєте про все на світі, зокрема й про те, як ви, глядачі (й вони, виконавці), непристойно виглядаєте з позиції загальноприйнятих норм. І вже не існує ні часу, ні простору, ні умовностей, ані самої лазні – залишається тільки Кохання. Актори зачаровують і втягують вас у свою стихію переживань. Майже не рухаючись, вони промовляють слова, зрозумілі будь-якою мовою... Скажімо, я почула їх японською в уривкові з відеоплівки, яку демонстрували й коментували гості з Японії. Ейсюке Шичиджи, Президент асоціації театральних критиків Японії, і Міно Шибазакі, провідна акторка Токійського театру КАЗЕ приїхали до Харкова на Перший міжнародний шоукейс експериментального театру, який відбувався у Харківському академічному театрі ім. Т. Шевченка в останні дні березня 2003 р.

Шоукейс можна перекласти як нагоду щось показати. Цього разу нагоду показати свої режисерські роботи колегам і фахівцям із різних країн світу матеріалізував Андрій Жолдак, художній керівник Харківського академічного театру ім. Т. Шевченка. Для Харкова це стало справді непересічною подією. Принаймні, я не пригадую, щоб раніше до нашого міста, з цікавості до творчості когось із харківських діячів театру, приїжджали директори театрів і театральних фестивалів, продюсери й менеджери, провідні театрознавці, критики, театральні художники й фотографи, письменники з різних країн.

Вранці кожного дня, з 26 по 30 березня, у холі театру відбувалися зустрічі й бесіди з представниками як східного, так і західного театального

світу, а ввечері відбувалися покази вистав у режисурі Андрія Жолдака. Крім того, чи не вперше, за його словами, він спробував сформулювати принципи й методику своєї роботи – в лекції “Театр жорстокості”, а також провів перед глядачами майстер-клас, учасниками якого стали й зарубіжні актори. Під час зустрічей обговорювалися питання, пов’язані з інфраструктурою театального життя, взаємин театру й держави, театальної освіти й актуальних стильових тенденцій, форм і підходів у світовому театрі. Вагомість цих зустрічей важко переоцінити, оскільки вони дали можливість, нехай у загальних рисах, уявити собі сучасну театральну ситуацію у світі, порівняти східну й західну моделі театру, і, головне, досягнути місце українського театру в парадигмі тих пошуків, які характеризують сучасний театральний процес. Між іншим, як з’ясувалося з питань харківських журналістів до гостей фестивалю, останні про український театр нічого раніше не чули, і Андрій Жолдак – перший режисер, який привернув їхню увагу до України. На прохання Жолдака коротку, але дуже змістовну лекцію про модерний український театр і теперішню ситуацію в ньому прочитала для гостей доктор мистецтвознавства Неллі Корнієнко.

Не знаю, можливо, це суб’єктивне враження, але з усього почутого й побаченого в мою пам’ять врізалися уривки саме з японських вистав, показаних гостями на відео. Вони перевершили те, що вдалося побачити безпосередньо на сцені у виставах режисера Андрія Жолдака.

Чим мене так сильно вразили японці? Гадаю, вмінням зберегти внутрішній образ ідеї чи переживання у момент передачі його глядачеві, коли зайвими стають описовість, жести, дія, предметно-символічний ряд. Виконавцям не потрібно торкатися один одного, жестикулювати, користуватися допоміжними засобами, щоб реалізувати на сцені ідею кохання, гармонії – дисгармонії, повторюваності – непередбачуваності. Невидимий духовний зв’язок між внутрішнім і зовнішнім світами, який у східній ментальності вдалося зберегти, європейці, на мою думку, втратили. І ця втрата в театрі ком-

пенсується нагромадженням знаків і предметности, які цей розрив заповнюють імітацією повноти, насправді ж – хаосом.

В Японії експериментальний театр є органічним продовженням багатовікової традиції театрів Кабукі та інших, де робота лицедія над своїм тілом була й залишається роботою над формуванням і вдосконаленням власного світобачення. Сценічна техніка невідривна від духовних засад буття актора.

Японський експериментальний театр у своїх пошуках спрямовується сьогодні на глядача, який стає об'єктом і сенсом ігрових новацій. Ейсюке Шичиджи розповідав про театри такого плану: “Сліпий” і “Лабіринт”. Уривок однієї з вистав театру “Сліпий” було показано на фестивалі. Назва її – “Стук”. Глядачів завели до кімнати, де панувала цілковита темрява. Коли вони зайшли – їх одразу замкнули. Почувся стук молота. З часом (а ця ризикована для людської психіки дія тривала близько восьми – десяти годин) на тому місці, де бив молот, з'явилося крихітне світляне коло, яке поволі розширювалося. І коли, нарешті, воно охопило всю залу, стіни за спинами учасників дійства впали, і люди опинилися на вулиці серед гуркоту швидких авто й гамору людського потоку, байдужого до себе самого. Це дійство було, очевидно, метафорою просвітлення, до якого людина приходить іноді під кінець життя, темрява ж є образом нашої монотонної повсякденности, а стук – виявом потреби й намагання вийти поза неї і звільнитися. Отже, в розвитку японського експериментального театру саме глядач (його поведінка, реакції, вчинки) стимулюють пошуки нових театральних форм. Серед них важливими є зміни середовищ, коли вистави переносяться на ландшафти, не зв'язані з театром: автомагістралі, летовища, міські завулки, смітники...

Торкаючись проблеми театральної освіти, японські гості зауважили, що в них немає спеціальних закладів, де навчали б основ акторської майстерности. Режисер набирає бажаних грати й учить їх за власною методикою, яка ґрунтується на його особистих уявленнях про людину й буття. В Японії близько трьохсот експериментальних театрів, окрім традиційних театрів типу Кабукі чи Но і сучасного театру, який виник у Японії наприкінці XIX ст. під сильним естетичним впливом російської класичної драми.

У Кореї, як можна було зрозуміти з розповіді Ейн Кунг Йонг, директора театру “Арт-3”, з одного боку, є Національний і регіональні театри, які не виходять за межі реалістичної естетики, і є багато малих експериментальних труп, що мають теат-

ральні майданчики із залами не більшими, ніж на 100 місць. Нетрадиційні театри, як і класичні, лише частково, мінімально, фінансує держава. Але, попри фінансові труднощі, інтерес до театру в людей не зникає. Коли йдеться про зміст, показані відеоривки свідчать, що у корейців домінує екзистенційна тематика, ближча до європейського дискурсу. Маю на увазі самотність, явний розлад душі, видіння, зумовлені болючими спогадами та переживаннями. Зате в пластиці, хореографії самотність національної форми виявляється значно виразніше.

Загалом пошуки й експерименти в західному й східному театрах розвиваються в наш час у трьох головних напрямках: радикальна адаптація класичних текстів (Шекспір, Ібсен, Чехов); постанови п'єс сучасних драматургів; створення вистав за певною темою шляхом імпровізації, колективно – за участі режисера, драматурга, акторів, сценографів.

Звісно, ці тенденції у кожній країні реалізуються по-різному. Наприклад, Марк Еоман, директор фестивалю “Ноордерзон” з Голландії розповідав, що в його країні дуже незначний відсоток людей систематично ходить до театрів. Але на театральний фестиваль з'їжджаються люди з цілої країни і за тиждень переглядають усе, що пропустили протягом року. Фестивалі мають не лише культурне, а й суспільно-політичне значення. При цьому важливо, що у програмі поєднуються складні авангардні й традиційні постанови. Новаторство в Нідерландах розглядають у площині відносности й суб'єктивности: те, що хтось сприймає як авангард, інший – як щось усталене. Значення має поняття культури як цілісного явища, яке містить у собі й академічні, й екстремні форми. Стратегія роботи з глядацькою аудиторією полягає у тому, щоб виставу оцінювали не за критерієм: традиція (добре) – авангард (погано), а на підставі того, чи вона є естетично вартісною.

Показово: держава дає субсидії театрам саме для пошуку нових форм. Про це, зокрема, говорив Деніс Моліндайк, актор одного з провідних театрів Голландії. Великих театрів у Голландії, за його словами, менше десяти. А маленьких труп – майже п'ятдесят. У його театрі тридцять акторів постійних і тридцять запрошених на конкретні постанови. Крім того, в театрі є молодіжна студія, в якій працюють випускники або студенти одного з навчальних театральних закладів. У Голландії їх п'ять чи шість. Якоїсь чіткої лінії у виборі репертуару театр не дотримується. Це може бути класика, сучасні п'єси британських, німецьких і голландських драматургів, постанови імпровізаційного характеру.

Абсолютним лідером у театрі є режисер. Саме цим, на думку Деніса Моліндайка, голландський театр різниться від британського. В Голландії зараз немає відомих і популярних драматургів, чий п'єси ставили б за межами країни. У Великобританії вони є, до того ж їх багато. Тому там сьогодні головною особою в театрі є не режисер, а, радше, автор, драматург.

Це твердження щодо пріоритету драматурга в британському театрі прокоментувала Клер Мадлтон, вільний продюсер з Англії. Вона зауважила, що в сучасному англійському театрі драматург бере участь у творчому процесі поряд з режисером на всіх етапах здійснення вистави. В разі потреби він змінює текст, переписує, дописує, працює над стилістикою. Як правило, режисери співпрацюють із конкретними драматургами. Розвиток драматургії стимулює діяльність театрів-лабораторій, де кінцева постава п'єси не є обов'язковою: важливі жанрові й стилеві пошуки сценічної інтерпретації тексту. Актуальною також на театрі є культурно-етнічна різноманітність, оскільки серед драматургів багато представників азійської спільноти.

В Англії, на відміну від інших європейських країн, немає театрів із постійними театральними трупамі. Акторів набирають для кожної постанови окремо. Якщо виникає вибір – участь у комерційному проєкті чи у “серйозній п'єсі”, актор переважно вибирає перше, тому що в майбутньому це може відкрити для нього шлях до цікавих контрактів. Більшість акторів зосереджена в Лондоні, де вони знімаються в рекламних роликах і мріють про те, щоб знятися в кіно.

Готують акторів, театральних художників, фахівців для постанов мюзиклів у театральних коледжах, які теж зосереджені здебільшого в Лондоні. Кого там не готують – так це режисерів. В Англії вважають, що режисер – це від Бога. Будь-яка творча людина в принципі може стати режисером. Більшість режисерів – випускники університетів. Оскільки у всіх університетах Англії є, зазвичай, студентські театри, то типовою стає ситуація, коли випускник Кембриджа, який працював у студентському театрі, потрапляє до професійного театру помічником режисера.

Сьогодні в Лондоні діють 15 великих комерційних театрів і близько двадцяти театрів-студій. Це більше, ніж у Парижі. В комерційних театрах ставлять, як правило, мюзикли. Якщо це серйозна вистава, важливо, щоб у ній брав участь хтось із відомих зірок. Є також театри, які субсидує держава. Це театри репертуарні, тут ставлять класику,

але також і авангардові п'єси. Вони, як і комерційні, не є збитковими.

Останнім часом, зауважив Іан Херберт, Президент міжнародної асоціації театральних критиків Англії, субсидії зросли на сімдесят відсотків. Держава почала дбати про розвій театру і фінансує проєкти загальнонаціонального значення, регіональні театри й театральні лабораторії.

Щоб досягнути специфіку процесів у національному театрі, слід добре орієнтуватися в тому, що відбувається у цій царині в інших країнах. Таку думку висловив у своєму виступі англієць Ноель Вітс, доктор театральних мистецтв, фахівець з історії та теорії театру XX – XXI ст. Один із його лекційних курсів в університеті, зокрема, присвячений історії східноєвропейського театру. Він підкреслив, що вже протягом п'ятих – шістьох років спостерігає за творчістю Андрія Жолдака. На лекціях студенти аналізують вистави цього режисера в площині гіперактуалізації пластичної компоненти – тенденції, характерної для європейського театру останніх десятиліть.

Свою інтерпретацію вистав Андрія Жолдака в контексті стильових пошуків театру нашої доби в Україні подала Неллі Корнієнко, доктор мистецтвознавства, провідний український театрознавець. Вона зазначила, що з початку 90-х рр. театр в Україні переживає процеси, подібні до тих, що відбувалися в 20-х, коли виник національний модерний театр. Лесь Курбас, його засновник, реформував сценічне мистецтво, поєднавши західні духовні матерії зі східними вченнями. З одного боку, на формування цього видатного режисера мали вплив ідеї Аппія, Крейга, Декру, з іншого – він захоплювався культурою Тибету, театром Балі, Кабуки тощо. Головною складовою його системи стала заглибленість у національну автентичність, прадавні форми театру. Сучасний український театр також відкривається і до Сходу і до Заходу. Водночас Україна заглиблюється нині у сферу національної самоідентифікації, в театрі експлікуються культурні цитати з щасливих для неї часів – Київської Русі та бароко. Твори Шевченка, Лесі Українки, Франка сценічно осмислюються у площині міту, вічних сюжетів. І закономірно, що постмодерна українська культура спирається на систему ритуалу й містерії. Адже це відбувається завжди, коли будь-яка культура, зазнавши втрат і позбавлена тягlosti розвитку, прагне стабілізації. В такі моменти культура спирається на форми, перевірені віками.

Інша виразна тенденція українського театру, яку, зокрема, представляє у своїй творчості Жолдак,

пов'язана з радикалізацією стосунків із класичною культурою і в цілому зі словом. Тексти прочитуються так, щоб не бути почутими, оскільки слово у ХХ ст. зазнало інфляції. Щодо цього Андрій Жолдак у своїй діяльності еволюціонує дуже швидко. Хоча, з іншого боку, театром ризику його практику назвати важко. Він створив у театрі парадоксальну ситуацію. А. Жолдак доводить своє право на дуже високу суб'єктивність, і це свідчить про розширення обріїв режисерського театру, який частково вже вичерпав себе. На самому початку діяльності він ризикнув кинути публіці свій світ – глибокий, прихований. Дозволив собі самопроєкції, в яких вивів назвні комплекси, внутрішню несвободу: театр для нього став своєрідною психотерапією. Це досить незвичний прецедент у нашому “цнотливому” українському мистецтві. Жолдак будує театр, так би мовити, з магії, із ритуалу “живої й неживої” води. З іншого боку, він активно використовує елементи кіноестетики. Його “Гамлет” – це наче німе чорнобіле кіно, реалізоване в театральних формах: з близькими й далекими планами, із наче застиглими кадрами, знятими рухомою камерою. “Один день Івана Денисовича” – це вистава-шок. Вистава про зомбі, клонів, про втрату духовного осердя. Вистава шокує, і це нормально. Жолдак хоче повернути глядачеві відчуття болю, можливо, катарсису. Бачимо потужні мотиви споглядання, уповільненість ритміки, рух до насолоди самою естетикою, з одного боку, і шок – з другого. Жолдак зробив крок до нової мови театру через високий ступінь суб'єктивізації. Його театр жорстокий, подекуди – позірно цинічний, але за цим зовнішнім викликом світові приховуються ніжність і печаль. Окремі прийоми повторюються у нього з вистави до вистави. Але на цих повторях відпрацьовуються художні засади. Це – маркери, які почасти можуть здатися прямолінійними, зате вони фіксують його власний стиль. Він використовує також цитати з інших режисерів. Є атмосферні цитати з Фелліні, скажімо, в “Одруженні”; з Няк-рошюса, коли камінь, річ, людина дорівнюють одне одному й взаємно перетікають, трансформуються, перетворюються. Це реалізація думки про те, що у світі всі живі й неживі істоти є двійниками, відзеркаленням одне одного.

Окрема проблема – це музика, ритм у роботах А. Жолдака. А ще – висока нервова печаль, печаль екзистенційна, яку він вкладає у свої вистави. Печаль і ніжність. Заради освідчення в любові глядачеві, можливо, у своїх снах він створює свій театр. Це – сні сучасної культури про культуру класичну.

Можливо, на цій урочистій кульмінації з доповіді Неллі Корнієнко і треба було б закінчити цей матеріал про фестиваль, або шоукейс, який улаштував у Харкові Андрій Жолдак. Але, крім світових і вітчизняних авторитетів, я довіряю ще власній інтуїції. Те, що мені вдалося подивитися – “Місяць кохання” за І. Тургенєвим – справило на мене незвичне враження. Жодного поруху душі – на самій виставі. І колосальна втома, духовне спустошення – після неї. Пояснюю це собі тим, що образно-візуальний ряд Жолдака, в якому актор є елементом, тотожним будь-якому іншому предмету на сцені, технічно, на раціональному рівні, виписані дуже майстерно. Це складна багатошарова семіотична система, яку, справді, цікаво інтерпретувати в різних дискурсах образотворчого мистецтва, кіно й літератури. Знаходиться в ній засвоєні чи неусвідомлювані Жолдаком впливи різних езотеричних практик і психоаналітики. Мені зрозумілі й цікаві ідеї деперсоніфікації у театрі, але тоді, коли вони компенсуються оригінальною авторською концепцією, спрямованою на те, щоб я її не тільки зрозуміла, але й відчула. Проте, на відміну від Неллі Корнієнко, я подумала, що Жолдакові глядач як співрозмовник, співучасник дійства не потрібен. Режисер просто як реєстратор, статист без будь-якого співчуття до цього світу фіксує його репродуктивність, відсутність у ньому мети, життєвої мотивації. Його головна тема, на мій погляд: смерть, що імітує життя. Справжні почуття, серце, душа, природа – відсутні. Є образні копії гумових, пластикових, картонних форм буття, які замінили реальність.

Хоча Андрій Жолдак і стверджував у своїй лекції, що режисер, як, зрештою, будь-яка творча людина, завжди балансує між сферами божественними та диявольськими, саме піднесеності й про-світленості, яка б пов'язувала цього митця і з Небом, я не побачила і не відчула в його виставі. Правда, це суб'єктивне враження, у когось – воно інше. Але для того й існує театр, щоб у його просторі мали можливість зустрічатися різні світобачення й думки...

Роксоляна БЛАГА

Нас запросила ОДТА

Уже стало доброю традицією, що студенти-другокурсники театрознавчого відділення філологічного факультету ЛНУ ім.І.Франка їздять навчатися до Варшавського університету, в Осередок Досліджень Традицій Античності. У березні цього року прийшла і наша черга. З нами їхали й опікувалися групою викладач кафедри театрознавства та акторської майстерності Майя Гарбузюк і лаборант Тетяна Білик.

З першого ж дня нас закутило у вирі лекцій, переглядів вистав, екскурсій, нових знайомств. Ми почувалися вільно завдяки доброзичливості та чуйності працівників Осередку Христини Щетинської та Йоанни Шути. Отож, щодня зранку ми ходили на заняття. Цікавим був курс лекцій професора Є. Аксера з проблем античного театру. Вивчаючи трагедії Есхіла “Прометей закутий” та “Агамемнон”, ми спільно шукали відповіді на найважливіше запитання – яким насправді був античний театр? Намагалися відчитати сценічний рух хору і персонажів, закладений у тексті, розмірковували над законами сприйняття античної вистави. На лекціях про творчість драматургів-класиків світової літератури викладачі розповідали речі нехрестоматійні, маловідомі. Зокрема, професор Л. Сокул знайомив нас із біографією Г.Ібсена, розкривав його світогляд, який позначився на творчості письменника. Доктор Я. Комаровський на лекціях про Шекспіра роз’яснював символіку квітів у букеті Офелії і значення кожного складника чарівної зупи відьом з “Макбета”, вказуючи на особливі, майже невідкриті в сучасних сценічних прочитаннях драматургічні пласти. Неоціненною інформацією і відомостями поповнилися наші знання про Єжи Гротовського завдяки лекціям професора Л. Колянкевича. Надзвичайно цікавим було знайомство із творчістю ще одного неординарного польського режисера Кристіяна Люпи, про якого ми могли прочитати лише окремі міркування в українських театральних часописах. Тепер же про нього ширше вела мову магістр А.Коритковська, ілюструючи розповідь відеозаписами його вистав.

На заняттях з театральної критики магістр В.Майхерек обговорював з нами вистави, які ми щоденно переглядали у варшавських театрах. У Театрі Народовому в постановці головного режисера Є. Гжегожевського на великій сцені дивилися “Весілля” С. Виспянського, на Камерній – “Шлюб” В. Гомбровича. З творчістю цього драматурга наші студенти вже були знайомі завдяки спільному українсько-польському проєкту, здійсненому у Львові, коли на заньківчанській

сцені відбулась прем’єра “Івона, принцеса Бургундська” в режисурі польського митця В. Рудзького. “Бурю” В. Шекспіра бачили у Театрі Польському, а в “Розмаїтостях” – “Бзїк тропікальний” Гж. Яжини. Та мабуть, найбільше запам’ятали відвідини Варшавської опери, де слухали “Дон Жуана” В.А.Моцарта (режисер – М.Прелінський). Ми навіть не уявляли, що можна так нетрадиційно вирішити оперну виставу. Врештештало все: артистичне виконання партій, яскрава драматична дія, застосування найновіших сучасних технологій у сценографії, надзвичайні світлові ефекти та костюми зразками високої моди. На додаток працівники театру передали дарунок для нашої кафедри – відеозаписи цієї та інших польських оперних вистав. Екскурсію залаштунковими приміщеннями оперного театру та залами Національного театального музею цікаво, у невимушеній бесіді провів І. Рогацький.

Увечері 25-го березня після вручення дипломів, прощального фуршету, після того, як було зроблено усі пам’ятні фотографії і сказано усі прощальні слова нашим новим друзям-одногрупникам з Польщі та Білорусі, ми поверталися до рідного Львова. Крізь вікно автобуса ще раз оглядали Варшаву, що за два тижні стала для нас рідною, ми впізнавали місця, де побували під час екскурсії містом, яку влаштували для нас працівники Осередку. Ми везли з собою незабутні театральні враження, нові знання, книжки, придбані для кафедральної та наших власних бібліотек. А ще – окрім конспектів та книжок – хороші, добрі, приємні, теплі спогади...

Доктор Ярослав Комаровський із студентами та викладачами кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. Івана Франка. Варшава, ОДТА, 2003 р.



ПІДТРИМУВАТИ РОЗМОВУ — ПІДТРИМУВАТИ ЖИТТЯ

Діялог про парадоксального Бернгарда

Томас Бернгард (1931 - 1989) – відомий австрійський драматург, творчість якого магнетично притягає увагу сучасних митців світового театру своєю епатажізністю, непередбачуваністю, скандальністю. П'єси цього автора посідають особнє місце на межі поміж театром традиційним та драматургією абсурду. Його перу належать 18 драматичних творів.

В Україні драматургічний спадок Т. Бернгарда став відомий віднедавна завдяки старанням львів'янина Тимофія Гаврилів. В Івано-франківському видавництві “Лілея - НВ” 1999 р. вийшли друком у його перекладах “Старі майстри. Комедія” та “Елізабет II. Катма комедії”. Нещодавно, 2002 р., це ж видавництво запропонувало читачам ще одну книгу перекладів Т. Гаврилів з Бернгарда: “Іммануїл Кант” та інші п'єси”. Сподіваємось, розмова про парадокси творчого мислення Т. Бернгарда, про особливості його драматургічного світу наблизить цього незнайомого сучасника-австрійця до українського читача й театру. У ній беруть участь двоє колег – Тимофій Гаврилів та Віктор Неборак – обидва знані поети, перекладачі, літературознавці, есеїсти.

Віктор Неборак: Чи є якесь академічне видання творів австрійця Бернгарда?

Тимофій Гаврилів: Ні, немає. Жодного академічного видання творів Томаса Бернгарда немає.

В. Н.: І жодного повного зібрання?

Т. Г.: Жодного історико-критичного видання немає. Жодного повного зібрання творів. Але всі тексти є в окремих виданнях і перевиданнях. Чотири томи п'єс.

В. Н.: А дисертації захищені?

Т. Г.: Багато дисертацій захищено.

В. Н.: А що ж так, чому вони не шанують свого класика? Чи вони його просто не вважають класиком?

Т. Г.: Не можуть вписати в той чи інший канон – ні в канон традиції, ні в канон авангарду. Бернгарда важко проковтнути. Він сам своєю творчістю і публічним життям підготував таку ситуацію, за якої його годі кудись вписати, і, мабуть, це одна з причин, чому досі не з'являється історико-критичне видання його творів, адже загалом такі видання тепер можуть з'являтися досить швидко.

В. Н.: Кожний письменник у якийсь момент замислюється над долею своїх творів, яку він уже не зможе контролювати, адже поки живий, він якось може втручатися, принаймні на тому рівні, щоб, скажімо, певні твори не публікувати, накладати заборони на переклади, тобто, уникати канонізації. Кожний письменник у якийсь момент починає розуміти, що найбільша пастка, яка на нього чекає, – це канонізація, а найгірший рівень цієї пастки – це шкільна канонізація. Мені пригадується книжка Тараса Лучука “Щодня, крім сьогодні”, в якій є велика добірка перекладів з Катулла. У примітках Лучук пише, що Катулл за двохтисячолітню історію адаптування європейцями, і взагалі світом античної культури, ніколи не був шкільним автором. Він не міг бути шкільним автором, бо він достатньо цинічний, в якихось моментах вульгарний, хоча при тому всьому вишуканий і дуже жвавий – принаймні, в Тарасових перекладах. Так ось. Зрідка бувають щасливі автори, які йдуть шляхом Катулла і свідомо чи несвідомо програмують, що їхнє майбутнє не надасться до спрощеної шкільної адаптації. Школа – це часто смерть для літератора. До більшості тих авторів, яких ми вчили у школі, не хочеться вертатися, хіба щось несподіване підштовхне до нового перечитування. Може, тут є якийсь ключ до “канонізації” Бернгарда.

Т. Г.: Такий ключ знаходимо в автобіографічній пенталогії письменника, максимально, наскільки дозволяє форма художньої

прози, наближеної до правди приватного життя або до приватної правди життя. Зіставивши Бернгардову інтерпретацію власного дитинства з фактами об'єктивної біографії, закоріненими в ситуацію свого часу, ми зрозуміємо, чому Бернгард вперто обрубав канати, на яких міг би повиснути міст у канон. Це і стиль життя (Бернгард жив сам у відреставрованому обійсті, цураючись відвідувачів, що принесло йому славу мізантропа), і творчість, побудована на деконструкції канону. Таке враження, що письменник намагався встигнути деконструювати якнайбільше, щоб зник канон, в який його можна вбудувати. “Встигнути” – слово не випадкове. Смерть для Бернгарда була не перспективою, а тим, що йде поруч. У Бернгарда і в житті, і в текстах як у героїв Беккета, які розмовляють, щоб жити, і живуть, доки розмовляють. Втікання від канонізації, а канонізація – не що інше, як соціальна, культурна, часто також політична інструменталізація, – Бернгард гідно завершив, уклавши заповіт, який відразу ж спробували інструменталізувати, оголосивши його останнім літературним текстом і волюючи забути про те, що це юридичний документ з усіма наслідками, які з цього випливають. Заповіт письменника став жертвою увідношення – одного з інструментів, які Бернгард використовує для деконструкції. Бернгардові герої не вульгарники, а критикани, а Бернгардові тексти несуть потужний деконструктивно-негативний заряд. Бернгард піддає великому сумніву все те, що на час його входження в літературу творило канон, було впізнаваним і з чим ототожнювали себе людина і суспільство.

В. Н.: Між шкільництвом і стереотипом десь виникає знак тотожності. Є певні суспільні стереотипи, один з них – це те, що письменники видатні люди. Письменник не просто пише, він – видатний, він чимось жертвує.

Т. Г.: У “Старих майстрах” Бернгард не раз витягає на світло іншу іпостась видатної людини – іпостась людини звичайної, причому робить це так радикально, що, йдучи услід за Бернгардом, з канону доведеться повикреслювати якщо не всіх, то майже всіх і не буде кого обожнювати. Бернгард пише про видатну людину в приватному житті, дезавуюючи міт, на який її перетворено. Мені пригадується пасаж, де йдеться про Мартіна Гайдеггера, культового філософа, який постає раптом у нічному чепачку і самотканих підштаниках над власноруч розпаленою грубою, який ходить з власноруч вирізаною ковількою і в теплих шкарпетках, виплетених дружиною, а на фотографії скидається на штабного офіцера і так далі. Образно кажучи, Бернгард зриває не тільки лаврові листки міту, а й найголовніший, фіговий листок, щоб показати, що видатна людина має все те саме, що будь-яка інша, невидатна людина. Коли Бернгард починав писати п'єси, Гайдег-

гер був поп-зіркою філософії і, наприклад, Інгеборг Бахманн, теж видатна (яке чудове слово!) австрійська літераторка, сучасниця Бернгарда, робила дисертацію про Гайдеггера і писала під впливом його філософії. Інший приклад з цього самого роману Бернгарда – класик (ще одне чудове слово, що тільки підтверджує, як ми кшталтуємо власне мовлення з десемантизованих слів-кліше) австрійської літератури дев'ятнадцятого сторіччя Адальберт Штіфтер, якому Бернгард присвячує доволі розлогий пасаж, аби тільки розбити міт про “великого майстра прози”, титулюючи його “незграбним писакою” й “одним з найсіріших письменників”. Звичайно, ми не можемо відкидати елемент гри. Бернгард таки зобов'язаний Штіфтерові. З іншого боку, Бернгард хоче звільнитися від тіні Штіфтера, як і від тіней усіх інших “духовних батьків”, і якби я сповідував психоаналітичне літературознавство, я вказав би на таке місце в біографії письменника. Бернгард не знав свого батька, про якого він згодом, очевидно, довідався, що той утікав від свого батьківства: трагікомічним мусив бачити цар Едіп свого батька.

В. Н.: Тут можна перекинути місток до театру. Якщо уявити собі, що є якась європейська тяглість, починаючи від театру грецького і аж до сучасного, хоча були, безперечно, зміни, модернізації, заперечення і так далі, як це прийнято в добрій старій Європі, то можна сказати, що стереотип відіграє роль певного інтеграла, добре воно чи погано; що існує певна мітологія. Мені здається, Бернгард працює зі стереотипною суспільною мітологією, вибираючи щось стереотипно загальне. Я говорю про ті п'єси, які є в українському перекладі. Кант – важлива фігура для німців і для європейців. Бернгард деконструє її. Люди, які йдуть на таку виставу, знають уже з афіші, що там буде щось про Канта. Вони відразу активізують свої знання про Канта – зоряне небо вгорі, моральний імператив в мені, здається, так, потім те, що він жив у Кьонігсберзі. І раптом відбувається щось дивне з їхніми уявленнями, формується абсолютно необхідна в театрі енергетика між публікою і дійством, яке відбувається на сцені.

Т. Г.: До того ж, частина глядачів, про яких ми говоримо, знає Бернгарда і знає, що від нього можна чогось чекати. Цю, можливо, незначну частину веде цікавість, яка виникає через розбіжність між канонічним Кантом й очікуваннями, пов'язаними з Бернгардом. Вони знають, що це вже буде не той Кант, але вони не знають, який саме Кант буде. Назва нічого не каже, який буде Кант, але глядач знає, що буде “Кант” Бернгарда. Така інтрига для глядача, який чув, а, можливо, читав і бачив Бернгарда, але не знає “Канта”. П'єса “Іммануїл Кант”, можливо, найкраща п'єса Томаса Бернгарда, – блискучий зразок деконструкції знань-стереотипів. Деконструкція відбувається на різних рівнях. Все починається з того, що Кант вирушає

в Америку. Це вже руйнує найпоширеніший стереотип з життя Канта, мовляв, Кант ніколи не покидав свого міста. Апогей досягається в тому моменті тексту, де кардинал вигукує: “Кант танцює”. І це остання фраза перед прибуттям у Нью-Йорк. Її мультиплікує папуга Фрідріх. Кант пов’язаний зі статикою. Упродовж дії він переважно сидить у кріслі. З одного боку, маємо динаміку: корабель пливе. З іншого боку, океан, коли навколо вода і немає опори для ока, викликає ілюзію статичності. Розум проти стихії. Європа обрала розум. Проте він щоразу мусить долати стихію. Репліки Бернгарда містять цитати з раннього Канта – Канта докритичного періоду, тобто, не того Канта, з якого виріс Кант-міт.

В. Н.: Одночасно, тут безумовне втручання того, що ми називаємо сучасністю. Його можна назвати карнавальним духом або, скажімо, озоновим отруєнням чи передозуванням після жахливих боєнь, які відбулися в першій половині століття, коли європейці стали просто тішитися побутом, комфортом. В п’єсі присутня ця річ, і сучасність втручається такими напливами і реаліями. Символом сучасності є Америка, і вектор спрямований на Америку. Крім усього іншого, мене цікавив момент, що вдається сказати по-суті, крім того, що каже деконструкція. Тут найкумедніший і дуже важливий образ – образ папуги Фрідріха. Багато що критикуючи (адже Кант представник критичного розуму, він мусить критикувати), Кант хвалить Фрідріха. Він хвалить папугу за те, що папуга досконало, слово в слово може прочитати будь-яку його лекцію. Тут виникає тема, яку зараз називають темою клонування, навіть не мавпування, бо мавпування передбачає певну пародійність, а тотальної імітації. Кантові приємно, що хтось, нехай і папуга, нітрохи не міняючи його думок, може їх повторити.

Т. Г.: Клонування інтелекту, клонування мислення за принципом “Ви могли – могли, могли”.

В. Н.: І саме це є те, що сказано, причому дуже серйозно, про нас. Наша цивілізація – цивілізація розтиражовування. Хоч яка досконала буде музика, хоч яка б не була досконала теорія, наша цивілізація чудово навчилася її тиражувати без усвідомлення, – як папуга Фрідріх. Це те, над чим хтось справді може серйозно замислитися. Ми стривожені. Мені здається, Бернгардові йдеться не тільки про те, щоб глядачі відчули задоволення, яке вони, очевидно, відчувають при добрій постановці цієї п’єси, а щоб якась тривога трошки була. Скажімо, якщо я прийду додому, візьму до рук Канта, то чи не перетворюся я на папугу, якщо я не подумаю, не вступлю в дискусію, якщо я його просто засвою і буду тішитися своїм інтелектом, який це може ввібрати без критичного осмислення. І взагалі, цікаво, як викрутитися режисерові, ставлячи цю п’єсу.

Т. Г.: Найважче і найпростіше викрутитися з ролі Фрідріха. Найважче, бо Фрідріх – папуга. Найпростіше, бо театр диктує рішення: роль папуги виконує людина. Я не думаю, що Бернгард цього не враховував. І це рішення, яке диктує театр, – банально блискуче. Людина в “оперенні” папуги скидається на божевільного, який має себе за папугу. Кант теж, як нам підказують санітари, які чекають на нього в нью-йоркському порту, божевільний. Ми недалеко від припущення, що весь цей корабель – плавучий дім божевільних, корабель дурнів Себастьяна Бранта. І це можливість прочитання. Інший ракурс – Америка і Європа. Кант каже: “Я дам Америці розум/Америка дасть мені зір”. Цим торкаємося взаємозв’язку: роль європейського просвітництва з культом розуму для становлення Америки і роль Америки для старіючої Європи. Кант їде лікуватися від глаукоми. Дати зір означає дати нове бачення. Інше прочитання: божевільний тільки персонаж на ім’я Кант, який, можливо, “поїхав” на філософії справжнього Канта. Але погляньмо, що діється навколо нього. Стюард йому підіграє, і такі умови гри, щоб довести божевільного до Америки. Але мільйонерка! Знаючи, що має справу з божевільним, вона однаково не може встояти, щоб не погрітися в промінні його імени. Бернгард віртуозно поцілює в людський снобізм. До речі, ніде в репліках дійових осіб, а лише в авторській ремарці наприкінці сказано, що санітари, які зустрічають Канта, – працівники божевільні.

В. Н.: Європа пливе. Куди їй плисти? Європа пливе в Америку, і, можливо, це спасіння для людей, які хочуть пришвидшено розвиватися. Я маю на увазі контекстуальне прочитання цієї п’єси. Не лише те, що в тексті. З іншого боку, Америка в наш час відомо де опинилася: біля берегів Іраку. Виникає дивна парабола. Європейці цікавляться Америкою, Америка цікавиться Азією. Під таким кутом зору можна ще по-інакшому прочитати п’єсу. П’єса Бернгарда, як бачимо, відкрита структура. Вона незавершена. Вона поки що не може бути завершена.

Т. Г.: І в цьому перевага п’єси Бернгарда. Руйнуючи стереотипи, вона рухається в їхніх координатах. Бернгард не створює нічого принципово іншого, як, наприклад, його сучасники-експериментатори Яндль, Артманн, Гандке. Бернгард експериментує не з художньою формою, хоча певні синтаксичні досягнення-імітації незаперечні, а з людською глупотою. Рухаючись в координатах стереотипів, “Іммануїл Кант” промовляє до багатьох, для кого ці координати впізнавані. Нарешті, руйнуючи стереотипи, вона руйнує впізнавані координати. Корабель заперечує океан, яким пливе. Пливучи, корабель доводить існування океану. Пливучи, корабель доводить можливість подолання океану.

Ерік Емманюель Шмітт народився 1960 р. Здобув освіту філософа. Нині – один з провідних сучасних французьких письменників. Пише романи, кіносценарії, п'єси. Перша п'єса, що принесла йому визнання – “Відвідувач”, за яку Е.Е. Шмітт 1994 р. був удостоєний престижної драматургічної премії Франції “Мольєр”. У творчості Е.Е. Шмітт обрав цікавий принцип: виконавцями головних ролей його п'єс стають відомі актори французького театру і кіно. Саме так було і з “Загадковими варіаціями”. П'єса створена 1996 р., її прем'єра відбулася 24 вересня того ж року у паризькому театрі “Маріньї” у режисурі Бернара Мюра. Ролі виконали Ален Делон та Франсуа Юстер. Про сценічну історію п'єси у Львові розповідає постановник “Загадкових варіацій”, режисер Національного академічного театру ім. М. Заньковецької Вадим Сікорський.

Вадим СІКОРСЬКИЙ

Драматургія інтелектуальної напруги

Історія цього проєкту розпочиналась доволі дивно. Якось приїхав з Парижа знайомий і розповів про враження від недавньої прем'єри за участю Алена Делона. Ні автора, ні назви п'єси, ні театру, де відбулась вистава, він не пам'ятав. Але навіть з його уривчастої розповіді я відчув, що матеріал надзвичайно цікавий. Звичайно, закортіло познайомитись ближче. Саме в цей час у Львівському університеті імені Івана Франка розгортав роботу Французький центр, і я звернувся по допомогу туди. Працівники Центру доклали всіх зусиль, щоб знайти у далекому Парижі “загадковий” текст, як з'ясувалось згодом – “Загадкових варіацій”. Коли п'єсу переклав з французької львів'янин Маркіян Якуб'як, я прочитав її – і зрозумів, що не можу не ставити. Одразу виникла купа організаційних і фінансових проблем. Питання оплати авторського права допомогло розв'язати Посольство Франції в Україні. Фінансову підтримку для сценічної реалізації ми отримали від фонду “Відродження”. Театр ім. М. Заньковецької надав для проєкту Камерну сцену. А відбувалось усе під опікою Львівського міжобласного відділення НСТД України.

У ролі Абея Знорка я одразу “побачив” заньківчанина Богдана Козака. Виконавця ролі Еріка Ларсена довелося шукати довше. Знайомство з тоді ще не відомим мені молодим актором Львівського молодіжного театру ім. Леся Курбаса Олегом Стефаном, короткі проби одразу вказали на нашу повну творчу сумісність і порозуміння. Однак автор п'єси з Парижа дав дозвіл на постанову тільки після того, як ми надіслали йому репертуарний список ролей, публікації, світлини тих акторів, які повинні були грати у виставі.

Працювали над п'єсою майже рік. Такий міжтеатральний проєкт на той час був перший у Львові. Ми дуже хотіли, щоб наша робота була цікавою. Спеці-

ально для Камерної сцени Театру ім. М. Заньковецької був замовлений “чорний кабінет”. На окреме замовлення, під конкретний простір, розроблено акустичну звукову апаратуру, яка стала одночасно й часткою сценографічного рішення (інженер Ю. Підстригач, художник – О. Оверчук, костюми О. Баклан). Завдяки інженерному проєкту ми отримали стереофонічний ефект плаваючого звуку, і це виявилось принциповим художнім моментом у виставі, де все нерозривно пов'язане з музикою. До речі, про музику. Обов'язковою вимогою Е. Е. Шмітта до сценічного втілення п'єси було використання твору “Загадкові варіації” англійського композитора Елгара у симфонічному звучанні, або ж – у виконанні самого драматурга (Е. Е. Шмітт ще й блискучий піаніст!). Тож друзі допомогли нам відшукати в Європі запис цього музичного твору у виконанні симфонічного оркестру.

Прем'єра відбулася у жовтні 1999 р. Львівський глядач прийняв виставу надзвичайно прихильно. Маємо кілька цікавих рецензій, зокрема, польських театрознавців. Двічі “Загадкові варіації” grano на гастролях у Києві, зокрема, у червні цього року.

У чому таємниця успіху вистави? Звичайно, насамперед, у драматургії. Європейські сучасні автори цікаві глибоким дослідженням людських, міжособистісних стосунків. Вони аналізують наше сьогодення на такому високому інтелектуальному рівні, що коли долучаєшся до цієї творчості – зростаєш духовно сам, зростають і максимально виявляють себе актори. Адже глядач приходить до театру за рівнем розмови. А його задає насамперед драматургія. Тому про такі твори, як “Загадкові варіації”, можна сказати, що це справжній університет.

Ерік Емманюель ШМІТТ

З французької переклав Маркіян Якуб'як

ЗАГАДКОВІ ВАРІАЦІЇ

Кабінет лавреата Нобелівської премії Абеля Знорка. Він мешкає самотньо, на відлюдді, на острові Ресваней у Норвезькому морі. Кабінет обставлений бароково химерно. Всюди книжки та дерев'яне обшиття стін. Видно терасу та морські хвилі вдалині. Упродовж дня небо змінюється. Час від часу пролітають хмари і зграї диких птахів. Саме цього надвечір'я після білої ночі настає полярна ніч, а з нею шість похмурих місяців. Коли інтерв'ю добіжить середини, сутінки на виднокіллі почнуть спалахувати фіолетовими відблисками.

Завіса підноситься. Сцена порожня. З програвача доливають "Загадкові варіації" Елтара.

Потім з двору чути два чітких постріли. Хтось швидко біжить. Дуже швидко. Крізь прочинені двері вбігає захеканий і дуже наляканий Ерік Ларсен. Йому тридцять-сорок років, але ще по-молодечому жвавий і лагідний.

Оглядається. Шукає нетерпляче захисту. Збоку входить Абель Знорко. Він огрядний, зверхній, проникливий. Дивиться на незнайомця як мисливець на здобич. З виходом Абеля Знорка на сцену увага концентрується на ньому і дія організується навколо нього. Його поведінка – це поведінка деміурга в момент творення світу.

Посмакувавши роззубленістю Еріка Ларсена, Знорко раптом припиняє музику.

Ерік Ларсен обертається і несамовито кидається до нього.

Ерік Ларсен: Швидше, допоможіть! У мене стріляли. На цьому острові є якийсь божевільний. Я підходив до дому, і раптом наді мною просвістіли дві кулі. Вони влучили у парадні двері.

Абель Знорко: Я знаю.

Ерік Ларсен: Треба щось робити.

Абель Знорко: Вам у мене ніщо не загрожує.

Ерік Ларсен: Але ж поясніть?

Абель Знорко: Не драматизуйте. Просто я не влучив у вас. Ось і все.

Ларсен приголомшений, він відступає назад. Не може повірити у почуте.

Ерік Ларсен: Як це так?

Абель Знорко: Я не влучив. Визнаю свій промах. Я промахнувся: з віком стріляю все гірше та гірше. Який господар буде нищити власні двері?

Ларсен кидається до прочинених дверей, немов утікаючи. Знорко заступає дорогу і затримує його.

Абель Знорко: Не бійтесь нічого. Я стріляю тільки у тих, хто наближається до будинку. А коли уже зайдуть, то стануть гостями. Я маю підставу підозрювати, що то волоцюги, і тому стріляю. Але не в гостей, бо вчинив би убивство – та... та... та... *(Абель стає ввічливим, береться знімати плац з Ларсена. Дивно усміхнувшись, додає):* Альтернатива така – або гість, або труп.

Ерік Ларсен (терпучи): Невідомо що вибирати...

Знорко починає сміятися, немов мова йде про звичайну ввічливість. Ларсен намагається знормалізувати ситуацію.

Ерік Ларсен: Пане Знорко, ви мабуть забули про нашу зустріч.

Абель Знорко: Зустріч?

Ерік Ларсен: Ми з вами домовились зустрітись у вас, на Ресваней, близько шістнадцятої. Щоб потрапити на час, я проїхав триста кілометрів поїздом. І годину на паромі.

Абель Знорко: Хто ви?

Ерік Ларсен: Ерік Ларсен.

Знорко оглядає гостя, чекаючи на відповідь. Ларсенові здається, що Знорко не почув, і вигукує:

Ерік Ларсен, Ерік Ларсен.

Абель Знорко: І все?

Ерік Ларсен: Але ж...

Абель Знорко (з видимою іронією): Чи ви самі себе питаєте, хто ви? Ви ходите під небом, де мільярди німих зірок. ви заглиблюєтесь у власну сутність. Ви – скелет із сідницею. Ви перелякані ворожістю, у

кращому випадку, байдужістю світу. І відважуєтесь казати: “Я Ерік Ларден”? Вам досить цих кількох незрозумілих складів? “Я Ерік Ларден...”

Ерік Ларсен: Ларсен...

Абель Знорко (*зверху*). О, Ларсене, пробачте... розумію... квінтесенція вашої сутності в тому “с”... Ларсен... (*Насміхається*). Звичайно... вражаюче... Ларсен... Ерік Ларсен... щоб заповнити онтологічну прогалину... щоб прикрити недовершеність земного творіння... так, так, поряд з глибоким змістом цього “с”... Ларсен... теорія Канта чи теорія Платона, без сумніву, буде недоречним подихом метафізики. Це очевидно. І як я про це не подумав раніше?

Ерік Ларсен: Пане Знорко, я журналіст “Нобровськії Газети”. І ви дали згоду на нашу зустріч.

Абель Знорко: Фантастика! Журналістів ненавиджу, інтерв’ю беру сам у себе. (*Згодом*). Навіть не знаю, навіщо я дав згоду на зустріч з вами.

Ерік Ларсен: Я теж.

Мовчать. Дивляться один на одного, чи, радше, вивчають один одного. Ларсен спроквола добуває слова:

Ерік Ларсен: Ви дали згоду у письмовій формі.

Показує листа. Знорко, присилуваний намаганнями Ларсена, бере папір. пробігає очима. Видно, що він розігрує гостя.

Абель Знорко: Цікаво. (*Згодом*). А ви подумали про те, навіщо я дав згоду зустрітись?

Ерік Ларсен: Здогадуюсь.

Абель Знорко: О?

Дивляться один на одного. Мовчать.

Ерік Ларсен (*уточнює*): Здогадуюсь.

Абель Знорко: О! (*Врешті-решт Знорко усміхається і стає ввічливим*). Сподіваюсь – ми швидко знайдемо спільну мову. (*Плескає в долоні*). Гаразд. До роботи. Гадаю, у вас є той апарат – у ньому мій голос звучатиме з багатозначними інтонаціями – тобто диктофон? (*Ларсен виймає з торбини диктофон*). Саме завдяки тим людям, які записують мої слова, я стаю автором того, чого не говорив. Парадокс, правда? Клопіт на тверезу голову та й годі. (*Сідає у фотель*). Вам подобаються мої книжки? Біль на здорову голову – та й тільки.

Ерік Ларсен: Хіба це ви будете ставити запитання?

Абель Знорко: Ми ще не почали інтерв’ю. Мої книжки вам подобаються?

Ерік Ларсен (*приготувавши диктофон*): Не знаю.

Абель Знорко: Тобто?

Ерік Ларсен: Це так само, як про Бога. Не знаю.

Абель Знорко (*роздратовано*): Незрозуміло.

Ерік Ларсен: Люди про Бога спочатку говорять багато, а потім самі себе запитують, хто він. І починають думати про нього і потрапляють під вплив... відчують страх... думають про те, що люди упродовж тисячоліть не сперечалися б про Бога, якби він насправді не існував. Так само з вашою репутацією. Через неї я ніколи не міг мати власної думки. Ви лавреат Нобелівської премії. Вас перекладено у тридцяти країнах. Вашу творчість вивчають у найпрестижніших університетах світу. Ви надто потужне світло. Ви сліпите мене.

Абель Знорко (*звичайним голосом*): Нобелівська премія... не варто зупинятися на одній нагороді.

Ерік Ларсен: Спочатку потрібно її здобути. Тоді можна й не дивуватися з інших нагород. Тільки така людина, як ви, може бути настільки скромною.

Знорко вибухає реготом.

Абель Знорко: Я скромний? Я думаю – скромність взагалі не існує. Ви подивіться на скромних: шаріють, соромляться. А то лише конвульсії нескромності, – щоб зірвати додаткові оплески. (*Якусь мить пильно вдивляється у журналіста*). Отож ви, з ввічливості, цим самим дали зрозуміти – мої книжки вам не подобаються.

Ерік Ларсен: Та ні. Але існує настільки незаперечна опінія про ваш ореол слави, що я не здатний захоплюватись вашим доробком. Коли мине багато років після вашої смерті, я зможу сказати щось розумніше...

Абель Знорко: Прекрасно... Але принаймні щось моє читали?

Ерік Ларсен (*серйозно*): Як ніхто інший. (*Мовчанка. Обидва децю збентежені*). Може, почнемо? *Знорко покашлює, на знак згоди киваючи головою. Ларсен починає запис.*

Ерік Ларсен: Ви нещодавно випустили у світ двадцять першу книжку “Приховане кохання”. Мова йде про любовне листування між мужчиною та жінкою. Кохання спочатку протягом кількох місяців протікає у стадії найпалкішого чуттєвого щастя. Потім мужчина кладе цьому край. Він жадає розриву. Фізичного. Домагається переведення пристрасти у стадію листування, жінці нічого іншого не залишається, як пого-

дитись. Листування, якщо я не помилюся, тривало роками. П'ятнадцять років. Книжка – це якраз і є оте прекрасне листування, яке, до речі, раптом обривається. Це сталося декілька місяців тому, минулої зими, без явної на те причини...

Абель Знорко: Листування мене замучило.

Ерік Ларсен: Ви своїм романом викликали чималий подив у читачів: уперше заговорили про кохання! Вашим коником переважно був філософський роман. Ваші фантазії підносяться до тих вершин, куди тільки може сягнути думка, де немає реальності, де світ не належить вам. І в цьому світі ви раптом торкаєтесь майже буденної, звичайної ситуації... почуття мужчини – й почуття жінки; історії тіла й душі з тремтливим подихом життя. Усі читачі сходяться на думці, що це ваша найкраща, найчуттєвіша, найінтимніша книжка. Навіть ті з критиків, які раніше наступали на вас, тепер почали розхвалювати. Це справжній концерт компліментів.

Абель Знорко (*щиро здивований*). Так? Справді?

Ерік Ларсен: Газети ви читаєте?

Абель Знорко: Ні.

Ерік Ларсен: А радіо? Телевізор?

Абель Знорко: Не потребує потоку банальностей... (*Збентежено*). О... То їм сподобалось? Зрештою, я ніколи не міг збагнути, що то за птиці – критики. Вони, напевно, так само. Нехай собі критикують чи схвалюють і нічого не тямлять. (*Насмішкуват*). Двадцять п'ять літ непорозумінь із критикою. І це називають моєю чудовою кар'єрою?

Ерік Ларсен: А що ви скажете про свої відчуття, коли почули, що вашу двадцять першу книжку визнано шедевром?

Абель Знорко (*звичайно*): Я вболіваю за інші книжки.

Ларсен здивовано дивиться на Знорка. Той раптом жвавішає.

Ерік Ларсен: Ви любите свої твори як батько дітей?

Абель Знорко (*уникаючи відповіді*): Завдяки їм я живу. Я той батько, якого утримують діти, і він вдячний їм.

Ерік Ларсен (*наполягає*): Ваша відповідь сповнена гіркоти. У вас є все – талант, почесні, успіх. А виглядаєте нещасним.

Абель Знорко (*немов замикається*): Не будемо відходити від теми. Продовжуйте.

Ерік Ларсен (*продовжує*): Розкажіть, будь ласка, щось про жінку, Еву Лармор.

Абель Знорко: Пробачте?

Ерік Ларсен: Ваше листування підписане так: "Абель Знорко – Ева Лармор". Я дещо знаю про вас, але нічого про неї... Розкажіть про Еву...

Абель Знорко: Але ж ця жінка не існує.

Ерік Ларсен: Ви хочете сказати – ця історія вигадана?

Абель Знорко: Я письменник, а не ксерокс.

Ерік Ларсен: Проте у цій книжці пишете про себе!

Абель Знорко: Я?

Ерік Ларсен: Мужчина в книжці – це ви! Бо інакше чому Абель Знорко ставив свій підпис під листами?

Абель Знорко: Бо їх писав я.

Ерік Ларсен: А Ева Лармор підписувала свої листи?

Абель Знорко: І їх писав я. А жінку... – власне, я нею був, коли писав – жінку звали Ева Лармор.

Ерік Ларсен: Ви хочете сказати – Еви Лармор не існує?

Абель Знорко: Ні.

Ерік Ларсен: І не існує прототипу?

Абель Знорко: Наскільки я знаю, ні.

Ерік Ларсен (*з підозрою*). Не існувало прототипу – одної або багатьох жінок, яких ви кохали?

Абель Знорко: Для чого це вам? Кожна загадка прекрасна загадковістю, а не тією правдою, яку вона приховує. (*Раптом сухим тоном*). Коли ви йдете в ресторан, то хіба заходите через кухню? А коли виходите з ресторану, то ж не копірсаєтесь у смітниках?

Ларсен дивиться на Знорка. Відчуваючи, що Знорко може дати гострішу відповідь, зважується наполягати на своєму.

Ерік Ларсен: Я подумав про те, – можливо, по-дурному, – що існують невігдані деталі.

Абель Знорко: "По-дурному" – сказано влучно. Проте я хотів би знати – що то за такі невігдані деталі? Хіба талант романіста не полягає у тому, аби вигадувати правдоподібні деталі? Коли написане виглядає правдиво, то завдяки талантові, а не реальності. Література не витворює реальності, вона її вигадує, стає над нею. Ось так, пане Лардене.

Ерік Ларсен (*далі наполягає*): Ларсен. Коли питання стосується вас особисто, то ви відразу в кущі.

Абель Знорко: Я поважаю розумні питання.

Ерік Ларсен: Але це моя робота.

Абель Знорко: Будь-який мікроцефал здатний поставити подібне запитання. Який зв'язок між тим, що ви пишете, і тим, як живете? Оскільки ви звикли фіксувати події у товстезних фоліантах, оскільки звикли записувати, переписувати, коригувати й відтворювати, ви зробилися імпотентом творчості. І гадаєте, буцімто кожен, беручись за перо, чинить так само! Я, мій шановний, творець, а не копіювальник. Ось ви, наприклад, спитали б у Гомера, чи був він на Олімпі серед богів?

Ерік Ларсен: Ви маєте себе за Гомера?

Абель Знорко: Ні. Але вас маю за журналіста. Тобто за особу, яких не зношу!

Ларсен обурений і збирає свої речі.

Ерік Ларсен: Дуже добре. Жаль. Не буду далі набридати. Нема мені що тут робити! Пробачте за турботу.

Абель Знорко (*дещо здивовано*): Але що з вами? Ми ведемо спокійну бесіду. (*З усміхом*). Як на мене, ви не такий дурний, як більшість ваших колег. Чим ви не задоволені? Я вам просто відповів.

Ларсен обурений і не знає, що сказати.

Ерік Ларсен: Ваші відповіді образливі.

Абель Знорко: Це те, що в мене є для таких питань.

Ерік Ларсен: Ви завжди вивищуєте себе над співрозмовником?

Абель Знорко: Не думаю. А хіба ви претендуєте на щось вище від мене?

Ерік Ларсен: Ні, пане Знорко. Ні. Я ні на що не претендую. Я не великий письменник, та й взагалі не письменник. Я не написав жодного рядка, вартого уваги. Але завжди шаную тих, з ким знайомлюсь. І маю звичку – відповідати одверто, коли питають.

Абель Знорко: Вашій звичці не позаздриш.

Ерік Ларсен: Прощавайте, шановний пане.

Знорко намагається затримати Ларсена.

Абель Знорко: Але що вам потрібно насправді? Я зробив для вас виняток, я вас прийняв. А ви тікаєте геть. Чим я вас не задовольнив? Чого ви хочете?

Ерік Ларсен: Правди.

Абель Знорко: Не будьте наївним. Ви, пане Ларсене, завжди кажете правду?

Ерік Ларсен (*збентежено*): Намагаюсь.

Абель Знорко: А я ніколи.

Ерік Ларсен: Але я знаю ваші романи. І знаю їм ціну. Я попросив зустрічі тільки тому, що хотів більше знати про вас.

Абель Знорко: Як ви можете твердити, що правда дає “більше” від брехні?

Ерік Ларсен: Саме правда, пане Знорко!

Абель Знорко (*стримано*): О! Не наполягайте. Я фантазер – і не більше. Ви не за адресою прийшли. Бо правди я не продаю. Я постачаю тільки штучність. Однак задумайтесь над нелогічністю своїх учинків. Ви зустрічаєте відомого письменника, фабриканта брехні, і просите розкрити правду... Це, знаєте, однаково, що домагатися хліба від м'ясника.

Ерік Ларсен: Ви маєте рацію. Я помилився адресою. Прощавайте.

Ларсен прямує до дверей. Знорко раптом і дуже спритно заступає дорогу. Знову посміхається. Стає облесним.

Абель Знорко (*з цікавістю*): Знаєте, ви не така вже й підла людина, як я собі уявляв. Я думав, що ви, як і всі інші ваші колеги, не спроможні на гнів. Ви мені симпатичні. (*Поплескує Ларсена по плечах*). Не гнівайтесь. Спробуймо розмовляти без емоцій. Залишайтеся. Я вас слухаю.

Ларсен вагається, сідає на канапу.

Абель Знорко: Вип'єте? Келих? Чарку? (*Підніває*). Ніщо так не допомагає прочистити горло, як добрий трунок з льодом.

Ларсен бере чарку і п'є, виснажений бесідою.

Ерік Ларсен: Коли мені казали, що ви особа антипатична, я вважав це перебільшенням.

Абель Знорко: Порада одна: ніколи не слухайте тих, хто мене хвалить, а тільки тих, хто критикує. Бо саме ці останні справді цінують мене.

Ерік Ларсен: Можна подумати, що вам приємно бути огидним...

Абель Знорко: Я ненавиджу нової моди – бути “симпатичним”. Обтирати всі кутки, лизати когось, і щоб тебе лизали; погавкувати, подавати лапу, шкірити зуби... “Симпатичність” – яке падіння!

Ерік Ларсен: Отже, ваша репутація мізантропа – не легенда. Чи давно ви на цьому острові?

Абель Знорко: Років з десять.

Ерік Ларсен: Не нудно?

Абель Знорко *(звичайно):* Самому? Ніколи.

Ерік Ларсен *(дещо іронічно):* Жити з генієм – хіба це не мука?

Абель Знорко: Легше, ніж з дурнем. *(Дивиться у прочинені двері):* Тут на острові мені добре. Пів року біла ніч, пів року полярна ніч. Немає природних лихоліть, зміни пір року, зміни клімату. Ідіотського буденного перебігу дня і ночі. Тут, неподалік від полюсу, природа, здається, спить. Вона тут розпростерта. *(Згодом).* Ще є море, небо, тундра, – великі білі сторінки полів, на яких і без мене природа залишає записи.

Ерік Ларсен: Як можна жити, не зустрічаючи ані душі?

Абель Знорко: Як можна жити, стрічаючи людей щодня?

Ерік Ларсен: Але з ваших творів добуваєш стільки інформації про характер людини, що приходиш висновку – ви, навіть не стрічаючись, знаєте геть усе про них.

Абель Знорко: Дякую. Я не маю жодних заслуг. У світі тварин є два особливо монотонні види: люди і собаки. І з вами все ясно!

Ерік Ларсен: І що, на вашу думку, заслуговує на прощення?

Абель Знорко: Хмари... Коти...

Ерік Ларсен: Котів я не дуже люблю.

Абель Знорко: Тільки-но ви увійшли, я відразу це зауважив.

Дивляться один на одного. Мовчать. Знорко сідає навпроти Ларсена і пильно дивиться йому у вічі. Промовляє стиха, лагідно, немов читає на чолі Ларсена якісь заклинання.

Абель Знорко: У вас погляд щирої сентиментальної душі. Ви занадто багато вимагаєте від інших. Ви ладні пожертвувати собою в ім'я інших. Одне слово, ви надзвичайно порядна людина. Але заждіть! Для себе особисто ви небезпечний тип. Заждіть.

Ларсен зворушений, зникаючий, він схилив голову. Поривається змінити настрій.

Ерік Ларсен: Повернімося до вашої книжки. Розкажіть нам, як автор бачить проблеми кохання.

Абель Знорко: Чому у вашому питанні є слово “нам”?

Ерік Ларсен: Я говорю від імені читачів.

Абель Знорко: О, Господи! Цю манію величі залиште для мене. Ви не маєте права говорити від імені народу тільки тому, що завжди існуватиме купка дурнів, яка купуватиме вашу газетку і загоргатиме в неї овочі.

Ерік Ларсен *(виправляє себе по-школярськи):* Розкажіть мені про те, як бачить автор проблеми кохання.

Абель Знорко: Кохання ненавиджу. Я цього почуття завжди намагався уникнути. Однак воно приносить мені приємність.

Ерік Ларсен *(здивовано):* Тобто, ви ніколи не кохали?

Абель Знорко: Закохувався. У вісімнадцять років. Я тоді спробував був і горілку, і цигарки, і автомобілі й дівчат. І всякого такого іншого, щоб увійти у світ дорослих. Та незабаром позбувся кохання...

Ерік Ларсен: Проте... вас хтось кохав?

Абель Знорко: Мене жадали. І сильно. Зазвичай читачки дарують улюбленому письменникові усі свої принади. Коли я приходив на книжкові ярмарки, то викликав справжній шал, немов рок-зірка. Не хочу перераховувати красунь, які пропонували мені і тіло і душу.

Ерік Ларсен: І що?

Абель Знорко: Я брав тіло і віддавав душу. *(Сміється).* Замолоду я пройшов школу у заміжніх жінок. Це було спокійніше – зрада захищає почуття.

Ерік Ларсен: І ви не боялися гніву чоловіків?

Абель Знорко: Чоловіки не вбивають з ревності. Вони засинають до того. *(Згодом).* Диктофон пише?

Ерік Ларсен: Так.

Абель Знорко *(дивиться двозначно):* Гляньте.

Ерік Ларсен *(нахилиється):* Стрічка рухається.

Абель Знорко *(ледь-ледь усміхається і продовжує):* Жити поза цими нормами було не завжди легко. Щоб уникнути тріумфу нищоти, треба бігти швидко і довго.

Ерік Ларсен: Не розумію – як можна на кохання дивитися як на щось нище.

Абель Знорко: Послухайте, друже Ларсене. Розповім вам одну стару тутешню легенду. Її люблять оповідати північні рибалки, латаючи верші.

Колись давно люди на землі жили щасливо. Їли мед, пили чисту джерельну воду, спали після обіду на сонці. Праці не існувало. Їли, пили, спали. Парувалися природним шляхом, тобто тоді, коли відчували сверблячку в межиніжжі. Після цього ніхто ні перед ким ні за що не відповідав. Сім'ї не було. Тільки саме парування. Усе “нижче пояса” не підлягало законам. Тільки сама втіха.

Однак рай з погляду щастя – нудота. Мужчини швидко збагнули, що завжди після злягання сексуальний потяг стає ще буденніший, ніж сон після обіду. Гімнастика парування почала набридати.

Тоді мужчини вигадали усілякі заборони. З'явилися декрети про заборонені зв'язки. Немов вершники на іподромі, вони почали перегони з перешкодами. І коли порушили ці заборони, з'явився смак до них і водночас спротив.

Але людині набридає увесь час дертися на одну й ту ж гору.

І вона почала міркувати, що б то вигадати, але щось страшніше від самого гріха. І знайшла неможливе – кохання.

Ерік Ларсен: Та це смішно!

Абель Знорко: Кохання – це збочена сексуальність, виверт, помилка, обхід, яким вештаються усі, кому набридло злягання.

Ерік Ларсен: Це вже надто!

Абель Знорко: Та ні, навпаки. Подумайте про перевагу: задоволення – миттєве, блискавичне, летюче і завжди забувається. А кохання потребує часу. Зрештою, кохання повинно бути міцним, суперечливим, потужним! Кохання робить зв'язок між людьми вагомим, творячи етапи, підходи, заперечення, жалі, зітхання, радощі, печалі і повороти долі. Одне слово, заманює у лабіринти. *(Звичайним голосом)*. Ось так, дороженький Ларсене. Кохання не може бути іншим: цю історію вигадали ті, хто не здатен висловлюватись людською мовою.

Ерік Ларсен: Цю легенду ви щойно вигадали чи вона справді існує?

Абель Знорко: А ви як вважаєте?

Ерік Ларсен: Хто її створив?

Абель Знорко: А хто створює легенди?

Ларсен зітхає і щось записує в нотатник.

Ерік Ларсен: Якщо я вас вірно зрозумів, ви у своєму житті уникали кохання, а задоволення отримували від сексу.

Абель Знорко: Саме так!

Ерік Ларсен *(насмішувато)*: Непереконливо. Якщо взяти до уваги, що ви живете самотньо та ще й на острові.

Абель Знорко *(захоплено)*: А як, на вашу думку, я даю раду з їжею? Може, я нігтями обдираю кору з дерев? Усе доправляють до дому – хліб, овочі, м'ясо, жінок.

Ерік Ларсен: Знаю... Знаю... Не встиг сісти на паром, як перевізник почав розповідати про ваших жінок... Він навіть сказав прізвисько, яким вас тут обзивають...

Абель Знорко: О?

Ерік Ларсен: Знаєте?

Абель Знорко: Ні.

Ерік Ларсен: Ресванейський жоножер.

Абель Знорко вибухає реготом.

Ерік Ларсен *(загадково)*: Ресванейський жоножер... Це немов легенда... Хто складає легенди? *(Згодом)*. А легенди – що вони захищають?

Дивляться пильно один на одного. Мовчать якийсь час. Уникають безпосередньої сутички. Знорко повертається до професійного інтер'ю.

Абель Знорко: Я повернувся до вашого запитання, бо, правду кажучи, я – не персонаж моєї книжки. Страшенно боюся зайвих непорозумінь. Я стояв осторонь від кохань. У цьому моя мудрість.

Ерік Ларсен: Неймовірно... Однак стадії кохання ви описуєте як професіонал цієї справи.

Абель Знорко: Дякую.

Ерік Ларсен: І особливо оману в коханні. *(Знорко обурений і дивиться розлючено)*. Ця жінка з книжки не існує?

Абель Знорко: Ні.

Ерік Ларсен: На першій сторінці книжки присвята "Для Г.М.". Хто це?

Абель Знорко: Якби я хотів, щоб про це знали, я б назвав повне ім'я.

Ерік Ларсен: Ініціали реальної жінки, з якою ви листувались?

Абель Знорко: Фантастична гіпотеза.

Ерік Ларсен: Не вірю вам.

Абель Знорко: Я маю це в носі.

Ерік Ларсен: Коли це так, то чого вам треба від мене? Чому дали згоду на зустріч? Чому саме зі мною, а не з іншими?

Знорко не вимовляє ані слова. Дивиться на Ларсена. Раптом немов тане. Падає у крісло. Ларсен дивиться співчутливо.

Ерік Ларсен: Вас, здається, щось мучить?

Абель Знорко (втомлений): Мене?

Ерік Ларсен: ... вам бракує щастя.

Абель Знорко (звичайним замріяним голосом): Щастя? Що з ним робити?

Знорко змовкає. Заглиблюється у власні думки.

Ерік Ларсен: Ваша мовчанка промовистіша, ніж слова.

Абель Знорко (втомлений): Шпильки притримайте для себе. Зі мною все гаразд.

Ларсен підходить і кладе руку на плече Зноркові.

Ерік Ларсен: Дозвольте, допоможу вам.

Знорко здригається. Але Ларсену вдається його заспокоїти. Знорко не перечить і немов радий тому незвичному контакту.

Ерік Ларсен (лагідно): Я той маленький незнайомиць, якому ви одного прекрасного вечора можете розповісти своє життя і без явної причини. Я персона незначна. Я готовий усе вислухати... і зі мною опісля не буде жодних проблем...

Знорко зітхає.

Ерік Ларсен (лагідно): Розкажіть про неї.

Знорко раптом драгується, встає і жбурляє чарку об стіну. Чутно звук розбитого скла.

Абель Знорко: Дайте мені спокій. Ваша доброта смердить, як пес після дощу! Дайте дихнути повітрям!

Ларсен дивиться на Знорка з благоговінням. Незворушно. Здивовано. Знорко ще більше обурений. Немов сам не свій.

Абель Знорко: Так, так! Цікавість! Турбота! Так неможливо. Немає чим дихати. Я задихаюся від вашої присутності. Геть! Мені потрібне повітря! Я зроблю протяг! Бувайте!

І вибігає на терасу, щоб віддихатися. Щоб немов позбутися фізичної близькості Ларсена.

Ларсен збирає речі, магнітофон, нотатник. Але перед тим, як піти, підходить до програвача і пускає "Загадкові варіації" Елгара.

Знорко, здивований, зиркає лихим поглядом.

Абель Знорко: Хто вас просив?

Ерік Ларсен: "Загадкові варіації" – моя улюблена музика. (Згодом). І ваша теж!

Абель Знорко: Але дозвольте...

Не договорює. Зневажливо здвигає раменами. Поринає поглядом у красвид. Ларсен надягає плащ.

Ерік Ларсен: Ви вдаєте, ніби нікого не любите, але це тільки ваш гачок. Я знаю, що ви робите з грішми.

Абель Знорко: Накопичую. Відкладаю.

Ерік Ларсен: Віддаєте на медицину.

Абель Знорко (підстрибнувши): Неймовірно! Як... (І змовкає, щоб не сказати зайвого). Брехня! (Поринає у думки, вдивляється в красвид). Неправда.

Ерік Ларсен: Прощайте, пане Знорко.

Абель Знорко: Прощайте.

Ларсен виходить. Знорко, задуманий, повертається. Розглядається навколо себе. Вагається. Думає. Потім виходить через внутрішні двері. Музика продовжує звучати.

Через кілька хвилин знову лунають два постріли. І знову хтось біжить надворі.

Ларсен захеканий, вбігає. Але цього разу він уже не наляканий, а розлючений.

Ерік Ларсен: Та ви божевільний. Геть чисто збожеволіли! Кулі просвітлили у кількох сантиметрах наді мною.

Абель Знорко: І який з цього висновок? Стріляю влучно чи ні?

Ларсен кидає торбиною об підлогу.

Ерік Ларсен: Скажіть, чого вам треба від мене?

Абель Знорко (захоплено): Поділіться враженнями. Як ви себе почуваете у шкурі кролика?

Ерік Ларсен: Чого вам треба? Скажіть нарешті – й баста!

Абель Знорко (солодко): Сідайте. Вип'єте? Келих? Чарку? (Підсвічує). Ніщо так не допомагає прочистити горло, як добра чарка трунку з льодом. (Танцює).

Ерік Ларсен: О! Не вдавайте гостинності. Це вже занадто. У тебе стріляють, а через тридцять секунд пропонують випити!

Знорко наливає самому собі. Ларсен, коли Знорко підносить чарку до вуст, вириває її й вихляє до дна. Знорко спокійно наливає собі в друге.

Ерік Ларсен: Ви абсолютно спокійно могли не дати згоди на зустріч зі мною. Ви не хотіли зустрічатись з жодним моїм колегою. Ви не тільки прийняли мене, але ще й не випускаєте. Чого вам треба від мене?

Дивляться один на одного

Абель Знорко: А вам чого треба? Звідки ви знаєте, на що я трачу гроші? Я вимагаю – скажіть правду.

Ерік Ларсен: Підказує логіка. Ви даруєте чималі суми науковим установам, які досліджують найважчі хвороби. Будь-яка інша людина на вашому місці кричала б про це по всіх-усюдах, якби пожертвувала навіть десяту частину такої суми. Чому про це мовчати?

Абель Знорко (*невдоволено*): Я не від доброти даю, а від страху. (*Швидко змінює тему розмови, знизує раменами. Виймає з Ларсенової торбини диктофон і показує на нього*). Що ви тут робите? Ви перший журналіст, якому вдалося увімкнути диктофон без батарейок і без електрики.

Ерік Ларсен: Я...

Абель Знорко: Може, ви не зауважили, але коли я вас запитав, чи увімкнутий диктофон, ви сказали “так”?

Ерік Ларсен: Так... але... у диктофоні щось зламалось по дорозі до вас... Зрештою диктофон не потрібний... я удавав, що записую... я запам’ятовую...

Абель Знорко (*скептично*): Ось як?

Ларсен сідає. Дивиться пильно на Знорка. Немов кидаючи виклик.

Ерік Ларсен: Я залишаюсь. У брехунів є щось таке цікаве для мене, тобто вони не можуть не сказати правди. Я чекаю.

Абель Знорко: Ви прихопили з собою їжу?

Ерік Ларсен: Чекаю.

Абель Знорко: На що?

Ерік Ларсен: А ви?

Дивляться один на одного. Знорко починає вголос робити свої висновки.

Абель Знорко: Що може очікувати одна людина від іншої? Ми ходимо в гості один до одного, бо не відаємо, що творимо.

Ерік Ларсен: Чого вам треба?

Абель Знорко: А вам? (*Згодом*). Жахлива безвихідь: нас двоє, і ніхто не хоче почати першим...

Знорко знову наливає дві чарки. Згодом.

Абель Знорко: Тим часом розкажіть про себе.

Ерік Ларсен: Не знаю, з чого б я мав почати.

Абель Знорко: Ви одружений? (*Ларсен мовчить*). Так. Звичайно. Одружений і кохаєте дружину. Принаймні, ви думаєте, що кохаєте.

Ерік Ларсен: Чому ви так вважаєте?

Абель Знорко: Від вас чути душком пустопорожньої ницости. Пантофлями, капустою, недопалком з попільнички, стриженою травою і нафталіном. Ви, як я бачу, не ризикуєте втратити людське щастя. Все у вас як Бог велів. (*Починає реготати*).

Ерік Ларсен: Гадаєте, я дивак?

Абель Знорко: Гірше. Такий, як усі.

Ерік Ларсен: Ви на усіх дивитеся згорда.

Абель Знорко: Я люблю познаватися, похизуватися, набриднути. І так далі. Але я не такий, як усі.

Ерік Ларсен: Справді. Ви маєте дивний спосіб затримувати гостей – з метою терору... Навіщо це вам?

Абель Знорко (*з посмішкою*): Влучне питання.

Ерік Ларсен: Ну ... ви ненавидите мене. Чому? Звідки ваша ненависть? Ненависть не виникає з ненависти. Вона іде від... чогось іншого... від мук..., несправедливості, заздрості, страху...

Абель Знорко: Ви філософ? Тоді ми зможемо подолати яку завгодно банальність.

Ерік Ларсен: Кохання породжує кохання, а ненависть завжди породжена чимось іншим. Що вас мучить?

Абель Знорко: Мене мучить оцей ваш скарб – співчувати... Ви можете ставитись до людей, як медбрат у лікарні?

Ерік Ларсен (*з трепетною простотою*): Ні. Ще інакше. Коли я з кимось розмовляю, то бачу в ньому потенційного мерця.

Абель Знорко: Смертельно моторошно...

Ерік Ларсен: Тому я не знаю, що це таке гніватися. Я не можу людину образити або вдарити. Для мене кожен – скелет у тілі.

Абель Знорко (*розлючено*): Ну, гаразд. Зі мною все гаразд. Дякую!

Ерік Ларсен: Справді? Вас настільки з’їдає самотність і нудьга, що ви ладні стати на голову, аби лише повернути до себе увагу першого-ліпшого?

Абель Знорко: Але ж ви далеко не перший-ліпший.

Ерік Ларсен: О? Так? Чому? (*Згодом*). Поясніть нарешті.

Знорко вагається. Потім сідає.

Абель Знорко: Добре. Досить ходити один попри одного, винохуючи. *(Вирішує відкритися до решти).* Я... я дав згоду на зустріч з вами тільки тому, що ви з... Нобровсніка. Ви справді з Нобровсніка?

Ерік Ларсен *(радий з повороту бесіди).* Так.

Абель Знорко: Я хотів би знати, що нового у Нобровсніку...

Ларсен розпружується, задоволено усміхається. Він не надто здивований цікавістю Знорка.

Абель Знорко: Розкажіть, що там у Нобровсніку!

Ерік Ларсен: Ви знаєте Нобровснік?

Абель Знорко: Так... Ні... я туди ніколи не їздив, але багато чув... А чому ви питаєте?

Ерік Ларсен: Ваша книжка... У "Прихованому коханні" є опис міста, де живе ця жінка, кохана, так що я... подумав про Нобровснік!

Абель Знорко *(невпевнено):* Що? Так?

Ерік Ларсен: Так. У книжці місто має іншу назву, але Ева Лармор описує малі вузькі вулички, церкву під бляхою, із синіх зрубів. Стає зрозуміло, це Нобровснік.

Абель Знорко: Звичайний збіг.

Ерік Ларсен: Ну, а опис фонтана XVII століття, пам'ятник королю Густаву, завойовникові Північного полюсу? Це єдиний у нас фонтан XVII століття. І саме у Нобровсніку... Правда, неймовірно? Тим більше для особи, яка не знає Нобровсніка?

Абель Знорко: Так... так... Часом у нас виникають відіння... Але ж, як я гадаю, ви не єдиний мешканець Нобровсніка, який виявив цю подібність?

Ерік Ларсен: Безперечно... але знаєте – у нашому містечку вас мало хто читає...

Абель Знорко *(розчаровано):* О? Справді... Ви ні з ким там не говорили про мою книжку?

Ерік Ларсен: Ні... як собі пригадую... *(раптом яснішає).* Але так... є така одна людина... читає, вона вас любить, навіть обожнює. О, так. Як я про це не подумав!

Абель Знорко *(майже хворобливо):* Так, розкажіть, розкажіть...

Ерік Ларсен: Священик. Так. Священик, він божеволіє від вас. Але він людина непростя. Високо-освічена.

Знорко вельми розчарований. Ларсен починає тішитися з цього.

Абель Знорко: Але... як я думаю... як собі згадую... до мене надійшли якось один-два листи з Нобровсніка... серед численної кореспонденції... листи від однієї жінки, вона вчителька літератури у вашому місті... стривайте... згадаю її прізвище...

Ерік Ларсен: Жінка... вчителька літератури... вродлива?

Абель Знорко: Так. Неймовірно вродлива! *(Схаменувся).* Зрештою, я не знаю. То тільки з листів... Але вона писала у спокійній і переконливій манері, так як пишуть здебільшого ті жінки, яким чоловіки ніколи ні в чому не відмовляли... як її звали... а... Гелена...

Ерік Ларсен: Гелена Метернах.

Абель Знорко: Справді! Гелена Метернах! Ви її знаєте?

Ерік Ларсен: Звичайно! Нобровснік такий малий.

Абель Знорко: Як вона там? Давно не отримував звісток від неї.

Ларсен встас і промовляє явно здивовано.

Ерік Ларсен: Ви не збираєтесь твердити, що пішли на зустріч зі мною, аби лиш мати новини про Гелену Метернах?

Абель Знорко: Ні... Ні... Звичайно... як це не дивно... ну... але оскільки ми заговорили... ви бодай раз мали з нею розмову про мене?

Ерік Ларсен: Ні. Жодного разу. Ми ніколи не розмовляли про вас чи про ваші книжки.

Знорко радісно усміхнувся.

Абель Знорко: Зрештою, це правда. Навіщо їй було б це робити?

Ерік Ларсен: Так, навіщо? *(Згодом).* Книжка має присвяту "Г.М.". Це Гелена Метернах?

Знорко вибухає реготом.

Абель Знорко: Що за дивна думка...

Ерік Ларсен: Ви надто часто регочете...

Абель Знорко: Невже ви гадаєте, що я міг би присвятити книжку читачці, вчительці літератури у далекій задріпаній дірі, тільки тому, що вона написала мені два-три листи, де висловила захоплення моїми книжками? У такому разі я мав би присвячувати щоденно по двадцять романів. Приблизно стільки листів я отримую кожного дня.

Ерік Ларсен: Надто багато пояснень... Г.М. – це Гелена Метернах?

Абель Знорко: Послухайте і заспокойтесь. Я скажу, хто це Г.М. Це Генріх Меутер – перший видавець моїх творів. Саме йому я завдячую своєю кар'єрою. Але оскільки він помер, а я перебрався в інше місце,

то з поваги до теперішнього видавця вказав лише ініціали.

Ерік Ларсен: О! Так...

Абель Знорко: Я попередив: правда завжди розчаровує...

Ларсен встає, хапає плац і торбину.

Ерік Ларсен: Так ось, пане Знорко. Не буду більше зловживати вашим часом. Я вдячний мільйон разів за це виняткове інтерв'ю. Негаймо його надрукую і вишлю до редакції.

Абель Знорко: Але як! Ми ще не закінчили.

Ерік Ларсен: Я розказав про Нобровські. А ви нагодували мене готовими сентенціями. Усе якнайкраще.

Абель Знорко: Як? Я ж нічого не сказав.

Ерік Ларсен: Не треба робити собі ілюзій. У нашій газеті я маю обмежену кількість рядків. І навіть для інтерв'ю з вами не дадуть зайвої пів сторінки. Мені й такого цукерка вистачить.

Абель Знорко: Ну... ну... лавреат Нобеля приймає журналіста... лавреат Нобеля дає ексклюзивне інтерв'ю місцевій газеті... Усе це поясните головному редакторові...

Ерік Ларсен: Він анальфает. *(Збирає диктофон).* Ні, ні. Єдине, що може збільшити обсяг – це важлива подія, новина для виправдання зміни рубрики.

Абель Знорко: Наприклад?

Ерік Ларсен: Наприклад, те, що ви прожили багато років у Нобровські... те, що познайомилися у Нобровські з жінкою вашої долі... що пережили в Нобровські хвилини кохання з нею... Тоді газета погодиться... бо інакше... для вас буде відведено на шпальтах обсяг як для літератури, і не більше.

Знорко стає між Ларсеном і дверима.

Абель Знорко: Так ось. Якщо треба новини... то я її дам, і то неабияку! Екстра-новину! Так, хлопче, недарма ти пробирався до мене. Інакше пішов би незадоволений...

Знорко намагається спинити Ларсена.

Абель Знорко: Потрібне зізнання? Так ось. Я його зроблю.

Ерік Ларсен *(твердо):* Чому такий подарунок саме для мене?

Абель Знорко: Не подарунок. Обмін. Я інформацію, а ви послугу.

Ерік Ларсен *(далі твердо):* Яку?

Абель Знорко: Взяти листа: передати до рук.

Ларсен сідає. Згодом.

Ерік Ларсен: Знову брехня?

Абель Знорко: Я хотів би краще...

Ерік Ларсен: А як розпізнати правду?

Абель Знорко: Через відсутність делікатности. Брехня делікатна, спритна, вона свідчить про те, що мало б статися, а правда обмежена тим, що є. Порівняйте вченого і шарлатана: тільки шахрай відчуває ідеальне.

Ерік Ларсен: Я вас слухаю.

Абель Знорко *(повільно):* Ева Лармор у моїй книжці має реальний портрет прототипу. Це жінка, яку я кохав, ваша землячка – Гелена Метернах.

Ларсен явно подивований.

Ерік Ларсен: Невже?

Абель Знорко: Так. Ми познайомилися п'ятнадцять років тому. *(Усміхається, радий згадкам).* Я зустрів її на конгресі "Молода література півночі". Вона тоді була студенткою. Сиділа у третьому ряду, її ноги стриміли в проході. Не встиг добре придивитися, як відчув у ній щось рідне. Невже я її бачив раніше? Ні. Але вдивляючись, я збагнув причину почуття: вона була негарною, і загадка таїлась в її негарности.

Ерік Ларсен: Тобто?

Абель Знорко: Обличчя вродливої людини завжди щось виражає. А негарні люди змушені усміхатися, грати очима й устами. Тоді їхнє обличчя набуває виразу. На її обличчі виднівся тільки відбиток почуттів. Воно не мало жодних характерних рис. Гелена була приречена грати роль. І ще. Шкіру від природи вона мала таку, що вам робилося не по собі. Я дивився на неї і тремтів од незручності – її тіло немовби само віддавалося... Тільки-но погляд мій падав на Гелену, як я відразу відчував, ніби мене ловлять на тому, що я горнуся до неї, торкаюся її. Я подумав: "У цієї бідолашної дівчини провокативна шкіра".

Фігуру мала не найкращу. Була непогано збудована, але від неї нудило не знати чому... Мені хотілося бловати. Було щось таке... як жалість... так, мене якось неприємно занепокоїли її надто тугі, надто високі, надто випнуті груди, надто заокруглені стегна, надто відточені ноги. А тіло її, здавалось, провокує, ображає. Вона в одязі виглядала голою. Я дивився немов ясновидець!

Скоса зиркав на колег. Я був упевнений – усі зауважили, як та дівчина виставила напоказ своє нескромне тіло. Я не міг позбутися цього неприємного відчуття.

Під час вечері ми встигли трохи побалакти. Яка чарівність! Який голос! Який усміх! Яка мова! Здавалося, вона зовсім нічого не відає про свою дивовижну незграбність. Я пішов спати, думаючи про неї.

“Бідолашна дівчина, – повторював я подумки, – вона володіє усіма принадами, крім однієї – бути коханою”. Я увявив собі її голою і розсміявся. Я подумав – природа немудра і несправедлива.

І ще подумав, що я жорстокий. Тим гірше.

Щодня я спостерігав за нею і щовечора перед сном думав про неї. Якогось ранку я довідався, що один з моїх колег на семінарі накинув на неї оком. Я ковтнув слину: невже він хоче насміятися з дівчини?

Мені негайно захотілось захистити цю дівчину. Я встав з-за столу і запросив її пообідати разом. Я був радий за себе: тепер нещасна не потрапить у лапи підступного зловмисника.

Того вечора я відповідно одягся і пішов на побачення. Заїхав за нею на таксі й запросив у найкращий ресторан міста. І там, майже мимоволі, почав спокушати. Гра мені сподобалась. По суті я чинив добро. Бо жоден інший мужчина не міг би їй дати щастя. Я був сповнений добра і запопадливості. Я п’янів від своєї доброти.

Опівночі відвіз її додому. Вона запропонувала випити останню чарку... Я згодився. Було цікаво. Оскільки і їй було цікаво, то ми перестали грати комедію.

Ми пили, розмовляли. Я дивився на неї, а вона сиділа на студентському ліжку: я запрогнув її. Встиг тільки подумати: “Як жаль, що вона така негарна”.

Хто простяг руку?

Через годину ми вже були в обіймах одне в одного. Наче стався вибух, ніч, як ранок... Стережіться негарних жінок, вони доступні...

Ерік Ларсен: Я так не комплекую, як ви. Для мене Гелена Метернах – прекрасна з першого погляду.

Абель Знорко: Облудний ефект нашого кохання. Мені здавалося, всі мужчины бачать її моїми очима.

Ерік Ларсен (з сумнівом): Мене не влаштовує, що ви нічого не розповіли, як спокусили її.

Абель Знорко: Не я її спокусив, а вона мене. Бо коли мужчина потрапляє у тенета, то жінка у жодному разі не стане його визволяти. *(Згодом. Примружує очі і щиро).* Я був обеззброєний перед нею. Я став немов п’ятирічним, десятирічним, двадцятирічним. Немов без віку. Тільки поруч з нею, у мої сорок років нарешті я пережив дитинство і молодість. Декілька місяців ми прожили, не залишаючи одне одного. Я винаймав помешкання поблизу університету. Моє упадання вона сприймала як гумор. Я її смішив. Я, здавалося, справді почав любити життя, принаймні в її очах. Я приносив їй подарунки. Уперше в житті знав, куди витратити гроші. І вона почала так кохати мене, що я полюбив сам себе!

Ерік Ларсен: Чому ви не одружились?

Абель Знорко (сміється): Для письменника одружитись – це стати ганчіркою, якою витирають пилюку в бібліотеці. *(Згодом).* Я полюблюю короткочасні шаленства, а не тривалі дурощі.

Ерік Ларсен: Тут вам не обійтись одним словом. Навіщо було провокувати розрив? У вас була алергія на щастя?

Абель Знорко: Я дорожив Геленою. Коли ми присягались один одному кохатися “вічно”, я справді бажав, щоб це “вічно” тривало довіку. Я знаю, найпалкіша пристрасть обіцяє вічність, але ця вічність зазвичай швидко минає.

Ерік Ларсен: Ви злякались прохолодності фізичного кохання?

Абель Знорко: Звичайно. Це так само, як обіцянка мати постійно гарячку. Щоб зміцнити наше кохання, я наполіг на розриві.

Ерік Ларсен: Не зовсім розумію.

Абель Знорко: Не розумієте? Наше життя удвох ставало невимовно напруженим: жити одне поруч одного, в одній кімнаті, в одному ліжку – означало жити відокремлено. Ніколи так самотньо я не почувався, як тоді, коли постійно торкався її. Аби втамувати жагу, сильнішу від нашої волі, ненаситну жагу, ми кидались в обійми одне одному. Ми мало не збожеволіли. Ми кохалися і вдень, і вночі, безперервно, очманіло... Хотілося злитися в одне тіло. Будь-яка розлука ставала немов би ампутацією... Коли ми не торкалися одне одного, я вив зі злоби, бився головою об стіни... Коли вона зникла на день, я нидів без неї... Незабаром ми перестали виходити з кімнати, застаючись п’ять місяців в обіймах.

Наше кохання було небезпечне тим, що завдяки їй я відкрив для себе кохання. Чи ви коли-будь відчували жорстокість, приховану в пестоцях? Ми думаємо, буцімто пестоці зближують нас? Навпаки: віддаляють, мучать. Між долонею і шкірою з’являється розрив. У пестоцях кожен дотик породжує біль, біль неможливості справжнього єднання. Пестоці – це непорозуміння між самотністю, яка іде на зближення, і самотністю, спраглої зближення... але цього не досягнеш... що більше ми зближуємось, то далі відступаємо... ми гадаємо, що пестимо тіло, а насправді відкриваємо рану... І ми тулимо одне до одного устами, зубами. Змішуємо слину. Немов два рятувальники чи потопельники, дихаємо одним подихом. Наші серця б’ються в одному ритмі. Я хотів немов прорости в ній, а вона – злитися зі мною. Ми прагнули зітерти,

знищити усе, що роз'єднувало. Нас поривало знепритомніти одне в одному, утворити одне ціле, один монолітний сплав. Але хоч як там ми вили, хоч як дригали ногами, я завжди почувався гостем, а вона – господинею. Я залишався собою, а вона собою. І всупереч цій неспроможності з'єднатися нас живила надія насолоди. Ми відчували, як вона зростає. І в мить, коли, здавалося, ми зливаємось, розчиняємось одне в одному, ось, можливо, нарешті..., надія нас брала приступом і була незборимою.

Спазм. Потім знову спазм. І знову самотність. Яка немічна та насолода, що розводить тіла, що з'єднує. Кохання холодне. Кожен засинав сам, відокремлено, згорнувшись самотньо, відданий на поталу холодові, пустці, тиші, смерті. Нас було двоє. Навіки-віків. І пам'ять фіксувала саме той момент мого відчуття, коли з мого нутра випливала сумна й хмільна гіркота запаху магнолій літнього надвечір'я... Задоволення – це лишень спосіб потрапляти у тенета власної самоти.

Ерік Ларсен: Я дивлюсь на світ іншими очима.

Абель Знорко (*захоплений розповіддю*): Ви ніяк не дивитесь. Кохання зникло, настало рабство. Я перестав писати. Думав тільки про неї. Вона була потрібною мені.

Ерік Ларсен: Ви пожертвували нею.

Абель Знорко: Тобто?

Ерік Ларсен: Ви пожертвували нею в ім'я творчості. Ви вчинили убивство.

Абель Знорко: Зовсім ні. Наше кохання зробилося чистішим, змістовнішим, палкішим.

Ерік Ларсен: О! Так? Для вас ідеальна жінка – це та, якої нема?

Абель Знорко (*зацікавлений агресивністю Ларсена*): Спокійніше. Після того, як ми перестали кидатись одне одному в обійми, наш зв'язок сягнув інших обр'їв. Ми листувалися, говорили про літературу, філософію, мистецтво. Вона коментувала кожну мою сторінку і навіть не щадила мене. На мою думку, Гелена була єдиним щирим критиком, якого я зустрічав. І в моменти депресій, коли я був спустошений, як земля без дощу, вона з'являлася, щоб допомогти, і повертала мені віру.

Ерік Ларсен: Як це практично.

Абель Знорко (*зі ще більшим захватом*): Послухайте, пане журналісте, ви, на мою думку, надто близько берете усе до серця. Ви хотіли почути неофіційні речі. Будь ласка. Я б на вашому місці радів. (*Рішуче*). Якщо секс плутати з коханням, то цей секс стає не чим іншим, як гидотою. І Гелена, і я врешті-решт змогли побороти в собі ті марні пристрасі. (*Думає. Трохи вагається. Витягає листа з кишені*). Ось. Послуга, про яку я хочу вас попросити. Передайте цього листа Гелені Метернах. Нехай прочитає його вголос перед вами.

Ерік Ларсен: Навіщо? Хіба вона перестала читати ваші листи?

Абель Знорко: Послухайте! Зробіть це для мене і не заперечуйте.

Ларсен бере листа. Проте продовжує попередню тему.

Ерік Ларсен: Ні. Не розумію... навіщо я маю нав'язувати вам її відсутність, примушувати вас виконувати...

Абель Знорко (*спокійно*): Меч Трістана.

Ерік Ларсен: Тобто?

Абель Знорко: Меч Трістана. Ви знаєте історію Трістана та Ізольди? Ця легенда теж існує тут на півночі... Двоє закоханих лежать в одному ліжку, завершуючи земне життя. Лежать поруч, а між ними меч Трістана... Ізольда змогла зазнати найвищого щастя тільки завдяки тому, що їх розділяв меч.

Ерік Ларсен: Ви любите не кохання, а біль кохання.

Абель Знорко: Дурниця.

Ерік Ларсен: Гелена вам потрібна, щоб горіти, спалювати себе, плакати... щоб померти, а не жити.

Абель Знорко (*продовжує у стилі Ларсена*): Я страх як хочу померти.

Ерік Ларсен: Ви ж навіть не знаєте, хто вона.

Абель Знорко (*сміється з агресивності Ларсена*): Ви так думаєте!

Ерік Ларсен: Не Гелену ви любите, а безмір власного страждання, дивовижність своєї історії, жах протиприродного розлучення... Вам потрібна не Гелена присутня, а Гелена відсутня. Не та, якою вона є насправді, а та, якою її витворює ваша уява. Ви зробили, як і належало: читачам не потрібно знати про те, що книжка написана з життя. Бо читачі побачили б – знаменитість Абель Знорко – це прищавий пересічний школяр, який страждає п'ятнадцять років, чекаючи на листоношу.

Знорко роззублено дивиться на Ларсена. Він спантелений і словами, і тоном Ларсена, проте силкується засміятися.

Абель Знорко: Що з вами? Це абсолютно безглузда сцена.

Ерік Ларсен: Ви аж ніяк не мали права кидати цю жінку. Залишивши її, ви її зруйнували.

Абель Знорко: Ви справді залізли по вуха в болото! У нас усе було надзвичайне: і пестоці, і розлука. Я нічим не пожертвував. Ми дійшли згоди між собою. Бо інакше... Навіщо їй було погоджуватись, як ви гадаєте?

Ерік Ларсен: Як на мене, то вона, як усі закохані, мала внутрішню predisпозицію до власного нещастя. *(Згодом)*. Вона вас кохала. І дала згоду тільки заради вас. Тільки!

Абель Знорко: Ну, годі!

Ерік Ларсен: Бо про велич Абеля Знорка думали ви обоє – вона і ви.

Знорко вибухає реготом.

Абель Знорко: Але чому це вас так діймає? *(З цікавістю)*. Ви надто переймаєтесь вашою землячкою. Хіба ви добре знаєте Гелену Метернах?

Ерік Ларсен: Дуже добре. *(Згодом)*. Вона моя дружина.

Знорко приголомшений.

Абель Знорко: Тобто?

Ерік Ларсен: Гелена Метернах стала Геленою Ларсен... Ви ж бо знаєте – саме по собі прізвище Ларсен заповнює огріхи творінь...

Знорко спотикається і сідає. Ларсен дивиться на нього з неабиякою цікавістю і певним здивуванням.

Ерік Ларсен: Вип'єте? *(З іронією цитує попередні слова Знорка)*. Келих? Чарку? *(Підспівуючи)*. Ніщо так не допомагає промочити горло, як трунок з льодом.

Силою втискає Зноркові склянку, Знорко підстрибує і приходять до тями.

Абель Знорко: Брехня! Ви вгадали цей шлюб, аби вивести мене з рівноваги! Доведіть це! Доведіть, що ви справді її чоловік...

Ларсен спокійно виймає з гаманця фото.

Ерік Ларсен: Це фото з нашого весілля.

Знорко дивиться на фото і починає гикати. Він зворушений.

Абель Знорко: Я... Я... я її ані разу не бачив після нашого розриву... *(Силувано)*. Яка вона прекрасна...

Потім явно з певною метою переходить від емоційного збудження до буфонадної поривчастої зневаги.

Абель Знорко: Який гротеск... А то ви там у костюмі нареченого?.. А ваша краватка – що на ній таке? Прищепка? Щоб так одягнутися, треба було, аби вам заплатили. А може, вам і заплатили? А що це за літаюча тарілочка над головою Гелени? Капелюшок... Та ні. Це фарс! Бал-маскарад, Свят-вечір. Вам закортіло подуріти. *(Заспокоює себе)*. Ви кепкуєте! Звичайно, ви знали Гелену, але Гелена ось уже п'ятнадцять років живе сама! П'ятнадцять років вона щодня пише мені листи. Вона неодружена. *(Відає фото)*. Дуже цікавий жарт з цим фото.

Тоді Ларсен виймає з гаманця ще один папір.

Ерік Ларсен: Можливо, це свідоцтво про одруження вас переконає? Сьомого квітня дванадцять років тому.

Абель Знорко: Дванадцять...

Знорко читає документ і відає. Він геть розбитий. Нарешті видобуває з себе:

Абель Знорко: І у вас є... діти?

Він боїться відповіді. Ларсен дивиться на нього і відповідає щиро і з болем:

Ерік Ларсен: Немає.

Знорко зітхає. Він радий, що бодай у цьому поталанило. Тоді хапає книжку і несамовито починає гортати сторінки.

Ерік Ларсен: Що з вами?

Абель Знорко: Що вона писала мені Сьомого квітня, дванадцять років тому? Про що говорила в день одруження! *(Знаходить потрібне)*. Листа не було.

Ларсен посміхається. Знорко продовжує.

Абель Знорко: А наступного дня? *(Читає)*. “8 квітня. Моє кохання, я зустріла ранок, думаючи про тебе. Я говорила собі – ми обоє напевно бачимо в один і той самий момент те саме сонце, ту саму землю, і не дивлячись на все це, я не щаслива...” *(З показним гумором)*. Ось як співає молода. Це ж прикро і для вас, і для мене.

Ларсен здвигає раменами. Знорко, виснажений, відкладає книжку.

Абель Знорко: А я! Що я тоді робив? Як я міг нічого не відчувати? Може, я був хворий... *(Роздумує)*. Отже, ви про все знали перш ніж прийти до мене?

Ерік Ларсен: Звичайно. Чому б я тоді просив вас розповісти?

Абель Знорко *(у відчай)*: Чому вона нічого не написала?

Ларсен дивиться на Знорка і відповідає сам за себе і за Знорка, немов читаючи його думки і поділяючи його внутрішнє хвилювання.

Ерік Ларсен: Що врешті-решт ви знаєте про неї? Ви протягом п'яти місяців насолоджувалися її тілом, а тоді кинули. Ви не захотіли стати парою, ви відразу втекли!

Абель Знорко (*незадоволено*): Можете радіти. Бо інакше нічого не залишилось би для вас.

Ерік Ларсен: Кожна людина може закохатися, а от любити...

Абель Знорко (*знову піднесено*): О! Я вас прошу, не порівнюйте ваше нещасне співжиття з нашим п'ятнадцятирічним листуванням. Ми з Геленою постійно думаємо одне про одного... ми щодня пишемо листи одне одному, ми все розповідаємо одне одному.

Ерік Ларсен (*іронічно*): Про все? (*Знорко вражений і змовкає*). Що ви знаєте про Гелену? З листування вона виглядає такою, якою ви хотіли її бачити. Вірною, уважною, скромною, у чеканні, засліпленою вашою геніяльністю. Ну, гаразд, пане міністре облуди, хіба ви не сприймаєте власної брехні?

Абель Знорко: Вона повинна була про це повідомити... вона могла б, зрештою, розказати про шлюб з вами...

Ерік Ларсен: Можливо, не бажала нервувати вас? Не хотіла казати вам, що і без вас життя триває. Не прагнула доповісти, що ви не є незамінним. Уберегти вашу гордість, тобто дев'ять десятих вашої сутності. Вона змушена була визнати: життя можливе і після Абеля Знорка. (*Згодом. Наполягаючи знову з жорстокістю*). І вас не дивує, що, може, порвавши з вами, вона стане вдовою? Ви бодай раз замислювалися над її celibатом?

Абель Знорко: Ні. Наше кохання було несамовитим..., спопеляючим...

Ерік Ларсен: Попіл, що лишився від вас, таки добряче встиг наскакатися.

Абель Знорко: Про що ви?

Ерік Ларсен: Про тих жінок, яких вам привозять на ніч...

Абель Знорко: Не плутайте різні речі. Жодна з тих рожевотремтливих двоніжок ні на йоту не замінить Гелени. Вони мені подобаються такими, якими є. Їх я кидаю через те, що вони не ті, якими б я хотів їх мати. Просто фізіологічна потреба... Я мужчина. Потрібно утихомирювати деякі пульсації.

Ерік Ларсен: А хіба жінки не мають пульсацій?

Знорко, розлючений, звертається до Ларсена.

Абель Знорко: Ви хочете цим сказати, що вона вас вибрала як жеребця? Вийшла за свою половину? За вас? Щодо сексу ви такий, як квашений огірок.

Ерік Ларсен: О! Так? Ви й мужчин знаєте?

Абель Знорко: Я знаю, який мужчина до якої жінки пасує. Видно по ніздрях. Це ніздрі слідчого. Це ніздрі, які мусять наблизитись, які мусять понюхати зблизька. Це ніздрі людини, яка любить погуляти, ніздрі, які прослизануть у щілини, під пахви, під... А ви... ви маєте поважні ніздрі.

Ерік Ларсен: О!

Абель Знорко (*наполягає*): Гелена – найчуттєвіша жінка з-поміж усіх, яких я мав у житті. Навіть не уявляю, як ви її задовольняєте...

Ерік Ларсен (*щиро*): Гелена створена не задля втіх. Ми не часто кохаємось.

Абель Знорко: Ось тобі й маєш!

Ерік Ларсен: Бо вона так хоче. Вона каже, що їй цього не треба.

Абель Знорко: Це просто чемність з її боку, бо в ліжку ви ж тільки спите. Елегантно можна пояснити чоловікові, що він потрібен тільки для того, щоб нагріти постіль, а потім?

Ларсен розсміявся спокійно. Образи Знорка його не роздратували. Видно – Ларсен готовий до випадів Знорка.

Ерік Ларсен: Я починаю розуміти, у чому ваша фальш.

Абель Знорко: Ну! Ну!

Ерік Ларсен: У вульгарності.

Знорко мимоволі падає в крісло. Він, очевидно, визнає правоту Ларсена і, стомлений, міняє тон.

Абель Знорко: Ідіть до біса. У нашій ситуації ми всі в безодні. Якщо я й вибрав життя на цьому острові, то тільки для того, аби уникнути тривіальності.

Ерік Ларсен: Я зовсім не бажаю йти до біса.

Абель Знорко: Чоловік. Дружина. Зраджений коханець. Усе це справді відгонить вульгарністю. У вас у кишені напевне є револьвер.

Ерік Ларсен: Ні. Нема.

Абель Знорко (*зітхає*): А жаль.

Ерік Ларсен: "Гелена – найчуттєвіша жінка"... Але чи ви справді впевнені, що ми говоримо про одну й ту саму жінку? Є дві Гелени: ваша і моя. Чому б вона мала бути незворушним каменем? І коли вона нас обрала, таких різних, то тільки тому, що хотіла бути іншою з кожним із нас. Для вас захоплення, для мене кохання.

Абель Знорко (*саркастично*): Мій бідний хлопче: кохання! Скільки часу ви одружені?

Ерік Ларсен: Дванадцять років.

Абель Знорко: Дванадцять! Це вже не кохання, це – лінощі. За такий час кохання минає, а приходять лінощі. *(Упевнено)*. Вам притаманна сила тваринного стада – корови на фермі – будні не знищують перегородок між людьми, а навпаки, зводять невидимі мури, скляні мури, вони ростуть, грубшають, і виникає в'язниця, і там ми бачимо один одного, але не торкаючись. Будні! Прозорі будні! Але ж насправді вони не прозорі. Прекрасне кохання, що звично засинає, прекрасне кохання, що мириться з виснаженням, відразою. О! Прекрасне кохання, сплетене з перевтом, смердючих шкарпеток, пальців у носі і гучного пукання під ковдрою.

Ерік Ларсен: Людина занурюється в ідеали, коли не любить життя.

Абель Знорко: І людина загрузає в житті, коли не любить ідеали.

Ерік Ларсен: Історія, що трапилася з нами, реальна. Ми близькі між собою. Ми щодень розмовляємо, торкаємося одне одного. Спробувавши задовольнити, або, навпаки, розчарувати, ми ризикнули. Ви, наприклад, не виявили відваги – мати дружину.

Абель Знорко: Слабкість! Так, так.

Ерік Ларсен: Відвага! Бути відважним, взяти на себе обов'язок, довіряти. Це відвага перестати бути мрійником, а стати реалістом. Чи знана вам інтимність? Знане тільки відчуття власних сил. Власну силу треба оплакувати. І тому людину слід показати одверто. А ви уникали інтимності, бо ви боялися меж власної сили.

Абель Знорко: Облиште свою філософію, від неї тхне старою шафою.

Ерік Ларсен: Ви належите до тих людей, які люблять, але не бажають учитися.

Абель Знорко: Кохання нічого не вчить.

Ерік Ларсен: Ні. Навпаки. Ваша партнерка...

Знорко підходить до Ларсена. Обпікає поглядом. Нарешті немов збагнув суть.

Абель Знорко: Це через вас вона припинила писати листи? Ви прочитали книжку, розкрили наш зв'язок, влаштували вдома сцену, заборонили далі писати.

Ерік Ларсен *(розгублено)*: Думайте що завгодно.

Абель Знорко: Так, так. Збожеволівши від ревнощів, ви погрожували їй і довели до сліз. Я її знаю. Вона ненавидить насильство. Вона не захотіла завдавати болю і відмовилась! Але навіть, якщо вона вирішила припинити писати, то я певен – вона хотіла мене попередити, пояснити... Наші останні листи ви перехопили, правда? Обміркували, як мене морально добивати протягом багатьох місяців. Правда?

Ерік Ларсен: Так. Її листи до вас зараз не надходять, бо я цього не хочу.

Абель Знорко: А мої? Ті, які я посилаю Гелені ось уже чотири місяці? Що з ними? Вона їх отримала?

Ларсен витягає пачку листів.

Ерік Ларсен: Ось вони.

Знорко кидається до листів.

Абель Знорко: Та їх навіть не розкрито...

Ерік Ларсен: Ви хочете, щоб я їх прочитав?

Знорко немов сп'янів від люті. Бігає по кімнаті і щось гукає.

Абель Знорко: Але навіщо це вам, мильній бульбашці! Ми мали продовжувати спільне життя, листуючись. Якби не ваше втручання!

Ерік Ларсен: Не треба було видавати книжку! Ви, не попередивши Гелені, розкрили перед усіма п'ятнадцять літ інтимності. Зміна імен нічого не дала. Ви все звульгаризували. Огідно. І для чого? Тільки щоб написати книжку? Взяти гроші? Так?

Знорко падає у фотель. Хапається за голову.

Абель Знорко: ...Я... я мав на це причини.

Ерік Ларсен: О! Так?

Абель Знорко: Так. Це стосується мене... і Гелені... Я пояснив усе в останньому листі... якого ви маєте її передати.

Ерік Ларсен *(простягає руку)*: Покажіть.

Знорко вагається, але таки витягає листа з кишені. Ларсен вихоплює його. Оглядає. Видно – хоче розкрити. Знорко зупиняє.

Абель Знорко: Лист адресовано не вам.

Ларсен кладе листа до кишені. Знорко, як одержимий, повертається до теми про минуле.

Абель Знорко: Вона описувала мені свої дні, але вас у них не було.

Ерік Ларсен: Бо так виглядала правда. Вона описувала день, проведений з вами, а не зі мною. Мені вона не говорила про дні, проведені з вами. У неї було дві правди. Оце і все: одна для вас, друга для мене.

Абель Знорко: Та, радше, дві брехні.

Ерік Ларсен: Чому ви думаєте, що існує тільки одна Гелена? Хіба ми говоримо про ту саму особу?

Гелена – кохана, захоплена вами – і це правда. Гелена – моя дружина, буденна, – і це теж правда. Ні ви, ні я не знали двох Гелен одночасно.

Абель Знорко (*незадоволено*): Ну тоді, чоловіче Гелени, скажи, що ти його поважаєш!

Ерік Ларсен: Я ніколи не думав, що зможу характеризувати інших мужчин з погляду Гелени.

Знорко здвигає плечем. Він ще досі сердитий. Ларсен підходить до програвача

Ерік Ларсен: Коли я зайшов сьогодні, ви слухали “Загадкові варіації?”

Абель Знорко: Можливо, вам буде цікаво, що я сьогодні з’їв?

Ерік Ларсен: Це її подарунок.

Абель Знорко: Послухайте. Дайте спокій! Ви рогатий і самозакоханий. І так уже в багні. Краще помовчіть.

Ерік Ларсен (*наполягає*): То... вона відкрила для вас цю музику? Знаю, вона.

Абель Знорко: Так. (*Пригадуючи*). Першого дня, коли ми освідчились у коханні, Гелена подарувала мені “Загадкові варіації” Елгара. Вона ніжно усміхнулася й промовила: “Ми освідчились, але хто ми? Кому ти кажеш: я тебе кохаю?”

Ерік Ларсен (*продовжує*): “...А я? Кому я кажу ці слова? Ми не знаємо, кого кохаємо. Ніколи не будемо знати. Дарую тобі цю музику, і ти думатимеш про це”.

Знорко здивовано зиркає на Ларсена.

Абель Знорко: Звідки вам це відомо? У книжці цього немає.

Ерік Ларсен: Першого дня, коли ми освідчились, вона так само сказала мені.

Абель Знорко (*розчаровано*): О!

Ерік Ларсен: Очевидно, у нас двох це єдина спільна річ від неї?

Абель Знорко (*з гіркотою*): Та я не мав часу, як ви, щоб звикнути до цієї думки... Мені неприємний цей поділ майна.

Ларсен підходить до піаніно і починає грати дебют “Загадкових варіацій”.

Ерік Ларсен: “Загадкові варіації” – варіації на мелодію, якої ніде не почувеш... Едвард Елгар, композитор, вважає, що ця мелодія дуже відома, але досі ніхто не зміг її ідентифікувати. Ця мелодія прихована, її треба вловити, вона ледь-ледь вирисовується і зникає, цю мелодію треба виміряти самому, вона загадкова, невловима, така далека, як усміх Гелени. (*Згодом*). Бо жінки – це мелодії для мрій, і ми їх не чуємо. Закохуючись, кого ми кохаємо? Ми ніколи не можемо довідатись.

Абель Знорко (*у собі*). Ніколи... (*Коли Ларсен перестає грати, Знорко раптом запитує*). Скільки цих варіацій?

Ерік Ларсен: Чотирнадцять. Чотирнадцять манер пошуку відсутньої мелодії.

Абель Знорко: І ви гадаєте – нас... чотирнадцятеро?

Ларсен, збентежений, поглядає на Знорка. Той, дивлячись йому просто в очі, вибухає реготом.

Абель Знорко: Я пожартував. (*Ледь стримуючись*). Послухайте. Гадаю – ми все собі сказали. Я тепер знаю – Гелена одружена. І вона це приховувала від мене протягом дванадцяти років. Ну й нехай! Тепер я знаю її чоловіка, особу досить декоративну, апостола спільного життя, поборника вірності. Ну й нехай! Знаю, чому вона перестала писати. Ну й нехай! Наш водевіль треба, мабуть, припинити. ...Подальші перипетії мене не цікавлять. Дякую. (*Хпає книжку і дивиться на неї несамовито*). По суті, я мав більше рації, ніж сам гадав. Я вам сказав: моя книга – фікція, і жінка вигадана... її ніколи не існувало. (*Кидас у камін*). Це найфіктивніший роман, який я коли-будь писав. І я навіть про це не здогадувався.

Ерік Ларсен: Не жалкуйте ні за чим.

Абель Знорко (*з мукою*): Дванадцять років щоденної брехні! Письменником була вона! Яка вигадка! Вона була в думках зі мною, а обідала з вами, спала в одному ліжку з вами! (*Лють наростає*). І бавилася зі мною у берегино щирости. Вдавала із себе непохитну, вимогливу, строгу. Вона дозволяла собі критикувати мене за всіма статтями. А я її слухав, як дитина маму. Який дурень! (*Не стримуючись*). Я утік від людей, бо не хотів бачити, як тріумфує вульгарність. Я відцурався всіх жінок, окрім Гелени. З релігійним благоговінням я прислухався до найменшого її слова. І тепер маєш – вона спокійно дурила мене.

Що ховає її серце блудниці? Що за мерзота керувала нею? Їдьте додому і перекажіть їй – не бажаю її слова чути про неї. Я забираю назад той час, усю увагу, турботи, які віддав їй. Забираю всі думки, якими жив задля неї, усі почуття, якими ділився з нею; забираю все і залишаю одне, за чим я не шкодую – опубліковану кореспонденцію. Бо, по суті, як усі знамениті сучки, вона непоганий письменник.

Ерік Ларсен: Я їй цього не скажу.

Абель Знорко: Скажете, що я зрікаюся книжки! Дарую їй авторське право! Книжка перестала належати мені! Тільки їй! Скажете, що цей її маленький обман, забава, яка тривала дванадцять років, принесе їй мільйони! Скажете – нічого більше не буду з нею ділити, плюю на неї і розтираю у порох.

Ерік Ларсен: Я їй цього не скажу.

Абель Знорко: Та ні, мусите сказати! Скажете, бо ви нещасний чоловічок, песик, готовий схопити будь-яку подачку! Ви прийдете додому, і вона візьме вас в обійми, бо їй аж як хочеться знати про нашу зустріч. Передайте якнайгірші побажання. Скажіть їй, що вона розчавлена муха, що я житиму спокійно, і настане невдовзі день, коли я її забуду геть зовсім. Вона перестала для мене існувати. Вона погасла і відійшла у царство нікчем.

Ерік Ларсен (*не стримуючись*): Досить! Я їй цього не скажу!

Абель Знорко: А то чому?

Ерік Ларсен: Тому що вона померла.

Голос Ларсена відбивається по стінах. Знорко приголомшений, немов отримав удар ножем. Мало не падає. Ларсен, не дивлячись у його бік, тихо продовжує:

Ерік Ларсен: Гелена померла. Агонія тривала три місяці. Для умирання надто багато, а для життя замало.

Абель Знорко слухає з болем. Ларсен сідає за його спиною і говорить.

Ерік Ларсен: Коли лікарі встановили діагноз, вона немов вибухнула. Вона розгнівалася, вирішивши продовжити бій. Але та лють була тільки піною характеру. Наступного дня вона здалася. Більше не вставала з ліжка. Весь час лежала. Дивилася на мене, як покарана дитина. “Не хочу до шпиталю. Нехай лікують удома”. Слово “лікувати” в її устах означало щось зовсім інше, чого вона не могла вимовити і що ніколи уже не вимовить.

Лікарі погодилися. Я сам став шпиталем і медичним персоналом. Дбав тільки про Гелену. Приносив ліки, годував, піклувався про її сон, розповідав різні історії, бавив. Я знав – усе надаремне. То була боротьба з невідворотністю. І тільки так я міг довести своє кохання. Вона сприймала мою турботливу допомогу як щось природне. Вона, здається, й не усвідомлювала, що відбувається.

Найстрашнішим в агонії, пане Знорко, є втрата коханої людини ще до її смерті. Бачиш, як вона маліє в ліжку, зникає під тягарем жаху, ховається у недоступну ні для кого таємницю, поглядом блукає невидимими світами. Гелена була присутня, та водночас перебувала в іншому місці. Мені було боляче, пане Знорко, іноді, коли усі турботи, –відчайдушна форма кохання, – напрапляли тільки на байдужість.

Останніми днями вона перестала навіть розмовляти. Стала такою легкою, що здавалося – лежить, але тільки на поверхні ліжка. Невагома. Як пташка. Нещасна пташка без крил. Щоб нагодувати, я витрачав дві години. Я бувало думав – краще б померла. І мені ставало соромно за такі думки. Вона перебувала між життям і смертю, а я між коханням і ненавистю. Агонія, пане Знорко, деформує усе і всіх.

Одного весняного дня вона померла. Минуло якраз два тижні, відколи сніги почали танути. Дороги вкривало болото. Річка вийшла з берегів. У Новбросніку машини не їздили. І того ранку – світанок був такий, коли вперше пробилася зелень, визирнули жовті квіти, трава потяглася до сонця – вона нарешті заснула навіки.

Того ранку вперше з’явилися жайворонки.

Знорко обіймає Ларсена.

Абель Знорко: Дякую, що ви такі були поруч з нею.

Ерік Ларсен стенає раменами, не виявляючи емоцій.

Абель Знорко (*з болем*): Мені соромно за себе... я... я нічого не зробив для неї.

Ерік Ларсен: Поміляється.

Абель Знорко: Тоді я думав тільки про себе. Траплялося, навіть вибухав проти неї, я думав про книжку... непотрібну...

Ерік Ларсен (*лагідно*): Ні. Вона почувалася добре без вас. Упродовж трьохмісячної агонії вона залишалася для вас Геленою – уважною, розумною, вродливою, пишнотілою і строгою. Вона залишалася для вас тією, якою ви бажали її мати. Вона, відсутня, залишалася у ваших мріях живою, недоторканою. А її мрія була новою. Вона з кожним днем заперечувала тривожну деградацію. Самі не відаючи, ви робили Гелену щасливою... Тепер я знаю – вона мріями і мовчазно линула сюди, до вас...

Абель Знорко: Треба було мене покликати.

Ерік Ларсен: Відразу після похорону я спалив матрац з відбитком її тіла... Викинув її одяг, бо ніщо не могло його замінити... Віддав бідності фотель, де вона любила сидіти... Мені здавалося, що той фотель перестав бути фотелем, а став собакою з благальним поглядом і кликав господиню... Увечері після похорону я відкрив її секретер і знайшов листи – ваші і її чорновикі.

Абель Знорко: Я можу уявити, скільки болю вам це додало!

Ерік Ларсен (*вагається, потім продовжує*): Я був радий, що вона у своєму житті зазнала більшого щастя, ніж я міг їй дати зі свого боку... більше радості, ніж вона отримувала від мене... Мені стало легше від того, що життя повелося з нею не надто жорстоко.

Знорко розчулений почутим.

Ерік Ларсен: Найважчими були її невислані листи... У цих листах вона просить перестати писати, бо ви стали надто потрібним для неї. У цих листах вона кричить криком кохання і самотності. Вона зізнається, що не зможе жити нормальним життям. У цих листах вона дає зрозуміти, що ви єдиний чоловічина її життя... Вона писала їх не для вас, а для себе, а ще менше для мене... Ніхто не повинен був почути її крику...

Не бажаючи нічого чути. Абель Знорко розгублений як мала дитина. Раптом стає немов другом Ларсена.

Абель Знорко: Я... я хочу поїхати з вами до Нобровсніка... з квітами...

Ерік Ларсен (звичайним голосом): Їдьмо.

Абель Знорко: Я з вами.

Ларсен дивиться на проміжок між ними на канані. Таємниче прикладає палець до уст, ніби закликає до тиші.

Ерік Ларсен (тихим голосом). Ви чуєте? (Згодом). Вона, здається, тут. Між нами. Вперше.

Абель Знорко (так само тихим голосом, показуючи на проміжок). Тут?

Ерік Ларсен: Тут.

І цієї миті їх обох об'єднує спомин про Гелену.

Знорко, надзвичайно схвильований, протирає очі, оглядається, децю розгублений. Він тремтить.

Абель Знорко: Тільки треба скласти речі...

Ерік Ларсен: Багато не беріть.

Абель Знорко (раптом перелякано): Бо... я уже стільки літ не виїжджаю з острова... я... не знаю, що взяти... що мені потрібно.

Ерік Ларсен (з розумінням): Я можу допомогти?

Абель Знорко: Так, дякую, я непрактичний...

І враз вибухає плачем, як мала дитина.

Абель Знорко: Гелено...

Надривається від плачу. Жаль стискає горло.

Ерік Ларсен (розгублено): Я... я ніколи б не подумав, що ви здатні плакати.

Абель Знорко (очманілий з відчаю). Я ніколи не плакав. Гелено! Гелено! Ні!

Ларсен підходить зі співчуттям до болю Знорка. Хочє заспокоїти. Обіймає за плечі. Знорко поволі й чемно звільняється з обіймів.

Абель Знорко: Пробачте. Я не сприймаю контакту з чоловічинами...

Ларсен із розумінням забирає руки. Підводиться, але Знорко затримує його.

Абель Знорко: Одного разу Гелена сказала мені: "Я хотіла б побачити, як я помираю. Я хотіла б бути присутньою при своїй смерті. Тільки б не пропустити цю мить"... Зрештою, так і сталося.

Ларсен розчулюється.

Абель Знорко: Років з десять тому вона засумнівалася. У її родині всі жінки помирали від раку. Я сам злякався. Я подумав – треба виїхати з острова ... і пожити з нею новим життям... і час порушити цей абсурдний пакт. Протягом кількох тижнів вона не писала. І тоді аналізи показали – пухлина стахла. Гелена перемогла.

Ерік Ларсен: І тоді ви почали давати гроші на медицину. Так?

Абель Знорко: Мені нічого не потрібно. (Признається). Так. Це для неї... (Згодом). І її тривога ще більше, ще інтимніше зріднила нас. Спільний страх зробив нас дорослішими. Але про смерть ми ніколи не говорили.

Ерік Ларсен: Їй було надзвичайно приємно від того, що ви її кохали так, ніби ви обоє безсмертні. Ваше кохання мало щось по-дитячому безтурботне. Я, наприклад, протилежність. Я завжди кохав, як стара людина. (Абель Знорко чемно усміхається. Ларсен продовжує). Моє кохання неспокійне. І так завжди було. Коли Гелена спотикалася, то мені здавалося – вона ось-ось розламається. Коли у неї з носа йшла кров, вона немов порожніла. Коли вона кашляла – помирала. А скільки разів вона сміялася з мене, з моїх тривог! Я її кохав якось відчайдушно, мовби людину тимчасову, ефемерну, яку хтось намагався забрати геть. Ніколи я її не кохав безтурботним коханням. (Згодом). Я мав рацію.

Абель Знорко (щиро і звичайним голосом). Я радий, що ви такий. Я не зміг би бути таким, як ви. (Безгучно). Я належу до типу тих особливо зарозумілих людей, яких інші слухаються й шанують. Здається, аби позбутися турбот життя, я вигадав для себе культ літератури. Це була втеча від життєвих турбот. Коли писав, то почувався героєм. А в реальному житті не знаю, чи зміг би наважитися визволити кролика з пастки. Я не хотів жити реальним життям, хотів лише його описувати, вигадувати, керувати ним, підноситися над ним сидячи тут посередині цього острова. Я не хотів жити у даному мені часовому вимірі. Я був надто гордим. Тим більше не хотів жити в часі, відведеному для інших. Ні, я вигадував свій час. Регулятором став пісковий годинник літератури. Марнота марнот! Світ живе своїм життям – трава росте,

діти помирають – а я став лавреатом Нобелівської премії. Ніби я пророк, ніби маю силу змінити природний стан речей. Ви, наприклад, загублений серед гущавини речей. А я непотріб, який приносять у жертву. (*Знорко встас і питає якось розгублено*). Що мені взяти з собою?

Ерік Ларсен: Я зберу ваші речі в дорогу.

Абель Знорко: Гарзд... Трохи незручно, але... так, дякую. (*Показує на сусідню кімнату*). Там. Беріть, що вважаєте за потрібне.

Ларсен усміхається. Іде до сусідньої кімнати.

Ерік Ларсен (з-за куліс): Я не думав, що ви могли так відстати від життя.

Абель Знорко (ніби легковажно): Я навіть не застеляю ліжко і не складаю серветок.

Ерік Ларсен (з-за куліс): А посуд маєте?

Абель Знорко (ледь усміхається): Слиною! Я тільки наказую. Щоранку сюди приходять служниці. Вона все робить. Якби не була така негарна, то можна було б подумати, що то фея.

Заходить Ларсен, тримає кілька сорочок, кладе їх на канапу.

Ерік Ларсен: Яку беремо сорочку – голубу чи білу? (*Знорко не знає, що відповісти. Ларсен показує голубу*). Переконалий, у ній буде якнайпристойніше. Підкреслить колір ваших очей.

Абель Знорко (зняковіло): О...

Ерік Ларсен (виходить з-за куліс, природним голосом): Гелена була такою, як ви. Протилежність до типу жінки домашнього вогнища. Я сам усім займався.

Абель Знорко: Знаю. За п'ять місяців спільного з нею життя назбиралося стільки білизни до прання, що в пошуках чистого рушника треба було ходити з мапою і компасом... Ми рухалися, як пара спелеологів... (*Стає перед дзеркалом. Приглядається, чи сорочка пасує. Каже до себе*). Так. Справді. Пасує.

Ерік Ларсен (висуває голову): Труси чи кальсоні?

Абель Знорко (шокований тривіальним питанням): Не смішіть.

Ерік Ларсен: Мушу знати: труси чи кальсоні?

Абель Знорко: Я таких слів не вживаю. Вони... непристойні.

Ерік Ларсен (здивований): Труси? Кальсоні?

Абель Знорко: Не витримаю! Послухайте: труси – коротка спідня білизна, а кальсоні – довга...

Ерік Ларсен (сміється): Але я не знаю, що брати...

Абель Знорко (незадоволено): Те, що довге.

Ларсен вносить гору білизни і кладе на канапу.

Ерік Ларсен: Ось вам. Я відібрав найпотрібніше. Вісім пар шкарпеток, дві пари штанів, два светри і вісім отих "довгих".

Абель Знорко (зняковіло): Так, так. Дуже добре. Дякую. (*Роздратований простотою, з якою Ларсен складає речі у торбу*). Але... Знаєте, я поїду на день-два, а не на тиждень...

Ерік Ларсен: О! Жаль, коли поїдете на такий короткий час. Там переконаєтесь – вам буде добре вдома...

Абель Знорко (автоматично): ... вдома...

Ерік Ларсен: Мені справді буде приємно прийняти вас у себе. Після того, як...

Абель Знорко: ...після того, як...

Знорка непокоїть радість Ларсена. Підходить до нього, стурбований, і відкашлює.

Абель Знорко: Послухайте... Не треба непорозумінь... Я дуже ціную ваше ставлення до Гелени... Я вдячний... але повинно бути зрозуміло – я їду... до Гелени, а не до вас.

Ерік Ларсен: Але ж я так це і сприймаю...

Абель Знорко: Ви повинні усвідомити, що по суті ми ніколи не станемо... друзями. Ви повинні збагнути, що я хочу сказати.

Ерік Ларсен: Розумію. (*Ціком природно*). Де мило, зубна щітка і паста?

Абель Знорко (збентежений, роздратований): Облиште. Я сам складу свої речі.

Виходить Ларсен, залишений на самоті, підходить до програвача. Пускає "Загадкові варіації". Знорко повертається. Зупиняє музику.

Абель Знорко: Пробачте, але... Я не звик ділитися цією музикою. І до речі, взагалі нічим не бажаю ділитися.

Ерік Ларсен: Звичайно. Хочу вас про щось запитати: коли ви спите з жінками, ви залишаєте світло чи гасите його?

Абель Знорко: Ваше питання позбавлене глузду.

Ерік Ларсен: Будь-ласка, скажіть...

Абель Знорко: Гашу.

Ерік Ларсен (усміхається): Я так і думав. Ще одне – це вже останнє – ще одне цікавить мене. (*Знорко змушений погодитись*). Ви спали з близькою товаришкою?

Абель Знорко: Ви збожеволіли.

Ерік Ларсен: Я серйозно. Ви спали з близькою товаришкою?

Абель Знорко: У мене немає товаришок.

Ерік Ларсен: Прошу відповісти.

Абель Знорко: Для чого це вам?

Ерік Ларсен: Ваша відповідь!

Абель Знорко: Ні!

Ерік Ларсен: Гелена – була моєю найближчою товаришкою. У моє життя вона увійшла крізь двері сміху, розмов, признань, і все це незабаром стало звичним. Я ділився своїми душевними переживаннями. Вона сміялася з них, давала поради... Ми жили немов у гостях один в одного. І одного дня збагнули: ми – чоловік і жінка. Я спав з найближчою подругою. З нею було не так, як з іншими жінками. При світлі. Бо втіха набуває свого характерного обличчя.

Абель Знорко (роздратовано): Ідіот! Секс набагато більше дає, якщо заплющити очі.

Ерік Ларсен: Ідіоте! Любов набагато більше дає, якщо розплющити очі. У мене своя думка. Ми з Геленою...

Абель Знорко (впевнено): Мені це нецікаво. *(Раптом ніби пригадавши щось дуже важливе).* Ерік... "друг Ерік"... О, то ви той Ерік, про якого вона колись давно писала...

Ерік Ларсен: І перестала писати про нього дванадцять років тому... Тоді, коли ми побралися...

Абель Знорко: Але ви не були журналістом!

Ерік Ларсен: Я був учителем музики. Я й досі учитель музики. "Нобровніцької Газети" не існує. Я її вигадав, щоб мати привід прийти на зустріч. Ви справді наївна людина. І, здається, нетерпляча.

Дивляться один на одного. Мовчать про спільний біль. Знорко складає речі і розриває мовчанку.

Абель Знорко: Ходімо. Скоро паром. *(Вдивляється у рожево-фіолетові сутінки бухти).* Як я не хочу їхати! Саме сьогодні перехід дня у ніч. Це перші сутінки за останніх шість місяців. І останні з минулого року. Треба ж було вам прийти саме у цей момент... *(Запитус незвично).* Коли саме вона померла?

Ларсен чує запитання, але не відповідає.

Абель Знорко: Я питаю, якого дня померла Гелена.

Ерік Ларсен: То був вівторок. Вівторок, 21 березня.

Абель Знорко (пригадує): А, так! Ви казали, що сталося це навесні. Так.

Ерік Ларсен (з жалем): Весняного дня... десять років тому.

Знорко спершу не усвідомлює, але потім зупиняється, немов від удару, і пильно дивиться на Ларсена.

Ерік Ларсен: З Геленою ми прожили тільки два роки. Після похорону я взявся прибирати кімнату і натрапив на листи... від вас... Побачив також листи, які вона писала у перші дні хвороби, але не вислала. Я розкрив ваше кохання – яким воно було і яким стало... Мені так бракувало Гелени... І того ж вечора я ... я взяв ручку і написав до вас листа. Я вмію наслідувати почерки. І особливо її. Вона, до речі, дуже не любила цього.

Абель Знорко (сухо): То це ви?

Ерік Ларсен: Так, десять років. По декілька листів на тиждень. Майже щодня.

Знорко спантеличений, падає на канапу.

Ерік Ларсен: Я розумію, що нема мені прощення...

Знорко мовчить. Ларсен дивиться на нього з жалем.

Ерік Ларсен: Я боровся, щоб вона не померла. І жила вона доти, доки я отримував листи від вас. Читаючи їх, вона почувала себе щасливою. І ви теж, отримуючи її листи, були щасливим. А я був щасливий між вами. Ви щойно слушно сказали: нам потрібна брехня. Бо життям ми завдячуємо мертвим.

Довга пауза. Знорко раптом хапає книжку. Розгортає і починає читати.

Абель Знорко: "Цілую твої уста, особливо нижню, таку чутливу губу. У коханні саме вона розбухає..."
То ви так писали?

Ерік Ларсен: Не треба. Неприємно!

Абель Знорко: То це ви писали?!

Ерік Ларсен: Я... я брав з попередніх листів... Я... я спирався на зразки...

Абель Знорко: А... "Я пещу твої стегна, вгорі посередині, там завжди гаряче, там трепет, від якого тужавіє усі тіло..."

Ерік Ларсен (невдоволений, награно наївно): Такі мої відчуття. А у вас які?

Знорко виструнчується, погрозливо зиркає. Ларсен немов зламався. Знорко стрясє рушницю і підходить до Ларсена.

Абель Знорко: Ідіть. Геть... геть... І утікайте, чимдуж біжіть... Цього разу стрілятиму не у двері.

Ларсен дивиться на Знорка і не здигається.

Ерік Ларсен: Мені наплювати. Чому ви опублікували листування?

Ларсен пильно дивиться на Знорка. Кожен стоїть незворушно. І раптом Ларсен хапає рушницю і вириває з рук Знорка. Міцно стискає її.

Ерік Ларсен: Я приїхав, аби отримати відповідь на це одне-єдине питання. Я знав мету свого приїзду. Чому ви опублікували листування з Геленою? Чому?

Абель Знорко: Це вас не обходить.

Ерік Ларсен: Обходить. Протягом десяти років я знав геть усе чисто про вас і тримав Гелену при житті. Опублікувавши листування, ви вбили Гелену. Вбили! Якби книжка не вийшла, то я продовжував би писати вам аж до моєї смерти.

Ларсен раптом повертає гвинтівку, втиснувши її до рук Зноркові. Знорко знову набирає вигляду володаря ситуації, але не здатен збагнути її.

Ерік Ларсен: Мені абсолютно байдужа моя смерть. Але перш ніж ви мене застрелите, скажіть – чому? Знорко не відповідає. Ларсен говорить немов заворожуючи.

Ерік Ларсен: Абель Знорко, Гелена – це я. Упродовж десяти років ми любимо один одного через Гелену. Ми говоримо один одному слова, пов'язані з Геленою. Опублікувавши книжку, ви вбили Гелену. Що трапилося?

Абель Знорко (раптом ослаблений): Відповідь тут. *(Опускає рушницю і показує листа; Ларсен забирає його і кладе в кишеню).* В останньому листі. Його я й просив передати їй.

Ларсен виймає лист.

Абель Знорко (інстинктивно): Ні. Лист не вам адресовано...

Ларсен сумно усміхається. Знорко, так само сумний, відкладає рушницю вбік. Ларсен розкриває конверт і читає. У цей момент Знорко, немов крізь сон, пояснює.

Абель Знорко: Я дуже налякався. Дуже. Захотів побачити Гелену. Вона відмовила.

Ерік Ларсен: Такою була угода.

Абель Знорко: Такою була угода.

Ларсен дочитує і складає листа. Дивиться на Знорка з ледь помітною ніжністю.

Ерік Ларсен (лагідно): Треба було сказати правду. Просто правду. Я був би приїхав... А не провокувати публікацією.

Абель Знорко (у відчай): Але мені від вас нічого не треба! Я вас не провокував і не хочу вас бачити! *(Падає на канапу).* Коли мій лікар сказав – у вас сидить “краб”, який вас пожирає поступово, – я відмовився від лікування. Я запрагнув одного – побачити ще раз Гелену, та не казати їй, що це востаннє. Вона відмовилась приїхати, нагадуючи про угоду між нами. Залишилось одне: спровокувати її. Крім цього, коли до мене з'явився видавець, то я знав, що ризикую усім. Я віддав йому пакет листів і сказав: ось новий роман. Він відразу його видав. Я чекав реакції Гелени, чекав її люті, її негайної появи тут, її... Але нічого не відбулося.

Ерік Ларсен: Де той ваш “краб”?

Абель Знорко: У легенях... як у неї...

Ларсен безнадійно махає рукою.

Ерік Ларсен: Я заздрю – ви так близько до неї... і можливо помрете, як вона.

Абель Знорко: Не думаю, що це станеться невдовзі. Аналізи повторили. Розсмоктується.

Ерік Ларсен (з сумнівом): Справді?

Абель Знорко: Справді. *(Гірко усміхається).* Я належу до тих трупів, що їх ховають неодноразово.

Ерік Ларсен: Справді?

Знорко не відповідає. Ларсен підходить тихо, кладе йому руку на плече. Знорко відчуває полегшу.

Абель Знорко (тихо, без роздуму): Нехай там що, я не боюсь померти ... але дай Боже ще писати. *(Згодом).* Зрештою, я завжди казав: життя – це тільки обман. Нас привели на світ без нашої згоди. І заберуть з життя помимо нашої волі. Досягнувши в житті чогось, відразу це щось втрачаємо. Любимо тільки привиди, а інших сприймаємо як загадки, які не можемо розгадати. *(З болючим сміхом).* Я подумав – коли помру, напнуться вітрила, важкі, товсті, як спідниці, бо хотілось на якусь одну мить побачити правду і її голі стегна. Тоді можна вмирати.

Ерік Ларсен: Я буду поруч з вами.

Знорко виструнчується і суворо дивиться на Ларсена.

Абель Знорко: Ні. А тепер ідіть геть. Звичайно, я не поїду до Нобровсніка. Поїду, але не з вами. Носитиму жалобу за Геленою тут.

Ларсен розуміє, що не переконає Знорка. Збирає свої речі і хоче йти. Кидає погляд на Знорка. Даремно. Той роззублений. Залишившись сам, спотикається, сідає немов інстинктивно за піаніно. Починає грати “Загадкові варіації”. За декілька хвилин Ларсен повертається, імітуючи ритм музики. Підходить до Знорка і промовляє ніжно.

Ерік Ларсен: Знаєте – коли її поховали десять років тому, я подумав – разом з Геленою ховають наше кохання. І тут виринули ви, а з вами й вона. І я збагнув – земля перестала бути пусткою.

Абель Знорко: Земля створена для мене.

Ерік Ларсен: Що таке взаємне кохання? Дві мрії, що випадково стають спільними. Щасливе непорозуміння і, звичайно, непорозуміння обопільне... Хіба ми не спроможні спілкуватися через мрії?

Абель Знорко: Жаль. У моїх мріях була своя сексуальність.

Ерік Ларсен: Щодо мене, то я зрозумів за ці останні десять років – кохання не має статі.

Абель Знорко: Геть звідси!

Ерік Ларсен (*слухає і відповідає*): Геть звідси.

Іде до дверей. Зупиняється.

Ерік Ларсен: Своїм життям ми завдячуємо мертвим. Але також і живим.

Абель Знорко: Геть звідси!

Ерік Ларсен (*у відповідь*): Геть звідси.

Ларсен дивиться у вікно. Насувається ніч. Раптом його починає трясти. Глядач повинен зрозуміти, що протягом багатьох місяців його гнітить самотність.

Ерік Ларсен (*немов сам до себе*): Спочатку я тебе, Абеле Знорко, не любив. Ти був посередністю, зухвалістю, амбітністю. Ти змарнував більше часу на позу геніяльності, ніж на справжній прояв геніяльності. Я писав лише, щоб зберегти Гелену. І, крім цього, серед твоїх вад я зауважив єдиний проблиск, маленьке полум'я свічки – тремтливе, тендітне, страшне – страх. (*Підходить ближче*). Абеле Знорко, тільки страх, страх за життя, якого ти так і не мав; за кохання, якого ти уникав, за жінок, з якими ти мав тільки ліжко. Ти заховався у книжках і на цьому острові. Тому й став великим письменником. І кожен читач пізнає себе у тобі: твій страх ще більший, аніж в інших людей. У тобі все надміру – люті і кохання, егоїзм і ніжність, глупота й мудрість. Усе бурхливе, різке, загострене. Дикий ліс, де можна заблукати, загубитися. Така твоя реальність. (*Згодом*). Реальність. (*Згодом, сором 'язливо*). Ви мені потрібні.

Здалеку долітає гудок парому. Це сигнал для пасажирів.

Абель Знорко: Геть звідси.

Ерік Ларсен (*переконано*): Геть звідси. (*Однак не наважується іти геть*). Що будете робити?

Абель Знорко: Старітися. Тільки познайомився з вами, як відчув потребу старітися.

Ерік Ларсен: Ні. Не ви.

Абель Знорко: Старітися спокійно, безтурботно, без дітей. Так багато грошей. І надаремно. Я, шановний, стану круглим ідіотом, щасливим ідіотом. Я ні в що не вірю. Чекаю від життя одного – щоб шлунок добре перетравлював, а я міцно спав. Порожнеча, Еріку Ларсене, порожнеча. Завдяки вам. Дякую. Прощавайте.

Ларсен дивиться у вікно. Глибока ніч. Здрігається.

Ерік Ларсен: Ніч... холодно... (*Згодом*). Прощавайте, Абеле Знорко.

Тремтить і немов змалів. Паром подає гудок. Ларсен виходить. Абель Знорко знову сам. Роздумує, а тоді раптом виходить через двері в глибині сцени.

Чути два постріли. Тиша. Хтось біжить.

Вбігає Ларсен. Він щасливо усміхається, немов сталося щось довгождане. Увіходить Абель Знорко, сумний, з рушницею в руці. Дивиться на Ларсена. Мовчить.

Ерік Ларсен (*у добромu настрої*): Двері треба помінати. Їх розстріляно.

Абель Знорко (*сором 'язливо*): Я хотів сказати...

Ерік Ларсен: Так?

Абель Знорко: Я... я вам напишу.

К і н е ц ь

Наші автори:

Ростислав Пилипчук, академік Академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (Київ).

Роман Яців, кандидат мистецтвознавства (Львів).

Ольга Ємець, музикознавець (Київ).

Леоніла Міщенко, доктор філологічних наук, професор (Львів).

Анатолій Поляков, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (Київ).

Наталія Владимірова, кандидат мистецтвознавства (Київ).

Світлана Веселка, театрознавець (Львів).

Валентина Заболотна, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (Київ).

Віталій Чайка, аспірант Київського державного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого (Запоріжжя).

Галина Доможирова, кінознавець (Львів).

Наталія Кривенко, поет, член Національної спілки письменників України (Дніпропетровськ).

Владо Шав, театролог (Словенія).

Світлана Максименко, театрознавець (Львів).

Майя Гарбузюк, театрознавець (Львів).

Володимир Моторний, професор, кандидат філологічних наук, філолог-славіст (Львів)

Людмила Дашківська, кандидат мистецтвознавства (Київ).

Ольга Резниченко, філолог (Харків).

Роксоляна Блага, студентка II курсу театрознавчого відділення філологічного факультету ЛНУ ім. Івана Франка (Львів).

Тимофій Гаврилів, кандидат філологічних наук, доцент (Львів).

Віктор Неборак, поет, прозаїк, літературознавець (Львів).

Вадим Сікорський, режисер (Львів).

Далі на “Просценіумі”:

Ростислав Пилипчук

із дослідженням початків українського професійного театру в Галичині (продовження)

До 80-річчя Музею музичного, театрального та кіномистецтва України:

В. Габелко

про сценографію Івана Бурячка

Ірина Мелешкіна

про історію Київського Державного Єврейського театру

Григорій Шумейко

пам'яті заньківчанина Богдана Коха

Галина Доможирова

з ювілейним екскурсом в історію Польського народного театру у Львові

Пітер Брук

із роздумами про акторську професію і театр (закінчення)

Наталія Шевченко

з таємницями творчої майстерні Олега Ліпцина

Світлана Веселка

з портретом сценографа Михайла Ніколаєва

Валентина Грицук

про “уїк-енд української культури” у Кракові.

Цей номер журналу виходить завдяки частковій фінансовій підтримці Наукового Товариства імені Шевченка в США

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

Головний редактор
Богдан Козак
Заступник
головного редактора
Майя Гарбузюк
Літературний
редактор номера
Ніна Бічуя
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: kaftiatr@franko.lviv.ua

CONTENS

HISTORY

- 2. *Rostyslav Pylypchuk*. Birth of the Ukrainian professional theatre in Galichyna (XIX century)
- 9. *Roman Yaciv*. Pronashky and their drawings to theatrical performances: Lviv collection.
- 17. *Olga Yemec*. Coryphaeus of opera artistic direction.
- 23. *Lenila Mishchenko*. Unceasing of tradition.
- 28. *Anatolij Poljakov, Natalia Vladymyrova*. To teacher's memory.

CRITICISM

- 32. *Svitlana Veselka*. New productions in Lviv: five performances about Shevchenko.
- 39. *Valentyna Zabolotna*. Fuss around "Zolotyj guzul" festival.
- 45. *Vitalij Chajka*. "Nestor Mahno" at Zaporozhian stage.
- 48. *Galyna Domozyrova*. Decorator Ljudmyla Bojars'ka. Points of creation and resistance.
- 56. *Natalja Kryvenko*. Polemical Breht.

PRACTICE

- 59. *Peter Brook*. Without secrets
- 64. *Vlado Shav*. Spiritual transformation Yeze Grotovs'kogo.
- 72. *Svitlana Maksymenko*. Official and artist.

PEDAGOGIC

- 74. *Maja Garbuzjuk*. Joung "bundits" of theatre

BOOKSHOP

- 82. *Volodymyr Motornyj*. Get to know the theatre of luzyts'ki Serbians.
- 84. *Ludmyla Dashkivs'ka*. Professional of stage.

INFORMATION

- 86. *Victoria Janivs'ka*. New steps to recognition
- 87. *Maja Iljuk*. Lviv bows to Buchma
- 88. *Olga Reznychenko*. "Shoucase" in Kharkiv interpretation.
- 92. *Roksolana Blaga*. We were invited by OBTA.

DRAMATURGY

- 93. *Tymofij Gavryliv, Viktor Neborak*. Dialogue about paradoxical Bergard
- 96. *Vadym Sikors'kyj*. Dramaturgy of intelectual tention
- 97. *Eric Emanuel'Shmitt*. Mysterious variations. Translated from Franch by Markian Jakubjak.

119. Our authors