

3 Миколі Філаретовичу Колесі – 100 років!

ІСТОРІЯ

- Ростислав Пилипчук* 4 Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-і роки XIX ст.)
- Оксана Паламарчук* 11 Твори Ріхарда Вагнера у сценічних версіях львівських театрів
(До 190-річчя від Дня народження та 120-річчя смерті Ріхарда Вагнера)
- Тетяна Жицька* 16 Життєві перехрестя (Спиридон Черкасенко, Іван Мар'яненко)
- Ірина Мелешкіна* 19 Зоря і смерть київського "ГОСЕТу" (До 75-річчя створення Київського Державного Єврейського театру)
- Валеріян Ревуцький* 27 Режисер Слав Теліжин (До 90-ї річниці від Дня народження)
- Григорій Шумейко* 31 Миті вічної любови... (Штрихи до акторського портрета Богдана Коха)
- Галина Доможирова* 37 Мельпомена любить їх! (До 40-річчя діяльності Польського народного театру у Львові)

КРИТИКА

- Тетяна Степанчикова* 42 Балерина Наталія Слободян
(Фрагменти з рукопису книги "Мистецькі зустрічі")
- Світлана Веселка* 49 Львівський період творчості Лариси Кадирової
- Наталія Владимірова* 55 Сподіваючись на небайдужість...
- Ніна Мазур* 57 Театральний ландшафт – погляд з "Білої вежі"
- Світлана Михайленко* 59 Пройти попід червоною лінією (Творчий портрет художника Михайла Ніколаєва)
- Світлана Максименко* 70 "Обереги - 2003"
- Майя Гарбузюк* 73 "Тернопільські театральні вечори – 2003"
- Світлана Шашко* 79 "Комедію нам дайте, комедію!"

ПРАКТИКА

- Пітер Брук* 81 Без секретів. Думки про акторську майстерність і театр
- Олег Ліпцин,*
Наталія Шевченко 87 Неоміфологічний пейзаж гри

ПЕРШІ СТУДІЇ

- Любов Боровська,*
Ольга Ковтало 93 Натхнення і терпіння
- Олег Стефан,*
Надія Кондур 98 Актора формує Всесвіт
- Софія Роса,*
Роксоляна Блага 103 Студенти перемагають у Ялті... перемагають і в Києві!



СВІТ

| | | |
|--------------------|------------|--|
| Італія | 106 | Евдженіо Барба в Аквілі |
| Норвегія | | |
| Ірина Сабор | 108 | Сучасна норвезька драматургія: Йон Фоссе |
| Польща | 110 | |

ІНФОРМАЦІЯ

| | | |
|----------------------------|------------|--|
| Наталія Владимірова | 112 | Нові сторінки “Сценічних читань” |
| Ольга Островерх | 114 | Україна вступила до Міжнародної асоціації театральних критиків |
| Вікторія Янівська | 115 | Десять років діяльності Британської ради у Львові |
| Олексій Кравчук | 116 | Канікули в Куд-Лаку |
| Олеся Нагірна | 118 | Гостинний Вроцлав |

У художньому оформленні обкладинки використано роботи художника Михайла Ніколаєва з вистав “Різдвяна ніч” (на першій сторінці) та “Чарівна зброя Кендзо” (на четвертій сторінці)

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
Катерина Зозуляк
Дизайн та верстка
Інна Шкльода
Набір і коректура
Ольга Козлова

Редакційна колегія:

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

Адреса редакції:

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

© Львівський національний університет імені Івана Франка

Підписано до друку 17.01.03. Формат 60 x 84/8
Папір офсетний. Друк офсетний.
Фіз.друк.арк.15. Умовн. друк. арк. 11,5.
Наклад 700 прим.

Віддруковано з готових діапозитивів у ВВП “Місіонер”.
80300 м. Жовква Львівської обл., вул. Василянська, 8.

Миколі Філаретовичу Колесі – 100 років!



*Героєві України, академіку, лауреатові
Національної премії України імені Тараса
Шевченка, народному артистові України,
професорові, композитору*

Вельмишановний Миколо Філаретовичу!

Ваше ім'я, Ваша творчість віддавна й назавжди пов'язані з нашим містом, з історією та культурою. Родина Колесів і Ви особисто подарували Львову і львів'янам, Україні й українцям, світові неперевершені твори мистецтва, високі наукові мислі й зразки щирої відданості своїй землі. Львів пишається Вами – своїм воістину Почесним громадянином!

Многотисячний Національний університет, який носить ім'я Івана Франка, здоровить Вас із славним ювілеєм, щиро дякує за творчість, якою сповнений кожен день Вашого життя. Нехай Бог продовжить його у часі та у визнанні нинішніх і майбутніх поколінь!

Ректор

Іван Вакарчук

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; ч. 2(6) 2003).

У другій половині червня 1865 р. Руський народний театр (уже не аматорський, а професіональний) виїхав на три місяці у своє третє турне: за маршрутом Тернопіль – Чернівці – Станіславів – Бережани (останнє місто було включено до маршруту, можливо, з ініціативи самого О. Бачинського, якщо зважити на те, що в Бережанській гімназії викладачем математики був якийсь Бачинський – можливо, родич директора театру, який міг якось сприяти перебуванню театру в малому місті[1]). До складу трупи, окрім обох Бачинських, увіходили: чоловіки – Антон Моленцький, Іларіон Сероїчковський (Санковський), Юліан Нижанковський, Антон (Володимир) Бучацький (Чацький), Стефан Коблянський (Стефанів), Аїтал Вітошинський; жінки – Вікентія Лукасевич, Катерина Смолинська, Текля Клітовська, А. Богдан. У Тернополі вистави відбувалися з 22 червня до кінця липня 1865 року в приміщенні театральної зали т.зв. Нового замку. Було показано двадцять вистав, сприйнято їх з величезним захопленням. Уже перша вистава (“Наталка Полтавка”) справила на місцеву публіку таке враження, “якого й описати годі”, відзначав тернопільський кореспондент газети “Слово”: “На сам первий гомін руського слова в залі театральній прийшло нам на гадку: як низькії духом суть тоті відступники руського роду, що то еше нині сміють цуратися солодкозвучної руської бесіди, котора ото так многочисленне різнорідне зібрання, мов чаром яким прелестним, наскрізь переймає і пліняє”[2]. А далі (за чергою) йшли “Свагання на Гончарівці”, “Майстер і челядник” і “Покійник Опанас” (в один вечір), “Бувальщина” і “Слаба струнка” (в один вечір), “Два розсіяні”, “Запечатаний Берко” та “Один порадував, а другий потішив” (в один вечір), “Щира любов”, “Назар Стодоля”, “Маруся”, “Материнське благословення”, “Верховинці”, “Москаль-чарівник”, “Вікно на першій поверсі”, “Мужики-аристократи”, “Голоден і влюблен”, “Сорокалітнє дитятко двадцятип’ятилітнього батька”, “Свагання на вечорницях”, “Жид у боці”, “Козак і охотник”, “Вечір на хуторі” та інші, на жаль, не поіменовані в пресі вистави. Автор допису також зауважив, що місцевій публіці більш подобалися ті вистави, в яких відбито народне життя, в яких усе “немовби дихає руським духом”[3].

Високу оцінку окремим виставам, що були показані у Тернополі, дав професор Тернопільської гімназії, письменник і театральний критик Василь Ільницький (про це мова піде далі). А в оглядовій статті після закінчення гастролей він писав, що театр залишив по собі “чесну пам’ять”, тугу і смуток зачарованих глядачів. “В день від’їзду принесла руська дружина (тобто українська трупа. – Р.П.) пані Бачинській даруночок на незабудь в знак честі і любові, які в руських серцях по собі лишила!.. Поводжене руського театру в Тернополі було дуже добре; здалеку з’їздилися свої, щоб почитити руські музи, щоб зрадуватися руським ділом! Навіть польська публіка зазірала часто до руського театру і рукоплесканням оказувала своє задоволенє. Не чулисьмо нізвідки злого слова. І тоє нас дуже тішить, що в Тернополі наш театр не дізнав жодної прикрости, як то, бачу, по інших містах діялося”[4].

Констатуючи бідність і обмеженість репертуару, брак доброго оркестру, В. Ільницький став на захист О. Бачинського від нападів на нього в останній час. “Виділисьмо на руській сцені 20 представлений – і ігра акторів загалом була дуже добра, гардероба зовсім відповідна, чиста і красна, що всім дуже сподобалося; гармонійне співдійствіє акторів показувало опитність в сценічній ділі. По сім всім не можемо не признати директорові Бачинському великих заслуг і великих дарованій, що майже ручкою чародійною з сирових елементів – з нічого – в так короткім часі створив так красное діло! Бачинський своєю рутиною і діяльністю яко режисер і директор, Бачинська своєю досконалою і грою творять підвалину, на котрій спочиває наш театр. Усуньте підвалину – і цілий будинок в ніщо розсіплєся. Тоє пересвідчення мають всі, що не суть засліплені завистю або не знаю чим еше!”[5].

Василь Ільницький констатував, однак, велику ваду виступів театру у Тернополі – брак доброго музичного супроводу. Очевидно, це пояснювалося звільненням з посади хормейстера В. Смацяжинського, яке сталося незадовго перед цим, і неможливістю знайти йому добру заміну. Перші п’ятнадцять вистав акомпанував на фортепіано до співів місцевий музикант Марок, а коли він

незадовго до закінчення виступів театру виїхав з міста на лікування, то не можна було показати такі музично-драматичні твори, як мелодрама “Підгіряни” і оперетка “Обман очей” І. Гушалевича.

Анонімний дописувач з Тернополя до віденської газети “Вісник русинів Австрійської держави”, повідомляючи про закінчення виступів театру в Тернополі 31 липня 1865 р., відзначав: “Треба було бути свідком тої гостини, аби поняти, який великий вплив зробив наш театр на піднесенє народного духа; і не один, котрий о несуществованю руської літератури широко розправляв, тепер встидливо закриває лице своє. “Маруся” [...] подобалася чрезвычайно, і не можуть тут нахвалитися єї навет противники руського слова; а сердечні пісні наші народні порушили не одно закаменіле серце і спровадили на дорогу правди” [6].

Ще один анонімний кореспондент з Тернополя писав у “Слові” про те, що вплив театру на тутешню публіку був позитивний, а всі глядачі переконалися, що “наша сцена, хотя лиш на собственні сили оперта, з довольним успіхом процвітаги може” [7].

Прихильно згадував на схилі своїх літ про тернопільські виступи театру й відомий український учений (історик та літературознавець) і громадсько-політичний діяч Олександр Барвінський, що був тоді гімназистом. “Театральні вистави, – писав він, – викликали одушевлення на цілім Поділлі, театральна зала в т.зв. Новім замку [...] була вся битком заповнена, а се ще більше розбуджувало нашу народну свідомість і народолюбивість. Руський народний театр з єго драматичними виставами в 1865 р. в Тернополі був для нас (гімназистів. – Р.П.) другою рідною школою укр[аїнсько]-руського письменства і народопису. В “Наталці Полтавці” Котляревського, в “Щирій любові” і драматизованій “Марусі” Квітки, в “Гаркуші” Стороженка і інших творах виступала перед нашими очима живописна Україна з цілім її народним побутом, мовою, звичаями і одягами, а у “Верховинцях” Коженювського, перероблених на наш лад, – буйна Гуцульщина, зовсім тоді невідома нам, подолянам. Отсі і інші драматичні вистави були для нас справді вельми поучні, розширяли наш народний світогляд, а рідна пісня будила в нас одушевлення і народну свідомість... В театрі являлося численно не тільки духовенство руське, вельми нечисленна тоді ще світська інтелігенція і гімназальна молодіж, але й міщанство тернопільське і селянство. Поділля пробудилося з довгого просоння до нового життя” [8].

2 серпня 1865 року театр удруге завітав до Станіславова. З 6 по 29 серпня тут було дано п’ятнадцять вистав (назви подаються за чергою), а саме: “Щира любов”, “Слаба струнка”, “Голоден і влюблен” (в один вечір), “Мужики-аристократи” і “Жінка замість сина” (в один вечір), “Верховинці”, “Адам і Ева”, “Марія, дочка другого полку”, “Підгіряни”, “Материнське благосло-



Перша українська трупа театру товариства “Руська бесіда”: в центрі стоїть Омелян Бачинський, перед ним сидить Теофілія Бачинська, в останньому ряді крайній ліворуч Юліян Нижанковський. 1864 р.

вення”, “Дочка старого актора”, “Година супружества”, “Обман очей”.

Анонімний станіславівський кореспондент писав про ці вистави у віденському “Віснику” таке: “Підгірські глядачі, порівнявши сцену нашу сегорічну з прошлорічною, бачили в ній деякий поступ, особливо в артистичнім виконанні роль, членам [театру] препоручених, а гдєкотрі дилетанти виробились на правдивих артистів. – Репертуар наш єсть побільшений і поліпшений; на станіславівській сцені представлено досить удачні штуки і штучки (п’єси і п’єски. – Р.П.), так оригінальні, як і переклади, – однаково ж більше ожидалисьмо. Виділ театральний і г[осподин] директор Бачинський должні постаратися о лучшії переклади більших драматів і комедій німецьких і французьких, котрі мають вартість драматичну і суть од інших народів за добрі і класичні узнані. Також видимо дуже велику потребу побільшення числа членів мужеського роду і постаранія о дівиць з лучшими талантами, як суть тепер, о що не так дуже трудно; зачуваємо, що много ударованих мужчин і дівиць зголошались вступити до общества театрального, но їм відказано (?). Звертаєм увагу виділа і дирекції театру і на тоє, аби наш театр був передовсім руський, даби члени були не іноплеменниками, котрі лиш для хліба держатся театру нашого, а по-руски не конверсують (не розмовляють; натяк робився на факт, що жіночий персонал на три чверті складався з осіб польської національності. – Р.П.), щоб були вірними русинами і русинками, котрим на серцю лежала б сцена народна, єї розвій, а була надежда, що при тій же сцені і дальше позістануть. Кождий майже найменший театр провінціальний має свого режисера, т.є. такого артисту, котрий управляє сценою

в артистичнім взгляді і єсть отвічательний за виконане кожної штуки. Задачею єго єсть: провадити репертуар, штуки читати, ісправляти і до сцени застосовувати, точно студіювати всі характери в штуці представляемій, розділяти ролі, пізнавати успособлення і темпераменти акторів, аби тим же одвітну роллю опреділяти, на пробах інформувати і пр[оче], бути душею самої тільки штуки так, як в інших театрах сіє бачим. Для того г. директор Бачинський повинен для добра сцени вибрати одного артисту на режисера з приналежною єму властію – передвсім такого чоловіка, котрий би був чесним русином, любив свій язык, котрому залежало б на розвитію нашої театральної літератури, на піднесенні сцени, аби мав точну граматикальну відомість языка і ортографії – милував працю і не тільки сам відгравав добре, но розумів і другим уділяти – тогді сцена о много піднесєся. – Наш театр стоїт вище від кожного іншого в моральнім взгляді – состоїт-бо із членів лучшого вихованя і вишого образования – їх поведєне і в світі захованєся єсть приличне і похвал гідне, всі суть з вищими студіями; початково були дилетантами, а тепер, виробившись, сталися дійствительними членами, із’явши одного Моленцького, бувшого кілька літ актора у мандрівній трупі Лобойка, которий не посідає вищих студій і єсть актором з професії. Крім того, гг. Бачинські ложать повне старанє на моральне і приличне заховане невинних дівиць і мають о них родительське попечєне, охороняют тим же сцену од всякого зла, а підносять в публічній опінії. – Адміністрація театру спочиває в особі г. Бачинського, він возніс її на теперішне становище – заступає всі інтереси і стосунки театру увні і внутрі, єсть добрим і практичним економіком в ведєню театру, директором на своїм місці; яко актор віддає він ролі комічні не зле; богатирські єму зовсім не іграти: в “Верховинцях” Антошка представив не дуже удачно; подібні ролі должен інним акторам до перепровадження віддати. Ролі богатирів вимагають хорошого взросту, живих рухів, симпатичного і свіжого голосу і красної деклямації, которих свойств г. Бачинський в потрібнім об’ємі не посідає. – Яко директор, должен на гардеробу чисту і приличну більше уважати”[9].

Цей високопрофесіональний критичний відгук, написаний у Станіславові, міг вийти хіба що з-під пера Омеляна Гороцького – професора тамтешньої гімназії, автора кваліфікованих статей про Руський народний театр, опублікованих у “Слові” 1864 року. Для нас важливо дізнатись, що у 1865 році вже усвідомлювалася потреба в українському театрі професіонального режисера, обов’язки якого диференціювалися від обов’язків директора театру, хоч тоді, а подекуди й досі в закордонних театрах у поняття “директор” вкладається і поняття “режисер”. У цій статті дуже точно схарактеризовано природу акторського таланту О.Бачинського і фактично відмовлено йому у володінні якостями режисера, зате під-

несено його адміністративні здібності – саме те, чого вимагається сьгодні від директора театру. (Тонкі спостереження щодо акторів театру будуть використані в іншому місці).

З 4 вересня до початку жовтня 1865 року Руський народний театр виступав у Чернівцях. Показав там близько двадцяти вистав, а саме: “Жінка замість сина” і “Мужики-аристократи” (в один вечір), “Назар Стодоля” і “Сватання на вечорницях” (в один вечір), “Година супружества” і “Адам і Ева” (в один вечір), “Верховинці”; “Бувальщина” і “Слаба струнка” (в один вечір), “Майстер і челядник” і “Покійник Опанас” (в один вечір), “Материнське благословення”; “Сорокалітнє дитятко двадцятип’ятилітнього батька” і “Дочка старого актора” (в один вечір). Про решту вистав у Чернівцях на сторінках львівської газети “Слово” та віденського “Вісника” інформації немає. Про перелічені вище вистави автор анонімного допису з Чернівців прихильно висловився у львівському “Слові”: “Всі тії представлення, з і’ятієм “Години супружества”, подобалися чрезвычайно нашій різнародній публіці, котора не сподівалася по більшій часті, що молода руська сцена має такі блистательні артистичні таланти. Не мовлю тут о обоїх Бачинських, которих успіхи на сцені суть так великанські, що годі дібрати і слів [...]. Вспігну лиш тоє, що неомаль всі молодші артисти в поодиноких ролях відличалися істинно рутинованою ігрою”[10].

Анонімний кореспондент віденського “Вісника” писав, що театр у Чернівцях не справив такого враження, на яке сподівалися після його минулорічних виступів в головному місті Буковини. Причина цього, на думку кореспондента, полягала в поганому доборі п’єс, особливо таких, які здобули негативну оцінку на сторінках часописів, а також у слабких силах трупи, через що неможливо було конкурувати з якимсь німецьким драматичним товариством, яке у цей самий час гостювало в Чернівцях, “і добрим добором штук, і складом осіб тьмило нашу сцену, і публічність, із трьох народів (тобто українців, румунів і австрійців. – Р.П.) складаючуся, к своїм виступленням стягало. Но і наш театр, хотя слабенький, загрів неодноруське серце і доказав інним жителям міста сєго, що народ руський, пліняєсь свободою, наданою од найяснішого нашого монарха, воздвигаєсь по силам”[11].

Німецька газета “Bukowina” писала: “Вистави руського театрального товариства за минулий тиждєнь добре відвідувались публікою і були сприйняті дуже прихильно. Відзначаючи їх успіх взагалі, а панів Бачинських особливо, ми повинні передусім висловити повне признання показаним тут народним танцям”[12].

Суворіше оцінив вистави театру в Чернівцях кореспондент (“якийсь звисока смотрящий цивілізатор із Черновець”, як називає його “Слово”) львівської газети “Lemberger Zeitung”. “Із п’єс, показаних тут, деякі, особливо ті, які написані на теми з сільського життя і пере-

плетені танцями та співами, зробили добре вражіння на публіку і сприйняті з задоволенням. Однак більша частина виставлених п'єс не має ніякої вартості і повинна бути виключена з репертуару. Згадане театральне товариство складається з дванадцяти осіб, які тутешню публіку, що звикла до численніших і вправніших мандрівних труп, не задовольняють. Щоправда, це товариство має кілька обдарованих акторів, але не має воно людини, яка б їх навчала, мистецьки ними керувала, яка б відповідно розподіляла ролі і дбала про кращий і багатший репертуар. На особливе визнання заслуговує п-ні Бачинська, добра, досить вправна акторка, і п. Санковський, талановитий, дуже здібний актор. Пан Бачинський досить добрий комік, але до ролей героїчних він не придатний, і ми радимо йому в таких ролях не виступати. . . П-на Лукасевич приємна і примітна в ролях матерів, пан Нижанковський особливо відзначився своїм легким народним танцем. Пан Моленцький – слабкий комік і придатний лише до ролей євреїв. П. Чацький міг би в комедійних ролях зробити ще деякі успіхи. Пп. Вітошинський, Стефанів, п-ни Смолинська, Клітовська і Богдан – ще молоді і початкуючі люди на сцені, про котрих судити ще зарано”[13].

Очевидно, цей відгук прочитав буковинський поет і драматург Данило Млака (він же – композитор Ісидор Воробкевич). Він надіслав з Чернівців до редакції львівської газети “Слово” свій відгук, у якому говорить про величезне значення діяльності Руського народного театру для розвитку української культури, для українців Галичини й Буковини: “Дуже радуюсь, що маю спосібність згадати про наш дорогий, народний театр. Аж тепер пізнав я, що єсть дуже велика різниця межі народним і чуженародним театром. В тім остатнім тішиться душа зрителья, коли актор відіграє свою роллю з психологічною вірністю, тішиться серце, коли чує ухо спів красний і мелодичний, але воно все не пристає до чоловіка, бо чуже, бо цвітка з чужого поля. Но як чує чоловік на сцені своє рідне слово, котрим му шептала і приспівувала рідная ненька ще у колісці, коли чує ухо пісні, котрі, хоть незнакомі, та все свій відгомін в руськім серці знаходять, тогді замале наше серце і не може всю тую радість і красоту в собі помістити, а душа зрителья колишеться в снах золотавих і відлітає на хвилю до тих часів, в котрих доля-воля, щастя і розкіш нашою милою вітчизною розвивались і цвіли. Представлення чуженародного театру щезають з часом з нашої пам'яті, а лиш лиця, котрі окремішною і грою блистали, шмигають деколись, мов та fata morgana, по пам'яті нашій; представлення же народної сцени вкопуються в рідну душу так глибоко, що акторів довгий-довгий час не лиш видко, як гестикують, но і чути їх голос, як говорять і співають. Тішуться многії, що за час короткий згасне наше сонце, котре ледве свитати зачало, і пророкують, що з ним разом і загине наша молода многообщоємая сцена! Но ми, русини, противно (наваки. – *Р.П.*), надіємся, що наш найсвітліший мо-

нарх, котрий свої народи лиш любов'ю до себе горне, котрому єдиною задачею єсть лиш просвіщене і ущасливлене своїх многоплеменных народностей, не віддасть від руського, три міліони числячого, народа таке превосходне просвіщеня средство, яким єсть сцена народна, противоутвердить то, що улєкшить єму трудну єго задачу. Не тіштеся, вороженьки!.. “Наша пригода, як в лісі роса: вітер повіє, сонце пригріє – она спаде вся”. Що ся тичить до представлення поєдиноких лиць, принужден я признати, що маєм на нашій сцені таких отличних артистів, яких трудно навіть на других сценах знайти і котрі свої імена в будущую історію драматургії вже давно записали золотими буквами. Яко діоскури, стоять на чолі гг. Бачинські, котрим і найжесточайший критик признати мусить їх чрезвычайне дарованіє, а у г-жі Бачинської і пани-ляхи не знайдуть ніяких против артистизма ошибок. Дуже добре би було, коли мож і з переводних драм віддалити чуженародні мелодії і субститувати голоси народних пісень. Претсі маєм їх доволі в збірниках В[ацлава] з Олеська, Коципінського і т.д. І я би-м рад щось для нашого театру в музику уложити, а не знаю що, коби-м мав який добрий текст, радо взяв би-м-ся до роботи”[14].

Цей допис молодого тоді письменника (зокрема й драматурга, який 1862 року почав писати п'єси) Данила Млаки і водночас композитора (Ісидора Воробкевича) зраджує в авторів романтика 60-х років XIX ст., який так само вірив у “доброто цїсаря” в Австрійській імперії, як дехто з діячів української культури у Російській імперії вірив у “доброто царя”, хоч, можливо, це була звичайна умовність, тільки ритуал, загальноприйнятий у всіх країнах за всіх режимів на шляхах історії. Можна зрозуміти й бажання І. Воробкевича більше чути на молодій руській професійній сцені руську, тобто українську мелодію, що губилася в репертуарі, який на другому році існування театру став наповнюватися різними французькими водевілями і фарсами, хоч цю тезу автор висловив не зовсім коректно. Врешті, Воробкевич розумів, що максималістська критика чужинців, та ще й австрійських “цивілізаторів”, може убити молодий український театр, який власними зусиллями тільки-но спинався на ноги.

У Чернівцях трупа Руського народного театру зазнала відчутної втрати: найкращий актор Іларіон Сероїчковський, який протягом останнього року виступав під сценічним псевдонімом Санковський, піддавшись намовам російських агентів з числа галицьких та буковинських москвофілів, прийняв пропозицію виїхати на якусь учительську посаду до Росії, де його слід пропав. Театральний відділ товариства “Руська бесіда” вживав заходів, щоб повернути на сцену бодай тимчасово Михайла Юрчакевича (Розмазовського) [15], який після закінчення Львівського університету влаштувався учителем Дрогобицької гімназії.

На початку жовтня 1865 року Руський народний театр “в переїзді своїм з Черновець до Бережан”[16], як

інформує газета “Слово”, завітав з вісьмома виставами до Коломиї. З 8 по 15 жовтня було показано: “Жінка замість сина” і “Мужики-аристократи” (в один вечір), “Верховинці”, “Година супружества” та “Голоден і влюблен” (в один вечір), “Мість корсиканська” і “Заручини напомацки” (в один вечір), “Назар Стодоля”; “Сорокалітнє дитятко двадцятип’ятилітнього батька” і “Слаба струнка” (в один вечір), “Два розсіяні”, “Берко запечатаний” і “Один порадував, другий потішив” (усі три – в один вечір) і “Підгіряни”. Анонімний коломийський оглядач, позитивно оцінивши кожну із цих вистав у двох великих статтях на сторінках львівського “Слова”, зазначив, що виступи театру пройшли цього разу з матеріяльними збитками для театру, бо населення Коломиї та її околиці цього року через неврожай зубожіло і тому нечасто відвідувало вистави театру, але все ж таки ці виступи “підкріпили в сторонах наших духа народного”[17]. Інший анонімний оглядач у віденському “Віснику” дякував директорові О. Бачинському за надання можливості познайомитися з новим репертуаром театру, за те, що “причинився представленнями своїми до возбуждення духа руського в місті нашім”[18]. Обидва рецензенти відзначили зростання акторської майстерності в театрі порівняно з минулорічними виступами в Коломиї.

Закінчивши виступи в Коломиї, театр переїхав 17 жовтня 1865 року до Бережан (тепер районний центр Тернопільської області), але через хворобу Т. Бачинської вистави почалися тут аж 29 жовтня і тривали до 5 листопада. Відбувалися вони майже щодня, було їх вісім, серед них: “Наталка Полтавка”, “Підгіряни”, “Мужики-аристократи” і “Маруся” (решта в газетних кореспонденціях не поіменована). Для Бережан, які порівняно з іншими галицькими малими містами відзначалися вищим культурним рівнем, бо тут ще з першої половини XIX ст. діяла одна з найкращих у Галичині гімназій, виступи Руського народного театру стали подією великого значення. Бережанський кореспондент через газету “Слово” звертався до своїх земляків: “. . .Хотя й в наших Бережанах нема так численної інтелігенції, так численних любителів справи народної, таки до того наші окрестні люди, наші вселаскаві покровителі, наші ревнії заступники не допустять, щоби дати тратитись із сего, що другії ревнителі і благодітелі з щирого серця на сю ціль пожертвовали. Затим на вас, ревнії русини і ріднії браття з околиць бережанських, найбільша надія! Ви то чей не дасьте повстидатися нашому місту, бо оно хотяй і так радо і щедро жертвувало би на сю свою власну справу, то таки не в состоянію заступити всіх іздержок, якії тут тоє благодітельное общество в наш власний хосен понести має”[19].

А після виїзду театру з Бережан у тому ж “Слові” з’явився загальний огляд гастролей з характеристиками гри окремих акторів і з висновком, що Руський народний театр за час свого перебування в Бережанах справив найкраще враження на всю публіку[20].

У Бережанах трупу покинув ще один актор – Стефан Коблянський (Стефанів)[21].

Руський народний театр повернувся до Львова 8 листопада 1865 року з матеріяльними збитками. Це не могло не турбувати Театральний виділ. Настала цілком очевидна потреба реформи театральної справи.

Перед початком нового львівського сезону в “Слові” з’являється анонімна стаття “О русько-народнім театрі”. Говорячи про суспільне призначення театру взагалі і руського в Галичині зокрема, про його неоціненну роль в справі піднесення національної свідомості народу, в плеканні рідної мови, автор наголошував ще й на іншому: “З сцени пізнають нас і інші; самі ж неприятели наші, беручи у нас сцену, не назвуть нас *клікою*, а *народом*, з котрим лічитися (тобто рахуватися. – Р.П.) треба і признати йому все, що належиться, не загороджуючи дорогу до розвитку природного і доконечного. І надіюсь, правду скажемо, говорячи, що сцена наша яко інституція народна – єсть для нас коли не найважніша, то одна з найважніших!”[22].

Констатуючи заслуги театру, який досі гідно виконував цю функцію, автор змушений був сказати про той тяжкий стан, в якому театр опинився: “Тоді скривати, та ми і не скривали, заміщаючи в численних дописах тоту сумну дійсність, що сцена наша єще дуже, дуже вбога в репертуарі і не стає їй вправної помічної руки, котора давала би артистичний лад, щоби на сцені не зустрічалось золото з болотом, хороше з нездарним”[23].

Відзначаючи заслуги О. Бачинського як директора і режисера, автор співчував йому за те, що той має забагато обов’язків. Тому й вважав, що одна людина не може зробити більше, ніж зроблено.

“Кожда сцена, особливо ж новозаснована, як наша, потребує осібної артистичної сили, щоби дбала не о адміністративнім заряді сцени, але о єї стороні естетичній, отже: чим і як обогатити репертуар, без якого жадній сцені не остоятися. До того потрібний чоловік, котрий би в тім фаху був здібний, мав би талант і образоване і свідомість рутиничну часті акторської. Такого чоловіка доконче треба і нашій сцені. Єго би обов’язком було то робити для сцени руської, що колись-то робив для польської І. Камінський, що натепер для віденської значать особнії драматурги. Отже, першим обов’язком такого драматурга було би: дбати, щоби сцена мала свіжі кусні до представлення; тут би він мусив: сам писати оригінальні драми, комедії чи оперети, переводити з інших язиків, поправляти чи до потреб нашої сцени приновляти драматичні утвори, через інших написані або переведені і до представлення дані театрові; обов’язком єго було б глядати, щоби на сцену ішли кусні такі, которі достойні бути не іно раз тільки на сцені, глядати би єму і старатися, щоби представлення в естетичнім взгляді виходило як мож найліпше”[24].

Як стане згодом відомо, було вже намічено на цю посаду “артистичного директора”, тобто, по-сучасному

кажучи, на посаду мистецького керівника, Павлина Свенціцького, але москвофіли стали цьому на перешкоді.

На думку автора статті, така реформа в керівництві театру вивела б його з тієї кризи, в яку він потрапив. Здійснити цю реформу варто б негайно – ще до того, як театр розпочне у Львові свої виступи, приурочені до відкриття сейму, бо депутати відвідуватимуть вистави, і від мистецького рівня української сцени “буде залежати її будучина”.

Наївною була думка автора, що “артистичний директор” зміг би зробити рішучі зміни в театрі за такий короткий час, який залишався до відкриття сейму. Але цінною була сама думка про потребу такої людини в театрі.

Симптоматичним був поміркований тон цієї статті. Можна припускати, що москвофіли досягли компромісу з народовцями перед початком роботи сейму, на якому “русини” мали спільно виступити з вимогою призначити державну грошову допомогу своєму театрові.

Саме про це йшлося у статті “Перед одкритєм засідання краєвого сейма”, підписаній криптонімом “Л. . .” (без сумніву, автором статті був Ю.Лавровський) на сторінках “Мети”.

Повідомляючи про те, що під управу сейму мають перейти всі крайові фонди, в тому числі й театральний фонд С. Скарбка, автор висловлював сподівання, що всупереч заявам “Gazety narodowej” про те, ніби всі ці фонди мають належати самим полякам, “тії фонди означені будуть яко краєві, обоім народностям прислужаючі”[25]. “При тій згадці приходить нам на думку сумний стан нашої народної сцени. Щоб підпомогти нашій сцені народній, то треба виглядати від сторони братів-поляків патріотичної ініціативи. Сподіваємось, що котрийсь з польських послів внесе тую краєву справу на дневний порядок, а внаслідок дебати буде ачей з користю для нашого народа. Коли польський народ ставить ідею народности поперед усі мотори, коли Польща узнала наше історичне право до руської землі, на котрій ми поруч з поляками живемо, – то, думаємо, не можна не сподіватись признання сеймом субвенції із краєвих фондів нашій сцені, запевнюючої їй суття на будуще”[26], – писав автор статті.

Отже, у цій статті знову порушувалося питання, підняте Ю. Лавровським ще 1861 року, з тією різницею, що тоді театральний фонд С. Скарбка ще був приватним, а тепер він удержавлювався.

У день відкриття засідань Крайового сейму (23 листопада 1865 року) театр розпочав свій львівський сезон виставою “Підгіряни”. На перших двох актах вистави були присутні галицький митрополит Спиридон Литвинович і єпископ Тома Полянський, а до кінця дивились виставу майже всі українські послы до сейму та інші світські й духовні достойники. В антрактах оркестр виконав дві нові симфонії М. Вербицького. Загалом вистава мала святковий характер.

На цій виставі був також українець з Наддніпрянщини Феофан Лебединцев – тодішній начальник Холмської учбової дирекції в Царстві Польським. Його було відряджено до Львова з завданням завербувати на Холмщину галицьких священиків і вчителів. Ось що він писав у Київ 13(25) грудня 1865 року до свого брата Петра Лебединцева: “Приїхавши до Львова підвечір, я не міг нікуди більш піти, крім руського театру. Йшла повчальна п’єса “Підгіряни”, сюжет якої взятий з побуту карпатських русинів. П’єсу написав священик, музику поклав теж священик, в театрі всюди видніли священики. Я прийшов перед початком вистави; грала чудова полкова музика з чехів. Раптом відчиняються двері: входить якийсь ксьондз в скуфійці [. . .], весь народ піднявся і віддав йому шану; за ним другий ксьондз, старий-престарий, ледве плентався, згорбившись і спираючись на палицю. Питаюся сусідів, – хто такі, – відповідають: митрополит Литвинович і єпископ перемиський Полянський. Піднялася завіса – і на сцені з’явилась розкішно одягнена і вельми вродлива дівчина. Що сказали б у нас? А тут нічого; все у загальному порядку, і нікого не дивує присутність владик у театрі. Грають на сцені по-малоруському, розмовляє вся публіка по-малоруському, кавалери з дамами перешіптуються і компліменти підпускають також по-малоруському, і ніхто не може дорікати їм у сепаратизмі, в забаганках, у дивацтві і т.п. Тут справді відчуваєш, що малоруський говір – не забаганка чи дивацтво, а єдина натуральна мова, бо розмовляти по-німецькому або по-польському було б справді дивно. Сидячи в театрі сам, не маючи нікого із знайомих, я довго вдумувався в це виняткове становище тут малоруської мови, що зберегла повне право громадянства в одному лиш найменшому закутку широкої малоруської землі, і дивно мені стало, що в усіх інших кінцях тієї ж, і навіть більш корінної, малоруської землі ця ж мова вважається і простою, і грубою, і смішною, і навіть злочинною. . .”[27].

Це одне з перших свідчень наддніпрянських українців про особливості умов розвитку українського театру в Галичині. Слід мати на увазі, що Ф.Г. Лебединцев, який пізніше (у 1882 р.) став редактором журналу “Киевская старина”, неофіційного органу київської “Старої громади”, тоді, у 1865 році, виконував русифікаторські функції за завданням царського уряду у т.зв. Конгресовій Польщі. Тому львівська вистава порушила десь глибоко заховане його національне сумління, і він дозволив собі щиро, хоч і не до кінця ясно, висловитись у приватному листі.

Оскільки Ф. Лебединцев пробув у Львові до 2 грудня 1865 року, він міг за цей час ще побачити вистави “Мельничка з Марлі” і “Покійник Опанас” (26 листопада), “Нагалка Полтавка” (28 листопада), “Заручини на помацки” і “Мужики-аристократи” (30 листопада).

А інший українець з Наддніпрянщини – письменник Олександр Кониський, що саме тоді перебував у Львові,

теж зацікавився тутешнім театром і виступив у “Слові” з рецензією на виставу “Наталка Полтавка”, побачену ним 28 листопада 1865 року. У цій рецензії (на ній детально зупинимось згодом) він не висловлював свого захоплення від почутої української мови – якраз навпаки, був нею стурбований, як і схвильований також тяжким станом театру[28].

Упродовж цього львівського сезону, який тривав до 3 січня 1866 року, репертуар складався із уже згадуваних вистав (назви подаються за чергою): “Наталка Полтавка”, “Покійник Опанас”, “Заручини напомацки”, “Мужики-аристократи”, “Маруся”, “Адам і Ева”, “Година супружества”, “Свагання на Гончарівці”, “Верховинці”, “Вікно на першому поверсі”, “Підгір’яни”, “Марія, дочка другого полку”, “Слаба струнка”. Були ще й прем’єри: французький одноактний водевіль “Мельничка з Марлі” Мельвіля і Ш. Дювер’є в перекладі, мабуть, з польської, російської або німецької мов актора Антона Моленцького (26 грудня 1865 р.), “Нема полуміня без диму” Ж.-Ф.-А. Баяра (14 грудня 1865 р.; тут уперше в ролі служниці Касі дебютувала аматорка – полька Фердинанда Морельовська, яка через деякий час одружилася з А. Моленцьким, перейшла на православ’я і відтоді була відома на українській сцені як Ольга Моленцька), оригінальна українська п’ятиактна трагедія “Клятва матері” невідомого автора під криптонімом “О. Б-ич” (26 грудня 1865 р.; текст п’єси невідомий); п’ятиактна комедія “Пан Спйохайло” (“з німецького”, без позначення автора; 28 грудня 1865 р.).

На другій виставі “Підгір’яни” (19 грудня 1865 р.) були вже не тільки українські, а й польські послі, серед яких: графи Альфред Потоцький і Лешек Борковський, “которий, як здавалось, частим рукоплесканем заявив тепле сочувствие для нашої молоденької, нині весьма еще бідної, но надіями і вірою в будучність дуже багатой сцени русько-української”[29], – втішав рецензент себе і читачів, сподіваючись на ласку польської шляхти при вирішенні питання про грошову допомогу театрові. Він не міг знати, що саме цей граф виявить себе незабаром одним з найзапекліших ворогів такої допомоги.

3 січня 1866 року відбулася остання вистава сезону (“Слаба струнка” і “Нема полуміня без диму”) як бенефіс на користь членів трупи (після чого наступила перерва аж до лютого 1866 року). В антракті між першою і другою п’єсами виступили із сольним співом провідні артисти львівської німецької опери: співачка Адольфіна Майер, яка виконала арію з опери “Вільний стрілець” Карла Вебера, і бас Август Габлявець, який проспівав арію з опери “Циганка” (можливо, йшлося про оперу “Кармен” Ж. Бізе) і пісню Альберта Лортцінга “Im tiefen Keller”; після другої п’єси виступив найкращий співак польського театру, бас Олександр Концевич, галицький українець за походженням, який виконав, за повідомленням газети, українську думку двох інших українців, але київських, – Дениса Бонковського (автор тексту) і

Михайла Модзелевського (композитор). Очевидно, то була популярна вже тоді “Гандзя”. За словами рецензента, ці співаки своєю участю сприяли піднесенню авторитету театру. “Особливо п. Концевич, відмінний соліст, змушений був своєю з глибоким українським почуттям відспівану думку на загальну вимогу публіки повністю повторити”[30].

Наприкінці представлено було так зване тоді “табло з живих лиць”, що зображало перемогу гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного над турками і визволення українських бранців з татарської неволі. Жіноча постать (К. Смолинська) з православним хрестом у руках, серед звільнених бранців символізувала святу Віру. Справив враження образ мистецький образ Сагайдачного, що на коні перемагав татар (не відомо, хто автор портрету: чи не Корнило Устиянович?)

Новий директор німецького театру, Блюм, з приводу цього бенефісу зробив красивий жест, відступивши на користь артистів ті 10 відсотків, які мали б піти з вистави до його каси.

(Далі буде)

1. Гординський Я. До історії культурного й політичного життя в Галичині у 60-х рр. XIX в. – Львів, 1917. – С. 114 – 198.
2. Слово. – 1865. – 26.VI (8.VII). – Ч. 50.
3. Там само. – 26.VI (8.VII). – Ч. 50.
4. Там само. – 28.VII (9.VIII). – Ч. 59.
5. Там само. – 28.VII (9.VIII). – Ч. 59.
6. Вістник. – 1865. – 28.VII (8.VIII). – Ч. 57. – С. 227.
7. Слово. – 1865. – 4(16).VIII. – Ч. 61.
8. Барвінський Олександр. Спомини з мого життя. Перша часть. – Львів, 1912. – С. 63 – 65.
9. Вістник. – 1865. – 4(16).IX. – Ч. 68.
10. Слово. – 1865. – 8(20).IX. – Ч. 71.
11. Вістник. – 1865. – 29.IX (11.X). – Ч. 75.
12. Цит. за газ. “Слово”. – 1865. – 8(20).IX. – Ч. 71.
13. “Lemberger Zeitung”. – 1865. – 2.X.
14. Слово. – 1865. – 29.X (11.XI). – Ч. 77.
15. Слово. – 1865. – 2(14).X. – Ч. 78.
16. Там само. – 9(21).X. – Ч. 80.
17. Там само. – 9(21).X. – Ч. 80; 13(25).X. – Ч. 81.
18. Вістник. – 1865. – 20.X (1.XI). – Ч. 81.
19. Слово. – 1865. – 16(28).X. – Ч. 82.
20. Там само. – 30.X (11.XI). – Ч. 86.
21. Н.Ч. Русский народный театр во Львове, его деятельность, состав и управление. – Коломыя, 1870. – С. 15.
22. Слово. – 1865. – 6(18).XI. – Ч. 88.
23. Там само.
24. Там само.
25. Мета. – 1865. – 9.XI. – № 17. – С. 507.
26. Там само.
27. Киевская старина. – 1898. – Т. IX. – Кн. III. – С. 360 – 361. Переклад з російської.
28. Слово. – 1865. – 20.XI (2.XII). – Ч. 92.
29. Там само. – 8(20).XII. – Ч. 97.
30. Там само. – 20.XI (2.XII). – Ч. 92.

глядачів різних майнових верств. Менш заможні могли потрапити до театру за вхідними квитками (без місця) вартістю 70 ц., а на галерею – за 30 ц. Здавалося б, підготувались належно. Однак постановники не змогли всього передбачити. Публіка не оцінила старань Добжанського – прем'єру прийняли з прохолодою. Після чотирьох вистав (протягом декади) “Лоенгрін” було знято з репертуару. Та й не дивно: маючи тринадцять штатних солістів, оркестр із тридцяти одного музиканта і хор з двадцяти восьми співаків, на достойне відтворення потужної Вагнерівської творчості не можна було й сподіватися.

Те саме відбулось і з постановкою “Тангойзера”. Критика мала поважні зауваження, а Театральна комісія, затверджена Крайовим Виділом, зробила висновки: “Дирекція не передбачила труднощів, які постали перед колективом у зв'язку з поставами (йдеться про опери Вагнера. – *О.П.*); не враховано можливості оркестру і хору, нефахова, нецікава режисура”[4].

Подальші спроби звернутися до творів Вагнера не могли здійснитися у зв'язку з кадровими обставинами.

Дуже хотів повернутися до постановок опер-драм Вагнера директор театру Скарбка (1896–1900) Людвік Геллер. Уже в першому сезоні він планував нове прочитання “Лоенгріна” і “Тангойзера”. Писав листи в усі інстанції і переконував владу в необхідності “плекати” опери Вагнера у Львові. Прохання Геллера було почуто. Львівська влада постановила матеріально підтримати театр і на постановки нових опер та капітальне поновлення “Лоенгріна” і “Тангойзера” виділила 5000 зл. р.[5].

На провідні партії директор Геллер запросив кращих виконавців; збільшив оркестр, вимагав від Ярецького скрупульозного відпрацювання партитур. Нове режисерське прочитання здійснив Юліан Мишковський, декорації і костюми за зразками Надвірної опери у Відні спроектували львівські театральні художники Зигмунт Бальк та Ф. Зелінський.

Якраз тоді на європейську арену вийшов видатний польський співак – драматичний тенор Александер Бандровський. Запрошений Геллером, він прикрасив львівські вистави. Не менш вдалим виконавцем головних партій “Лоенгріна” і “Тангойзера” виявився досвідчений актор, львів'янин Владислав Флоріанський. Співаючи поперемінно, і Бандровський, і Флоріанський тримали на собі стержень вистави.

Критика високо оцінила прем'єри. “Театр став гордістю львів'ян, оскільки сягнув високої європейської музики [...] “Лоенгрін” і “Тангойзер” користуються великою популярністю...” – констатувала дирекція театру і Комісія[6].

Задумавши постанову опери Вагнера “Рієнці”, Геллер звернувся до найвищого виконавчого органу в Галичині – Крайового Виділу – за додатковими коштами на виплату гонорару провідним солістам, на зміцнення оркестру. Запевняв Крайовий Виділ у тому, що “Лоенгрін” має великий успіх не лише у Львові, а й в інших містах, особливо в Кракові, де театр репрезентує Львівську оперу”[7].

Афіша сповіщала, що 28 лютого 1898 року львів'ян запрошено на “велику трагічну оперу в 5 актах і 6 відслонях”. Режисура – Юліана Мишковського, декорації – Зигмунта Балька, танці – Ф. Жимірського, переклад Александра Бандровського[8].

Готуючи “Рієнці”, Геллер розраховував на Бандровського. Прославлений тенор погодився співати кілька прем'єрних вистав. Його виконання викликало захоплення публіки та преси.

І все-таки прискіплива критика не оцінила прем'єру належним чином: “Не можна на сегію ставитись до поважних творів, доки не буде здійснено реформу в оркестрі. Адже тепер він не спроможний виконувати навіть менш складні партитури”[9]. “Вистави Вагнера не можуть йти в посередньому виконанні, адже виставляються його твори у кращих театрах”[10].

Ще під час анонсу опери “Рієнці” критика застерігала Геллера щодо вибору твору – адже рання опера Вагнера менш вартісна. Побоювання виявились небезпідставними: вистава витримала лише кілька показів[11].

У театрі під керівництвом директора (1900–1906) Тадеуша Павліковського, який діяв у новозбудованому Миському театрі (нині – приміщення Львівського академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької), було здійснено чотири Вагнерівські постанови: “Лоенгрін” (1901), “Летючий голландець” (1902), “Валькірія” і “Золото Рейну” (1903).

Тадеуш Павліковський (режисер, актор, драматург, музикант, людина всебічно освічена) сприйняв реформу Вагнера, дбаючи про появу новаторських творів в оперному репертуарі Львова. З перших днів (з 4 жовтня 1900 р., після відкриття нового приміщення театру) готувався до постановок опер Вагнера. Узявся за зміцнення оркестру – збільшив кількість музикантів до 60 осіб. Обійнявши режисуру (у перші роки разом з Людвіком Сольським), зосередив увагу на найслабшій ділянці – хорі. Його не влаштувала статичність гурту, що творив однорідну масу. Кожен хорист мав нести відбиток індивідуальності, певний характер, і Павліковський працював з кожним хористом зокрема. Для більшого ефекту ввів статистами артистів драми. Під час репетицій звертав особливу увагу на дикцію. Любив повторювати тезу композитора: “Спів є декламація, а декламація – спів”[12]. Тадеуш



Юліан Закревський

Павліковський також робив усе, щоб костюми були новими, чистими, а в першу чергу – відповідали стилеві, історичній епосі й етнографії.

Декораційне рішення опер Вагнера, що базувалося на візуальній партитурі вистав Байройтського театру, здійснював Станіслав Ясенський. Художник-традиціоналіст під впливом Тадеуша Павліковського зробив крок до новаторського стилю оформлення першої (у театрі Т. Павліковського) опери “Лоенгрін”. Опера мала великий успіх – за чотири сезони пройшла двадцять два рази.

Готуючись до постанов опер (зокрема Вагнера), Т. Павліковський просив Крайовий Виділ “задалегідь видати субвенцію на 1902 р.” і обіцяв за сезон здійснити п’ятнадцять оперних вистав[13].

“Львів гордиться своїм театром, який сміливо може стати у ряд з найкращими світовими сценами. На теренах польських немає йому рівних [...] Театр є не лише побудником мистецького задоволення, як видовище, не лише осередком пізнання європейської культури – він позитивно впливає на розширення громадського світогляду”, – констатували Президент Львова Годзімєж Малаховський та справоздавець Броніслав Радзішевський[14].

Прем’єрою наступного сезону 1901/1902 рр. був “Летючий голландець”. Вона відбулася 6 лютого 1902 р. (переклад поета Теодора М’яновського). І тут Тадеуш Павліковський подбав про інсценізацію, яка йому імпонувала. Оркестр було збагачено, згідно з партитурою, усіма необхідними інструментами. Високопрофесійного виконання оркестрових партій домігся диригент Франциско Спетріно. Викликали захоплення чудові декорації Станіслава Ясенського. 1902 р. партію Еріка виконував у Львові соліст Празької опери українець Євген Гушалевич, Пажа – теж українка – Філомена Лопатинська.

У звіті Театральної комісії читаємо оцінку діяльності Т. Павліковського за період з жовтня 1902 по грудень 1903 року: “Дано 93 оперні вистави, 4 оригінальні, 25 поновлень, 21 перекладені, 3 прем’єри (вперше у Львові “Госка” Пуччіні і “Валькірія” Вагнера”[15].

У наступному сезоні однією з перших прем’єр (відразу після Варшави) стала “Валькірія” (6 листопада 1903 р.). Режисер Юзеф Ходаковський і диригент Філіппо Брунетто запропонували своє прочитання другої частини тетралогії “Перстень нібелунга”. Сценографія Станіслава Ясенського. “Валькірію” було визнано новим кроком у подоланні Вагнера. Уже не критика, а публіка зізнавалася і заявляла на повний голос, що “у Вагнера не бракує мелодії ані сентименту [...], не гримлять литаври і мідь”[16].

“Валькірія” у Львові йшла в перекладі Теодора М’яновського, а Александер Бандровський запропонував іншим театрам власну версію польського перекладу. Гостинно запрошений на виступ до Львова, він співав партію Зигмунта у власному перекладі[17]. Вистава мала успіх – за п’ять сезонів пройшла дванадцять разів.

“Не можна заперечити, що наша публіка щораз більше виявляє увагу до поважної музики [...], яка давніше замикалась у тісних рамках італійської і французької опер”[18]. Не була скупою на позитивну оцінку і справоздавча комісія. 15 вересня 1906 року писалося: “Музика Вагнера тривалий час видавалась неприступною. Побутувала думка, що тільки невелике гроно аматорів може “розсмакувати” цю музику і одержати насолоду. Викликає захоплення, що Львів наслідує кращі традиції серйозної музики і спромігся на вистави опер Вагнера настільки добре, що публіка зрозуміла цінність творів великого майстра і тільки йому властивого стилю”[19].

Повернувшись після Т. Павліковського на посаду директора театру, Людвік Геллер у новому приміщенні витримав потрібну каденцію (1906 – 1918), що дозволило йому реалізувати в театрі широку програму розвитку оперного жанру. Праця у Скарбківському театрі зробила своє: молодий (за тридцять років), з освітою залізничника, Л. Геллер любив театр і розумівся на опері. Працюючи директором, підбирав фахових керівників, і, що важливо, – був під професійним впливом сестри Ірени Богус (Геллерівни) і дружини Міри Геллер – відмінних оперних співачок.

За час свого керівництва театром Геллер здійснив найбільшу кількість постанов опер Вагнера. Зберіг “Валькірію” до 1909 року. Своїми планами ділився з Крайовим сеймом, заявляючи, зокрема, що “бажає з-поміж інших опер вперше у Львові поставити “Зігфріда” і протягом сезону здійснити постановки “Золота Рейну” і “Загибелі богів”.

Успіх “Зігфріда” додав Геллерові відваги. Замовив на 12000 зл. р. костюми, подолав прорахунки своїх попередників.

Геллер був добре обізнаний з виконавськими силами Європи. На головні партії Лоенгріна і Зігфріда він запрошує справжнього “вагнериста” – видатного співака, українця Модеста Менцинського. Протягом трьох місяців (грудень 1908 – лютий 1909 рр.) соліст королівської Стокгольмської опери виконує (окрім інших) тричі партію Лоенгріна (15, 17 грудня та 3 січня) і тричі – Зігфріда (26 січня, 4, 25 лютого). Дотепер ця інформація дивним чином не була введена у науковий обіг. Це стало можливим завдяки більш пильному опрацюванню афіш та



Філомена Лопатинська
(З архіву Музично-меморіального музею
Солюмі Крушельницької у Львові).



Модест Менцинський – Зіґфрід в опері “Зіґфрід” Р. Вагнера. (З архіву Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові).

дарункові онука М. Менцинського Ганса Менцинського Львівському музеєві Соломії Крушельницької – “Перелік партій і гастрольних міст”, який власноручно склав сам М. Менцинський[20].

Наступною плановою роботою театру стала опера “Золото Рейну”. Поставка вимагала великого вагнерівського оркестру, а саме цього не передбачив Геллер. Смичковий квінтет зведений до мінімального складу, не було англійського ріжка, інших духових інструментів, у групі валторн замість восьми звучали чотири; партію арфи імітувало зіпсоване піаніно. Тому на подальші вистави директор запрошував оркестр капели австрійського полку, аматорський колектив “Гармонія”[21].

І все-таки виставу “Золото Рейну” глядач сприйняв – завдяки диригентові Антоні Рібері, який прекрасно провів партію оркестру. Прихильник Вагнера і знавець багатьох його партитур, які втілював у Байройтському театрі, він “став головним автором успіху”[22].

Виявив винахідливість і Ясенський: протягом трьох місяців працював з оптичними приладами, щоб створити враження справжньої веселки. Це захопило глядачів[23].

У 1911 році Геллер підготував тетралогію “Перстень нібелунга” – “Золото Рейну”, “Валькірія”, “Зіґфрід”, “Загибель богів”.

“Зіґфрід” і “Валькірію” було поновлено, а “Загибель богів” вперше отримала сценічне життя на львівській сцені. Вистава йшла у літературній версії Александра Бандровського. Декорації за сценарієм Байройтського театру виконав Зигмунт Балк. Не минули марно допомога і консультації байройтської трупи. У постановці режисерові Адамові Оконському допомагали і запрошені гості – Адам Дідур (також за походженням – українець) та Александер Бандровський. Вони добре знали творчість Вагнера – неодноразово співали в його операх на сценах різних театрів світу[24].

Були різні думки щодо прем’єри, та все ж переважала позитивна оцінка: “Перстень нібелунга” може стати приводом для гордості Геллера”[25]. Тим більше, що на той час це було перше польське прочитання Вагнерівської тетралогії.

Професіонали дорікали, що постановники дозволили собі низку купюр, а це порушувало цілісність драматургічної лінії.

Афіша вистави “Зіґфрід” Р. Вагнера у польському Міському театрі за участю українського співака Модеста Менцинського. Львів, 1909 р. (З фондів відділу мистецтв Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України).

TEATR MIEJSKI WE LWOWIE.

We wtorek dnia 26-go stycznia 1909. Początek o godzinie 7-mej wieczór.

Występ JANINY KOROLEWICZ-WAYDOWEJ

Gościnny występ MODESTA MĘCIŃSKIEGO, artysty opery król. w Sztokholmie.

Drugi dzień z trylogii „PIERŚCIEN NIBELUNGA” Ryszarda Wagnera:

ZYGFRYD

w 3 aktach, przekład polski ALEKSANDRA BANDROWSKIEGO.

KASOBI:

| | | | | | |
|---------------------------|-----------------|--------------|--------------|---------------------------|-----------------|
| Janina Korolewicz-Waydowa | Modest Męciński | Włodzisław | Adam Okoński | Janina Korolewicz-Waydowa | Modest Męciński |
| Wanda Henszlerowa | Adam Okoński | Adam Okoński | Adam Okoński | Wanda Henszlerowa | Adam Okoński |

KAPELMISTRZ: PIOTR STERNIK

Uprzątnięcie sceny P. T. Publikacji, stoby z obowiązkową rozprawką przedstawienia, wziętyma się do wchodzenia do teatru.

Opłata na cele dobroczynności gminy wynosi: od 2 koron i więcej 50 hal., od 6 koron i więcej 50 hal., od 10 koron i więcej 1 kor.

CENY MIEJSC

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----------------|------------|-------------------------------|-----------|--------------------------------|-----------|--------------------------------|-----------|--------------------------------|-----------|---------------------------------|-----------|----------------------------------|-----------|----------------------------------|-----------|----------------------------------|-----------|----------------------------------|-----------|----------------------------------|-----------|
| Łoże w parterze | 20 M. — 6. | Parter w parterze od Nr. 1-20 | 2 M. — 6. | Parter w parterze od Nr. 21-40 | 1 M. — 6. | Parter w parterze od Nr. 41-60 | 1 M. — 6. | Parter w parterze od Nr. 61-80 | 1 M. — 6. | Parter w parterze od Nr. 81-100 | 1 M. — 6. | Parter w parterze od Nr. 101-120 | 1 M. — 6. | Parter w parterze od Nr. 121-140 | 1 M. — 6. | Parter w parterze od Nr. 141-160 | 1 M. — 6. | Parter w parterze od Nr. 161-180 | 1 M. — 6. | Parter w parterze od Nr. 181-200 | 1 M. — 6. |
|-----------------|------------|-------------------------------|-----------|--------------------------------|-----------|--------------------------------|-----------|--------------------------------|-----------|---------------------------------|-----------|----------------------------------|-----------|----------------------------------|-----------|----------------------------------|-----------|----------------------------------|-----------|----------------------------------|-----------|

Początek o godzinie 7-mej, wieczór.

Дещо відокремлено стоїть “Летючий голландець” (1942) у Львівському оперному театрі (ЛОТ) під керівництвом Володимира Блавацького. Ця робота була спільною: за участю німецьких співаків з театрів Відня і Мангайма та солістів, хору та оркестру оперної секції ЛОТу. Прем’єра відбулася 14 листопада: режисер Володимир Блавацький, диригент Фріц Вайдліх, сцену оформляв Пауль Деккерс, костюми було виготовлено за ескізами Міхаеля Кендзьори. Вистава йшла німецькою мовою. З українських співаків партії виконували Софія Гавришук, Йосип Фітьо та Василь Тисяк, які не мали проблем з вимовою. Вистава пройшла шість разів з позначкою: “Тільки для німців і союзників”[26].

Остання Вагнерівська поставка у Львові – “Тангойзер” – відбулася у Львівському театрі опери та балету ім. І. Франка 1977 року. Постановник-диригент Ігор Лацанич завжди тяжів до музики Вагнера й ініціював поставу його опери. Довго виношував цю думку, бо мав проблеми з офіційною

владою. Переконавав усіх в доцільності постановки і пообіцяв партійним органам до 60-річчя жовтневої революції підготувати оперу-фреску харківського композитора Марка Кармінського “Десять днів, що потрясли світ” з Леніним – головним героєм. Завдяки цьому Львівський театр опери та балету одержав згоду на постанову опери Вагнера. Ігор Лацанич замовив у Бориса Тена український переклад. Колектив із захопленням приступив до роботи. Задовго до прем’єри хтось “докопався”, що на 20 квітня припадає день народження Гітлера. Знову переполюх і перепони! Вистава опинилася під загрозою зриву. Вихід один: показати прем’єру раніше цього терміну або пізніше. Показ її було призначено на 21 березня. Постановники – режисер Євген Кушаков, диригент Ігор Лацанич, сценограф Євген Лисик мали у своєму розпорядженні чудових співаків: Володимира Ігнатенка і Олексія Данильчука (Тангойзер), Людмилу Божко, Тамару Дідик, Ніну Тичинську (Єлизавета), Тамару Куценко, Ніну Тичинську (Венера). Балетмейстер-постановник Микола Трегубов вибудував пластичний бік вистави, хори підготував Орест Олійник.

Творча група розуміла, що треба “визначити власний темпоритм і осучаснити дію [...], не виключаючи конкретної історичної ситуації (дія відбувається у середньовічній Німеччині. – О.П.) і Вагнерівського наскрізного типу музично-драматургічного розвитку [...]. У зв’язку з цим було випущено деякі епізоди, мізансцени позбавлено статички, тонко і правдиво індивідуалізовано персонажів”[27].

Це була блискуча, яскрава, по-філософськи глибока вистава. Постановники коректно і шляхетно вибудували два конфліктні світи – чуттєвої насолоди і морального обов’язку, високої духовності. Вистава пройшла сорок чотири рази. Її було показано в Києві та Одесі.

В Одесі під час гастролей театр мав проблеми з “Тангойзером”. Приміщення Львівської опери (1978) було на капітальному ремонті. Колектив хотів використати велику сцену і запропонував розпочати гастролі новою роботою – “Тангойзер”. Одеська влада і газети насторожено поставилися до пропозиції львів’ян. Відкриття зривалося. Довелося переконувати усі владні рівні і журналістів, що окрім ярлика: “Вагнер – улюблений композитор Гітлера”, є ще й мистецькі критерії.

Тепер Львівська опера не пропонує жодного твору великого композитора. Відійшли такі майстри, як Євген Лисик та Ігор Лацанич... А молодих, мабуть, не приваблює цей композитор. Інші часи, інші смаки. На жаль...



Володимир Ігнатенко – Тангойзер у виставі “Тангойзер” Р. Вагнера. Львівський академічний театр опери та балету ім. Івана Франка, 1977 р.

1. Got J. *Das österreichische Theater in Lemberg im 18 und 19 Jankhundert: Aus dem Theaterleben der Vielvolkermonarchie.* – Wien, 1997. – В. 2. – С. 660.

2. Wyruch-Gawrońska Anna. *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918.* – Kraków, 1999. – S. 101.

3. Афіші польського театру у Львові за 1877 р. // Фонди відділу мистецтв ЛНБ ім. В. Стефаніка НАНУ.

4. Центральний Державний історичний архів України у Львові (далі – ЦДІА України у м. Львові). – Ф. 165, оп. 5, спр. 625, арк. 42.

5. Там само. – Ф. 165, оп. 5, спр. 621, арк. 5.

6. Там само. – Ф. 165, оп. 5, спр. 623, арк. 13.

7. Там само. – Ф. 165, оп. 5, спр. 622, арк. 38–44.

8. Афіші польського театру у Львові за 1898 р. // Фонди відділу мистецтв ЛНБ ім. В. Стефаніка НАНУ.

9. ЦДІА України у м. Львові. – Ф. 165, оп. 5, спр. 625, арк. 42.

10. Там само. – Ф. 165, оп. 5, спр. 625, арк. 51.

11. Див.: Wyruch-Gawrońska Anna. *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918.* – Kraków, 1999. – S. 102.

12. Там само. – S. 158.

13. ЦДІА України у Львові. – Ф. 165, оп. 5, спр. 627, арк. 16.

14. Там само. – Ф. 165, оп. 5, спр. 627, арк. 55.

15. Там само. – Ф. 165, оп. 5, спр. 629, арк. 9.

16. Wyruch-Gawrońska Anna. *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918.* – Kraków, 1999. – S. 71.

17. Там само.

18. 3 рецензії часопису “Przegląd Muzyczny, Teatralny i Artystyczny”. – 1905. – № 4.

19. ЦДІА України у м. Львові. – Ф. 165, оп. 5, спр. 632, арк. 9.

20. Фонди Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові. – Ф. ММ.

21. Див.: Wyruch-Gawrońska Anna. *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918.* – Kraków, 1999. – S. 181.

22. Там само. – S. 192.

23. Там само. – S. 226.

24. Там само. – S. 209.

25. Там само. – S. 102.

27. Львовская правда. – 197, 19 апреля.

26. Див.: Паламарчук О. *А музи не мовчали...* – Л., 1996. – С. 12–13.



Спиридон Черкасенко

У добре відомих мемуарних творах Івана Мар'яненка “Минуле українського театру. Зустрічі, творча праця” [1] і “Сцена, актори, ролі” [2] ім'я Спиридона Черкасенка згадується лише раз і то принагідно – може видатися, що поєднання прізвищ цих митців носить виключно умоглядний характер. Насправді ж С. Черкасенко та І. Мар'яненко підтримували між собою зв'язки тривалий час. Більше того, їхня зустріч зіграла у творчих долях обох багато в чому визначальну роль, про що вони ніколи не забували. Ну, а книжка? Усе дуже просто й водночас сумно: коли вона готувалася до друку, цензура не допускала жодних згадок про “драматурга-емігранта” С. Черкасенка.

Доля звела І. Мар'яненка та С. Черкасенка в 1910 році. Саме цього року, після переїзду до Києва, С. Черкасенко (який уже заявив про себе як драматург) вступає на роботу до театру М. Садовського, де формально обіймає різні адміністративні посади, а по суті – виконує обов'язки “порадника з літературних питань”, або, послуговуючись сучасними термінами, “завідувача літературною частиною”. Іван Мар'яненко тоді також працює в



Іван Мар'яненко

Тетяна ЖИЦЬКА

ЖИТТЄВІ ПЕРЕХРЕСТЯ

(Спиридон Черкасенко, Іван Мар'яненко)

театрі М. Садовського актором, час від часу здійснює власні постановки. І він, і С. Черкасенко належали до тієї плеяди українських митців, які “сповідували” надзвичайно актуальну на початку ХХ століття ідею “європеїзації” національного мистецтва взагалі і українського театру зокрема. Спільність поглядів і прагнення творчої самореалізації стали поживним підґрунтям не тільки для встановлення між митцями товариських стосунків, а й для плідної творчої співпраці драматурга та режисера.

Уперше їхні імена зустрілися на театральній афіші в 1912 році – коли І. Мар'яненко здійснив на сцені театру М. Садовського постановку щойно написаної С. Черкасенком драми на 4 дії – “Земля.” Ця драма привернула увагу Мар'яненка-режисера новизною тематики і героїв – вихідців із шахтарського середовища, а також незвичністю для тодішньої української сцени колізії, що будувалася на протистоянні сакральньо-концептуальних начал: “людини природної” і “людини цивілізованої”.

Перший показ вистави “Земля” відбувся 26 вересня 1912 року [3]. Постава відразу опинилася в центрі уваги критики. Загалом, оцінивши виставу неоднозначно, найбільше уваги рецензенти приділили художньому оформленню (художник – І. Бурячок) і тодішній технічній новинці – шумовим ефектам (шум дощу, прибуття та відправлення поїзда тощо), що стало для глядачів цікавинкою. З акторського ансамблю, на думку рецензентів, переконливою і “осмисленою” манерою гри вирізнявся сценічний дует І. Мар'яненка (він обрав для себе роль головного героя – Сили) та Л. Ліницької (вона стала його партнеркою в ролі “шахтарської царівни” Ольги).

Утім, як це не парадоксально, сучасна Мар'яненкові та Черкасенкові критика розглядала побачене з позиції "життеподібності" мистецтва, навіть не силкуючись увести цю виставу в модерністичний смисловий контекст. Лише через багато років В. Василько у своїй книжці "Микола Садовський та його театр", згадуючи про виставу "Земля", зазначав: "Вистава була новим словом театру, хоч і не всім тодішнім глядачам подобалася її тематика"[4]. Розшифрувати цю тезу допомагає його нарис, присвячений Л.Ліницькій, у якому він наголошує: "Ліницька виявила таку силу темпераменту [в ролі Ольги з вистави "Земля". – Т.Ж.], таку волю, що вірилося: так, це робітниця, у неї зовсім інші риси характеру, інші погляди, інші стосунки з людьми, зовсім немає в неї селянської замкнутості й наївності. Це вже продукт інших соціальних умов, новий, ще незнаний на українській сцені характер"[5]. Прикметно, що цю думку В. Василька поділяв й І. Мар'яненко: "Дуже добре, що згадує про Черкасенка, його п'єсу, хорошу п'єсу "Земля"; про зростання актриси Ліницької на ролях інтелігенток в так званому європейському репертуарі дуже добре написано"[6].

Спиридон Черкасенко, котрий на початку століття був відомий у театральних колах не тільки як автор драматичних творів, а й як рецензент, що у своїх дописах послідовно і наполегливо впроваджував думку про необхідність реформування української сцени, підкреслено вітаючи появу в українському театрі нових сил, виділяв з-поміж інших виконавців І. Мар'яненка та Л. Ліницьку – вони полонили його гнучкістю свого хисту й здатністю постійно самовдосконалюватись. Визнаючи разом з іншими критиками безсумнівний успіх цих акторів у ролях традиційного для українського театру "побутового" репертуару, С. Черкасенко не приховував, що його особисто приваблюють створені ними образи інтелігентів і буржуа, або, як тоді казали, "салонних героїв", які тільки-но проторували шлях на українську сцену.

З легкої руки І. Мар'яненка успіх вистави "Земля", яка протягом декількох сезонів упевнено посідала своє місце в репертуарній афіші, став тим безвідмовним "паролем", який відкрив сцену театрові М. Садовського і для інших п'єс С. Черкасенка. Ну, а І. Мар'яненко, за котрим у свідомості українського загалу вже закріпилась репутація режисера-новатора, у своїй режисерській практиці знову звертається до драматургії С.Черкасенка в 1913 році, під час літнього сезону, який найнезачемніша частина трупі М.Садовського провела на заоренованій сцені Літнього театру Київського купецького зібрання. Неважко збагнути, що вимоги "літньої публичності" до репертуару не відзначались особливою вибагливістю. Усе це не могло не позначитись на репертуарній політиці театру, який мусив рахуватись зі смаками потенційних глядачів. Вочевидь, саме ці обставини і пояснюють появу серед новинок сезону поставленого І.Мар'яненком водевілю С. Черкасенка "Газетна помилка" (пре-

м'єра відбулась 12 червня [7]). Поставка цієї одноактівки, невисока художня якість якої не була секретом ні для її автора, ні для режисера, без сумніву, була компромісним кроком, що мав на меті забезпечити трупі гарантовані збори. На користь цього твердження говорить і те, що, пройшовши всього дванадцять разів, ця вистава після завершення літнього сезону не з'явилася.

Програмка до вистави "Казка старого млина" С.Черкасенка у "Товаристві Українських Артистів під орудою І. Мар'яненка, при участі М. Заньковецької і П. Сакаганського", 1915 р. (з фондів Державного музею театрального музичного та кіномистецтва України).

Театр Экономического клуба (бывш. т. Гармония)
Львівський пер. № 4.

ТООВАРИСТВО
УКРАЇНСЬКИХ
АРТИСТІВ
ПРИ ПРАСІ
М. К. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ
І П. Н. САКАГАНСЬКОГО
ПІД ОРУДОЮ І. О. МАР'ЯНЕНКА

У вівторок 6-го жовтня (октябрі) 1915 року
інстатовано буде:

Казка старого млина

драма на 4 дії С. Черкасенка.
п'єсу написав О. КОШІНЦЬ.
Дієві особи:

| | |
|-----------------------------|-----------------|
| Вагнер, інженер | д. Петлишенко |
| Крамаренко, землекоп | д. Пилевський |
| Трохим, вдовий Вагнера | д. Василько |
| Марта, вдовичка | д-ка Трохим |
| Марія { дочка дідача Тарана | д-ка Доля |
| Сусанна { | д-ка Ліницька |
| 1 { приятель Вагнера | д. Космінка |
| 2 { | д. Бутовський |
| А. С. { тимчасові гості | д-ка Пурбовська |
| Фанні { | д-ка Галіна |
| Подорожній | д. Романіцький |
| Дід—мелник | д. Селюк |
| Мар'яна, його сестра | д-ка Горленко |
| Юрко, нічий чабан | д. Мар'яненко |
| Приказчик | д. " |
| 1 { | д. Гаєриленко |
| 2 { робочі | д. Зініно |
| 3 { | д. Самоніцин |
| Фурман | д. Мішкевич |

Постановка І. О. Мар'яненка.
Капельмейстер В. Н. Верховиниць.

Початок вистави о 8 годині вечора.

У середу 7-го жовтня:
1) **Чорноморці** опера на 3 дії, муз. Лісенка.
2) **На перші гулі** студ на 1 дію С. Васильченка

У четверг 8 жовтня **ГАНДЗЯ** істор. драма на 5 дії
Карпенка-Карого.

Уповноважений І. О. Мар'яненко.

Печ. разар. лоп. полки. Ріддосень. Тип. К. М. Шереметьєв. Одеська

Наступне звернення Мар'яненка-режисера до драматургії Черкасенка датоване 1915 роком [8]. У новоствореному тоді “Товаристві Українських артистів при участі М.К.Заньковецької і П.К.Саксаганського під орудою І.О.Мар'яненка” він здійснює сценічне втілення драми С. Черкасенка “Казка старого млина”. Відомо також, що І. Мар'яненко зіграв у поставленій ним виставі роль німого чабана Юрка. На жаль, відсутність критичних відгуків (цензурна заборона у 1914 році україномовної періодики практично залишила національний театр без критичного висвітлення) не дозволяє сказати про художні параметри цієї вистави щось конкретніше. Але, знаючи новаторське спрямування творчого мислення Мар'яненка-режисера, можна не сумніватись, що, працюючи і над “Казкою старого млина”, він виявив достатньо самостійності у баченні драматургічного матеріалу.

Вихор політичних і соціальних зрушень, які в 1917 році увінчались створенням УНР, викликав у колах національно свідомої інтелігенції справжній сплеск національної творчої енергії. Активна творча й громадянська позиція мали стати хорошим стимулом для подальшої творчої співпраці І. Мар'яненка й С. Черкасенка, але, всупереч можливим очікуванням, на афішах Українського національного театру, художнє керівництво якого в цей час здійснював І. Мар'яненко, ім'я С. Черкасенка так і не з'явилося. На перешкоді стало “виключне право” на постановку п'єси С. Черкасенка у Києві, яке свого часу драматург надав М. Садовському, що продовжував працювати зі своєю трупою в місті.

Тим часом суспільно-політичні зрушення знову приносять у долі Мар'яненка й Черкасенка зміни. 25 червня 1918 року припиняє своє існування Український національний театр, реорганізувавшись у Державний народний театр, а відтак І. Мар'яненко починає працювати на посаді актора в новоствореному Державному драматичному театрі. А 14 грудня того самого року, разом із театром М. Садовського виїжджає з Києва С. Черкасенко, навіть не підозрюючи того, що розлучається з цим містом назавжди. Після від'їзду С. Черкасенко ніколи більше не зустрічався з І. Мар'яненком, хоч їхнє творче спілкування на цьому не вичерпалося.

Ще одна сценічна зустріч І. Мар'яненка з драматургією С. Черкасенка відбулась у 1926 році – під час нетривалої роботи актора в харківському Народному театрі, який відкрився у двадцятих числах травня цього року прем'єрою трагедії “Про що тирса шелестіла...” [9]. Правда, цього разу І. Мар'яненко виставу не ставив, а лише брав у ній участь як виконавець. При розподілі ролей йому дісталася роль кошового отамана Івана Сірка [10] – центрального образу п'єси.

Вистава “Про що тирса шелестіла...”, як, власне, і поява Народного театру на театральній мапі Харкова, викликали широкий резонанс у місцевій пресі, яка влаштувала справжню дискусію з приводу “доцільності”

творчої програми новоутвореного колективу в контексті “поточного моменту”. Натомість аналізу вистави було присвячено лише одну рецензію, автор якої, оцінюючи здобутки акторського складу театру, писав: “Поруч з Мар'яненком – Сірко, Левицьким – Гедзь і Овдієнком – Ярема решта ансамблю не виявила себе нічим і дизгармонувала. Дікова – Оксана була штучна, Зарницька – Софія – криклива, Горленко – Килина – непомітна, а співаків з хору “ДУХ” треба ще багато вчити ходити по сцені, так само, як оркестр не розходиться з хором або навпаки” [11].

Доволі скромний (у кількісному виразі) результат творчої співдружності Івана Мар'яненка й Спиридона Черкасенка не залишає сумнівів у тому, що їхня співдружність стала важливою подією у творчих біографіях обох митців. Кожен із них, у міру своїх сил, намагався наблизити майбутнє, яке неодмінно мало принести українському театрові творчі досягнення і злет.

1. Мар'яненко І. *Минуле українського театру. Зустрічі, творча праця.* – К., 1953. – С.147.

2. Мар'яненко І. *Сцена, актори, ролі.* – К., 1964. – С.149.

3. Кузьминський О. [Інформація] // *Рада.* – 1912. – № 219, 26 вересня (9 жовтня). – (Театр і музика).

4. Василько В. *Микола Садовський та його театр.* – К., 1962. – С.76.

5. Василько В. *Любов Павлівна Ліницька. Квітень, 1956.* – Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Архів В. Василька. – Рукописний фонд, № 5076.

6. Лист І. Мар'яненка до В.Василька від 27. 02. 1958 року. – Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України – Архів І. Мар'яненка – № 711872.

7. Кузьминський О. [Інформація] // *Рада.* – 1913. – № 133, 12 червня (25 червня). – (Театр і музика).

8. Програма до вистави “Казка старого млина”. – Державний музей театрального, музичного і кіномистецтва України. – Архів І. Мар'яненка. Фонд програмок (“П”), № 4238 с.

9. “Про що тирса шелестіла...”: (Відкриття Народного театру) / Вас[илько] // *Нове мистецтво.* – 1926. – №21 (30). – 25 травня. – С. 8.

10. [Оповідка] // *Нове мистецтво.* – 1926. – № 19–20 (28–29). – 18 травня. – С.16–17. – (Програми театрів).

11. “Про що тирса шелестіла...” (Відкриття Народного театру) / Вас[илько] // *Нове мистецтво.* – 1926. – №21 (30). – 25 травня. – С. 8.

Ірина МЕЛЕШКІНА

ЗОРЯ І СМЕРТЬ КИЇВСЬКОГО “ГОСЕТУ”

(До 75-річчя створення Київського Державного Єврейського театру)*

Споконвіку Київ є одним з великих європейських культурних центрів; і зумовлено це не тільки його столичним статусом. Причини значно глибші. Саме Київ сподівався перетворити на нову театральну Мекку геніяльний режисер і реформатор української сцени Лесь Курбас, переїхавши сюди з Галичини навесні 1916 року. Для цього, на думку Л. Курбаса, Київ мав усе необхідне: багато талановитих акторів, цікаві театральні колективи, що працюють у різних жанрах, і, нарешті, – уважну і підготовлену публіку. Саме публіка, її склад (соціальний, етнічний) багато в чому впливають на формування театрального процесу. Згідно з даними перепису населення 1926 року, Київ мав такий національний склад: українці – 43, євреї – 28, росіяни – 25 відсотків, поляки – 0,26 відсотка... [1] Понад чверть мешканців міста розмовляло єврейською, тому цілком природно, що Київ був і значним центром розвитку культури їдиш. Тут містилося багато єврейських шкіл, художніх технікумів, відділення єврейської культури при Українській академії наук, мережа єврейських клубів, літературні видавництва, періодична преса, низка єврейських факультетів у вищих навчальних закладах. Приміром, з 1929 року працював свідділь (єврейське відділення) Київського музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка (з 1934 року – Київського державного театрального інституту). Свідділь стає єдиною в Україні справжньою театральною лабораторією з підготовки єврейських акторів аж до свого примусового закриття у 1940 році. Потребу в професійних акторських кадрах зумовив бурхливий розвиток єврейського театру – невід’ємної складової національної культури. Як складова національної культури розвивалося також єврейське театральне мистецтво.

З 1919 року у Києві працював театр “Унзер Вінкл” (“Наш куточок”) під керівництвом режисера

Наума Лойтера. У цьому театрі грала найяскравіша зірка єврейського драматичного театру Естер-Рохл Камінська. Київський період – це роки найповнішого розквіту її таланту. Київський глядач бачив актрису у легендарних ролях: Міреле Ефрос в однойменній п’єсі Я. Гордіна, Терези Ракен у п’єсі Е. Золя.

У 20-х роках в Києві, на Подолі, діяв ще один єврейський театр – “Ідіше фольксбіне” (“Єврейська народна сцена”), який очолювали режисери й актори Я. Ліберт та І. Ракитін. В репертуарі театру – традиційна драматургія: п’єси Я. Гордіна, Шолом-Алейхема, Ш. Аша, а також популярні тоді п’єси Л. Андрєєва “Дні нашого життя”, “Думка” та ін.

І, нарешті, найзначнішим єврейським театральним колективом у Києві в 20-х роках минулого сторіччя був колектив театру “Кунст Вінкл” (“Куточок мистецтв”), заснований ще у 1919 році у Полтаві видатним актором Рудольфом Заславським. Театр гастролював Україною, доки 1922 року не переїхав до Києва, де, осівши, став першим стаціонарним єврейським театром. “Кунст Вінкл” розмістився за адресою: вул. Миколаївська, 4.

Колектив фундаторів Київського “ГОСЕТу”, сезон 1928/29 рр.



*Назва “ГОСЕТ” використовується як власна назва, згідно з усталеною термінологією, що застосовується для визначення єврейських театрів (Московський “ГОСЕТ”, Київський “ГОСЕТ” тощо). Назва ДЕРЖЕСТ загальноприйнятою не стала.

Орієнтуючись в основному на єврейську класичну драматургію, на продовження національних традицій, театр носив ім'я засновника єврейського театру Абрама Гольдфадена.

У "Кунст Вінклі" склалася сильна акторська трупа, але художнього керівника не було. Управління театром (і фінансове, і творче) здійснював професійний адміністратор Люксембург. Економічна залежність від збору часто змушувала Люксембурга потурати смакам публіки, що негативно відбивалося на репертуарі.

Наприкінці 1920-х років становище єврейського театру в Києві було вкрай складним, і єдиний діючий театр "Кунст Вінкл" було закрито за низьку якість вистав. Київський глядач змушений був вдовольнятися випадковими і не частими гастрольями І Всеукраїнського державного єврейського театру, що працював уже три роки в Харкові.

Восени 1928 року у Києві було відкрито другий в Україні державний єврейський театр – Київський "ГОСЕТ" (Государственный еврейский театр). Основу трупи новоствореного театру склали кращі акторські сили "Кунст Вінкла", а також актори, що перейшли з харківського "ГОСЕТу" та інших театральних колективів. У складі трупи були такі талановиті актори: Лазар Калманович, Данило Дніпров, Дмитро Жаботинський, Шева Фінгерова, Іва Він. Художній керівник київського "ГОСЕТу" Захарій Він так визначив цілі й завдання новоствореного театру:

1. Ознайомлення широких глядацьких мас з кращими творами радянських письменників єврейської та інших національностей;
2. Ознайомлення з кращими зразками класичної оригінальної та світової драматургії;
3. Створення культурного, художньо сполученого, єдиного за формою, технікою театральних колективів;
4. Організація широкої громадськості навколо театру;
5. Проведення театральних просвітницької роботи серед широких прошарків єврейського глядача;
6. Об'єднання навколо театру кращих єврейських культурно-просвітницьких сил..."[2]

Таким чином, перед київським "ГОСЕТом" одразу було поставлено складне завдання – стати справжнім культурним центром для єврейського населення міста.

Свій перший сезон театр розпочав виставою "Дер Ойцер" ("Скарб") за Шолом-Алейхемом (режисер – З. Він). Критика позитивно оцінила першу спробу театру, визначивши жанр вистави як "історичний гротеск". На належному художньому рівні виявився весь акторський ансамбль.

Наступні роботи театру критика прийняла менш схвально – зокрема, виставу першого сезону (1928/29 рр.) "Луфтшлессер" ("Повітряні замки") за п'єсою Н. Фіделя (режисер – В. Вільнер), музичну комедію з життя неп-

манів. І все ж критика відзначила талановитих виконавців Л. Калмановича і Ш. Ейлішеву – як таких, що віртуозно працюють у будь-яких виставах і здатні прикрасити будь-який колектив.

Наприкінці першого театального сезону відбулася конференція глядачів єврейського театру, на якій було відзначено зростання рівня театральних постановок та акторської майстерності, а як негативне – вплив драматургічної кризи на стан театру. Та найголовнішим підсумком сезону стало те, що київський "ГОСЕТ" сформувався як творчий колектив, що у нього з'явився свій глядач. Після закінчення конференції було прийнято рішення створити товариство друзів єврейського театру[3].

Щоб подолати драматургічну кризу, свій другий сезон театр почав з постановок сучасної єврейської драматургії: "Шлек" ("Чорти") І. Фефера та Е. Фінінберга (режисер – З. Він) та "Ди Лецте" ("Останні") Л. Резника (режисер – З. Він, художник – М. Драк).

Схвально, із зацікавленням сприйняв глядач виставу "Дер степ брент" ("Степ палає") А. Вев'юрка (режисер – В. Вільнер, художник – В. Шкляїв), що відтворювала будні єврейської сільськогосподарської колонії – життя євреїв-переселенців на землях Херсонщини й Криму. Критика відразу відзначила поворот репертуарної політики театру до сучасності.

У 1930 році київський "ГОСЕТ" очолив режисер із МХАТу Борис Вершилов. Разом з ним до театру прибули актори-випускники московської єврейської студії "Фрайкунст" ("Вільне мистецтво"). З приходом нового художнього керівника в театрі визначилися нові напрямки репертуарної політики. Виробничу тему у театрі було презентовано виставами "Поєма про сокиру" М. Погодіна (режисер – Б. Вершилов, художник – М. Драк) та "П'ятих обрій" П. Маркіша (режисер – Б. Вершилов), що розповідали про роботу єврейських гірників у шахтах Донбасу. Героїко-патріотичну тему в театрі визначали вистави "Нафтолі Ботвін" А. Вев'юрка (режисер – Б. Вершилов, художник – І. Нівінський) з актором М. Ойбельманом у заголовній ролі та "Гірш Леккерг" А. Кушнірова (режисер – Б. Вершилов, художник – М. Драк). Друга вистава була спрямована проти царського самодержавства. В основу її було покладено реальні події: вбивство у 1902 році єврейським робітником Леккертом віленського генерал-губернатора, за наказом якого було закатовано іншого робітника за участь у першотравневій демонстрації.

Великий успіх у глядачів Київського єврейського театру мала постановка "Вулиця радості" М. Зархі, що презентувала жанр соціальної мелодрами.

1934 року столицю України було перенесено знову з Харкова до Києва. І харківський "ГОСЕТ", як головний єврейський театр республіки, також переїхав до Києва. Злилося дві трупи: харківського і київського "ГОСЕТів" під керівництвом Б. Вершилова. Театрові було надано



Ганна Шейнфельд – Суламіф у виставі “Суламіф” за А. Гольдфаденом. Режисер – Е. Вульф, художник – М. Варлех, 1936 р.

статус Всеукраїнського. Тепер акторський склад театру став просто “зоряним”: на сцені працювали Ада Сонц і Лазар Калманович, Шева Фінгерова і Абрам Нугер, Дмитро Жаботинський і Ганна Шейнфельд, Семен Бідер і Нехама Вайсман – кращі акторські сили єврейського театру. Київські актори переважно були вихованцями старої школи єврейського театру, а у трупі, що прибула з Харкова, були артисти, які навчалися у Москві в студії “Культурліга” – виховувалися на синтезі традиційної системи Станіславського з новаторською біомеханікою Мейерхольда, на поєднанні школи переживання і перевтілення. Навчання дало акторам (А. Сонц, Е. Діно́р, І. Ізраєль) ґрунтовну сценічну культуру. Переїзд до Києва акторів підсилив київський “ГОСЕТ” не тільки кількісно, а й якісно.

Змінювалася репертуарна політика театру. Якщо спочатку театр зосереджувався на радянській єврейській та російській драматургії, то з середини 30-х років більш відчутно потягнувся до класичного національного репертуару. У сезоні 1935/36 років на сцені з’явилися такі постановки, як “Уріель Акоста” К. Гуцкова (режисер – Б. Вершилов, художник – І. Федотов), у головній ролі виступив артист Данило Дніпров; “Міреле Ефрос” Я. Гордіна (режисер – Д. Жаботинський, художник – В. Биченко), де роль Міреле блискуче виконала заслужена артистка УРСР Ада Сонц. Вистави мали величезний успіх у київської публіки і надовго закріпилися в репертуарі театру.

Режисер Б. Вершилов приділяв велику увагу вихованню молодих акторів театру, основним завданням вважав активне залучення їх до діючого репертуару. У

сезоні 1935/36 років молода актриса Ганна Шейнфельд, наприклад, зіграла п’ять центральних ролей [4].

П’єса А. Гольдфадена “Суламіф” у репертуарі київського “ГОСЕТу” репрезентувала жанр ліричної комедії. Біблійний сюжет, самобутні типи єврейського народу (багатий, бідняк, раб, пастух) зацікавили публіку. Критика, позитивно оцінюючи цю роботу театру, особливо відзначила виконавців Г. Шейнфельд (Суламіф) та А. Нугера (раб Цингнат). “Шейнфельд створює ліричний і нестримний у своїх почуттях образ молодої дівчини Суламіфі. Це не стилізація під історичну мелодраму. Характер Суламіфі в трактуванні Шейнфельд оформлений рисами і особливостями справжньої дочки пустелі, молодої супутниці бідняків-пастухів” [5].

Зовсім іншою постала перед глядачем Г. Шейнфельд у виставі “Зямка Копач” – молода актриса твердо займала провідні позиції в театрі, особливо на амплуа трагесті і молодих героїнь.

1936 року труппа київського “ГОСЕТу” поповнилася талановитим актором, учнем Макса Рейнгардта та Ервіна Піскагора, Олександром Гранахом [6]. Актор-антифашист, він покинув Німеччину з політичних переконань. Першою його роботою на київській сцені стала роль Шейлока у виставі “Венеціанський купець” В. Шекспіра (режисер – Б. Вершилов, художник – Л. Альшиць). Олександр Гранох одразу здобув визнання широкого кола глядачів, а в його роботі побачили засудження фашизму у Західній Європі. Актор виконував Шейлока у притаманній йому дещо різкій манері, грав живу людину, яка любить, ненавидить, мислить.

Олександр Гранох швидко посів провідне місце у трупі театру. Творчим успіхом для київського “ГОСЕТу” (1937 р.) була вистава “Хаїм Бойтре” М. Кульбака (режисер – А. Нугер та Е. Діно́р), і Олександр Гранох виконував у ній головну роль – Хаїма Бойтре (історична особа, народний герой, розбійник, єврейський Уленшпігель). Гранох мав нестримний темперамент і визначний голосовий діапазон. Якщо в ролі Шейлока він працював на “п’яніссімо” – тихий улесливий голос відповідав манерам персонажа, то роль Хаїма Бойтре проводив на “форте” – гучний, повний голос. Для створення образу Бойтре Гранох використовував цілу палітру власних засобів та прийомів: сценічну світлотінь, рухи і жести тощо. І все це контролювалося та об’єднувалося в єдиний образ справжнім почуттям, акторським “переживанням” [7].

У 1937 році Олександр Гранох не з власної волі покинув театр: за сфабрикованим звинуваченням його кинули за ґрати. Саме у цей час його товариш – письменник Ліон Фейхтвангер надіслав запрошення на антифашистський форум. Ліон Фейхтвангер був значною фігурою світового антифашистського руху – і Олександра Граноха випустили, він вийшов за кордон...

Ще 1936 року Борис Вершилов залишив київський “ГОСЕТ”, і певний час художнє керівництво театру здійс-



Шева Фінгерова – Фрадл у виставі “Стемпеню” за Шолом-Алейхемом. Режисер – Н. Лойтер, художник – Л. Альшиць, 1937 р.

новала режисерська колегія, до складу якої входили молоді режисери А. Нугер та Е. Дінор. У цей період одна з кращих робіт театру – спектакль “Професор Мамлок” (режисери – А. Нугер та Е. Дінор) пролунав яскравим антифашистським протестом. Е. Дінор зіграв також головну роль. У виставі було використано німецький фольклор, на єврейській сцені звучала німецька мова. Автор п’єси Фрідріх Вольф після перегляду вистави подарував режисерам примірник своєї п’єси з автографом.

У 1937 році художнє керівництво київським “ГОСЕТом” перебрав на себе талановитий режисер Наум Лойтер. Був на цій посаді лише рік, але за цей короткий період театр збагатився цікавими виставами.

Перший спектакль, поставлений Наумом Лойтером на київській єврейській сцені, – “Стемпеню” за Шолом-Алейхемом. Київський “ГОСЕТ” досі звертався до творчості Шолом-Алейхема лише один раз – вистава “Дер Ойцер” (“Скарб”), якою відкрився театр. Наум Лойтер поставив спектакль у м’яких, ніжних тонах, яскраво відобразивши своєрідність шолом-алеїхемівського стилю. У ролі скрипала Стемпеню виступив актор Михайло Ойбельман. Роль його коханої Рохеле ніжно і проникливо виконала Ш.Ейлішева. Окрім виконавців центральних ролей, акторським успіхом став образ Фрадл – дружини Стемпеню, у яскравому виконанні Шєви Фінгерової. Її Фрадл – справжня “бой-жінка”: смілива, різка, діяльна. Енергія, мажорні тони прекрасно відтінювали тендітний, сумний образ Рохеле. Ці два жіночі характери, такі різні

та по-своєму привабливі, створювали два “полюси” вистави, між якими і проходило життя Стемпеню[8].

У сезон 1937/1938 років публіка найактивніше відвідувала постановку п’єси “Сім’я Овадис” П. Маркіша (режисер – Н. Лойтер, художник – Л. Склітовський). Тема нової вистави була дуже актуальною – життя євреїв у новоствореній Єврейській автономній області (у складі РСФСР); але проблеми, поставлені автором, не замикалися далеким Біробіджаном.

Головну роль у виставі виконував найстаріший актор київського “ГОСЕТу”, заслужений артист УРСР Лазар Калманович. Він зосереджувався на внутрішньому світі свого героя, підкреслював радісне відчуття нового життя, надію на відродження єврейського народу...[9]

Кінець 30-х років позначився новим злетом акторської діяльності Лазаря Калмановича. Талант актора був глибоко оптимістичним за своєю творчою природою, тому всі його герої були близькі і зрозумілі глядачеві.

Михайло Ойбельман – Стемпеню у виставі “Стемпеню” за Шолом-Алейхемом. Режисер – Н. Лойтер, художник – Л. Альшиць, 1937 р.





Ш. Ейлішева – Рохеле у виставі “Степено” за Шолом-Алейхемом. Режисер – Н. Лойтер, художник – Л. Альшиць, 1937 р.

Саме так сталося з головною роллю у виставі “Тев’є-молочник” за Шолом-Алейхемом (режисер – Л. Литвинов, художник – Є. Кордиш) сезону 1938/39 рр. Тев’є у виконанні Л. Калмановича ніби зійшов зі сторінок шолом-алеїхемівської прози. Актор залишався єдиним виконавцем цієї ролі, але 1939 року, на гастролях у Ленінграді, у нього стався інфаркт. Щоб не переривати виступів, на роль ввели іншого – актора і режисера Абрама Нугера. Ось як він пише у спогадах про свого старшого товариша: “Про Калмановича слід сказати, що це був актор від соків землі. Не вмів він грати напівголоса, напівсили і завжди був щирий. Нохумце-Хане-Двойрес в “Міреле Ефрос” він грав неперевершено. А Сендер Бланк! Його Сендера Бланка розцілював би сам Шолом-Алейхем!”[10]

Сендер Бланк – це головна роль в однойменній постанові наступного сезону – 1939/40 рр. (режисер – А. Нугер, художник – Є. Кордиш). Л. Калманович швидко відновив сили після тяжкої хвороби і знову вийшов на сцену. І до самої смерті – до 1946 року він залишався в числі провідних акторів київського “ГОСЕТу”.

У сезоні 1939/40 рр. Київський єврейський театр очолив новий художній керівник – актор і режисер Мойсей Гольдблат. Свою творчу діяльність він починав як актор єврейських мандрівних труп, потім тривалий час

працював у московському “ГОСЕТі”. Зібрав і очолив спочатку театральну студію циган, яка пізніше склала ядро театру “Ромен”. У 1937 році М. Гольдблат – художній керівник єврейського державного театру у Бірбіджані, а з 1940 р. він очолив київський “ГОСЕТ”.

Першою постановою М. Гольдבלата на київській сцені була трагедія С. Галкіна “Бар-Кохба” (художник – Н. Альтман). П’єса С. Галкіна, що розповідає про події у прадавній Іудеї періоду 132-135 років нашої ери, під час володарювання у країні римлян, була новим високохудожнім твором для театру: яскраві індивідуалізовані характери, натхненні масові сцени, високий драматизм подій[11].

Автор постановки “Бар-Кохби” М. Гольдблат виявив великі ансамблеві можливості колективу театру – створив монументальне історичне полотно з великою кількістю дійових осіб, масових сцен (до речі, вміння організувати масовку – одна з найсильніших рис режисури М. Гольдבלата). Постановник зумів виявити і донести до глядача нові грані таланту багатьох виконавців. Так, у головній ролі – Бар-Кохби – виступив Дмитро Жаботинський. Це була його перша робота в героїчному амплуа – і одразу ж безсумнівний успіх.

Новий художній керівник театру майже одразу проявив себе і як талановитий актор. 1940 року він виступив у головній ролі – Шимен-Еле у виставі “Зачарований кравець” за Шолом-Алейхемом (режисер – Л. Литвинов, художник – Н. Альтман). Своєю акторською грою М. Гольдблат зумів піднятися до невичерпної теми світового мистецтва – теми “маленької людини”. “Сміх крізь сльози” – так колись визначив Шолом-Алейхем особливості свого творчого кредо, а тому жанр трагікомедії найбільше відповідав суті шолом-алеїхемівської прози. З інших акторських робіт критики відзначали досконалу гру Шеви Фінгерової в ролі Абки[12].

У передвоєнний період, за свідченнями критики і глядачів, відвідуваність театру різко зросла. Адресу київського “ГОСЕТу” (Хрещатик, 29, у Пасажі) знали не тільки євреї міста, але й глядачі інших національностей. По боках арки була світлова афіша київського “ГОСЕТу” двома мовами – російською та ідиш. Вистави театру проходили з аншлагами.

Але настав 1937 рік. Над театром нависли хмари: арештовують Олександра Гранаха. Репресії торкнулися багатьох акторів і співробітників “ГОСЕТу”. З талановитого акторсько-режисерського дуету А. Нугер – Е. Дінон на десять років таборів вибув Е. Дінон (йому пощастило повернутися до театру, але аж 1943 року).

У 1939/40 роках діяльність київського “ГОСЕТу” перевіряла урядова комісія: вивчалися репертуарна політика театру, його фінансова документація, особові справи акторів і співробітників. Вишукували найменші недоліки у роботі театру. За висновками розслідування головний кримінал керівництва “ГОСЕТу” полягав у тому,



П. Померанц – Голда, Лазар Калманович – Тев'є у виставі "Тев'є-молочник" за Шолом-Алейхемом. Режисер – Л. Литвинов, художник – Е. Кордиш, 1938 р.

що для вистави "Кол нідре" ("Поминальна молитва") П. Маркиша (режисер – М. Гольдблат, художник – Л. Альгшулер) було придбано святковий талес та купувався до кожної вистави живий півень. Комісія різко засудила націоналістичні надлишки, але суворіших звинувачень пред'явити не змогла. Ось тільки нове приміщення для київського "ГОСЕТу", більш просторе і зручне, так і залишалося недобудованим... [13]

Однак театр, всупереч обставинам, тискові влади, жив і працював. У передвоєнний період у репертуарі "ГОСЕТу" з'явилося кілька розважальних п'єс, щоб ними відволікти глядача від суворой реальності. Афіша запрошувала глядачів на музичну комедію "Доня" Л. Резника (режисер – А. Нугер, художник – М. Драк, композитор – С. Файнтух). Заголовну роль у виставі блискуче зіграла провідна актриса театру Ганна Шейнфельд. Маючи прекрасні вокальні та хореографічні дані, запальний темперамент, Шейнфельд була так само органічна і переконлива у музичній комедії, як і в драмі. Загалом критика визнала здатність театру створити веселу опереткову виставу [14].

Яскравою і видовищною була й вистава останнього мирного року – "Чаклунка" П. Гольдфадена (режисер – Л. Литвинов, художник – Н. Альгман, сезон 1940/41 рр.). В усі часи це одна з найрепертуарніших п'єс єврейського театру. У ній роль Баби Яхне в єврейському театрі тради-

ційно виконують чоловіки. У Київському "ГОСЕТі" її зіграв Абрам Нугер, талановита гра якого визначала успіх вистави. У режисерському рішенні Л. Литвинова критика побачила продовження кращих традицій старого єврейського театру, втілення його ігрової природи. Динамічна і весела вистава "Чаклунка" в останній передвоєнний сезон була найбільш популярною у київського глядача.

Навесні 1941 року київський "ГОСЕТ" розпочав роботу над п'єсою М. Пінчевського "Гершелє Острополер". Але незадовго до прем'єри розпочалася війна...

* * *

Київський державний єврейський театр УРСР вже у перші дні війни повністю реформував свою роботу: було організовано кілька концертних бригад для виступів на мобілізаційних пунктах та в госпіталях. Концертні програми йшли українською та російською мовами. Група молодих співробітників театру пішла добровольцями на фронт, багато з них отримали бойові нагороди, та повернутися судилося не всім...

До середини липня єврейський театр, як і всі театри Києва, було евакуйовано. Трупа розпалася, зібрати її вдалося тільки 1942 року у Джамбулі (Казахстан).

У фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України зберігаються численні відгуки зі шпиталів, військових частин, сільськогосподарських артілей про концертні програми і вистави київського "ГОСЕТу". Тільки для трудящих та військовослужбовців Джамбульської області театр дав понад сто концертів, а географія роботи театру була дуже широка.

У Джамбулі базою київського "ГОСЕТу" служило приміщення Казанського театру. Дві трупи (місцева і єврейська) працювали почергово. Було відновлено кращі старі вистави "ГОСЕТу": "Тев'є-молочника" та "Зачарованого кравця" за Шолом-Алейхемом, "Цвей Кун-пілемлеха" ("Два недотепи") та "Чаклунку" А. Гольдфадена, "Урієля Акосту" К. Гуцкова. Вистави йшли на ідиш, але незнання мови аніскільки не заважало глядачам сприймати і розуміти те, що відбувається на сцені.

Колектив театру здійснив постанови п'єс сучасних авторів російською мовою ("Російські люди" К. Симонова та "Навала" Л. Леонова), які зайняли гідне місце в репертуарі театру.

Актори "ГОСЕТу" підготували кілька концертних програм, до яких входили одноактні п'єси і музичні номери. Програми йшли єврейською, українською і росій-

ською мовами (залежно від аудиторії) і мали виразну антифашистську спрямованість. Численні рецензії в пресі, схвальні відгуки та подяки супроводжували київський “ГОСЕТ” в евакуації [15]. Театр, за власною ініціативою, взяв шефство над Джамбульською дитячою колонією НКВС.

1944 року театр переїхав до Коканду, а потім до Фергани. У цей період відбулася прем’єра вистави “Іх леб” (“Я живу”) за п’єсою М. Пинчевського, що розповідала про події на окупованій Україні, про мужню боротьбу в’язнів єврейського гето з фашизмом за право жити, бути вільними. Провідну роль – старого Цале Шафіра – виконував художній керівник театру Мойсей Гольдблат (він був і постановником цього легендарного спектаклю) [16].

У 1944 році (після повного визволення України), київський “ГОСЕТ” було реєвакуйовано. Але у рідному Києві місця єврейському театрові не знайшлося. Старе приміщення театру було зруйноване – трупу розміщено у Чернівцях. Сподівалися, що це тимчасово, але виявилося – назавжди, до самого закриття.

Першою виставою театру на буковинській землі була “Іх леб” М. Пинчевського. Героїчний спектакль з вдячністю сприйняв глядач, у пам’яті якого жили страшні події недавнього минулого.

Восени 1945 року колектив “ГОСЕТу” їде на гастролі до Києва, на святкування 20-річчя з дня створення Першого Всеукраїнського Державного Єврейського театру (Харків, 1925). За великі заслуги театрові було присвоєно тоді ім’я Шолом-Алейхема – нагородами і грамотами відзначено деяких акторів театру. Художній керівник колективу М. Гольдблат отримав звання заслуженого діяча мистецтв УРСР, такого ж звання була удостоєна і Ада Сонц; акторів Дмитрові Жаботинському було присвоєно звання заслуженого артиста УРСР. “ГОСЕТ” показав на коротких гастроліях свій кращий тогочасний репертуар, і це була остання зустріч театру з київським глядачем.

Театр, якому присвоєно ім’я Шолом-Алейхема, знову звертається до творчості класика єврейської літератури. Після київських гастролей їде з життя один із найстаріших та найдосвідченіших акторів – Лазар Калманович. З його смертю з репертуару зникли деякі важливі вистави, зокрема легендарний “Тев’є-молочник”. “ГОСЕТ” готує нову постанову, виконавцем головної ролі і режисером якої виступив Мойсей Гольдблат. Вистава відзначалася прекрасним акторським ансамблем.

З великим успіхом 1946 року пройшла і чернівецька прем’єра “Чаклунки” А. Гольдфадена. Вистава йшла у новій редакції, але центральний образ Чаклунки знову блискуче втілював Абрам Нугер.

Віртуозною була гра А. Нугера і в спектаклі, прем’єра якого відбулася у сезоні 1946/47 рр. – у “Скупому”



Лазар Калманович – Сендер Бланк у виставі “Сендер Бланк” за Шолом-Алейхемом. Режисер – А. Нугер, художник – Е. Кордиш, 1939 р.

Мольєра (режисер – Б. Норд, художники – Л. Файленбоген, Г. Кеслер). А. Нугер виконав роль Гарпагона, яка виходила за рамки його звичного акторського амплуа. У постанові панувала атмосфера пошуку, експерименту: режисер Б. Норд вдало поєднав естетику Мольєра із специфікою єврейського театру, музично-драматичного за своєю природою. У виставі було багато музики, танців, пісень; навіть Гарпагон свої переживання озвучував співом [17].

Друга половина 40-х років – час творчого піднесення “ГОСЕТу”. Театр активно працює, збагачує репертуар, залучає нового глядача. На його сцені йде і єврейська класика, і п’єси тогочасних авторів: М. Талалаєвського, П. Маркиша, А. Губермана. Значне місце в репертуарі посідає російська радянська драматургія: п’єси К. Симонова, О. Софронова, С. Михалкова.

Театр виявляє лояльність та ідеологічну витримку. Але тон рецензій різко змінюється, особливо на постанови національної драматургії.

1949 року економічне становище театру різко погіршується: “ГОСЕТові” відмовлено у державній дотації, театр приречено на поступове згасання... Адміністрація намагалася врятувати театр – надсилала листи М. Хрущову, іншим керівникам республіки з проханням

повернути театр назад до Києва, де єврейського населення було більше і можна було сподіватися на якусь фінансову стабільність. Але прохання залишилися без відповідей.

“ГОСЕТ” прагнув вижити. Залучали публіку, ставили нові вистави. Так, за 1949 рік театр показав тринадцять прем’єр! Але збір не перекривав навіть витрат на постанови. Актори, намагаючись зупинити процес умирання театру, відмовилися від отримання однієї заробітної платні. Але це допомогло ненадовго. Тоді усією країною прокотилася хвиля репресій проти діячів єврейської культури. У січні 1950 року було ліквідовано всі єврейські театри Радянського Союзу. Наближалася черга останнього – українського “ГОСЕТу”.

Ще в 1946 році театр поставив спектакль за романом “Мандрівні зорі” Шолом-Алейхема (режисер – М. Гольдблат, художники – Л. Файленбоген, Г. Кеслер). Тема вистави була близька акторам єврейського театру: тяжка доля мандрівних артистів, складний шлях до успіху, колочі терни жаданої слави... У виставі новими гранями відкрився талант Семена Бідера, який раніше грав переважно негативні ролі, а тут створив проникливий образ Лео Рафалеско. В ролі Рейзеле виступила артистка С.Лейман. Яскравий і виразний образ містечкової “примадонни” Брайнделе Козак блискуче виконала Шева Фінгерова – провідна характерна актриса трупи. Вистава виїшла ліричною та піднесеною...

Саме спектаклем “Мандрівні зорі” судилося завершити історію єврейського театру в Україні. У лютому 1950 року комісія Комітету у справах мистецтв УРСР прийняла рішення про закриття Чернівецького державного театру імені Шолом-Алейхема у зв’язку з нерентабельністю. Глядачі були заздалегідь поінформовані про закриття, і майже все місто в останній вечір прийшло на “похорон” єврейського театру. На сцені кохали і страждали Рейзеле Співак і Лео Рафалеско, а у залі горіли свічки. Глядачі не стримували сліз, оплакуючи гірку долю єврейського актора... Розходилися далеко після півночі...[18]

* * *

Талановитий цілісний акторський колектив розпався. По-різному склалися долі єврейських акторів. Декому поталанило, подолавши мовний бар’єр, перейти на російську сцену (А. Сонц, Л. Бугова, Д. Жаботинський), але переважній більшості реалізуватися так і не вдалося. А згодом навіть поняття “єврейський театр” майже на півстоліття пішло у небуття. Знищивши саме явище під сталою назвою “ГОСЕТ”, система намагалася знищити і все матеріальне, що театр по собі залишив: афіші, програми, фотографії... У фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України дивом та завдяки ентузіязмові співробітників збереглися тільки деякі документи, фотографії талановитих акторів, спогади сучасників (і мит-

ців, і глядачів), які презентують єврейський театр як життєздатний організм, штучно позбавлений можливості розвиватися та існувати... Доля єврейського театру в Україні відбилася у долі київського “ГОСЕТу” – колективу, який найбільш яскраво і повно репрезентував національну своєрідність і колорит, без якого неповною є картина театрального життя України 20-30-х років ХХ сторіччя.

1. Ернст Ф. Провідник “Київ”. – К., 1930.
2. Вин З. Пути и задачи еврейского театра. – Вечерний Киев. – 1928. – 16 октября.
3. Матеріали конференції // Вечерний Киев. – 1929. – 16 апреля.
4. Вершилов Б. За театральні вишки // Театр. – 1936, № 1.
5. Ю.М. “Суламиф” в єврейському театрі // Більшовик. – 1939. – 20 вересня.
6. Полянкер Г. Булочник из Коломыи. – К., 1967 (Про життя і долю О. Гранаха).
7. Михайлович О. Творчий успіх // Театр. – 1937, № 2.
8. Геґ С. “Степению” в Державному єврейському театрі УРСР // Комсомолец України. – 1937. – 2 квітня.
9. Любомирский О. Спектакли театров Киева // Театр. – 1938, № 2.
10. Нугер А. Спогади (з особистого архіву О.Підопригори).
11. Горкин С. Стихи. Баллады. Драмы. – М., 1958.
12. Борцаговский А. Трагикомедия о заколдованном портном // Театр. – 1940, № 12.
13. Иллицкий Р. Страница из истории Киевского ГОСЕТа // Калейдоскоп (додаток до газети “Еврейские вести”). – 1995. – 27 июня.
14. Дусавицкий Г. Єврейський театр. “Доня” (рецензія з особистого архіву Г.Шейнфельд).
15. Вядро Ш. Театр на правильном творческом пути // Коммунист. – Джамбул, 1944. – 12 июня.
16. Минц В. К гастролям Киевского ГОСЕТа в Коканде // Ферганская правда. – 1944. – 28 марта.
17. Нугер А. Спогади (з особистого архіву О.Підопригори).
18. Горгун В. Последний спектакль // Калейдоскоп (додаток до газети “Еврейские вести”). – 1995.

Світлини з фондів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.



Слав Теліжин

Валеріян РЕВУЦЬКИЙ

РЕЖИСЕР СЛАВ ТЕЛІЖИН

(До 90-ї річниці від Дня народження)

В історії українського театру в Канаді діяльність Слава Теліжина (справжнє прізвище Здислава Туржанського) займає особливе місце. Його поява як режисера українського театру в Канаді рівноцінна Володимирові Блавацькому чи Йосипові Гірянку на теренах США після Другої світової війни. Як відомо, українським театром Канади довоєнного періоду керували талановиті режисери-аматори. Серед них був і Мирослав Ірчан, для якого, однак, режисура стала на друге місце – на першому місці для нього була письменницька діяльність.

Ситуація в Канаді кардинально змінилася після Другої світової війни – з новою хвилею еміграції, серед якої був солідний прошарок інтелігенції. У Канаді тоді опинився і Слав Теліжин, що мав уже чималий режисерський доробок. Отже, він став першим професійним режисером українського театру в Канаді.

Слав Теліжин народився у Львові 28 травня 1913 року. Його батько, Антон Гжимала-Гуржанський був військовим суддею в Австро-Угорській імперії (помер 1918 року). Мати, Меланія, була за походженням українкою (дівоче прізвище – Семків). У 1925 році вона вийшла вдруге заміж за греко-католицького священника Йосипа Теліжина. Це підсилило український дух у родині. Однак дядько по батькові (полковник і член верховного суду) запропонував опікуватися юнаком до здобуття ним середньої освіти. Мати і вітчим погодилися послати його до Варшави. Середню освіту він здобув тут із відзнакою.

Коли Слав сказав дядькові, що хоче вивчати театральне мистецтво, той відповів: “Ми ніколи не мали клоуна в родині”. Хлопець почав студіювати право при Варшавському університеті, але невдовзі записався до консерваторії, оволодівав майстерністю актора в оперному класі. Скоро став солістом Варшавської опери

(між іншим, виконував партію Валентина в опері Ш.-Ф. Гуно “Фауст”). Одночасно студіював сценографію при варшавській Академії мистецтв. Остаточно вирішив бути не солістом опери чи актором, а режисером.

Тітка С. Теліжина представила його професорові Станіславу Скотніцькому, що в минулому працював із всесвітньо відомим режисером Андре Антуаном у театрі “Одеон” у Парижі, поділяв естетичні принципи його натуралістичної школи, досконало знав теорії М. Рейнгардта та К. Станіславського. Тепер С. Скотніцький мав експериментальний Театр-Студію, де працював над новими методами режисування і тренування акторів, зокрема, так званих “стимулюючих елементів”: “Театр існує не тільки на сцені, але й в уяві глядача. Актор повинен стимулювати цю уяву разом із почуттєвими й інтелектуальними елементами так, щоб глядач сприйняв бачене в театрі”.

Закінчення Театру-Студії співпало для С. Теліжина з часом іти до війська. Він став першим лейтенантом при польському генеральному штабі. Коли німці 1 вересня 1939 року розбомбили Варшаву, юнак, одягнувши цивільний одяг, подався на схід. Потрапив на територію, зайняту совітськими військами. Знову з приходом німців поїхав до Німеччини, а після війни опинився в американській зоні. Там, в Інгольдштаті (Баварія) організував польський театр, а потім – німецький (досконало володів німецькою та ще шістьма мовами). З німецькою трупю працював майже п’ять років. Поставив там серед інших виставу “Примари” Г. Ібсена, що мала величезний успіх. До Канади С. Теліжин прибув із дружиною в березні 1950 року. Оселився спочатку у Брантфорді, де працювали його вітчим і мати, а потім переїхав до Торонто.

Коли в Торонто розпався Народний Український Театр (він весь час працював над старим побутовим



Сцена з вистави “Адвокат Мартіян” Лесі Українки.
Режисер – Слав Теліжин. Театр “Заграва”. Торонто
(Канада), 1955 р.

репертуаром), постало питання про організацію театру на нових мистецьких засадах. Створилася ініціативна група у складі Юрія Бельського – колишнього члена Театру-Студії Й. Гірняка та О. Добровольської, професійного актора численних труп Галичини Андрія Ількова та актора-аматора з адміністративним ухилом Володимира Довганюка. Ці люди і запросили С. Теліжина очолити мистецьке керівництво і бути режисером новоствореного театрального ансамблю “Заграва”.

Режисерську працю в “Заграві” С. Теліжин розпочав виставою “Прокурор Дальський” (прем’єра відбулася 5 грудня 1953 року). Він сам створив свій сценічний варіант драми Костя Гупала “Тріумф прокурора Дальського”, що з великим успіхом ішла у Львівському оперному театрі в період нацистської окупації. С. Теліжин, переробивши драму, головним конфліктом зробив боротьбу українського підпілля з силами НКВС. Власне кажучи, драма “Прокурор Дальський” стала новим твором – зникли гострі мелодраматичні ситуації п’єси К. Гупала.

Після “Прокурора Дальського” С. Теліжин поставив виставу “Тітка” Б. Томаса (відома у світі під назвою “Тітка Чарлі”, в перекладі Петра Гурського). Режисер, як добрий психолог, відчув, що над акторами “Заграви” (професіоналами й аматорами) тяжіє стиль побутового репертуару. Тому, обравши виключно ситуаційну комедію про витівки трьох студентів з Оксфорда (місцями навіть доведена до жанру фарсу), хотів привчити акторів “Заграви” до легкої рухливості в певному ритмі. Виставу (її прем’єра відбулася 23 березня 1954 року) він закінчував танцем закоханих пар під звуки вальсу Ф. Легара.

Драму “Адвокат Мартіян” Лесі Українки (прем’єра відбулася 31 жовтня 1954 року) С. Теліжин вважав театральною, але при глибшому її вивченні збагнув, що драматург основний конфлікт вирішив уже в першому акті, а другий акт з’явився як додаток до першого. Тому

режисер задумав підсилити вагу другого акту. Якщо в першому акті він акцентував увагу на постаті брата Ізогена – символа духовної сили християнства, то в другому акті сконцентрував увагу на постаті Центуріона – символа римської влади. Цим утверджував протиставлення сили силі. Готуючи “Адвоката Мартіяна”, С. Теліжин брав до уваги українське середовище в Канаді, де мали місце конфлікти, подібні до Мартіяна та його дітей – поміж молодшою та старшою генераціями, де перша тяжіла до державного життя в Канаді, а друга – до укладів життя в замкненому українському середовищі.

6 лютого 1955 року відбулася наступна прем’єра драми “Проліски” української авторки Марії Цуканової. У цій ліричній драмі С. Теліжина не цікавив час дії. Він намагався підкреслити проблему батьківства (не той батько, хто дав фізичний початок людині, а той, хто духовно виховав її). Режисер з винятковою правдивістю показав еволюцію морального зростання героїні від наївного підлітка до цілковито свідомої молодої людини. Після “Пролісків” було поставлено драму Осипа Остої-Залуцького “Кур’єр УПА” (прем’єра 1 жовтня 1955 року*). За жанром це детективна драма, але вона не стала такою, а ввійшла до історії “Заграви” чітко окресленими німецькими характеристиками (дія відбувається майже в Німеччині) – тут режисер проявив досконале знання їх, підкресливши численними мізансценами їх поведінку.

Звернення С. Теліжина до найбільш відомої драми Габрієлі Запольської “Мораль пані Дульської” було продиктоване бажанням режисера призвичаїти акторів “Заграви” не до ситуативної комедії (як “Тітка Чарлі” Томаса), а до комедії психологічної, гострої сатири на міщанське лицемірство. Це була добра вправа для побудови характерів та виразного ведення діалогів. Прем’єра відбулася 25 березня 1956 року. У ній С. Теліжин вперше призначив Юрія Бельського своїм асистентом.

Успішне подолання психологічної комедії Г. Запольської дало привід С. Теліжину звернутися до “Примар” Г. Ібсена. Це вже не була новина для нього. Ще від свого вчителя С. Скотніцького чув захоплення постановою цієї драми в театрі Антуана в Парижі, а потім він сам поставив її з великим успіхом у Німеччині. Для акторів “Заграви” вистава “Примар” мала стати випробуванням в оволодінні внутрішньою акторською технікою, в показі моральної деградації дійових осіб – у бездушному доктринерстві, цинізмі та безхребетності. Прем’єра пройшла 28 березня 1958 року з великим успіхом.

Справжнім зенітом режисерської праці С. Теліжина в “Заграві” стала вистава “Жайворонок” Ж. Ануя (прем’єра 21 березня 1959 року). На ній варто детальніше зупинитися. Обравши героїнею Жанну Д’Арк, драматург не мав на увазі детально відтворювати страту героїні.

* Свідчення акторів “Заграви” про дату прем’єри потребує уточнення. – Прим. авт.

Сама героїня – це щось більше, це жайворонок, що, піднявшись у небо, незмінно співає вільну пісню своєму народові, нехтуючи чи то ідеями середньовічної інквізиції, чи то ідеями комуністичної Паризької комуни, чи то нацистською ідеєю уряду Віші. Один з чоловічих дійових осіб драми – Інквізитор говорить, що “хоч як безжалісно чавитиме людей ідея і хоч яка сувора й прецизна буде її організація і політична система, завжди існуватиме людина, яку треба буде переслідувати. Її спіймають, її уб’ють, але навіть у хвилині смерти людина зневажатиме всесильну Ідею через те тільки, що, не спускаючи вниз очей, скаже “Ні”. Драматург не відтворює страти героїні. Більше того – її страту в драмі перетворено на своєрідний фарс. Страти не буде, бо ще не відбулося коронації нового монарха.

Славу Теліжинові довелося добре попрацювати, режисеруючи “Жайворонка” Ж. Ануї на різноманітному складі виконавців. У широкому і численному складі дійових осіб в драмі він, по-перше, знайшов кожному ветеранові “Заграви” роль, що відповідала найкраще його природним здібностям. По-друге, режисер поставив на роль головної героїні молоду акторку Валентину Орловську, застосувавши з її допомогою теорію “стимулюючих елементів”. Він стимулював у кожному епізоді драми (між іншим, складеної у своїй конструкції як ряд фільмових кадрів) почуттєві й інтелектуальні елементи гри молодій акторці так, що глядач сприйняв бачене з повним довір’ям. По-третє, С. Теліжин використав по-рожню сцену, сконцентрувавши всю увагу на акторах.

Між виставами “Жайворонка” Ж. Ануї та комедії К. Гольдоні “Слуга двом панам” пройшло чимало часу (прем’єра 4 травня 1963 року) – бракувало приміщення. Як саме пройшла друга вистава – судити важко. Автора цієї статті тоді вже не було в Торонто, а критика не приділила їй належної уваги. Комедія К. Гольдоні “Слуга двом панам” скоріше була виставлена як ситуаційна комедія, а не як комедія характерів, до якої драматург прийшов пізніше. Текст її в перекладі Ірини Стешенко дістав актор-ветеран “Заграви” Андрій Ільків від свого брата в УРСР і запропонував С. Теліжину. Той погодився поставити її.

Коли дійшло до наступної вистави – до “Кассандри” Лесі Українки, то її вже закінчував Ю. Бельський, бо через безпідставну інтригу одного з ветеранів “Заграви” відійшла В. Орловська, яка мала виконувати головну роль. З нею відійшов від керівництва “Заграви”

і С. Теліжин, погодившись лише бути черговим режисером. На цьому становищі він поставив ще “Боярину” Лесі Українки – до 100-ї річниці від Дня її народження (прем’єра 23 травня 1971 року). Його асистентом стала Марія Левицька. Це була остання вистава С. Теліжина в “Заграві”, бо вже після перших проб наступної вистави “Ксантіп” Людмили Коваленко він передав ведення вистави Марії Левицькій і відійшов працювати в неукраїнський

Валентина Орлик (Орловська) – Жанна д’Арк, Володимир Довганюк – Бодрікур у виставі “Жанна д’Арк” Ж. Ануї. Режисер – Слав Теліжин. Театр “Заграда”. Торонто (Канада), 1965 р.



Сцена з вистави “Жанна д’Арк” Ж. Ануї. Режисер – Слав Теліжин. Театр “Заграда”. Торонто (Канада), 1965 р.



Рома Дольницька — Оксана, Іллярій Кушніренко — Степан у виставі “Бояриня” Лесі Українки. Театр “Заграда”. Торонто (Канада), 1972 р.

театр, даючи часом вистави при Канадській Академії мистецтв.

Праця С. Теліжина в “Заграві” протягом майже вісімнадцяти років у невідрадних обставинах (зокрема, брак приміщення для вистав) не пройшла марно. Він фактично підготував до режисерської праці Ю. Бельського, зацікавив нею колишнього костюмера “Заграви” Марію Левицьку. С. Теліжин був представником психологічної правдивості, натуралізму і простоти виконання (в цьому аспекті його можна назвати “творчим онуком” Антуана). Він був справді першим професійним режисером в українському театрі Канади, а насамперед — людиною великої

європейської культури. Його улюбленцями були скандинавці Г. Ібсен та А. Стріндберг. Його вистава “Причари” Г. Ібсена була згодом майже повторена Ю. Бельським і премійована на фестивалі багатокультурності в провінції Онтаріо. П’єсу А. Стріндберга “Танок смерті” С. Теліжин поставив з великим успіхом поза “Загравою” з українськими акторами. З великою прихильністю він ставився до драматургії Лесі Українки, хотів ставити її “Камінного господаря”, зацікавився драмами Миколи Куліша і діяльністю Леся Курбаса. На гастролях “Заграви” в більших містах Канади і США вистави С. Теліжина проходили з великим успіхом (не тільки у глядачів українського походження). Усі члени “Заграви” знаходили в його режисерській діяльності те, що сприяло їм працювати в театрі*.

Улітку 1992 року, опинившись в Торонто, я зателефонував до С. Теліжина. Дав про себе чути знайомий голос, і він був дуже радий цьому. Зайшла мова про минуле. Коли я поцікавився, чим він тепер займається, то отримав відповідь, що на пенсії продовжує інтенсивно малювати й збирається писати спогади про свого учителя С. Скотницького. Чи написав їх — не знаю. Через кілька місяців його не стало. Помер 2 грудня 1992 року.

* Сценографом майже всіх вистав С. Теліжина був його молодший брат Еміль Теліжин (1930), митець канадського телебачення, від 1987 року — власник мистецького підприємства.

Слав Теліжин (у центрі) після прем’єри вистави “Слуга двом панам” К. Гольдоні. Театр “Заграда”. Торонто (Канада), 1963 р.





Богдан Кох

Григорій ШУМЕЙКО

МИТІ ВІЧНОЇ ЛЮБОВИ...*(Штрихи до акторського портрета Богдана Коха)*

Блажен, хто тратити уміє,
коли заходить час утрат...

В. Стус

...І хоч про нього скажуть: навіжений,
То не біда, – він все одно блаженний...

Л. Костенко

Безсмертне мистецтво Театру, та смертні актори. Великі чи провідні, видатні чи геніяльні, самозакохані чи скромні – усіх, щасливців ще при житті, а кого вже згодом, поза рампою всього, — його величність Час і оцінить, і розсудить. Так кажуть... Так мовиться...

Улюбленці чи невезучі, виходять на сцену чи ні, грають чи награвють – актори всі пам'ятні й потрібні саме в ту мить, коли глядач бачить їх на сцені, де вони лицедіють, живуть, священнодіють.

Богдан Кох – Актор. Богдан Анатолійович. Заслужений артист України. Заньківчанин. Жив, творив, був. Далі – мале тире між двома датами. Відійшов передчасно й раптово. Враз згорів. Біла Пані зашвидко забрала його, ревного творця і служителя театру. Самобутнього і неповторного, серцечулого і такого завжди молодечо-енергійного, сповненого творчим горінням, великого в'язня любови, сцени й одержимого трударя.

Його життя-буття в театрі ім. М. Заньковецької було не просто помітно-талановитим, по-доброму приятним, а й шляхетно-людяним. Богдан Кох був не лише співучасником у творенні вистав; він був одним із творців атмосфери заньківчанської сім'ї, її окрасою, важливою часткою її духовної і життєдайної повноти. Родина Богдана Коха має бути зачислена до тих, кого ми називаємо львівською елітою, справжніми львів'янами. Сім'я Кохів – це осередок духовних, інтелектуальних, працьовитих,

відкритих до всіх, щедрих на увагу і гостини людей, з відбірним поцінуванням святинь. Це оберіг українських традицій і скарбниця знань з історії, мистецтва, педагогіки. Родина, що завжди, за будь-яких умов орієнтована на моральні та національні цінності.

Скільки студентів Богдана Анатолійовича й учнів його дружини, Галини Григорівни, скільки акторів, взагалі митців, львів'ян і гостей Львова бувало на знаменитих Кохівських гостинах! Часто з вечора до світанку! Скільки поезії, музики, співів, жартів і бесід, веселощів життя й радості спілкування подарувала нам ця пречудова сім'я. А осердям її був незабутній і невгамовний лицар-життєлюб, наш “Бодьо”, “Богдан”, “Богдан Анатолійович”. Артист-дитя і муж-митець! Учень і педагог! Нереабілітований “зек” і затятий українець, садівник-городник і книголюб!

Безкорисливий і, на жаль, зовсім нещадний до себе! Фатальний! Він не міг не роздавати себе іншим, не міг не тратити себе, не міг бути не інтелектуальним, не шляхетним!

Вимогливого до себе та співчутливого до інших Богдана Коха важко було б уявити самотнім. “Я люблю людей!” – ця проста і глибока фраза-переконавання, часто повторювана ним, стала його і життям, і змістом, і мистецьким кредо. Не раз, у пору двомісячних гастролей, коли заслуженим артистам належало вже проживати в одномісному номері готелю, Богдан Анатолійович радів

цьому, але й нудився в самотності й частенько влаштував “гостини” для колег (майже всюди мав сердечних приятелів). О! Тоді його одномісний номер ставав багатолюдним, і всім було добре, цікаво, затишно й смачно.

А вже його кулінарні здібності пам’ятають усі. Чи на гастролях, чи у Львові – і борщі, і зупки, і рибка смажена або тушкована з морквою, і вирощені ним прянощі цицмати чи тархун, і безліч інших смаколиків та традиційна, “домашнього приготування”, як сам прижартовував “кох...івка”. Навіть у готельних умовах усе було елегантно й красиво сервіровано, сердечно припрошувано та щедро частовано. І як заповідь повторював: “Ти знаєш, не можу без людей!”

Заздалегідь, хвилююче і натхненно готувався до зустрічі, коли на гастролі мали завітати його найрідніші: чи красуня-донечка Оксанка, чи син – витонченого смаку художник Юрко, чи його вірна і мудра дружина.

Він умів створити свято дорогій людині, був творцем життєвих святочних миттєвостей, хмільних і радісних.



Катерина Хом’як – Марина, Богдан Кох – Чаплинський у виставі “Гріх і покаєння” І. Карпенка-Карого. Режисер – Анатолій Горчинський. Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1965 р.

А йому самому випало в житті добряче хильнути з чаші гіркої долі, та кріпився духовно, мужньо витримував наругу заборон і принижень. Гідно, по-лицарськи тримався й рятувався від концтаборів (утік із фашистського гетто, та не оминув більшовицького Гулагу!), створив себе, прекрасного актора – заньківчанина-Майстра, артиста широкої палітри.

Ми дружили. І тепер, переступаючи поріг нашої десятої гримерної, згадую той день, коли Богдан Анатолійович у далекому 1974 році запросив мене, початківця-актора, в ту гримерну, де господарювали Богдан Кох, Олександр Гринько, Василь Сухицький. Його делікатне і сердечне звернення: “Я говорив з Юліаном Турчином (наш багатолітній і уважний завгрупою театру), якщо Ви не проти, хочу запросити Вас у нашу гримерну!” Отака зворушлива пропозиція та пізніші роки нашої приятні

відлунують і нині хвилюючою вдячністю та повагою до Нього – променистого артиста, надійного друга, азартного веселуна, за-КОХ-аного в житті і мистецтві Богдана Коха!

Я не пам’ятаю творчих невдач у Богдана Анатолійовича. Великі ролі чи епізоди – він однаково талановито їх про-жи-вав! У кожній ролі знаходив і відкривав щось по-особливому цікаве, над кожною роллю працював із повною віддачею і щоразу по-новому вигранювала його акторська індивідуальність.

Не застав я вже тих вистав, про які збереглися захоплюючі спогади, рецензії, вистав, у яких “живуть вічно” його герої і про які він сам любив згадувати: Романа в “Дочці прокурора” Ю. Яновського, Опанаса в “Циганці Азі” М. Старицького, Зарембського в “Маклені Грасі” М. Куліша, Геббельса в “Коли мертві оживають” І. Рачади, Галея в “Білій хворобі” К. Чапека.

У творчій скарбниці актора – вистави, у яких він виконував по декілька ролей. А ще Богдан Анатолійович грав одну і ту ж роль через десятки років і робив це талановито. Скажімо, Дмитрика в “Ой не ходи, Грицю...” М. Старицького вперше зіграв у 1958 році, працюючи з Анатолієм Горчинським, і згодом – аж через 28 років! У виставі іншого режисера, з іншим поколінням акторів виконував-творив свого Дмитрика! І це було дивовижно: акторові за п’ятдесят (!), а енергія, чар майстерності та виконавської культури дивували.

А ще пам’ятна глибоко відчута ним роль сироти Івана Непокритого у виставі Олекси Ріпка (1977 рік) “Дай серцю волю, заведе в неволю” М. Кропивницького. Цей своєрідний творчий повтор із цим режисером (який, до слова, дуже любив і цінував актора-Коха!) відбувся через двадцять з лишнім років! Чи випадково? Чи закономірно? Чи, може, духовно наснажене на вічність? У цій виставі Богдан Анатолійович був найстаршим актором за віком (серед виконавців головних ролей), але цього абсолютно не відчувалося. Його майстерність, викристалізована людяність, відтворенням думок і почуттів жертвовного й веселого сироти-Івана, творила справжнє диво театру. “... Іван веде своєрідний діалог з глядачами, ніби промовляючи з сумної минувшини в сьогодення, ніби та травинка до сонця, тягнеться в жадане майбутнє... Пластична виразність, тонке відчуття трагічного й комічного, вміння користуватися гротесковими фарбами, не збочуючи до нечемного шаржу, – характерні особливості акторської майстерності Б. Коха. Актор не просто живе життям свого героя, а ніби доповнює партнерів” – писав А. Журавський, рецензент газети “Радянська Житомирщина” 14 липня 1978 року в статті “У традиціях корифеїв”.

Невелика роль Можаріна в одній з легендарних вистав театру – в “Сестрах Річинських” Ірини Вільде теж запам’ятовувалася хвилююче зіграною акторською темою: драмою закоханої людини, що блукала між розумом і серцем, мусила під тиском обставин йти на

компроміс із сумлінням. Богдан Кох мав десь дві чи три сцени-епізоди, та за його грою панорамно розгорталася драма галицьких родин, прочитувалися навіть майбутні втрати героя, і це було зрозумілим, пам'ятним і хвилюючим для глядача.

У багатьох ролях – так склалося! – Б. Кох був наче дублером, другим виконавцем ролі, але, що показово, майже в усіх таких випадках був творцем переконливим і глибоким. Пам'ятаю трьох виконавців Терешка Сурми у знаменитій “Суєті”, але Богдан Анатолійович був поліфонічнішим: може, й наслідував у чомусь віртуозного Володимира Аркушенка, та не копіював його, творив свого, дуже людяного і симпатичного Терешка.

Схожі ситуації були у виставах “Дами і гусари” та “Дикий ангел”. Прем'єрний виконавець Ротмістра Богдан Ступка майстерно грав! Але Б. Кох вносив у роль особисте, живе чуття людини, що в обставинах військової казарми не розгубила ні духовності, ні здатності серцем – саме так! – серцем прочитувати життєві ситуації.

А вже Маляр у “Дикому ангелі” – це була розкішна палітра творчих знахідок. У цій ролі Б. Кох справді відкривав “істину пристрастей і правду почуттів”, жартував, іронізуючи над самим собою, що легко було вживатися в героя-п'яничку...

У творчість актор вкладав і роздуми свої, і нерви, ніколи не був поверховим, ніколи не піддавався принадам акторського трюкацтва. Глибоким внутрішнім змістом були наповнені його ролі, – вони “свобідно лились із його душі”, як пісні життя. Б. Кох добивався переконливої правдивості і достовірності – прочитувалася тема його окраденого покоління, яке ламалося і, спрагле на бунт, ставало ще затягішим під гнітом жорстоких і цинічних обставин, виявляло, досліджувало і засуджувало оточення й себе:

Маляр Б. Коха сприймався як передсмертний бунт, останнє зусилля протесту талановитої, але духовно слабкої людини, що не витримувала принижень доброї і чистої душі – розплачувалася нехтуванням собою, заливаючись оковитою. Бо ж найменша несправедливість, чиїсь негідні вчинки, звична брехня, що, лицемірно маскуючись, вдягалася у правди шати, – для Маляра-Коха – гірше гетто чи в'язниці. Куди втечеш? Життя – халтура і мистецтво халтурне! Лукавство роз'їдає душу, родить зневіру, вбиває творчі начала та породжує халтурника в душі, не здатного ні творити, ні достойно жити!

Багато що мені забулося з того, як працював і що передумував, майструючи “свого” Маляра, Богдан Анатолійович і що обговорювалося тоді. Та незаперечним бачу вміння артиста Коха пронести тему людяності й



Богдан Кох – Зарембський (ліворуч), Борис Романицький – Граса, Тaisia Литвиненко – Маклена у виставі “Маклена Граса” М. Куліша. Режисер – Сергій Данченко, сценографія Мирона Купріяна. Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1967 р.

підкреслити тему відповідальності суспільства за покалічені долі.

Богдан Анатолійович не належав до акторів, що вільно імпровізують під час гри. Він детально опрацьовував простори та межі характеру, чітко дотримувався стилю, жанру, естетичних вимог режисера. Сповідував напрям театру, який змушував глядача мислити, а не збурювати аплодисменти спекулятивними гаслами чи анекдотичним трюкацтвом. Для Б. Коха важливим було підкреслити в своєму героєві не те навіть, яка це людина, а як вона живе, у чому осердя її думок і почувань.

У виставі Федора Стригуна “Безталанна”, де і мені так хотілося бути задіяним, Б. Кох мав роль батька Івана. І знову акторський фатум, збіг обставин! – прем'єру виконував інший актор, та все ж Іван змістовнішим був у трактуванні Богдана Анатолійовича. Він серцем був ближчий до сценічних обставин героя. І це відчувалося в глядній залі.

А ще у творчій галереї героїв Богдана Коха були вистави, в котрих він творив по декілька ролей: “Марія Заньковецька” – поліцмейстер і Погожев; “Декамерон” – і Лихвар, і Купець, і Данкі, і Єпископ, і Барончі (згідно із режисерським рішенням вистави)!

Пам'ятними залишилися ролі, створені Б. Кохом у виставах Ф. Стригуна. Фесько-Кох у незабутній “Марусі Чурай” Ліни Костенко – епізодик, а роль вигранювала

привабами і професійністю створеної актором людини порядної, чулої і принципової. А ще актор тонко відчував форму подачі і мистецький підтекст. Умів, де треба, бути прокурором своїх персонажів. Саме так виконував-трактував Осипова у “Батурині” чи Вельямінова у “Павлі Полуботкові” – з підкресленим відстороненням від образу виводив форму гри на грань тонкого гротеску і мистецької іронії над історичними поневолювачами національного духу українців.

Не знаю, чи помітили і зберегли (для вічності!) ці добротні ролі Б. Коха професійні театрознавці, але про такі акторські роботи варто було б писати як про високу школу акторського професіоналізму. Згадаймо невеликий, миттєвий фрагмент сценічного дійства в “Тайдамаках”, коли Богдан Анатолійович проживав мить смерти Титаря. Буквально півтора слова тексту, мовлені ним перед смертю: “Оксано, доч...” – і ледь чутне з серця – “ко!” вже вимовлялося з потойбіч, “де ні скорботи, ні печалі”; ніби столітня туга і трагедія втрат відлунювала в тому заледве мовленому “дочко”. Чулася вічність, ціла планида батьківської любові і страждань за всіх титарів і доньок усіх століть! Талановита мить вічного життя! Мить сценічного дива? А може, подвигу?

Видатний чи провідний, шалено за-Кох-аний в житті і творчість, Богдан Кох постійно вдосконалював свою майстерність. Розширював межі вічних миттєвостей. Не дозволяв собі стати поза фарватером творчості, багато читав. І понині у мене зберігається десь роздубута ним стаття Л. Курбаса 1927 року “Сьогодні українського театру і Березіль” (Бібліотека “Вапліте”). Артист роздобув цю статтю ще в 1975 році – в жорстокі й цинічні часи!

Актор Б. Кох почував себе окрилений, коли зустрічався з цікавими режисерами. Не знаю, чи збереглися його записи репетицій М. Колова (Болгарія), що ставив комедію-гротеск “Замшевий піджак” С. Стратієва? Я пригадую його хвилююче захоплення від роботи з цим режисером. Богдан Анатолійович переповідав про репетиції як про свято, коли працював над роллю Жоро в цій цікавій виставі.

Згодом у виставі М. Захарова (Москва) “Проводимо експеримент” В. Черниха Богдан Кох виконував невелику роль Ніренбурга, з натхненням, жадібно долучався до творення тієї авангардової вистави.

Гнучкий внутрішньою психотехнікою, актор буквально оживав від доброї творчої атмосфери, майстерно й точно узгоджував свою гру з естетикою та манерою різних режисерів, різних шкіл. А ті, в свою чергу, були творчо задоволені його фаховою вправністю (як, скажімо, В. Оглоблін не міг нахвалитися актором Кохом, працюючи з ним у виставі “Сюїта Журавського” О. Підсухи). Більше того, індивідуальність Богдана Коха якісно впливала на поглиблення режисерського задуму: “Для мене дуже важливий образ Кросни, в ньому відчувається невимовна туга за рідним краєм, приреченість людини,



Наталія Міносян – Матюша, Богдан Кох – Терешко у виставі “Суєта” І. Карпенка-Карого. Режисер – Олекса Рінко. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1976 р.

яка зрозуміла свою втрату”, – залишив такий спогад режисер у другому числі “Театрального Львова” за 1984 рік. А рецензент теж закріпив мить творчості і зафіксував у публікації в газеті “Культура і життя” від 1 квітня 1984 року таке: “Ось Кросно (актор Б. Кох). Цей тихий чоловічок, любитель і знавець музики, всього боїться: власть імущих, політиків, бандитів, поліцейських, навіть дружини... Завдяки блискучим знахідкам актора й режисера цей образ став однією з найбільших удач вистави. Треба б-а-ч-и-т-и, як сприймає кожну його появу на сцені глядач...”

Справжній інтелігент у житті, Богдан Кох – людина героїчного характеру. “Признайся, що ти частинно винювен, ведь ты артист...” – вибивали радянські слідчі тавра на його душі. Та “зек-інтелігент” блазнем не став – зберіг, пройшовши митарства життя, “політ орла і серце чистої голубки”! Не відрікався ні від роду, ні від прізвища, не дописував до свого прізвища ні “-ов”, ні “-уевич”, бо в таких, як він, інша проба серця, гартована на шалених протягах часу. Не плазував, не продавався заради вигод і звань.

Його невіддільна любов до України, до театру, до людей була рятівним колом у житті. Це тримало його у вірі і вселяло надії на радість свобідного і творчого життя. І склалися Кохові концертні програми в тюрмах та на лісопозапах. Багато згадував про ту “школу життя” (якби ж то ума! Записати тоді ті спогади!), розповідав за КОХ-ано про красивих і мужніх людей, передумував свої митарства, а також життя героїчного того покоління “шестидесятників”; переповідав по-доброму заньківчанські “історії” та сценічну науку великих корифеїв.

Не берусь говорити, що Богдан Анатолійович мав дар відчувати час як вічність. Він творив свій світ, свою буденність, де панували святині. Обоженував матінку свою – Варвару-полтавку. Пригадую, коли приїздила моя



Богдан Кох – Шприх, Борис Мірус – Казарін у виставі “Маскарад” Ю. Лермонтова. Режисер – Олекса Рінко. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1982 р.

мама з Полтавщини, любив бесідувати з нею, із замилюванням вслухався у полтавський говір і, бувало, розчулено плакав.

Завжди з повагою і вдячністю Богдан Анатолійович розповідав про татуся-геодезиста, родом з Охтирки, відомого в Україні есперантиста. Їх і забирали, і судили разом – концтабір більшовизму нищив цілі покоління, щоб ні пам’яті, ні згадки про духовну спадковість не зоставалося.

Богдан Анатолійович з неприхованою гордістю розповідав про свого старшого брата – Юрія, в честь якого назвав і свого сина Юрком, дуже вболівав за неперервність родинних святинь і цінностей.

Оті щемливі спогади – душею читане життя родини – ставали безцінним багажем для його творчості, великим підтекстом до творення життя його героїв.

Національне самоусвідомлення, національний етичний абсолютизм послідовно і виразно відчувалися у творчості Б. Коха. Вони звучали у його ролях одержимо і повнозвучно. Творячи роль Гуріна у виставі Алли Бабенко “Кафедра” В. Врублевської, проживаючи характер знову ж таки

зламаного і мовчазного та впокороеного викладача вузу, в суцільній зоні аморальності, Богдан Анатолійович у невеликому монолозі розгортав драму тієї людини, говорив за всіх, хто його вичитував із зали. Висловлював героїчну непокору, затяту українську несхитність та поособливному вимовляв слова Канта: “Про моральне і аморальне люди будуть говорити доти, доки будуть жити! І вимагає цього зоряне небо над нами і моральний закон, який живе в кожному з нас!” Говорилося це так талановито, що глядачі відгукувалися аплодисментами. А вже в особливий спосіб глядна зала відзивалася на Кохове рішення, як вирок мовлене Бригдалову: “Ви не маєте права керувати кафедрою!” Гурін-Кох відчеканював це так, неначе зривав кайдани з душі і сам радів, що здатний сказати правду. Те блаженне одкровення адресувалося навіть не конкретній особі, а цілій злочинній системі, що породжує нищих і небезпечних педагогів.

Нелегко було займатися мистецтвом у ті часи всім, а Кохові особливо. Десятиліттями не реабілітований і не поцінований, він не здавався – був добротворною людиною, співчутливою і сердечною до покривджених несправедливо. У ньому палахкотів вогонь захисника правди, нехай малої, але так необхідної для крилатої душі артиста в небі творчості.

Богдан Кох неймовірно цупко тримався за всеперемагаюче життя і, вже хворий, так жадібно прагнув розпо-

Борис Мірус – Іван Рубчак, Богдан Кох – Василь Юрчак, Тарас Журко – Лесь Курбас, Григорій Шумейко – Петро Карманський у драматичному етюді “В наймах у Мельпомени” Н. Бічуй. Режисер – Богдан Козак. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1989 р.



вісти хоч частку пережитого, передуманого, прочитаного “серцем нелукавим”. Та не міг...

Ми працювали над виставою “Вічний раб?” В. Шевчука. Богдана Анатолійовича я призначив на роль Розенроха – ката й жертву водночас химерного та страшного замку-в’язниці. Це була одна з останніх ролей. Характер цікавий і складний. Кох-Розенрох (римував Богдан Анатолійович) — ідеолог і теоретик, в’язень і жертва мав що зняти з полицки творчого арсеналу та з глибин зарубцьованої пам’яті “не реабілітованого”, щоб передати всі жахіття вбивств людського в людині. Для цієї ролі знадобилася б його колишня молодеча азартність: грав добре, та не ті вже були фізичні сили... Хворе тіло гасило полум’я духовного горіння. Він не здавався і максимально старався “ввійти” в “умови гри”, точно відчуваючи стилістику притчі-гротеску, старався надзвичайно ще й тому, що це – Валерій Шевчук! Його кумир, письменник, в якого був залюблений! Та межі буття чи перебування у мистецтві вже були полічені... Гаснули очі і більшав біль від приреченості...

Змарнілий і худосилий, приходив у театр, жартував, тамуючи нестерпні болі, і глодав щемливий жаль та тугу за творчістю, а очі, неначе зупинені вогні, жаріли неймовірною жагою творити і бути потрібним. Так і стояв у

Богдан Кох – Євгеніуш, Петро Бенюк – Едек у виставі “Танго” С. Мрожека. Режисер – Алла Бабенко. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1989 р.



нашій десятій, уже неприсутнім. Таку мить вічності геніально передала Л. Костенко:

...Його в театр приводила дружина.
Стояла там, припавши до куліс.
А він ще грав! І ми за ним тужили
І вже його не бачили від сліз.
Він грав не так. Але не міг не грати.
І ще раз! Ще! Востаннє...І згасав.
Додому він вертався умирати,
Але в мистецтві він ще воскресав.

Богдан Кох із священним трепетом любив поезію, дуже тонко її відчував. Переписував заборонені вірші із самвидаву і відсилав їх приятелям у Київ (друзям з музеою ім. Т. Шевченка), в Коломию найсердечнішим друзям – Мілі та Михайлові.

Улюбленими поетами, окрім класиків, були В. Симоненко (пам’ятаю, як ми разом відвідували в Черкасах маму поета), Л. Костенко та В. Стус.

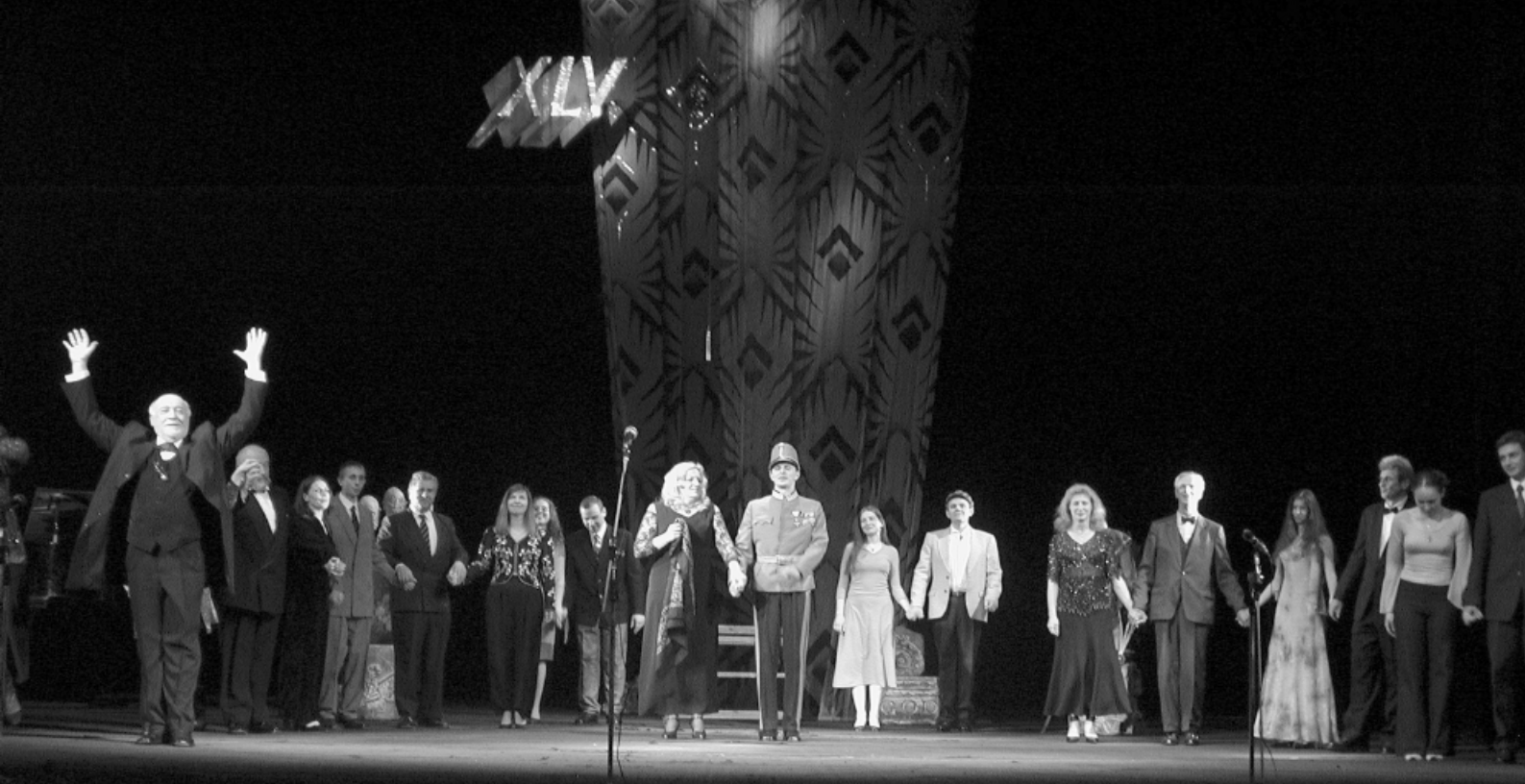
Не можу не згадати про його ви-КОХ-ане мистецьке дітище, – хорове диригування. Святом для його музично-чулої душі було слухати геніальну музику й ансамблеве звучання доброго хору. Чудово знав історію музики, музграмоту викладав у студії при театрі ім. М. Заньковецької, грав на скрипці і фортепіано. Природа обдарувала Б. Коха абсолютним слухом і добрим голосом.

У 1961 році (!) з червоним дипломом закінчив клас хорового диригування у Київській консерваторії (заочно). Як це йому тоді вдалося?! “Дозволили” чи “прогавили” пильні та всюдисущі “органи” нашого зятятого націоналіста, та ще й не реабілітованого?! Він самотужки організував зі своїми студійцями та молодими акторами театру хорове виконання пісень з пам’ятної вистави “Вій, вітерець!” Я. Райніса. І до сьогодні згадуються ті дивовижні твори, розівчені з Б. Кохом.

Катастрофічно не мав доброї пам’яті на анекдоти, звичні в акторському середовищі, але тішив нас їх тонкою подачею і конспектуванням їх у записничках. Водилися у нього такі “анекдотоденники”.

А хіба можна забути щедрість Богдана Коха творити добро через знаки уваги. Ті миті його вічної любови. У лихі роки, мешкаючи над цукернею “Лакомка”, “діставав”, допомагав “дістати” чи купував дефіцитні цукерки і, коли повз нашу десятку проходили студійці, поспішаючи на виставу, непомітно для широкого загалу, без спекулятивного афішування у долоньки клав смачну цукерку. Не частував, а причащав любов’ю!

Богдан Кох – творець зупиненої миті. Не було такого актора в театрі, кого б він не обдарував власноруч сфотографованими й піднесеними (ще й з точною датою на звороті) фотографіями. Загляньмо в них і згадаймо Його! На них він проявлений виразно і красиво, у райдужних кольорах таланту, доброти, серцеючності, любови!



Галина ДОМОЖИРОВА

МЕЛЬПОМЕНА ЛЮБИТЬ ЇХ!

(До 40-річчя діяльності Польського народного театру у Львові)

Польський народний театр у Львові урочисто відзначив 45 років творчої діяльності. Лунали найпалкіші привітання від Міністерства культури України та Польщі, від урядових установ обидвох країн, Львівської облдержадміністрації, колег і численних шанувальників. Відзнаки, нагороди, дипломи, ювілейні адреси вкотре примножили славу цього унікального колективу, що самовіддано й скромно день у день працює і живе за законами мистецтва. І це не просто традиційний каскад фразеологізмів з нагоди певної дати. У цих, можливо, до болю затертих словах – суть духовного життя усіх, хто пов'язав себе раз і назавжди із Польським народним театром у Львові.

Святкування відбувалося на сцені Національного академічного театру імені Марії Заньковецької. І не тому лишень, що рідні стіни аматорів (невеличкий зал палацу Бельських, де тепер міститься Обласний будинок учителя) не змогли б умістити вдячних прихильників та офіційних представників. Заньківчани яскраво позначилися на біографії Польського народного театру своїм дійовим зацікавленням і реальною співпрацею. Адже неодноразово у поетичних вечорах, присвячених творчості Тараса Шевченка, Адама Міцкевича, Юліуша Словацького, брали участь провідні актори-заньківчани Лариса Кадирова, Богдан Козак. А для Збігнева Хшановського, головного режисера Польського народного театру, сцена Театру імені Марії Заньковецької – як рідна колиска. Тут промайнуло його дитинство: батьки працювали на скромних посадах, без яких,

однак, жодна вистава довершеності не отримала б. Поважні знавці своєї справи, вони з пієтетом ставилися до кожної театральної професії – вважали, що Мельпомену не можна ображати недбалством чи байдужістю.

Ота вимогливість батьків до себе і до інших допомогла Збігневу Хшановському не розчинити свій колектив у заклішованому колись репертуарі самодіяльних ентузіастів. У Польський народний театр приходила і приходила публіка вишукана, освічена, до певної міри елітарна, котра хоче бачити досконале втілення драматургічного твору і водночас познайомитися з досі не знаним

Ювілейні вітання приймає Валерій Бортяков.





Фрагмент вистави "Полювання" С. Мрожека на ювілейному вечорі, 2003 р.

Попурі польських шлягерів 20-30-х років XX ст. на ювілейному вечорі, 2003 р.



авторським іменем. В умовах колишнього Радянського Союзу, де кожна іноземна п'єса проходила багатоповіркову цензуру, поляки дозволяли собі те, про що й мріяти не могли професійні театри (постави "Стара жінка висиджує" Т. Ружеви́ча, "Серенада", "У відкритому морі" С. Мрожека).

Високий інтелектуальний рівень було заявлено з перших кроків театру. Його засновник – учитель-полоніст Пйотр Гаусфатер (1894 – 1966), вийшовши на пенсію, повністю віддався театральному покликанню. Разом із своїми вихованцями він перейшов до більш масштабної роботи – від малих драматичних форм до постанови "Баладини" Ю. Словацького. І цей перехід у грудні 1958 року поклав початок життєвого й творчого сюжету з непередбаченими перипетіями, що окреслюють долю театру – його злету, людські й мистецькі проблеми.

В особі Збігнева Хшановського Пйотр Гаусфатер знайшов гідного, неначе Богом посланого послідовника. Хшановський, закінчивши польське відділення філологічного факультету Львівського університету, чудово читав вірші, танцював, грав на фортепіано. У числі перших почав оволодівати професією телевізійного режисера на новоствореному Львівському телебаченні. Після прем'єри "Панни Малішевської" Г. Запольської П. Гаусфатер міг упевнено покласти на свого учня, якого завжди непокоїли творчі задуми та ідеї. Хшановському було замало того, що знав, розумів, відчував змалку. Без професійної режисерської освіти він життя не уявляв. Наважився поїхати до Москви і подати документи на вступ до театрального училища імені Вахтангова. Комісія була зачарована абітурієнтом зі Львова. Його мелодійний гнучкий голос, вроджена пластика, смак у підборі творів на вступний конкурс свідчили, що і за тисячі кілометрів від столичних студій визрівають таланти, здатні піднести мистецтво на неординарний рівень. Хшановський вступив до училища Вахтангова, очолюваного видатним режисером і педагогом Борисом Захаю. На жаль, менше пощастило сестрі львівського абітурієнта – Лідії Хшановській-Ілку. Згодом вона теж вирішила здобути професійну акторську освіту, але комісія відбракувала її за акцент, хоча Лідія бездоганно й понині говорить кількома мовами. А може, москвичі подумали, що досить їм одного представника Львова? Залишиться таємницею, що відчували вони, побачивши Лідію Хшановську у головній ролі "Антигони" Ж. Ануя. Адже у 1969 році Польський народний театр двічі виїжджав із гастролями до Москви під час проведення II Фестивалю польської драматургії в СРСР. Крім "Антигони" львів'яни з успіхом показали ще одну прем'єру – "Весілля" С. Виспянського, що на десятиліття стала візитною карткою колективу. Ці вистави уважно переглянув і Борис Захава. Констатував самобутню роботу випускника училища Збігнева Хшановського.

Настали роки плідної праці. Творчий склад Польського народного театру у Львові поповнювали не лише поляки, а й талановита молодь інших національностей. Знання польської мови вдосконалювали на репетиціях, у дружньому спілкуванні, на творчих вечірках. Кандидат медичних наук, психолог, а тоді студент Львівського університету Вадим Васютинський згадує ті часи як щасливу натхненну пору молодості. Знання законів сценічної мови допомогло Наталії Ступко нещодавно перекласти українською парадоксальну п'єсу В. Гомбровича "Івона, принцеса Бургундська". Вона теж студенткою Львівського університету імени Івана Франка прийшла до Польського театру; уже і діти повиростали, а мама, як дівчинка, щоразу хвилюється перед виставою. Художник Олександр Оверчук пройшов у театрі школу і як сценограф, і як актор. Фотомитець Олексій Іутін, переглянувши одну з вистав, назавжди закохався у театр. Відтоді його об'єкти фіксує пам'ятні події у колишньому палаці Бельських, та й автор фотографій часом випробує себе у скромних ролях. Таке враження, що крихітна сцена нікого не може залишити байдужим – на ній реалізуються найсміливіші ідеї, адже обмеженість простору спонукає мислити нестандартно. При поставках кожен сценічний сантиметр, кутик, деталь стіни, залу розкривають свою затаєну театральну сутність. Мистецькою фантазією, вмінням підкорити художній волі не дуже комфортні умови реалій творчого існування визначається обличчя цього театру. Іноді навіть видається, що мінімалізм постановочних засобів допомагає знаходити оригінальні рішення, про які годі думати при наявності традиційних сценічних механізмів.

Ідеї сценографа й режисера Валерія Бортякова просто-таки приголомшують образністю, вирізьбленою з найбільш прозаїчної матерії. Мало хто з публіки звернув колись увагу на те, як дотепно було вирішено оформлення в комедії Мольєра. Воно виглядало справжнім гобеленом, а насправді шляхетні стіни прикрашали... дешеві вафельні рушники, зшиті в єдине полотно та розмальовані вугіллям. Фактура звичайнісінького недорогого рушника всмоктувала вугільний порошок, а при відповідному кольорі світла виглядала коштовним витвором старовинного майстра. Та він і є великим майстром, оцей сценограф-вигвітник Валерій Бортяков. Дуже дивувався Президент Республіки Польща Лех Валенса, звідки росіянин, народжений у Красноярську, так добре знає польську мову? Було це 1993 року – під час візиту Леха Валенси в Україну. Тоді Збігнева Хшановського було



Після прем'єри вистави "У відкритому морі" С. Мрожека. Режисер – Збігнев Хшановський. Польський народний театр. Львів, 1979 р.

нагороджено Офіцерським Хрестом Ордена Заслуги, а Валерія Бортякова – Кавалерським Хрестом Ордена Заслуги. Згодом у Варшаві Міністр закордонних справ Республіки Польща Кшиштоф Скубішевський вручив колективові Диплом Визнання за видатні заслуги для польської культури у світі.

Вдячного ставлення театрові ніколи не бракувало. Він заслужив це численними поставками, поетичними вечорами, виступами у Львові, гастролями по Україні та поза її межами, репрезентуючи польську класику, сучасну європейську драматургію з визначенням "уперше". Ім'я Тадеуша Ружевича в ті часи було майже незанимким в Україні. Поставка п'єси "Стара жінка висиджує" (1979 р.) стала своєрідною сенсацією для культурного життя Львова. Головну роль виконувала донька покійного фундатора театру Ганна Гаусфатер. Немолода актриса, на долю якої випало чимало випробувань, тонко й зворушливо змальовувала образ жінки, яка висиджує в очікуванні свого єдиного синочка, загубленого серед жорстокості здичавілого світу, війн, розбрату. Складне філософське дійство з асоціативно-багатозначними діялогами сприймалося дуже просто й дохідливо. Покійний нині майстер українського сценографії – народний художник Євген Лисик зумів створити у залі таку емоційну атмосферу, що кожна репліка набувала значення духовної аксіоми. Узагальнюючий образ вистави – життя як смітник, на який викидають не лише непотріб, а й справжні почуття. По ходу дії актори висипали в зал старі мешти, одяг. Тоді, наприкінці сімдесятих, це видавалося ексцентричним, авангардним.

Театр дуже хвилювався, коли під час творчої поїздки до Польщі до них завітав сам Тадеуш Ружевич. Звичай він не дивиться своїх вистав – боїться розчарувань. Та львівська інтерпретація “Старої жінки...” йому сподобалася, і живий класик польської літератури благословив театр на постанову “Картотеки”. Не маю жодних сумнівів, що тоді, на початку вісімдесятих років, “Картотека” могла стати справжнім художнім вибухом. Ружевич чи не першим у повоєнній польській драматургії вивів на сцену постать антигероя свого часу, що перебуває в стані постійного переляку, невпевненості, сумнівів, здригається від шарудіння газети, шурхоту за стіною. Залишається лише гадати, чим могла повернутися для Польського народного театру ця постава, якби вона побачила світло рампи. Адже застійні роки були у розквіті. Цензура давила “інакомислячих” і закликала до возвеличення образу будівника комунізму, а тут на сцені скиглила зі своїми рефлексіями якась непоказова, виснажена від болю особа, що не вирізняється ані духом, ані вчинками.

Збігнев Хшановський почав репетиції “Картотеки”. Керівництво будинку вчителя в особі мудрого й доброзичливого директора Лариси Свердлик “підстрахувало” колектив перед церберами з партійних органів. Мовляв, п’еса розвінчує міщанський спосіб життя, наголошує на польсько-німецькій дружбі (оскільки у фіналі з банальними запитаннями з’являється недолуга журналістка з Німеччини)... Але не судилося тоді “Картотеці” вийти до глядача. Восени 1981 року, відкривши черговий театральний сезон, після вистави “Весілля” С. Виспянського З. Хшановський разом із сестрою Лідією та ще кількома акторами (серед них були студенти з Польщі, котрі навчалися у Львівському політехнічному інституті) вирішили покласти квіти до пам’ятника Адаму Міцкевичу. Вони так робили щоразу – несли подаровані глядачами квіти улюбленому поетові. Але, напевно, цього разу вони не врахували політичне тло: виступи “Солідарності” та її ватажка Леха Валенси. Аматори й уявити собі не могли, що за покладання квітів їм “пришиють” антигромадський вияв свідомості і несправедливо покарають. Репресії розпочалися наступного ранку. Приміщення Польського народного театру за наказом першого секретаря обкому партії Віктора Добрика було закрито й опечатано. Збігнева Хшановського за десять хвилин було звільнено з посади режисера Львівського телебачення із забороною коли-небудь переступати поріг студії, де він відпрацював понад двадцять років. Лідії Хшановській-Ілку на роботі влаштували судилище і теж показали на двері. Студентку-музикознавця Софію Іванову виключили з консерваторії. Студентів із Польщі вигнали з Політехніки і під конвоєм міліції вивезли за кордон.

Колектив театру був шокований жорстокою розправою. Театр бився об запечатані двері. Та не зламався. Такі вже були у Хшановського однодумці – Йоланта Мар-

тинович, Ядвіга Пихаті, Люба Левак, Ірена Слободян, Станіслав Черкас, Януш Тіссон та ін. (Дехто з ветеранів колективу, на жаль, уже пішов із життя: художник Любарт Лещинський, вчитель Владислав Локетко). Пообіцяли, що продовжать роботу за будь-яких обставин, а це було, ой, як непросто. З “ідейними ворогами” переставали вітатися друзі, тікали від них. Хшановський тинявся без роботи і змушений був їхати до Москви – просити, щоб його справу переглянули у ЦК КПРС. Справу “переглянули” і запропонували посаду... інспектора сільських самодіяльних театрів при Обласному будинку творчості. Професійний режисер погодився і на це. Їздив по клубах, намагався чимось вплинути на безпросвітний стан справ у драмгуртках, але зрозумів – усе марно! Звернувся до польського посольства з проханням на виїзд. Львів покидав зі сльозами – залишав усе найдорожче, найрідніше: могилу батька, стареньку матір, сестру, родину і Театр, у якому народився і сформувався як художник.

У Польщі Збігнев Хшановський знайшов роботу відразу. І в театрі, і на телебаченні по-справжньому оцінили його талант актора й режисера, його вміння працювати швидко, обходитися мінімальними засобами при найбільшій творчій віддачі.

Боліло серце за звичними репетиціями на вулиці Коперника, 42, у Львові. А там таки продовжувалася робота. Опальний театр “розпечатали” за умови ставити лише ідейні п’єси й ніколи не покладати квітів до пам’ятників класиків, не лише польських. Щоб замилити очі начальству, було поставлено кілька кон’юнктурних п’єс (до речі, не найгірших за своїм змістом з-поміж тодішньої драматургії). Треба було свідомо йти на поступки, щоб вижити, щоб не поховати справу кількох десятиліть. З афіші зникло слово “польський” – залишився просто народний театр; керівництво перейняв Валерій Бортяков — теж не поляк, і партійні органи заспокоїлись. Та й назви вистав тішили: “Червоні Сівачі” М. Петренка, “Ми, що нижче підписались” О. Гельмана, “Належу до революції” М. Бугова. Вдавали “вар’ята” із професійною відданістю. Лише 1993 року на афішу повернулося слово “польський”.

Часи випробувань довели, що репресіями, приниженням, знущанням не можна закреслити долю театру, який народився з любови до вічних людських цінностей: краси, гармонії, утвердження добра. Колесо історії, хоч і важко, але стало рухатися у потрібному напрямку, розвалюючи штучно побудовані стіни та кордони. За таких умов театр зміцнів духом і назавжди позбавився відчуття незахищеності, став мудрішим, досвідченішим. Стали можливими тривалі гастролі за кордоном: в Англії, Швеції, у Польщі, виступи на театральних фестивалях і форумах.

Тепер шанувальники польського народного театру – це не обмежене коло львівських інтелектуалів, а багатотисячна аудиторія від столичного Києва до найменших



Альфред Климчак, Валерій Бортяков, Януш Тіссон (зліва направо) у виставі "Картотека" Т. Ружевича. Режисер – Збігнев Хшановський. Польський народний театр. Львів, 2002 р.

містечок України. Актори викликають не просто повагу, а захоплення. Дехто називає їх божевільними, бо тільки божевільні у наш меркантильний час можуть так щедро віддаватися мистецтву, що не приносить матеріальних прибутків. Трохи божевільним вважають і самого Збігнева Хшановського – зрозуміло, у доброму сенсі цього слова, бо він щотижня перетинає кордон між Польщею і Україною, щоб встигнути до Львова на репетицію.

Скептики не вірили, що З. Хшановському пощастить зберегти труп. Зберіг. І "Картотеку" Т. Ружевича таки поставив, хоч прем'єра відбулася аж через двадцять років. Хшановський грає головну роль, в якій так багато від його особистих переживань, болю за нездійсненими мріями, гіркоти за загубленим часом, співчуття і жалю до тих, кого вже немає. Це особливо гостро відчувають ті, хто добре знає свого режисера. Незалежно від деталей біографії самого виконавця, цей підтекст зрозумілий і кожному глядачеві, бо він відчуває, як швидко спливає час, як мало його залишається на добрі вчинки, почуття, милосердя до ближнього. І коли у фіналі Герой у відповідь на питання журналістки, чого він ще прагне у житті, кричить: "Молодості! Молодості хочу!" – це звучить, як прокляття рокам, понищенням безжальною ходою історії. Шанувальники театру стверджують, що це найкраща вистава Польського народного театру, найкраща роль Збігнева Хшановського. Але кожному відрізьку історії театру відповідає якась найкраща вистава – залежно від того, наскільки вона була співзвучною атмосфері суспільства. Серед таких – вистави за творами Словацького, Шекспіра, Чехова, Фредра, Кохановського. Наче своє-

рідний камертон, режисер Збігнев Хшановський усе своє творче життя відчував і розумів, чого бракує театральній палітрі часу, чого чекає й шукає публіка.

45-річний ювілей Польського народного театру у Львові був не подібним до попередніх круглих дат. На сцені театру імені Марії Заньковецької із щирістю вітали не фанатичних аматорів, а справжніх майстрів, які підтвердили це фрагментами зі своїх вистав. По-родинному привітали Збігнева Хшановського його "вірні гусари" – майстри-заньківчани Борис Мірус та Богдан Козак. Адже саме на сцені свого дитинства, у Театрі імені Марії Заньковецької, далекого 1976 року він реалізував юначу мрію – поставив комедію О. Фредра "Дами і гусари" у співтворчості із талановитим сценографом Мироном Ки-

пріяном. Розчулений Збишек, як ласкаво називають його, не зміг утриматися від спогадів. Нагадав, як старенька актриса Леся Кривицька, людина дивовижного таланту і долі, із посмішкою сказала йому після здачі вистави: "Я тішуся, що Мельпомена полюбила тебе!"

Плакат до вистави "Картотека" Т. Ружевича. Режисер – Збігнев Хшановський. Польський народний театр. Львів, 2002 р.





Тетяна СТЕПАНЧИКОВА

БАЛЕРИНА НАТАЛІЯ СЛОБОДЯН

(Фрагменти з рукопису книги "Мистецькі зустрічі")

Усе починалося з дитинства. З казочки Ганса Крістіяна Андерсена про Олов'яного Солдатика. Він був калічкою – стояв на одній нозі. За книгою він охороняв палац і був закоханий у Балеринку, яка здавалася йому товаришем по нещастю, бо теж стояла на одній нозі, хоча була вишуканою й легкою. Солдатик любив Балерину й наділяв її усякими чеснотами. І я, читаючи твір і переносячи на себе риси його героїв, знала, що вона не просто божественна, а ще й добра, розумна й співчутлива. Мені самій хотілося бути такою. Подорослішавши, прийшла в театр. Мою увагу захопив балет, але розлучатись з улюбленими героями було шкода. Тому стала в житті (а тепер ним була сцена) шукати їм еквівалентів. Прискіпливо приглядаючись до танцюристок у "пачках", прагнула серед них знайти відповідність тій, яку так любила, котра була моєю мрією. Невдовзі знайшла. Втіленню мого казкового ідеалу відповідала тільки одна –
Наталія Слободян.

Наталія Слободян – Елада у балеті "Пан Твардовський"
Л. Ружицького. Львівський державний академічний театр опери
та балету ім. Івана Франка, 1958 р.

* * *

Вона ввійшла у мою душу Одеттою-Одилією з “Лебединого озера”. Спочатку не хотілося вірити, що Білий і Чорний Лебеді – це одна й та сама артистка. Одетта була ніжною, щирою, довірливою, ображеною зрадливим принцом. Одилія ж зухвалою, мстивою і жорстокою. Аж згодом, через багато років, прочитавши судження відомого мистецтвознавця Миколи Ельяша про ці ролі Наталі Слободян, збагнула, наскільки мої напівдитячі враження від балету “Лебедине озеро” були точними. Він писав: “Наталія Слободян “Лебедине озеро” відчуває перш за все як людську драму реальних почуттів і не розуміє, як можна виконувати цей балет лише як гарну казку, як далекий від життя вимисел”[1].

Але повернуся до своєї гри в продовження казки. Танцюристка Слободян, така казково прекрасна в ролі Одетти-Одилії, настільки в уяві з’єдналася з образом андерсенівської балеринки, що мені почав снитися один і той самий страшний сон: полум’я охоплює її в казковому палаці, і вона гине, гине...

І тоді бігла в театр, щоб побачити її невмирущою. Бо в кожній новій постанові їй доводилося вмирати. Так було в образі Марії з “Бахчисарайського фонтана”, в образі Жізель у балеті про Франческу да Риміні. Навіть у мініатюрі на музику К. Сен-Санса вона залишала цей світ – Вмираючим Лебедем. Душа щоразу тріпотіла. І завжди, коли актриса, усміхнена й радісна від щедрих оплесків, “оживала”, граціозно виходячи на поклін, щастю не було меж.

* * *

Як і годиться, героїні балету жилися коханням. Але які вони були різні... Напевно, звідси й почалося моє вивчення таємниць одного з найскладніших видів мистецтва – балету.

Ну, наприклад, чим відрізняється Жізель із балету французького композитора А. Адана від Марії з “Бахчисарайського фонтана” Б. Асаф’єва. Невже лишень музикою? Я стільки разів дивилася ці дивовижні постанови, і все-таки щоразу, коли на сцену виходила Наталя Слободян, усе починалося ніби вперше. На мене знову впливала казкова магічна сила...

Чим артистка вмiла так заповонити?

Вражала її абсолютна свобода на пуантах. Здавалося, що постава на кінчиках пальців у коркових балетних туфельках є найорганічнішою позою у світі... Її бездоганна фігура, легкі ніжки, особливо в найулюбленішому “па” у високому батмані (тоді вона найбільше нагадувала мою балеринку з казки), її “співучі” руки... Невже в цьому була таємниця актриси? Слободян умiла робити на сцені те, що недоступним було для інших. Про її Марію в журналі “Театр” М. Ельяш говорив так: “Марія... юна й беззахисна, безпосередня й стражденна, схожа на подих



Наталія Слободян в образі Жізель. Картина художника М. Добронравова, 1957 р.

пушкінських рядків про “мить чудову”[2]. Але й це не давало відповіді на моє запитання.

А може, відповідь знайдеться у рецензіях на балет “Жізель”? Про її Жізель писали так багато, що лише витяги з преси могли б скласти цілий альбом.

“При своїй першій появі Жізель – простодушна сільська дівчина, лукава й кокетлива. Рухи її прості й безтурботні. Вона пустує з подругами, жартує з матір’ю, із задоволенням танцює з Альбертом. Жізель по-дівочому сором’язлива й боязка”[3].

Журналісти, рецензенти обласних газет і маститі критики “з центру” так само, як і я, захоплені незрівнянною Жізелью. І також не можуть розкрити цієї таємниці.

“У легких граціозних рухах Жізель сама безпосередність. Кожна варіація незвичайно проста, кожен жест актриси виправданий та творчо продуманий. Це й створює цілісне враження повітряності, невагомості. Буквально жживаючись з образом, Н. Слободян, крім відмінного володіння суто хореографічними прийомами, проявляє себе як прекрасна драматична актриса”[4].

Ні, тут щось не те, чого очікую я. Дивлячись на сцену, я бачила життя, облагороджене мистецтвом. І це життя народжувалося у нас на очах, у всьому чаклунстві театру.

Пізніше, коли я насмiлилась досягнути до Балерини, Наталя Василівна сама розповідала мені про свою Жізель, про те, що понад усе її героїня любила танцювати, була легкої вдачі, і всі її любивали. Але в неї було хворе серце... Так, так – серце. Це й спричинилося до біди. Адже після сцени “чарівної ночі кохання”, яку ввів у



Наталія Слободян – Жізель у балеті “Жізель” А. Адана. Львівський державний академічний театр опери та балету ім. Івана Франка, 1954 р.

балет балетмейстер М. Трегубов (раніше балет був на дві дії; тепер додалась невеличка лірична й пристрасна третя дія), звістка про зраду Альберта руйнувала її здоров'я.

На стіні у вітальні квартири – великий портрет. Чимсь схожий на уславлену роботу Врубеля “Царівна-Лебідь”. (Може, тому, що в уяві, враженій Лебедями великої Танцівниці, тема стражденної дівчини-птаха сидить так міцно, що скрізь ввижаються самі Лебеді?). Це зображення Балерини в ролі Жізелі. У кипінні ясно-блакитних кольорів художник М. Добро-нравов зобразив Жізель-Слободян в останній дії балету. На обличчі – відтінок смутку. Навколо – неземна легкість, чужа стражданню. Значить, Балерина своїм сценічним образом могла так сильно схвилювати і художника.

Але повернімося до того дивосвіту, який актриса щовечора творила на сцені, переживаючи неповторні історії життя й кохання своїх героїнь. Кожного разу спочатку, кожного разу відкриваючи неповторність жіночих доль, душ і сердець.

– З чого починається неповторність? – запитувала я, прагнучи розгадати таїну такого дивовижного обдарування. Лукаво дивлячись на мене, народна артистка відповідала:

– З ходи...

– Але ж це не драматична сцена? Це ж балет. Де ніби прийнято... танцювати.

– Так, саме з балетної ходи. Де кожен крок героїні на сцені має бути інший. А точніше – з темпоритму ходи...

І розповідає, що колись спостерігала за тим, як у класі велика Уланова шукала свій вихід у балеті “Ромео і Джульєтта” – у своїй коронній ролі. Вона виходила, робила кілька кроків і зупинялась. Тільки й усього. Вихід – один, два... п'ять кроків – і зупинка. Очевидно, технічно нічого не змінювалося, але присутні виразно відчували, що кожен раз це було по-іншому.

Я розумію тепер, чому Наталю Слободян називали “Українською Улановою”. У неї також не було двох однакових виходів, двох схожих образів. Вони щоразу інакшими народжувалися в серці, в душі – для того, щоб одухотворити придуманий балетмейстером танець для нової вистави. Їх джерелом було життя, імпульсом – музика, плоттю – вишукана хореографія. І я починаю розуміти таємницю Білого та Чорного Лебедів, котрими так захоплювалась з дитинства.

Хореографія Балерини завжди була надійною. Просто артистка була талановита і вміла організувати себе на постійну і напружену працю. Турбувало лише одне: як відшукати зерно ролі, а знайшовши – втримати його і розвинути.

– Кого Вам було легше танцювати? Одетту (Білого) чи Одилію (Чорного Лебеда)? – запитала я, явно очікуючи на відповідь: “Одетту”.

Але із здивуванням почула: “Одилію”.

– Як, з її тридцятьма двома фуєте?

– Ну, то що ж – фуєте! Одилія має одну мету: обманути принца, переконати його, що між Білим і Чорним Лебедями нема різниці. А Одетта... Вона ж уся в полоні півтонів, сумнівів, недомовленостей. Спробуй за таких обставин бути такою настирливою, прямою, як Одилія, – усе

зруйнуєш. А якщо у цьому ліричному “співі” десь технічно, боронь, Боже, схибиш, то знову все пропаде. Не буде довіри до Білого Лебедя.

Саме це, напевно, помітив і зрозумів у її “лебединому” танці кийський оглядач Борис Таїров, побачивши в 1950 році у балеті ще зовсім молоду Наталю Слободян, тоді ще без титулів і звань. Він писав: “Коли в промені прожектора вперше з’являється Одетта – Н. Слободян, то вже з її пози, пози стривоженого, зляканого птаха, з трепетности рук одразу відчувається, що вийшла не просто танцюристка – виконавиця належної кількості адажіо і варіацій, а актриса в заданому їй та до кінця відчутному образі”. І далі: “Вся фізична конституція Н. Слободян викликала сумнів у повноцінному виконанні ролі Одилії. Між тим уже з першої появи вона переконує внутрішньою силою, наповненістю, цілком іншою манерою виконання танців, несподіваною для глядача”[5].

* * *

Так, у балеті всі її героїні жили самим лише коханням. Але як вони, створені нею, вмели кохати! Як відкривалося цнотливе почуття Маші з “Лускунчика” (на музику П. Чайковського), якою вірною, люблячою була Раймонда в однойменному балеті А. Глазунова, якою драматичною, пристрасною була Нікія з балету “Корсар” (музика А. Адана). Якими одухотвореними були пластика, жест, танець Фанні з балету “Великий вальс”, створеного легендарним балетмейстером М. Трегубовим на музику Й. Штрауса. У цій ролі виконавиця не була ані “світською левицею”, ані підступною спокусницею. Елегантна й граціозна, вона несла в собі знову якусь таємницю. “В її кокетливо-темпераментних танцях і зовнішності є щось від відомої балерини Фанні Ельснер, – пише про цю партію відомий нам М. Ельяш, – завзятої, поетичної і дещо навіженої Фанні... Акторка тонко передає, як поступово в душі її героїні зароджується справжнє почуття”[6].

...І от закохана пара у Віденському лісі. Фанні-Слободян ніби забуває про навколишній світ. Вона вся у полоні любови – щира, радісна, поривчата...

А Сольвейг з балету “Пер Гюнт”! Її Сольвейг своєю зовнішньою стриманістю й глибиною почуття викликала у глядачів потрясіння. У музиці Е. Гріга, схожій на подих холодного моря біля берегів північних фіордів, поставала прекрасна, вірна і любляча дівчина, самозречена до кінця... Актрисі вдалося відійти від умовно-балетної образности. За рахунок внутрішніх психологічних переживань народжувалася дія, розвивався характер... Героїня “Пер Гюнта” Сольвейг запам’ятовувалась міцніше, ніж всі неймовірні пригоди Пера по різних країнах та континентах. А естетичне враження від гри



Наталія Слободян – Одетта у балеті “Лебедине озеро” П. Чайковського. Львівський державний академічний театр опери та балету ім. Івана Франка, 1955 р.



Наталія Слободян – Хазяйка Мідної гори у балеті “Камінна квітка” О. Фридендера. Львівський державний академічний театр опери та балету ім. Івана Франка, 1961 р.

жило впродовж років. І, читаючи про Сольвейг у Блока (“Сольвейг, ты прибежала на лыжах ко мне, Улыбнулась пришедшей весне...”), а потім і в Ібсена, я уявляла її лише в подобі Слободян. Та навіть, коли чула “Пісню Сольвейг” у виконанні вокалістки, то співані слова здавалися зайвими, бо перед очима був спогад натхненного, вишуканого образу, створеного Балериною.

* * *

Наталю Слободян було визнано видатною балериною України. Її творчість аналізували в монографіях, про неї розповідали театрознавці. Її портрети творили художники, скульптори. Талант балерини був у розквіті. Кожного року їй доводилось виступати у чотирьох прем'єрах. А ще – танцювати в операх...

Якось, помітивши, що я не відводжу очей від статуетки роботи московської скульпторки О. Янсон-Манізер, де модель вільно й невимушено стояла на пуантах – так, ніби людині інакше взагалі не властиво стояти, Наталя Василівна сказала:

– А це, між іншим, Біла Дівчина з балету на музику Дж. Гершвіна “Рапсодія в стилі блюз”.

– А хіба у нас був такий балет?

– Був. Тільки називався “Поєма про негра”.

Так, був. І як я могла про це забути? Ми мали цілий пласт такої балетної драматургії (глибоко трагічної) у 60-тих роках. Тоді у Львівському оперному театрі йшли балети “Стежкою грому” М. Кара-Караєва, “Поєма про негра”, одноактні балети – на зразок “Шопеніани”. В цих виставах провідні партії виконувала та ж Наталя Слободян.

Її працювалося вільно й натхненно. У театрі творили видатний балетмейстер Микола Іванович Трегубов (про його час в оперному досі згадують як про “золотий вік”), митець-інтелектуал Кас'ян Ярославович Голейзовський. Були в театрі ушановані на всю Україну режисери й сценографи: Володимир Скляренко, Микола Кабачек. Працював тоді у Львові Федір Нірод, починав свій творчий шлях Євген Лисик. Головним диригентом був Ярослав



Наталія Слободян – Дзвінка, Олег Сталінський – Довбуш у балеті “Хустка Довбуша” А.Кос-Анатольського. Львівський державний академічний театр опери та балету ім. Івана Франка, 1951 р.

Вошак. За таких умов відбувалося змушення зірки українського балету Наталі Слободян. Партнерами Балерини в різні роки були видатні танцюристи трупи Олег Сталінський, Михайло Мономахов, Микола Панасюк, Михайло Печенюк, Олег Поспелов, Герман Ісупов.

Для танцівниці створювалися балети. Чимало композиторів уважали за честь просити, аби зірка української балетної сцени “осяяла” його твір. Анатолій Йосипович Кос-Анатольський три балети присвятив Наталі Слободян – своїй натхненній музі. Він особисто працював із нею, вивіряючи темпи музичних номерів.

2 травня 1946 року Наталя Слободян уперше вийшла на сцену Львівського театру опери та балету у партії Лілеї (однойменний балет за твором Т. Шевченка, музика К. Данькевича). Виставу ставив знаменитий балетмейстер В. І. Вронський – майстер постанов національних балетів. А після того Наталя Слободян танцювала на сцені в усіх українських балетах: Марічка у “Тінях забутих предків” (музика В. Кирейка); Дзвінка в “Хустці Довбуша” (музика А. Кос-Анатольського); Маруся Богуславка в однойменному балеті композитора А. Свєшнікова; Мануся у “Сойчиному крилі” за твором Івана Франка (музика А. Кос-Анатольського); Орися в однойменному балеті цього ж автора.

У декораціях Федора Нірода з прекрасними синіми горами, зеленими долинами, легкими хмарками на голубому небі діяли герої гуцульського епосу – опришки на чолі з легендарним Довбушем, нареченою якого була Дзвінка – Наталя Слободян. Поруч з експресивним у своєму танці, сильним та безстрашним Довбушем-Сталінським вона була неначе втіленням народної пісні, на мелодіях яких зростає уся музика А. Кос-Анатольського.



Наталія Слободян – Біла Дівчина у балеті “Поєма про негра” Дж. Гершвіна. Робота скульптора О. Янсон-Манізер, 1962 р.

В її жестах “звучала” протяжна співучість і ласкава лагідність. І водночас це була горда, самозречена, високого духовного гарту гуцулка, якою лише й може бути подруга Олекси Довбуша.

Усі партії в національному балетному репертуарі Наталя Слободян виконувала значущо. Чи не тому солістку балету з Львівського театру було запрошено до Києва для виконання заголовної партії у новій постанові столичного театру – “Маруся Богуславка”.

Майстерність актриси зростала. У 1951 році, після творчого візиту Львівського театру до Москви, про українські балетні вистави газета “Труд” писала: “Дивовижні образи створила Слободян у національних балетах, де майстерність актриси набула трагічного звучання. Не визнаючи спрощеного та натуралістичного трактування народних характерів, балерина завжди підкреслює душевну шляхетність, чистоту помислів, вірність своїх героїнь”[7].

Згадуються “гуцульські” балети на львівській сцені, і я запитую Балерину, чи важко було їх танцювати. Адже знайдено було для них специфічний напівнародний, напівкласичний крок. Наталя Василівна сміється: “Важко було після них танцювати класику. Бо в цих балетах свідомо доводилося ліквідувати крок “на виворотність”.

Пам’ятаю знамениті театральні етюди, дуже популярні в шістдесятих роках. Один із них – на музику Двадцятото (Революційного) етюд Ф. Шопена мав назву: “Це не повинно повторитися”. Драматизм людських дол, ситуацій, героїчна музика відповідали історичному моменту, переводили балет з умовно-абстрагованого пласта балетної творчості в активно діючу сферу суспільного впливу на глядача. Найповніше проявився цей рух за актуалізацію балетного мистецтва в постановці балету А. Хачатуряна “Спартак”. Це була подія для Львівської опери. І не тому лишень, що за диригентським пультом на прем’єрі стояв сам автор знаменитого твору Арам Ілліч Хачатурян. На сцені відбувалося високе мистецтво.

Наталя Слободян виступила в партії мужньої й жіночної Фригії – подруги і дружини Спартака. Ось як про її роботу писала газета “Культура і життя”: “Починаючи з драматично насиченого прощання з чоловіком на ринку рабів, образ Фригії у Н. Слободян виростає перед нами не лише як глибоко й цнотливо любляча жінка, а й як дружина вождя, що вмівчасно підтримати в ньому воїнську звитягу. Фінал балету, коли на всіяному трупами полі бою її самотня біла в жалобі постать під звуки ревієму оплакує загиблих і закликає до боротьби – високе досягнення актриси”[8].

“Кожен виступ артистки – це яскравий доказ того, що досконалості справді немає меж. Наталя Слободян оволоділа тими вершинами балетного мистецтва, коли танцюють так майстерно, що навіть не видно майстерності, а досконалість виконання невідразно чарує глядача” – так писав про неї її давній партнер по сцені



Наталя Слободян – Маруся Богуславка, Тетяна Дуніна – Мати Марусі у виставі “Маруся Богуславка” А. Свешникова. Київський державний академічний театр опери та балету ім. Т. Шевченка, 1952 р.



Сцена з балету “Це не повинно повторитись” на музику Ф. Шопена. Львівський державний академічний театр опери та балету ім. Івана Франка, 1960 р.



Наталія Слободян – Марія у виставі
“Бахчисарайський фонтан” Б. Асаф’єва.
Львівський державний академічний театр
опери та балету ім. Івана Франка, 1946 р.

Львівського театру заслужений артист України Олег Сталінський[9].

Наталія Слободян стала символом вишуканості й смаку на балетній сцені. Вона вважала, що актор виходить на сцену не для демонстрування своєї технічної підготовленості, а для відтворення “життя людського духу”. Її героїні стали надбанням історії мистецтва.

Уже багато років народна артистка працює педагогом-репетитором у театрі. Вона готує партії з молодими танцівницями, вболіває за кожную виставу. Це відповідальна й нелегка праця. Своїх учнів завжди шанобливо називає колегами. Уважно стежить за новаціями в жанрі балетного мистецтва. Через неї тягнеться вервиця високої творчості: Ваганова – Уланова – Васина – Слободян – великих Митців, Майстрів, Творців.

* * *

... А моя балеринка впродовж усього мого життя так і вбирає в себе риси незрівнянної Слободян. Ось вона вже вогняна Лауренсія з однойменного балету О. Крейна, ось китаянка Тао-Хоа з “Червоного маку” Р. Глієра, ось я бачу її вже Есмеральдою з балету Ц. Пуньї.

А закоханий Олов’яний Солдатик дивиться на свою обраницю, зачаровано переживає її перетворення. І горить, і палає... Вічно палає разом з нею у неопалимій купині любові.

1. Эльяш Н. Наталия Слободян // Советское искусство. – 1960. – 17 августа.
2. Эльяш Н. Пушкинские балеты на Украине // Театр. – 1960. – Ч. 6. – С. 39 – 42
3. Шаповалова Т. Вдохновенное мастерство // Советская здравница. – 1957. – 12 августа.
4. Гальченко Л. Жизель // Львовская правда. – 1955. – 25 января.
5. Таїров Б. Гастроль Наталі Слободян // Радянське мистецтво. – 1950. – 26 квітня.
6. Эльяш М. Великий вальс // Вільна Україна. – 1957. – 26 січня.
7. Эльяш Н. Радостная встреча // Труд. – 1961. – 8 июля.
8. Янковська О. Коли радісно всім // Культура і життя. – 1968. – 19 грудня.
9. Сталинский О. Как гений чистой красоты // Львовская правда. – 1968. – 27 февраля.

Наталія Слободян – Есмеральда у виставі “Есмеральда”
Ц. Пуньї. Львівський державний академічний театр
опери та балету ім. Івана Франка, 1948 р.



Світлана ВЕСЕЛКА

ЛЬВІВСЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТИ ЛАРИСИ КАДИРОВОЇ

Вона покинула Львів у 1992 році. Та коли приїжджає до нашого міста, кожна її поява на сцені – це завжди море оплесків. І в тому сплеску вдячної пам'яті й любови майже фізично відчувається тепло, якесь особливе забарвлення настрою. В її особі аплодують образу Марії Заньковецької, яким Лариса Кадирова назавжди увійшла в пам'ять Львова, у пам'ять Театру імени геніяльної артистки.

У стелі глядної зали цього театру – світлоносне коло. Воно тихо згасає перед початком вистави. У ньому відлунюють голоси славних заньківчан, кращих вистав, у тому колі – і голос Марії Заньковецької-Лариси Кадирової.

Вона зіграла цю роль у 1972 році. З роками (а пройшла вистава 583 рази; заміни майже не було) залишалась живою, не музейним раритетом, не підробкою під епоху, внутрішньо, крізь час очищалася від зайвини світлотіней, деталізації, сягаючи воістину класичної простоти, одухотвореної й закодованої ХХ століттям.

Доля Кадирової – один із символів культури Львова 70–80-х років минулого століття, а сама актриса-заньківчанка – знакова постать в українському театрі цього періоду.

Борис Васильович Романицький, улюблений учень і партнер Марії Костянтинівни, консультант вистави, сказав, що найкраще роль Заньковецької могла б зіграти тільки Заньковецька. Тому застерігав молоду актрису від наслідування щедро описаних у театрознавчій і мемуарній літературі особливостей гри, манер, поведінки Марії Костянтинівни. Це було принциповим і для Олекси Миколайовича Ріпка – режисера вистави.

...Є у Ліни Костенко рядок: “Скільки душа прориває тенет!” Це про роботу Лариси у виставі “Марія Заньковецька”. Тенета недовіри колег до її спроможності зіграти таку роль, тенета невіри режисера (після прем'єри він вибачався перед актрисою!). Тенета пієтету перед геніяльністю.

Чи ж долати й це? – Ні, переплавити в якість Часу і усвідомлення себе в ньому.

Тоді й злинув її голос у те світлоносне коло. Тому ще й святиться це ім'я – Марія.

І сьогодні... Коли в роботі якоїсь молоді актриси зажевриє мить позамежності, хтось із заньківчан напевне згадає ім'я Лариси Кадирової. Ми якось підраховували жартома ті пробліски “інших Ларис”. Витримала те віртуальне порівняння (і то, звичайно, умовно!) хіба Альбіна Сотникова.

Студентки акторського відділення Львівського університету розпитують найбільше про неї.

... Кадирова, кадиrowsьке... Її мистецька ясність незбагненности, надвразливості і стійкості, здатність на вчинки сміливі й небуденні, її духовні художні обшири, очевидна відстороненість від життєвих реалій і чітка орієнтація саме в дисонансах сьогодення, її незрівнянна елегантність... Цей дивосплав називається просто: Актриса.

Л. Кадирова закінчила студію при Театрі імени Марії Заньковецької (педагог – Борис Хомич Тягно) у 1963 році. Не зайвим буде згадати, що прийняли її до студії без упевненості в правильності вибору. Чи не видалася такою собі Мавкою, коли опинилася перед екзаменаційною комісією? (Мавка завжди була підсвідомо невідступна. Прийшла лише у 1984-му. Але про це пізніше.)

Який був початок? Звичайний. Невеликі ролі. “Друга черга” у ролях більш значних. Перші напівуспіхи. Перший відгук у пресі: “Особливо сподобалась глядачам Ріпка – Л. Кадирова (персонаж “Юстини” Х. Вуолійоки. – С.В.), жвава, щира,



Лариса Кадирова – Рита у виставі “Чорна Пантера і Білий Ведмідь” В. Винниченка. Режисер – Алла Бабенко, художник – Людмила Боярська. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1990 р.



Лариса Кадирова – Маклена, Борис Романіцький – Граса у виставі “Маклена Граса” М. Куліша. Режисер – Сергій Данченко, художник – Мирон Киріян. Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1967 р.



Лариса Кадирова – Неля та Богдан Антків – Сулейман у виставі “Сестри Річинські” І. Вільде, Б. Антківа. Режисер – Олекса Ріпка, художник – В. Борисовець. Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1968 р.

довірлива, вона ще не втратила дитячої безпосередності. Ненормальні умови її виховання не тільки не скалічили душу дівчини, а навпаки, загострили її чутливість до всього поганого й нечесного” (“Радянська Волинь”, 19 серпня 1964 р.).

...У 1971 році театр ім. М. Заньковецької очолив Сергій Данченко. Шістдесятник – за всіма класичними прикметами того славного покоління. Йому був властивий альтруїзм соціального мислення і повна відсутність художницького егоцентризму. Він нічого не проголошував. Не ганив те, що вочевидь не відповідало його смакам. Поважав акторів. А театр змінювався на очах. Відбувалося те, чого не могло не відбутися.

Його команда – молоді, щедро й розмаїто талановиті: Богдан Ступка, Федір Стригун, Таїсія Литвиненко, Богдан Козак, Віталій Розстальний, Володимир Глухий і – Лариса Кадирова.

У виставах Сергія Данченка Лариса піднялася на найвищу вершину – туди, де “зів’є гніздо орлиця” (як мріяла її Донна Анна).

1971 рік. “Камінний господар” Лесі Українки.

Заручини юної грандеси. Гості в масках. Пильно стежить за збереженням усіх звичаїв, правил етикету Командор дон Гонзаго (бездоганний у цій ролі Олександр Гринько).

Донна Анна танцює фанданго.

Це сліпучі струмені торжества – торжества жінки, торжества Анни, яка чується всевладною повелителькою закоханих мужчин, ситуації, майбутнього, і це торжество актриси Лариси Кадирової.

Один лицар (коли Анна скінчила танець):

Осе ж ви танцювали, донно Анно,

По наших всіх серцях.

Анна: Невже? Здавалось мені, що я танцюю по помості. Чи се у вас такі тверді серця?

Цей твердий поміст із дотепу розумної грандеси – стартова площадка актриси у світ Театру.

Тому музика танцю звучала тільки для неї одної. Вона одна володіла своїм небом, входила у світ, не доступний іншим. Вона, перефразовуючи М. Бердяєва, відчула в собі особистість, зрозуміла та оцінила її – отже, перейшла в особливий творчий режим буття.

Сергієві Данченку не потрібно було пристосовувати конфлікт й інтриги геніального твору Лесі Українки до тогочасної зримости. Не зміст, а сутність життя, влада думки, екзистенційний простір як природне побутування творців вистави.

Лариса Кадирова чулася в ньому досконало. Не стримувана обтяжливими подробицями, бездоганно точна в дії (що якість актриси особливо поцінував Сергій Данченко), вона чарувала грацією, візуальними асоціаціями з великим іспанцем Веласкесом, нестримністю лету за коханням і ... за кам’яною примарою владарювання – до загибелі.

Духовною субстанцією особистости актриси була поезія. Поезія Лесі Українки, її творчого, етичного, людського ідеалу.

Донна Анна – типова, за театральною розкладкою, роль героїні. Зазвичай – це красива, ставна жінка з “королівським” поведженням і, в залежності від міри таланту, добре орієнтована в любовних і “фатальних” драматургічних ситуаціях.

Лариса Кадирова не відповідала усталеним уявленням про такий тип актриси (при тому, що заньківчани ніколи не були заручниками амплу). Лірична героїня... І ролі до Донни Анни нібито зумовлювали її подальше творче існування. Роботи небуденні: Маклена (“Маклена Граса” М. Куліша, режисер – С. Данченко), Неля (“Сестри Річинські” Ірини Вільде, Б. Антківа, режисер – О. Ріпко), Корнелія (“Король Лір” В. Шекспіра) та Любов Гошинська (“Блакитна троянда” Лесі Українки) у режисурі М. Гіляровського. Звернула на себе увагу глядачів і критики унікальністю поєднання тендітності і якоїсь незламності. В ній було якесь відлуння Антігони (завжди боліла та рана, котру ми, за словами Ануя, нестимемо в серці, як офіру юній героїні, упродовж століть. Цю роль Лариса не грала).

Названими вище ролями актриса, до того ж, повернула гарне й поетичне первісне значення словам “трепет”, “трепетність”, геть скомпрометованим незліченними полчищами *ingenue dramatique* і вже звиклим до побутування на смітнику.

У 1977 році до театру прийшла режисер Алла Бабенко. Садівник акторських доль заньківчан. Незалежна у виборі репертуару, із снайперським режисерським оком, вона сповідувала принципи своїх кумирів – Анатолія Ефроса та Георгія Товстоногова. Стажування в Москві (усі репетиції Ефроса ретельно записані), особиста дружба з Георгієм Олександровичем, переглянуті й всотані найкращі вистави 60–70-х років – все це стало коштовним обрамленням її львівської (університетської, студійно-заньківчанської) юности.

Уся команда Сергія Данченка стала її творчою опорою в театрі. Лариса Кадирова зіграла у виставах Алли Бабенко шістнадцять ролей. І яких ролей!

Розкішна, костюмна (!), за великим жіночим рахунком, лукава й підступна Зілія Дука в “Німому Лицарі”; позитивна Соля Лаговська у напівсенсаційній “Кафедрі” В. Врублевської; Люся Ведерникова (“Роки блукань” О. Арбузова), простенька тендітна пташинка з мудрим, люблячим жіночим сердечком; розумна, вишукана, іронічна місіс Хешейбай (“Дім, де розбиваються серця”); мрія усіх актрис – Лариса-безприданниця в однойменній драмі О. Островського; концертно ефектна Ельміра в “Тартюфі” Мольєра, де, oprіч чудово зіграної ролі, складовою її частиною була стильність, відчуття костюма, з яким ввічливо, на “ви”, і з реверансом, і це не віддаляло, бо враження було таке, що актриса завжди носила тільки



Лариса Кадирова – донна Анна (праворуч), Віра Полінська – донна Концепсьон, Зоя Коноваленко – Дівчина у виставі “Камінний господар” Лесі Українки. Режисер – Сергій Данченко, художник – Мирон Кипріян. Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1971 р.

таке вбрання! І нарешті – Мавка в “Лісовій пісні”, так довго очікувана, жадана. Необхідна. Невідворотна.

Виставу сприйняли стримано. Роботу Кадирової – також. Старші заньківчани все згадували “Лісову пісню” 1954-го, поставлену Віктором Івченком, з Фаїною Гасенко, а потім Надією Доценко, згодом з Любов’ю Кагановою – Мавкою, Володимиром Данченком – Лукашем, Дмитром Дударевим – дядьком Левом. Звичайно, порівнювали нових виконавців з тими, і, звичайно, ностальгічні почуття перемагали.

Цікавий штрих: якось Надія Петрівна Доценко – теper Лукашева мати – зіграла на прохання учасників вистави всю “Лісову пісню” сама! (А працівники постановочної частини знали п’єсу напам’ять!).

Усі заньківчанські Мавки гідні високої похвали, всі вони були гідні Лесиної мрії, але... не Лесиної муки.

Екзистенція кадировської Мавки поза раціональним пізнанням, вона постає у пограничній ситуації перед вічними питаннями буття.

Її Мавка...

Перша з’ява... Не з дупла якогось предковічного дерева, не крізь плетиво гілок чи кіношним напливом. На сцену викочувався великий кокон, а звідти, наче

метелик, який почув позивні життя, – Мавка. Прокидалась, зачудована якоюсь незнаною досі весною, котра “ще так ніколи не співала”. ...Горів барвами і дихав чуйний, мінливий ліс художника Марії Левитської, виблискували золотаві пні, цю красу ніби благословляли прекрасні руки актриси – з кожним порухом видовжених пальців мовби розцвітали квіти.

Звук Лукашевої сопілки – це той знак, якого Мавка чекала, скільки існувала (“Мені здається, що жила я завжди”).

Заквітчана калиною, нестерпно щаслива, на якусь мить зупинялася в леті кохання:

“Що ж мені суджено – щастя чи мука?”

Ствердно, впевнено – відповідь долі, розчута нею й нами, глядачами: мука.

Кадирова вистраждала Мавку разом з Лесею Українкою, яка писала свою драму-феєрію за два роки до смерті, доглядаючи хворого Квітку; тому дала Мавці ніжність спогадів, і свою мужність, і трагедію гордої нерозквітлої жіночності, і віру в те, що “ніяка туга краси перемагати не повинна”.

Один із секретів духовності актриси – талант відкуватися на чужі болі, зробити їх своїми. Це завжди



Лариса Кадирова – Дука Зілія, Вадим Сікорський – Бенно у виставі “Німих лицар” Е. Хелтаї. Режисер – Алла Бабенко, художник – Валерій Бортяков. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1979 р.

підносить душевну стійкість, мудрість сердець її героїнь. Вони сильні в слабкості своїй і слабкістю своєю. Парадокс. Вихід з омертвілих зв’язків, свіжість погляду на звичне, нокаут ординарності. Мавка Кадирової не опустилася до людей – прийшла до них. Людям віддає вона своє вище розуміння краси, кохання, творення.

Унікальність суб’єктивного художницького світу Лариси Кадирової в його самодостатності, внутрішній незалежності.

Драматичні долі більшості її героїнь – це не зміст, а сутність життя, не конкретні обставини – трагедійність, катастрофічність сприйняття світу, руйнація самої серцевини особистості.

Люба Гощинська Лесі Українки розуміє, що блакитна троянда – це жорстока відповідь життя її мріям; Нела з п’єси І. Шамякіна “І змовкли птахи” хоче знайти відповідь: чому, чому там, на якомусь острові Лусон, ніколи не співають птахи?

І це запитання до нас, які не можуть і не хочуть відповісти, бо їм то байдуже; Любов Андріївна Раневська втрачає свій вишневий сад-поезію і чистоту життя; Федра втрачає життя, поглинуте гріхом, коханням і мукою, закликає катастрофу, мчить їй назустріч. (Федру Лариса грала двічі: у 1988 р. у виставі А. Бабенко і в 90-х роках у Києві в режисурі О. Кужельного).

Усі катастрофи, нещасливі долі героїнь Л. Кадирової завжди були згармонізовані бездоганим смаком, естетичною чуйністю.



Лариса Кадирова – Мавка та Григорій Шумейко – Лукаш у виставі “Лісова пісня” Лесі Українки. Режисер – Алла Бабенко, художник – Марія Левитська. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1983 р.

Рита... Прем'єра вистави “Чорна Пантера і Білий Ведмідь” Володимира Винниченка вийшла до львівського глядача 1990 року (режисер – Алла Бабенко). Актриса Кадилова абсолютно ідентифікувала свою Риту з часом, стилем, настроями Парижа початку ХХ ст. У Львові, де в особливій пошані сецесія, вистава Алли Бабенко і робота Кадирової, котру ця роль просто не могла оминати, сприймалися як живе віддуння початку минулого століття, чар особливої, львівської вишуканості – розкішне ностальгійне аранжування.

Рита... “Чорна Пантера...”.

Багато ролей зіграла актриса. Одномірних майже не було, та між такими Сциллою й Харибдою опинятися їй майже не доводилося. Втім, чим тяжчий для героїні вибір, тим краще чується актриса! Нестямна, аж до божевілля, Мати, мами-страдниця, палка коханка-дружина... Але обитель Рити не тільки родина, але й Монпарнас. Там нею – артистичною, звабливою україркою – захоплюються, в неї закохуються. Там – мистецтво, вдома – помираюча дитина.

Є два моменти, в яких виявлено все духовне єство Рити, коли мистецтво якоїсь миті висвітлює її всю. А коли чудо минає, на сцені лишається його слід – наче тінь. Це коли Рита позує чоловікові для його картини. Ми не знаємо задуму художника, але Кадилова переконує нас, що це Пієта, класичний сюжет скорботи. Позує, коли відчай її сягає межі, бо саме такий вираз обличчя потрібен художникові. Благує, дивовижної виразності руки... Очі – у пам'яті зринають фрески Врубеля... І раптом – небо. Чорне. Бо вже несила. Лесик, синок, мертвий. От тепер вираз обличчя ідеальний.

Отже, вибір зроблено? Вирок мистецтву, воно ж бо вбило його жреців? Ні! Терези у вічному коливанні. Вічне Мистецтво і Вічне Материнство.

Ще одна вистава за п'єсою Володимира Винниченка – “Брехня”, і нетрадиційний для нашої сцени тип української жінки (подякуємо найперше драматургові).

Молода жінка Наталія Павлівна (Тася) – ідеальна дружина, шаноблива до чоловіка та його родичів, працює, щоби забезпечити сім'ї достаток (чоловік поглинутий винаходом якогось пристрою) ... закохана в молодого поета. Викриття таємниці загрожує катастрофою. Тасю шантажує закоханий у неї колега чоловіка. І жінка з вправністю й талантом дипломата зберігає спокій у сім'ї ціною власної смерті.

Яку інтригу задіяла Тася! Вона запевняє шантажиста в тому, що ... закохана в нього. І ми вже ладні повірити їй! З грацією одчайдушності, боячись викриття, весь час на вістрі леза, з незборимістю жіночого чару Кадилова вся – віртуозний пасаж Дебюссі. Жінка сецесійна (дія відбувається на початку минулого століття), із мінливою красою настроїв – кохання, гри в коханні, наближень-відштовхувань.

...Тася випиває “лавровишневі краплі”, бо в неї “болить голова”. Ми знаємо, що то за “краплі” – отрута. Але вона (дивовижна придумка режисера Алли Бабенко) запевняє нас, що вже здорова, весело сміється. І всі полегшено сміються. Минулося! Тася виходить, повертається і ... падає. Знову сміх – оце жарт! І раптом – нестямна моторошність, “жарт” скінчився.

...Після цієї вистави в Москві заньківчан і особисто Ларису Кадилову вітав Іван Семенович Козловський.

... Однією з незабутніх ролей була Ніна в “Маскарад” М. Лермонтова – останній виставі Олексі Миколайовича Ріпка (не найкращій у Майстра). Лариса була сама бездоганність. Ніколи так не пасували їй туалети, ніколи з такою грацією приреченості вона не кохала, не гинула...

Лариса Кадилова – Рита у виставі “Чорна Пантера і Білий Ведмідь” В. Винниченка. Режисер – Алла Бабенко, художник – Людмила Боярська, Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1990 р.





Заньківчани під час гастролей у Москві. Зліва направо: Федір Стригун, Любов Каганова, Сергій Данченко, Мирон Кипріян, Лариса Кадирова, Олександр Гринько, 1972 р. Світлина М. Строчкова.

Так, на кожную нову роль Лариси Кадирової очікували глядачі, критика. Але може скластися враження, що все їй було легко, що так, збираючи захоплені відгуки й знаки визнання, йшла вона “з піснюю по життю”. Ні! Мало хто так до самознищення працював, як Лариса Кадирова. Без найменшого попускання в чомусь собі. Це знали режисери, знали її партнери, та й усі заньківчани.

... У 1992-му вона попрощалася зі Львовом. Це був її вибір. Її не розуміли, нагромаджували всілякі вигадки, дивувались. Вона не займалася поясненнями. Як завжди, оберігала свій внутрішній світ від охочих зазирнути туди, зробити свої обивательські висновки.

У столиці на той час – робота на відповідальній посаді у Спілці театральних діячів, де головною причиною для Кадирової була можливість всіляко, в міру сил, допомагати людям театру. Вишукувала, вигадувала можливості, вимагала, вмовляла, впливала своїм шармом, невідпорною розумною аргументацією. Скільки в українських театрах вдячних її допомозі, її доброти!

Національний театр ім. І. Франка не став для неї рідним. Адже актор не просто змінює місце роботи. Він приходить у новий світ зі своїми художніми критеріями і вимогами, неповторністю світосприймання,

стилю. Щеплення рідко буває благом для обох сторін (йдеться ж бо про значну творчу індивідуальність).

Знайшла спільну мову з режисером театру “Сузір’я” О. Кужельним, з успіхом грала вистави в новій театральній стилістиці (“Листи незнайомки” за С. Цвейгом, “Випромінювання батьківства” В. Гавела). Виступала з цікавими поетичними програмами, що мали великий розголос.

Тепер широко розгорнула культурницьку діяльність у мистецькому просторі столиці. Вона організовує і блискуче проводить різноманітні творчі вечори, зустрічі, конкурси...

Але це тема окремої статті.

Ми – про Ларису-заньківчанку.

... Часом мені здається, що Ларису Кадирову я знала завжди, відколи в моє життя ввійшло мистецтво. Тільки усвідомила це пізніше, коли пам’ять, уява і вдячний подив перед прекрасним створили ауру асоціацій. Бачила її обличчя, тонке й світлоносне в спресованій тиші музейних залів; складався раптом її образ із музичних фраз Равеля і розсипався в блискучих каденціях – неначе віддзеркалення під вітром у воді.

І наче для того, щоб зняти з цього уявлення наліт містики, – старе фото, що випадково потрапило на очі. ...Загін піонерського табору з піонервожатою в центрі. На звороті – прізвиська дітей. На згадку.

Піонервожата – це я, а поряд зі мною – худюще, набурмосене, неусміхнене... Лариса Кадирова! Отак буває.

Хто міг тоді передбачити?!

...Казка про бридке каченя чи парадоксальна театральна закономірність?!

Піонерський табір. В нижньому ряді серед дітей (у капелюшку) – піонервожата Світлана Веселка, дівчинка ліворуч (з коротким волоссям) – Лариса Кадирова, 1950-і роки.



Наталія ВЛАДИМИРОВА

СПОДІВАЮЧИСЬ НА НЕБАЙДУЖІСТЬ...

Кінець жовтня. Верхня палуба невеличкого пароплава, що під кінець туристичного сезону курсує з рештою туристів Егейським морем. На палубі – респектабельна подружня пара доволі похилого віку та ще кілька випадкових тут туристів. Несподівано у цю благодушну атмосферу вривається сміх та галаслива скоромовка двох молодих французів – стрункого юнака та тендітної дівчини. Обом десь близько двадцяти. Вони скидають рюкзаки і вмоцнюються на лаву посеред палуби. Аборигени пароплава, які з поблажливими усмішками сприйняли появу новеньких, повертають свої погляди у синь моря. Молода пара починає про щось сперечатися, і ця суперечка поволі набуває форми сердитого жіночого монологу. Інтонації дівчини стають все більш категоричними й різкими. Хлопець здебільш мовчить. Щось з гуркотом падає, і пасажири мимоволі обертаються. Перед ними – скинутий з лави рюкзак і дівчина, яка у запалі жестикулює. Хлопець продовжує відмовчуватися. Дівчина, що повернулася за хвилину із пляшкою “Пепсі”, починає галасувати, уже відверто відгороджуючись у своєму гніві від присутніх. Нарешті жбурляє у свого супутника пляшкою. Той трошки відхиляється (за весь час це чи не перший його рух) – і пляшка з гуркотом котиться по палубі. Здається, що дівчисько розлюченою кішкою кинець на свого супутника. Але вона хапає свої речі і з заплаканим обличчям збігає униз. Така негарна і водночас така зворушлива у своєму розпачі. Сумно...

Минає декілька годин. Той самий пароплав, зібравши з островів туристів, повертає на материк. Ночі вже прохолодні, і майже всі скупчилися у затишному салоні нижньої палуби. Випадково озирнувшись, раптом помічаю розкуйовджену дівочу голівку, що зручно вместилася на плечі супутника. Господи, так це ж ті самі, котрі зовсім недавно так збентежили наш спокій. Дівчина (я бачу це по її очах) теж впізнала мене. З лукавою посмішкою прикрила очі і ще міцніше притулилася до свого супутника. Усе це виглядало так мило, так зворушливо, так ... по-французькому.

Мабуть, саме таких інтонацій – зворушливості, як що хочете, французького шарму – не вистачало, на жаль, монологові актриси Тетяни Остапенко – виконавиці героїні п’єси Ж. Кокто “Байдужий красень” (вистава “Що сталося ... з байдужим красенем”, Театр у фойє Національного академічного театру російської драми імені Лесі Українки, художній керівник постанови – Михайло Резникович). Героїня Т.Остапенко з самого початку дії

занадто жалюгідна та відверто неприваблива у своєму відчай покинутої жінки. Занадто різкі, позбавлені будь-якої вишуканості рухи, занадто відчайдушні, крикливі інтонації, постійний вираз майже фізіологічного болю в очах... На мій погляд, такий заздалегідь позначений трагічним фіналом сценічний малюнок ролі позбавив актрису можливості наблизитися до тієї “краси нещасного кохання”, яку так обоженував сам автор п’єси. Витончено-стильна фігура Емілія (В. Осадчий) та надривні (але знов-таки – стильні!) інтонації Едіт Піаф, на жаль, ще більше підкреслили певну недбалість і в костюмі актриси. Занадто простий, позбавлений смаку одяг, така ж випадкова, невизначеного кольору, з широким ремінцем через плече сумка... Дрібниці? Мабуть... Але специфіка малої сцени укрупнює та змушує глядача фіксувати саме ці дрібниці, здатні затьмарити навіть найяскравішу акторську індивідуальність. Сумно... Можливо, надалі Т. Остапенко, впоравшись з прем’єрним хвилюванням (а роль Актриси – перша її значна робота не тільки на малій сцені, а взагалі у Театрі ім. Лесі Українки) зможе поіншому, більш тонко вибудувати динаміку розвитку сценічного образу, відчутти тремтливі зміни, що народжують бурхливі почуття та настрої у душі її героїні. І, можливо, саме тоді образ Актриси позбудеться тих рис вульгарності, які сам Ж. Кокто категорично не приймав у зображенні трагічної пристрасти.

Отже, поділяючи скоріше настрої байдужого Красеня, аніж відчай кинутої Актриси, у другій частині вистави (за п’єсою Е.Олбі “Що сталося у зоопарку”) ми все-таки побачили вдалу спробу втілення трагічного конфлікту. Конфлікту, що також виникає з безнадійного пошуку співчуття. І, як виявилось, саме ця безнадійність спроможна розхитати клітку життя зоопарку, яку вибудував для себе прагматично-розсудливий інтелект людини. Виконавці ролей Пітера і Джеррі у цій сценічній версії знаменитої п’єси Е. Олбі навіть зовнішньо схожі на ті портрети, які представив нам сам автор. Роман Трифонов (Пітер) – “не товстий і не худий, не красень і не потвора”. Юрій Яковлев (Джеррі) – “... зараз його не можна назвати красенем, але сліди колишньої привабливості проступають ще доволі чітко”. Як на мене, такий ефект зовнішньої схожості виникає не стільки завдяки дотриманню авторських ремарок, а внаслідок тонкого відчуття та гармонійного опанування акторами внутрішніх імпульсів своїх героїв. Саме тому у другій частині вистави слід, в першу чергу, відзначити точний гротесковий і водночас

емоційно насичений акторський малюнок персонажів п'єси Е. Олбі. Пітер (Р. Трифонов) – у міру забезпечений, у міру освічений, задоволений світом і своїм положенням у цьому світі, але не самовдоволений. Джеррі (Ю. Яковлев) – втомлена, знедолена, неохайна, але не занепада людина. Накреслюючи ролі саме за таким сценарієм, актори ніби залишають для глядача декілька чистих клітинок. Щоб саме він, глядач, мав змогу вибрати той колір фарби, яким слід зробити останні штрихи у сценічних портретах Пітера та Джеррі. Особливо показовим у контексті такого сценічного малюнка виглядає прийом, за яким вирішено “Історію про Джеррі та собаку”. Нагадаємо, що сам драматург в одній з ремарок дає вказівку на те, що цей монолог повинен “супроводжуватися майже безперервним рухом, який гіпноотично діє і на Пітера, і на публіку.” У виставі Пітер справді загіпноотизований розповіддю Джеррі, поступово перетворюється із слухача на другу дійову особу розповіді – собаку. Саме Пітер-пес виступає носієм заздалегідь приреченої ідеї змусити навколишній світ повірити у необхідність порозуміння між людьми. Навіть кризь ненависть – до любові. Адже “...якщо ми не зрозуміємо один одного, то навіщо взагалі вигадали слово “любов””? Такий прийом у виставі (перетворення Пітера із слухача у матеріялізовану ілюстрацію) напрочуд органічно доповнює абсурдність ситуації п'єси Е. Олбі. Більше того, саме такий прийом дозволяє акторам (що, до речі, вони блискуче роблять) віртуозно балансувати на межі жорстокої реальності і мрії, сірої буденності та потайних бажань. І той незвичайний контакт, що народжується під час спілкування Пітера-собаки та Джеррі, робить ще більш пронизливими та трагічними стосунки героїв у фіналі вистави – поміж Пітером-вбивцею та вмираючим Джеррі. В обох акторів лаконічна і водночас виразна пластика, часом підкреслено-карикатурна, часом задано



Юрій Яковлев – Джеррі та Роман Трифонов – Пітер у виставі “Що сталось...з байдужим красенем”. Художній керівник постанови – Михайло Резникович. Театр у фойє Національного академічного театру російської драми імені Лесі Українки, 2003 р.

недбала. Їх діалог, наповнений сповідальними інтонаціями та емоційними сплесками, майже завжди безпомилково відбиває тонкі переходи від однієї атмосфери-ситуації в іншу.

Одна з особливостей драми Е. Олбі – її мінімалізм. Можливо, тому поява на сцені додаткових ілюстрацій з життя героїв (наприклад, Жінки, яка плаче) здається зайвою, вносить певний дисонанс у сценічну гармонію акторського дуєту.

Модель людських стосунків складна та непередбачена. Вона постійно видозмінюється, але майже завжди залишається загадковою і не до кінця зрозумілою. Ми іноді намагаємося змінити її, задаючи собі та іншим різноманітні запитання, шукаючи і не знаходячи на ці запитання відповіді. Головне – не опинитися у полоні буденності, атмосфері байдужості. Або в атмосфері їхньої проекції зі сцени театру.

В. Осадчий – Еміль у виставі “Що сталось...з байдужим красенем”. Художній керівник постанови – Михайло Резникович. Театр у фойє Національного академічного театру російської драми імені Лесі Українки, 2003 р.



Ніна МАЗУР

Театральний ландшафт – погляд з “Білої вежі”

“До цього театру не ходить ніхто, крім публіки...”. Цю дивну фразу я недавно прочитала не в гумористичному журналі, а в одній оглядовій статті відомого московського театрального критика. Автор хотів сказати цією фразою те, що до цього театру не ходять професіонали сцени. Нецікаво, мовляв... А публіка – що з неї взяти? Ходить собі і все...

Театральному фестивалеві “Біла вежа” поталанило. На нього “ходять” і публіка, і професіонали. Увосьме в невеличкому місті Бресті (одразу спадають на думку Брестська фортеця і Біловезька пуша) збирається Міжнародний фестиваль сучасного театру. Латвія і Литва, Україна і Росія, Абхазія і Молдова, Македонія і Вірменія, Німеччина і Польща, Італія та Ізраїль, Болгарія і Білорусь представили на фестивалі свої найсвіжіші вистави: драматичні, музичні, танцювальні й лялькові. “Все флаги в гости будут к нам”, – не знаю, чи цитував подумки класика директор фестивалю Олександр Козак, але всі національні прапори були...

Звичайно, пора перейти до конкретної розповіді: що і як показали гості й господарі найцікавіше? Звичайно, важко визначити оте “най...” серед тридцяти вистав. Надто багато достойних робіт, навіть журі розгубилося. Але... доведеться вибирати “най-най...”

Серед “найоригінальніших”, мабуть, слід назвати виставу “Клоп” – спільне виробництво Брестського театру драми і музики і берлінського театру “Столичний”. Тут незвичайним є все: від ідеї показати героя відомої комедії В. Маяковського “без вини винним” (Присипкін у виставі не блощиця-обиватель, а герой свого часу і його ж жертва) до сценічного втілення ідеї. Музика, спів, рух, мова акторів творять своєрідну асоціативно-ностальгійну стихію. Зрештою, ця стихія вписана у жорсткий каркас режисерської волі: Томас Маракас, режисер талановитий і освічений (Духовна семінарія в Каунасі, потім Мюнхенський університет і Академія театрального

мистецтва в Бургхаузені), добре знає, чого прагне досягти в роботі з акторами. Томас молодий і його театр – також: “Столичний” було створено у Берліні рік тому; до трупи увійшли і актори з Німеччини і російські актори, які працювали у провідних московських театрах. До категорії “найбільш оригінальних” потрапляє, вочевидь, і вистава київського театру “Колесо” “Скандал із публікою” за п’єсою сучасного австрійського драматурга Петера Хандтке. Постановник вистави Ірина Кліщевська виявила чималу відвагу вже при виборі п’єси: адже актори тут справді “скандалять” з публікою, вступаючи з нею в прямий контакт. Глядач шокований – ось яким він, виявляється, бачиться звідтіля, зі сцени, очима артистів! Протистояння чотирьох акторів і публіки відбувається досить бурхливо (як і прес-конференція після вистави)...

До “найбільш ансамблевих” (де всі працюють на єдиному подиху, де режисер зумів “розчинитися” в акторах і в своєму дітищі-виставі) слід віднести спектакль “Махаз”, здійснений Валерієм Кове за мотивами Ф. Іскандера в Абхазькому державному драматичному театрі (Гран-прі фестивалю). Епічне за простотою і силою

Сцена з вистави “Клоп-2” за В. Маяковським. Режисер – Томас Маракас. Спільний проєкт Брестського театру драми і музики та берлінського театру “Столичний”, 2003 р.



видовище – нехитра й проста оповідь про долю звичайного пастуха Махаза, батька кількох доньок. Гумор і печаль, сміх і смерть – єдиний сплав. Безчестя дочок можна змити лише кров'ю – переконаний Махаз. І винуватець теж погоджується з ним. Закони честі, вічні, як гори, тут поважають усі. Усі живуть за цими законами, за ними й помирають...

І знову гори, і знову закони честі... Гори – інші, закони – ті ж самі. Це – “Кармен” у постанові Кримсько-татарського академічного театру музичної драми (Автономна Республіка Крим, Україна). Відродження цього театру, що своїми традиціями сягає XIV–XV ст., відбулося 1989 р. – після півстолітнього забуття (художній керівник – Б. Білялов). Кримська “Кармен” вже встигла вразити глядачів та журі кількох міжнародних фестивалів. Тут є і “справжня” Кармен – молода смілива красуня Алія Цемиркаєва, і “справжній” Хосе – сильний та пристрасний юнак Ахтем Сейтаблаєв (призи за кращу жіночу та чоловічу ролі), і “справжня” атмосфера, в якій органічно поєднуються вокал, танець і слово – саме та, яку очікуєш, читаючи новелу Проспера Меріме, розмірковуючи над несумісністю справжнього кохання й істинної свободи.

“Наймолодшими” на фестивалі виявилися дві вистави: “Вестсайдська історія” А. Лорентса в постановці Бориса Фокші (театр “Лучаферул”, м. Кишинів, Молдова) і “Білокі-блюз” Н. Саймона (Ризький театр російської драми, режисер – Михайло Хомяков). “Наймолодші” насамперед за складом виконавців: в обох виставах – лише по одному “віковому” персонажу. Але справа не лише в цьому. Не випадково обидві вистави отримали спеціальний приз “За щирість молодого театру”...

“Вестсайдська історія” (повість про американських Ромео й Джульєтту, котрі належали до ворогуючих за національними та расовими ознаками молодіжних банд), на жаль, не застаріла сюжетно. Не намагаючись конкурувати з блискучим мюзиклом, режисер створив власну сценічну версію відомого твору – у жорстких ритмах і впізнаваній манері поведінки сучасного молодого покоління, не змінюючи при цьому розстановку моральних акцентів.

“Чому навчав тебе твій батько?” – питає бравий американський сержант молодого новобранця перед відправкою на фронт. А той відповідає: “Двом речам: гідності й співчуттю”...

Саме цьому ненав'язливо, без дидактики навчає нас усіх прекрасна вистава “Білокі-блюз”, де вісім учнів Олега Табакова проживають (по-іншому не скажеш) долі вісьмох американських хлопців, які проходять у роки Другої світової війни в маленькому провінційному містечку Білокі підготовку перед відправкою на фронт. Крізь армійську муштру, цинізм і суворість чоловічого життя мимоволі в душах хлопців починає проростати

щось важливе: нове розуміння життя, його законів, його світла й темряви... Його краси...

А “найпронизливішою”, мабуть, можна назвати виставу, яка нагадала нам ще раз про гідність і співчуття, виставу, виповнену любов'ю до “маленької людини” і відзначену нагородою фестивалю – “Ніч Гельвера” за п'єсою Інгмара Вілквіста в постанові Володимира Петровича (Могилювський театр драми, Білорусь).

...30-ті роки минулого століття, Європа, прихід до влади фашистів. У своїй квартирі очікують на розправу двоє беззахисних людей, які підлягають, за логікою нової влади, знищенню: єврейка Карла (Євгенія Білоцерківська) і психічно хворий юнак Гельвер (блискуча акторська робота Гліба Богаєвського), яким вона опікується наче рідним сином. Ситуація трагічна, але людина завжди вища за обставини – адже вона керує своїм життям і смертю. І Карла провадить Гельвера у вічний сон, рятуючи від наруги й знущань. От уже справді: “смертню смерть поправ...”

“Найдорослішими” виставами лялькарів можна назвати дві роботи німецьких театрів: “Я, Вінсент” театру фігур “Креотур” (Салем) і “Падіння Ікара” Вищої театральної школи ім. Е. Буша (Берлін). Перша з них здійснена на честь 150-річчя від дня народження Вінсента ван Гога; місце дії – психіатрична лікарня у Сан-Ремо, де художник перебував 1889 р. Художній керівник театру, виконавець головної ролі Йозеф Фреліх об'єднав на сцені акторів і ляльок, підкреслюючи існування Вінсента на межі між реальністю та безумом. Друга (у постанові Томаса Шифмахера та виконанні Флоріана Файзеля) є синтезом танцю, музики і театру ляльок. Чи мав Ікар свободу вибору? – запитують творці вистави. І що таке справжня свобода?

Гран-прі серед вистав театрів ляльок отримала теж цілком “доросла” вистава “Невський проспект” за однойменною повістю М. Гоголя в постанові Р. Кудашова (санкт-петербурзький театр ляльок “Потудань”) – дуже інтелігентна за духом та винахідлива за формою, наскрізь “гоголівська”. Чи не звідти вилетів і став кружляти над старовинною білою вежею легкий білий ангел, схожий на світлу вересневу хмаринку: “Прощайте, прощайте, пора, пора!”

А можливо, це пісенний білоруський лелека злітає над Поліссям? Насправді, пора прощатися... До нової осені, до нової “Білої вежі”!

Переклала з російської Майя Гарбузюк

Світлана МИХАЙЛЕНКО

ПРОЙТИ ПОПІД ЧЕРВОНОЮ ЛІНІЄЮ

(Творчий портрет художника Михайла Ніколаєва)

Якийсь художник провів на землі червону лінію. Люди, що зібралися навколо, почали сушити собі голову, намагаючись збагнути, що то воно є. ...Спитали нарешті в художника. І він відповів: “Я хочу подивитися, чи хтось з вас зможе перейти під цією лінією, а не над нею”.

По тому він одягнув капелюха й пішов.

Джанні Родарі



Михайло Ніколаєв

Михайло Ніколаєв, головний художник Хмельницького обласного театру ляльок, запросто проходить поперем червоною лінією! Він вважає, що це йому належить за посадою. До того ж, веде за собою усіх, хто допитливий, цікавий і нелінійний! Гадаю, славетний італійський казкар належно поцінував би таку здатність художника з Хмельницького! Більше того, сеньйор Родарі ніби передбачив його вдачу!

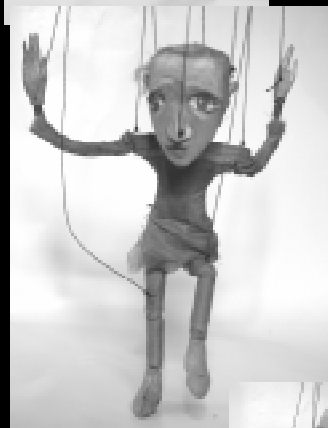
Михайло Ніколаєв народився 5 травня 1956 року Джанні Родарі у своєму “Веселому календарі” стверджує, що у цьому місяці “...Годинники завжди показують 19 годину, отже, люди з ранку до вечора можуть тішитися видовищем сонця на вечірньому пружі. Учені вже давно вивчають засоби продовжити цей місяць на тиждень, але досі їм це не вдалося”. Але є ще надтравень! У цьому “місяці” народився поет Фантазіус – “винахідник восьмиколісного велосипеда (із вісьмама педалями для павуків-восьминогів)”. А за гороскопом “...народжені у надтравні завжди говорять правду, за винятком тих випадків, коли кажуть неправду. Вони люблять живопис, фізику і фісгармонію. Утім, це не доведено. І, можливо, обожають іще що-небудь, але це не має ніякого значення. Важливо, що вони своєчасно помічають, що світ прекрасний”.

Дякую, сеньйоре Родарі! Чи дозволите Ви запросити Вас ... у казку? Нашу, українську, із традиційним зачином: жили-були Дід та Баба... Ні, не так: жив-був собі хлопчик. Звичайний. Найбільше за все любив... ну, так, вгадали, грати у футбол. І плавати в річці до знемоги. А ще – сидіти під густими, як зимова хутряна шапка, кронами величезної шовковиці. Вони обидві (кожна сама собі ліс) росли на звичайному подвір’ї звичайного будинку у Вінниці, і кожна сягала чи не п’ятого поверху. В них єдналися таїна й безпека, відчуття повної ізоляваності від світу й причетності до кожної гілки, листочка; найменше вабили ягоди. То вже був вибір: прагматизму – ні!..

А ще там, у шовковичній схованці-вольниці, гарно... думалося. І думки ті – як би нам сьогодні не заманливо так гадати! – були ну аж ніяк, ну ніяк не пов’язані з мистецтвом! Але – думки...

Сеньйоре Родарі, дозвольте ще раз послатися на Вас: “Як на мене, кожна людина повинна півгодини на день думати. Це можна робити повсюдно – сидячи за столом, гуляючи в лісі, на самоті чи в компанії”.

Михайло тоді Джанні Родарі не читав, і взагалі казок не знав і майже не чув: Орини Родіонівни поряд не було, а в інтелігентній сім’ї перевагу надавали серйозним



книжкам. Що вже казати про театр ляльок! Він був просто не вартий не те щоб уваги – погляду в його бік. Театр драматичний вабив тільки тим, що в ньому, в оксамиті поручнів балкона, дримали цілі поклади пороху! Лець торкнешся – злетіла весела хмарка, а можна ж і не лець... Все-таки розвага, бо на сцені – якась безпросвітна нудота.

Удома не сварили: вчився добре. Батько – офіцер, людина широкого кругозору, творча (грав на скрипці, навіть у симфонічному оркестрі, якщо такий “виринав” у його військових мандрах), передплачував цікаві видання, серед яких особливе місце посідала “Історія мистецтва”. Це була “зачіпка”. Візуальна підготовка. Ще не усвідомлена. До того ж, “ефемериди” всіляких там Моне, Дега, Гогена успішно долалися уроками малювання в школі. Там не було жодного “імпрьсьйону”. Мислити не заохочували. Учителю ставив на стіл відро, з якого стирчала брудна швабра й “драпрі” брудної ганчірки або якийсь прилад із фізичного кабінету, і давав завдання: оте змалювати. Ні спонуки думки, ні емоції хоч би й щодо такої “натури”.

Михайло ненавидів ті уроки. І, мабуть, відтоді в нього відразу до перемальовування “так, щоб було схоже”. (Він і тепер каже, що не здатен перемалювати предмет чи скопіювати якийсь малюнок).

Після школи – Політехнічний інститут. Катастрофа: зламана нога, півроку – геть. Ні, не “геть”! То була пора “великих літературних відкриттів”. Скільки стежок, доріг було прокладено, перейдено у той безкрай.

Хоча тотальне захоплення Хемінгуєм тоді дещо вщухло, все ж він, дядя Хем, не змінився! Письменник справжніх мужчин. Не вихователь, не наставник, боронь, Боже... Якась чоловіча екзистенція.

...Відкриття Федеріко Гарсія Лорки, чуттєві барви його вірша. Найвищий поетичний злет і його земна, обпалююча жага – гримуча суміш трагедії. Пристрасть як субстанція буття.

Відтоді – лицарська любов до поезії, широка літературна обізнаність. Видужавши, відчув себе іншою людиною.

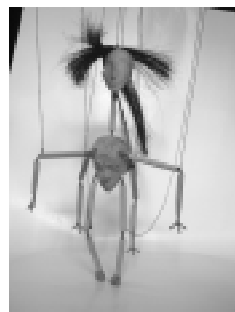
А тут і призов до армії – між іншим, служба йому подобалася. Саме там, в армії, вперше свідомо взявся за олівець, розгледів його, ніби вперше побачив. Той олівець, наче стрілка компаса, вказав напрям – і не руш.

Після армії до політеху не повернувся. Невдовзі вступив до Одеського театральньо-художнього училища, яке закінчив у 1981 році.

Михайло з гумором порівнює свій незвично довгий “інкубаційний період” із долею... Іллі Муромця, котрий, як відомо, тридцять років сидів на печі, а потім, злізши, розпочав лік своїм богатирським подвигам.

До “богатирських подвигів” було ще далеко. Але з’явилась визначеність, а з нею – впевненість у невідворотності вибору. Все, що досі збиралося, формувалося потай від нього самого, попросилося назовні, на свободу, вимагало... Вимагало всього його, Михайла Ніколаєва, без останку.

Після Одеси – художник-постановник Вінницького обласного українського музично-драматичного театру, сценограф вистав “Три хвилини





Мартіна Гроу” Г. Боровика, “Пригоди з чолдобречками” В. Пальчинскайте, “Війна” І. Стаднюка. На цьому зупинятися не хотілось. Відчував, що рано чи пізно він **мусить** пройти **попід** червоною лінією, накресленою на землі.

Хтось із друзів по армії, по училищу (вони такими є і тепер) порадив спробувати вступити до Ленінградського інституту театру, музики та кінематографії. Тоді був набір на відділення художників лялькових театрів.

Михайло Ніколаєв: Театр ляльок – це мистецтво кінетичне, мистецтво непорівнюваних речей, незчисленних асоціативних рядів. Сучасні види концептуального мистецтва – інсталяції, перформенси – віддавна існували в театрі ляльок, тільки не мали таких назв, не виокремлювалися як самодостатні. Де, в якому театрі є таке розмаїття форм, розмірів, силуетів, забарвлення, таке пластичне багатство, отримане від споріднених мистецтв?!

А ляльки: пласка, об’ємна, живописна, графічна, скульптурна, геометрична, абстрактна! Театр ляльок завжди хоче здивувати глядача новим різновидом ляльки. Шкода, що більшість театрів боїться експериментувати, виставляючи, як щит, невідпоре: “Діти цього не зрозуміють”.

Світлана Михайленко: Так, діапазон можливостей художника у театрі ляльок величезний. Зрештою, цей театр пропонує нам світ таким, яким бачить його художник. З цим ніхто нібито й не сперечається. І при цьому художник театру ляльок у мистецькому світі існує начебто на маргінесі. Ви не ображаєтесь?

М.Н.: Ні. Дециня правди, і то не мала, в цьому є. Та й не тільки художник. “На маргінесі” і сам театр ляльок як мистецький заклад у “табелі про ранги” нашої культури. Про нього згадують лише з нагоди фестивалів, та й то чиновники від культури (ба навіть колеги з “солідних” театрів), не кажучи

про високопосадовців, вистав не дивляться. Розчуляться, як побачать, бува, щасливі дитячі личка в залі – та й по всьому.

Грошей нам виділяють – залишки від залишків, хоча театри ляльок, порівняно з іншими, їх потребують найменше.

Запевняю Вас, люди, які зверхньо ставляться до нашого мистецтва, ніколи не бачили хороших, високохудожніх лялькових вистав. І не мають уявлення про естетичні потреби дітей.

С.М.: Пошлюся на Вашу з режисером Сергієм Брижанем виставу “Тарас” за драматичною поемою Богдана Стельмаха у нашому Львівському театрі ляльок*. Там усе “не те й не так”,

* Докладніше про цю виставу див. у “Просценіумі”, ч. 2, 2003.



Перші ляльки художника
Михайла Ніколаєва, 1984 р.

*“Хом’ячок та Північний вітер” Х. Паукша. Режисер – Сергій Брижань,
художник – Михайло Ніколаєв. Хмельницький обласний театр ляльок.*



як звикли бачити глядачі, але все має здатність активно переконувати, навіть перебудовувати систему сприймання мистецтва. Це благодатний вплив, хоч би й шлях його – через спротив. А як світяться очі у дітей на цій виставі!

М.Н.: Взагалі будь-яка вистава, якщо вона має відношення до мистецтва, живе в уяві, у розгадуванні й здогадах...

Ця осанна театрові ляльок перервала нашу розповідь про художника.

Отже, Михайло Ніколаєв – у Санкт-Петербурзі (тоді – Ленінграді). Що нового можна сказати про вплив цього міста, його культури, архітектури, мистецьких реінкарнацій на людину чуйну, спраглу краси, із вродженим вишуканим смаком? Мистецтво не відпускало, відбирало сон, ятрило, шматувало душу, витягувало з далеких підсвідомих мушлів якісь дитячі спогади про те, чого не було і тільки отепер зазоріло, – сталося впізнане очікування.

Космос “Ермітажу”... Полиця на чорній воді каналів світла нічних ліхтарів (і на кожному сидів Синій Птах!)... Гра форм, ліній, тіней. Ймовірність зустріти на вулиці блоківську Незнайомку... Прилучення до поезії Анни Ахматової... І щоденні відкриття! І рідна “парафія” – недосяжна майстерність ляльковиків у знаменитих театрах!

З 1987 року, після закінчення Ленінградського інституту театру, музики та кінематографії, Михайло Ніколаєв – головний художник Хмельницького театру ляльок.

Це був уже відомий в Україні театр. Його відкрив і очолив у 1970 році знайомий український режисер-лялькар Сергій Єфремов, потім тут працював тоді ще молодий Леонід Попов, нині визнаний метр, режисер і педагог.

Михайло Ніколаєв “засвітився” одразу, без розгону. На першому ж Міжнародному фестивалі (Луцьк, 1989) його сценографію (вистава “Баня” за В. Маяковським, режисер – В. Попов) було відзначено дипломом і премією. Схвально відгукнувся у журналі “Український театр” відомий режисер і теоретик театру ляльок Борис Голдовський.

Участь і перемоги на наступних фестивалях театрів ляльок підтвердили високе реноме художника.

Більшість вистав було створено у співпраці з головним режисером театру Сергієм Брижанем, який на рік швидше за свого колегу-художника отримав диплом режисера у тому ж ЛДІТМКУ, ще й маючи за плечима акторську освіту, здобуту у стінах Харківського інституту мистецтв імені І. Котляревського.

Цей творчий тандем започатковано 1989 року, і від того часу спільна праця митців незмінно дарує глядачеві несподіванки й відкриття, а творцям вистав – низки нагород та дипломів найрозмаїтіших фестивалів. Ось вони:

Х. Паукш, “Хом’ячок і Північний вітер” – диплом за кращу сценографію, “Інтерлялька-95”, Ужгород; лавреат Міжнародного фестивалю “Ян-Бабіян-96”, Сілістрія, Болгарія;

С. Маршак, “Теремок” – диплом за кращу сценографію, Республіканський фестиваль, Луцьк-89; диплом за кращу виставу на Міжнародному фестивалі, Сілістра-89, Болгарія;

С. Брижань (за народною казкою), “Івасик-Телесик” – диплом за кращу сценографію, Міжнародний фестиваль “Інтерлялька-98”, м. Ужгород; лавреат фестивалю “Золотий Телесик-99” у Львові та в Кишиневі – 2000 р.;

Різдвяний родинний ляльковий “Вертеп” – дипломи, Міжнародний фестиваль “Різдвяна містерія-96”, Луцьк; Другий міжнародний фестиваль “Коляда-97”, Рівне;

Б. Стельмах, “Тарас” – краща вистава на фестивалі “Золотий Телесик-2001”, Львів; Премія за кращу сценографію на фестивалі “Обереги”, Івано-Франківськ, 2003;

М. Супонін (переклад та сценічна версія С. Брижаня, П. Гірника), “Чарівна зброя Кендзо” – Гран-прі Другого міжнародного фестивалю “Подільська лялька-2001”, Вінниця;

“Відлуння”, (ідея І. Уварової) – Гран-прі на фестивалі у Катовице, Польща, 2002;

Міжнародна премія (Україна – США) ім. Владислава Клеха (2001) в галузі сценографії;

Чим приваблює до себе творчість Михайла Ніколаєва? Насамперед тим, що вона підтверджує його особистість на суверенній території мистецтва.

Образно-пластичний ряд його вистав має своє коріння, іноді складно-опосередковане, у народному мистецтві.

Художник опротестовує апробовані, безвідмовні лялькарські стереотипи, за якими ляльки повинні бути подібними до ілюстрацій дитячих книжок, до іграшок чи сувенірів.

Ілюстрації бувають дуже гарні, намальовані з любов’ю до героїв книжки і до маленьких читачів, але їхня “прописка” – аркуш паперу, ну, а сувеніри – то на потребу.

Михайло Ніколаєв не лякає авангардом чи крутим постмодерном. У нього безпомилкове добре око й відчуття гармонії всіх компонентів театру. У складній взаємодії ритмів, у вільному конструюванні простору (світлом, кольоровою плямою, фактурою, лінією, об’ємом) у нього завжди є стильова домінанта, яка не дозволяє збочити

“Івасик-Телесик” С. Брижаня. Режисер – Сергій Брижань, художник – Михайло Ніколаєв. Хмельницький обласний театр ляльок.

й переступити ту межу, за якою – небезпека розчинитися в загальному потоці авангарду, до якого так легко пристосуватися дилетантам. У цьому безконечному потоці зберігається його, Ніколаєва, власне обличчя, його особистість, його місце в художньому процесі, в театральній культурі.

У ляльках Ніколаєва – характер рухів персонажів, особливості їхньої пластики, поз і навіть структура мізансцен (що дуже допомагає режисерам вистав). І все оповите, ніби скроплене теплим, при сонці, дощиком, коли виграє райдуга, хизується в небі фантазією.

Усе це – переходи попід червоною лінією!

Сеньйоре Родарі, а Ви не хочете пройти попід нею? Адже потрапити в казку українську можна тільки так. А для Вас такий спосіб звичайний! Бачу, Ви згодні. Дякую. Отже, ми з Вами у Львівському театрі ляльок на фестивалі “Золотий Телесик-99”. Дивимось улюблену казку українських дітлахів “Івасик-Телесик”.

Ми вже настроїлися на “Жили-були Дід та Баба”, “приєднуємо” свої очі до очей художника – і опиняємося у просторі, який чекає пробудження Весни, занурюємось у нього, у той світ, у той прадавній





"Вертеп". Режисер – Сергій Брижань, художник – Михайло Ніколаєв. Хмельницький обласний театр ляльок, 1995 р.

"Різдвяна ніч" за мотивами творів Г. Хоткевича. Режисер – Сергій Брижань, художник – Михайло Ніколаєв. Хмельницький обласний театр ляльок, 2001 р.





*“Відлуння” (ідея І. Уварової). Режисер – Сергій Брижань,
художник – Михайло Ніколаєв. Хмельницький обласний
театр ляльок, 2003 р.*



Ескізи костюмів та сцена з вистави "Тарас" Б. Стельмаха.
Режисер – Сергій Брижань, художник – Михайло Ніколаєв.
Хмельницький обласний театр ляльок, 2001 р.

ліс, де ростуть... білі дерева, а на узліссі, в озері, "обличчям" до нас, плавають рибки. У тому білому пралісі можна заблудитись, хоча там... лише кілька дерев. Таке точне (у просторових співвідношеннях) відчуття художника відкидає випадкове, жертвує непотрібним і акцентує основне. Як писав улюблений його художник Анрі Матісс: "Справжнє багатство не ряснота, а обрання, вибір, володіння тим, що важливе, тим, що воістину важливо, тільки тим, що важливо!"

Отже – витоки казки, її духовна первозданність. Художник оживляє не тільки забуте, але й ніколи не згадуване, замуроване повсякденністю, суєтою, історичною невдячністю, новими життєвими стандартами.

У чаклунському, бездоганно стильному просторі кружляють, творячи ритуальні язичницькі маніпуляції з решетом (знак сонця) і вінками, три постаті в білому. Вони викликають Весну. І ось він, Ярило, такий гарячий, дожджаний, ладний, здається, зогріти весь світ – для людей. Світло, вливаючись, не розвіює чарів – навпаки!

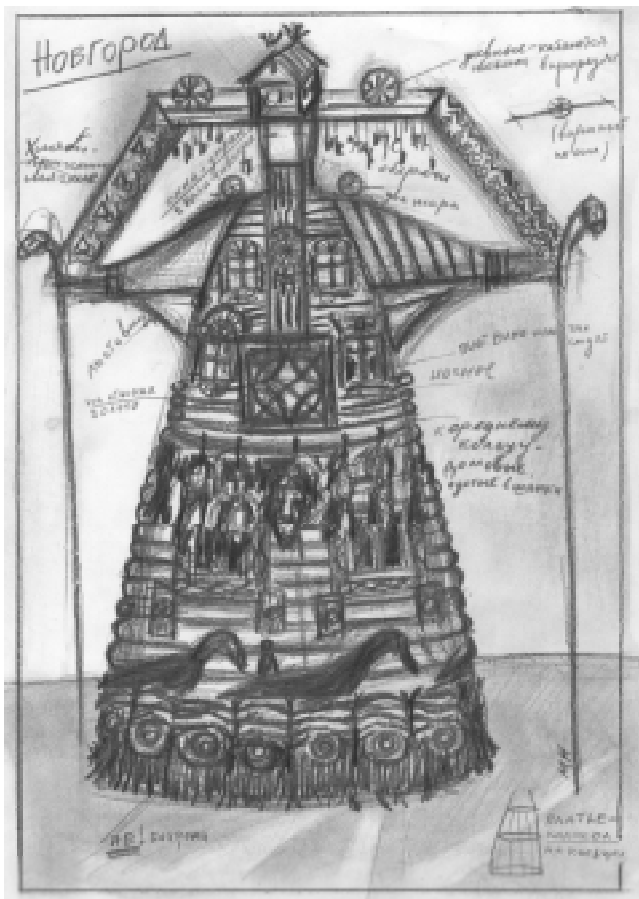
А ось і Дід з Бабою. Вони радіють Весні, але сумна та радість: немає дитини в хаті. Іде Дід до лісу і знаходить там суху деревинку, подібну до фігурки хлопчика. Приносить додому. Тут же "з нічого" з'являється колісочка, схожа на пелюстку квітки (Михайло Ніколаєв придумав багато першоз'яв звичайних речей!)... І пісня, одвічна материнська коліскова, одухотворене деревинку! Дитинка спинається на ніжки, пробує, чи надійна твердь. І – пішла! (І ніякої тобі еволюційної чи якоїсь новітньої теорії походження людини!).

З такою ж любов'ю тато Карло, мабуть, витесував свого дерев'яного чоловічка – Піноккіо. Буратіно! А в нашого Телесика і носик подібний: задерикуватий, хіба що не такий довгий! Мабуть, це фамільний знак "тата"-сучечка.

Яка глибока спорідненість казок – української та італійської! Чи не так, сеньйоре Родарі?

... А тепер подивимось. На екрані комп'ютера – парад-алле ляльок Михайла Ніколаєва. Тільки встигай переводити подих! Кіт із чаркою (п'є за здоров'я Кицьки – господині нового дому), тут же Коза... з Лірою;





Ескізи до вистави "Садко". Художник – Михайло Ніколаєв, 2003 р.

морський піжон Омар – респектабельний чиновник; Морський Коник, на хребті якого... літаючі тарілки, а ніс – перевернута шахова фігурка. Ось чепуруха Відьма в розкішному туалеті мушлі, а ніс – риба ("Русалонька"); у підводному царстві (вистава "Садко", здійснена в Краснодарі) – Кінь, наче пес, стоїть на задніх ногах, а оскільки у Новгороді був звичай топити коней (після смерті хазяїна) в озері, то там, на дні, ті Коні вже... шахові; в Ірода ("Відлуння") на голові колючки – не терновий вінець; шестикрилий Журавель; зграйка чудернацьких риб, що пливають, напевно, на прийом до якогось начальника...

Мабуть, досить, не каталог це все-таки (усього ж ляльок понад двісті!).

М.Н.: Для мене важливе відчуття стилю, власне ставлення до теми. Так, я не копіював японських ляльок, японські гравюри, коли працював над виставою "Чарівна зброя Кендзо", хоча добре "сидів у матеріялі". А коли володієш матеріялом, тоді добре імпровізувати. Це я люблю найбільше. В японській казці відчув те, що мені підходить емоційно.

С.М. Це одна з найкращих Ваших вистав (автори – М. Супонін та С. Брижань, режисер – С. Брижань). І все-таки: чому Японія?



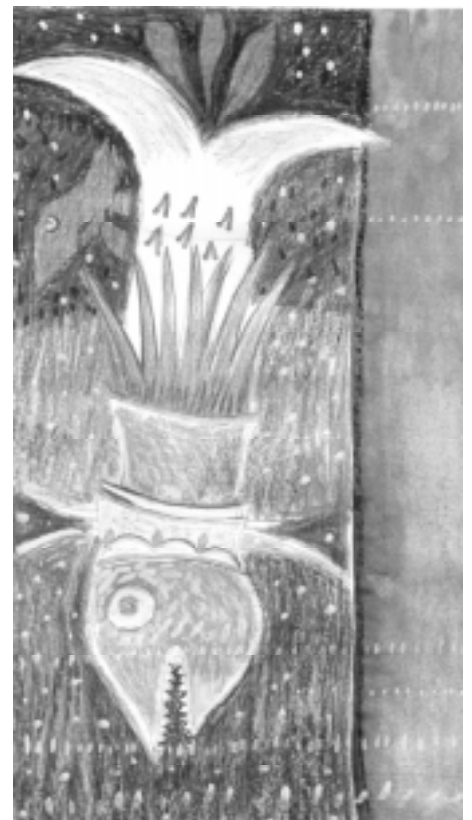
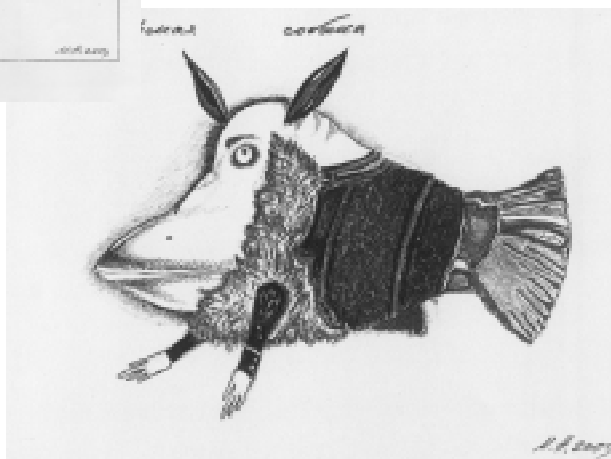


М.Н.: Мені цікаве змішування культур різних народів. Це одна з базових ознак постмодернізму. Люблю “вслухатися” у переключку віддалених культур, поєднувати їх. Не боюся еклектики, якщо вона виступає як принцип сценографії.

С.М.: Над виставою “Тарас” Ви працювали двічі – у театрах Хмельницького і Львова...

М.Н.: Знаю, про що Ви хочете запитати. Даруйте, що перебив. Це в жодному разі не перенесення вистави, хоча, кажуть, гріха в цьому немає! Переносити самого себе – це ж якоесь жажіття! Краще зробити щось нове. Знаєте, я найкраще чуюся, коли щось придумую... Відчуваєш, ніби щось крізь тебе проходить, якісь струмені. Але головне – це праця. Задоволення приходить як подяка за працю. А коли бачиш, що твій задум стає зримим, чуттєво наснаженим – це ж найбільша втіха. Увійти в цей стан вдруге неможливо, тому коли є якась потреба повторення, нехай це робить хтось інший. Я ніколи так не чинив.

С.М.: Що провокує Вас на творчість у театрі?



Ескізи до вистави “Русалонька”. Художник – Михайло Ніколаєв, 2003



М.Н.: Кожна театральна пропозиція – це завжди відчуття, що ти вчишся. Скільки незнаного, цікавого навколо простенької казочки! Мені щастило. Пропозицій, які б мені не подобалися, практично не було. Найбільше вабить театр поетичний. Мені б хотілося, щоби виражальні засоби були просякнуті ліризмом. Критики вважають, що “Тарас” і “Івасик-Телесик” – вистави такого напрямку. Добре й те, що ми з режисером Сергієм Брижанем однієї театральної віри.

Мені дуже подобається матеріал драматичної поеми Богдана Стельмаха. У процесі роботи зі мною трапився один веселий курйоз. Розкажу про нього, аби трохи “розбавити” наш серйозний діалог. Автор написав про веселих коників-стрибунців із срібними підківками, що бавилися у траві. Не обізнаний з нюансами української ентомологічної термінології, я з насолодою ліпив... маленьких конячок! Найцікавіше, що автор цього не помітив, а дітям і акторам ті чарівні істотки сподобалися!

С.М.: Не секрет, що педагогічна громадськість у нас досить консервативна і, буває, активно виступає проти “порушників спокою” у театрах для дітей.

М.Н.: Треба ставитися до цього спокійно... Хоча... Висловлю “крамольну” думку: те, що театри ляльок стали мистецькими закладами виключно для дітей переважно дошкільного та молодшого шкільного віку, – на совісті педагогів. Це неймовірно звузило, зменшило їхні, театрів, творчі можливості, а вони воістину безмежні.

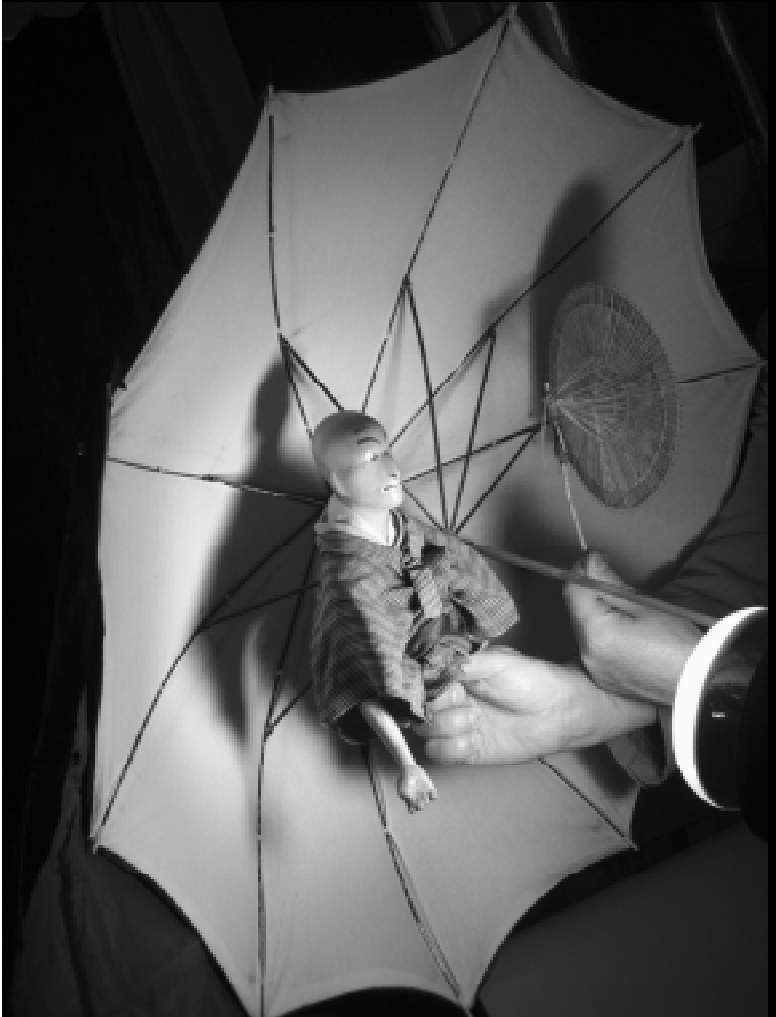
А що ви скажете з цього приводу, сеньйоре Родарі? Великий казкар відповів казкою-притчею “Голубий світлофор”.

Якось усі очі світлофора заструменіли... голубим кольором. Зчинилася паніка. Світлофор відключили, аби

полагодити. Він востаннє блиснув своїми голубими очима і встиг подумати: “Бідаки! Адже я давав їм сигнал “Шлях у небо вільний!” Якби вони зрозуміли мене, то могли б тепер вільно літати. А може, вони й зрозуміли, тільки їм просто забракло сміливості?”

Ті, що переходять попід червоною лінією, орієнтуються на несанкціонований колір світлофора!

P.S. І в живописі – також! Адже Михайло Ніколаєв – талановитий художник-станковіст. Міняти свій спосіб додання простору він наразі не збирається!



Світлана МАКСИМЕНКО

“ОБЕРЕГИ – 2003”

“Обереги” – так називається Міжнародний фестиваль театрів ляльок, який уже вдруге проводять в Івано-Франківську.

Гасло фестивалю – національна класика на сцені театру ляльок. Надзавдання фестивалю – популяризація засобами театру національної спадщини серед наймолодшого глядача. Адже саме через казку, оповідку, легенду дитина прилучається до національного генофонду, виявляє власну національну ідентичність, формує критерії духовних цінностей майбутнього громадянина України.

Організаторами “Оберегів” є Міністерство культури та мистецтв України, Управління культури обласної державної адміністрації, Івано-Франківський обласний театр ляльок імені Марійки Підгірянки на чолі з директором театру та фестивалю – заслуженим працівником культури України Зіновієм Борецьким.

Протягом 20 – 23 жовтня 2003 року гості, глядачі, журі переглянули дев’ять вистав. Шість – за мотивами народних казок, три – за сучасними драматичними творами (“Різниця” С. Мрожека, режисер – С. Пасічник, Харківський інститут мистецтв імені І. Котляревського; “Жирафа і Носоріг” К. Гюнтера, режисер – О. Іноземцев, Полтавський обласний театр ляльок; вистава за драматичною поемою сучасного українського поета Б. Стельмаха “Тарас”, режисер – С. Брижань, Львівський обласний театр ляльок). Одразу зазначу, що чотири номінації для переможців (краща вистава, художник, виконавець кращої чоловічої та жіночої ролей) поставили перед членами журі нелегке завдання. Претендентів було значно більше, але... переміг фестиваль!

Дух свята, атмосфера радості від довгожданих зустрічей (всі учасники “Оберегів” були упродовж фестивалю в Івано-Франківську), можливість подивитися роботи своїх колег (вистави показували на двох майданчиках міста одночасно), обмінятися думками, збагатитися враженнями – це було головною принадою фестивалю.

Його організатори подбали ще й про те, щоб після кожної вистави спонсори “Оберегів” разом із глядачами визначали кращих виконавців (актора та актрису) і нагороджували їх “призами глядацьких симпатій”.

Професійне журі у складі начальника відділу театрів Міністерства культури України Людмили Савченко, доцента Харківського інституту мистецтв імені І. Котляревського Світлани Довлетової, театральних критиків Алли Підлужної (Київ), Світлани Веселки (Львів) та ав-



тора цих рядків визнано переможців фестивалю у номінаціях: “краща вистава” – спектакль Івано-Франківського обласного театру ляльок імені Марійки Підгірянки “Жили-були” (режисер – Володимир Підцерковний); “кращий дебют у чоловічій ролі” – робота молодого актора Тараса Винника у цій же виставі; “краща жіноча роль” – робота актриси Мінського театру “Батлейка” Тетяни Чаєвської у виставі “Казки зі скрині” (режисер – Олег Жюгжда); “кращим художником” “Оберегів” став Михайло Ніколаєв (вистава “Тарас” Б. Стельмаха у Львівському обласному театрі ляльок, режисер – Сергій Брижань); за національний колорит і дієвість музики у виставі журі відзначило Артура Булину, автора музичного оформлення до казки Б. Априлова “А де ж п’яте?” Закарпатського обласного театру ляльок.

Протиставлення ліричної слов’янської душі бездуховній американській цивілізації взяли за основу у своїй виставі творці “міжнародної казки-фантазії” “Жили-були”. Режисер-постановник Володимир Підцерковний, художник Микола Данько, композитор Володимир Марченко та хормейстер Любов Литвинчук на сцені Івано-Франківського театру ляльок створили сучасну версію-попури на тему чи не найпоширенішої серед слов’янських народів казки про Курочку Рябу.

До реалізації цієї незвичної вистави режисер залучив молодих дебютантів: Тараса Винника, Ігоря Стасюка, Олену Демчук та Ольгу Гнатюк. Вистава В. Підцерковного у виконанні юних акторів звучить свіжо, азартно, а “розмірковування” молодих виконавців над прадавньою проблемою золотого яйця, яке “Дід бив-бив, не розбив, Баба біла-біла, не розбила, а Мишка (у виставі це миле створіння з’являється під фонограму...вантажного поїзда) хвостиком махнула і...”, набуває чарівної сценічної самоіронії: не під силу цю народну мудрість збагнути “зеленим” виконавцям...

Відтворюючи цю історію у варіантах українському, російському, білоруському (з дуже точними національними відмінностями характерів Діда-Баби), герої вистави нарешті, ставлять крапку, завершуючи “Жили-були” сучасною американською версією. Тут уже Дід – Біл (який “біл-біл” яйце), Баба Мері, а Мишка (вона з’являється як Шварценеггер у набридлих бойовиках – зі страшним вогнеметом) нарешті вирішує все просто: бабах – і яйця нема. Усе просто – і без проблем. Розстріляли казку!

Скільки підтексту, іронії, паралелей та дотепності у цій роботі івано-франківців! Режисер і автор сценарію в одній особі створив навдивовижу цілісне дійство, в якому історія про Курочку Рябу (в усіх згаданих вище національних варіантах) чергується з інтермедіями-роздумами над долею давньої казки.

Ось старезний Дуб із величезним дуплом (у ньому з’являється мила фізіономія актора Тараса Винника) нудьгує, спостерігаючи за вченим Котом (Ігор Стасюк), який по золотому ланцюгу туди-сюди сновигає перед очима древнього Дуба – і так 300 літ (можете уявити собі стан Дуба?!). Тарас Винник мімікою, очима, жестами, красномовнішими, аніж у самого Луї де Фюнеса, благає Кота перестати набридати Дубові своїми казками, бо не під силу йому вислуховувати століттями байки. А коріння у нього таке (очима показує на землю), що не може втекти – тримає...

І таких інтермедій поміж черговими історіями про Діда-Бабу й Курочку Рябу у виставі івано-франківців багато. А чого вартий епізод, коли Кіт врешті-решт утікає геть з очей Дуба... із золотим ланцем на шиї. Живий план сцен-інтермедій (або роздумів про долю казки) чергується із сценами, вирішеними у жанрі сучасного лялькового театру, де дебютанти демонструють не менш майстерне ведення ляльок-рукавичок.

Загалом івано-франківський театр (який показав ще одну виставу на

“Оберегах” – “Коли ще звірі говорили” за мотивами казок Івана Франка) складає враження міцної професійної трупи, де повноцінно працюють і укомплектовані всі творчі “цехи”: актори, режисура, художник, композитор, балетмейстер, хормейстер... Це на загальній (далеко не благополучній) мапі лялькарів України явище, гідне пошанівку й подиву: адже майже десять років театр працює без власного приміщення! За таких умов не те що проводити й організувати фестивалі (нагадаю – уже вдруге “Обереги” проводить довголітній директор театру З. Борецький), а й зберігати трупу, випускати прем’єри – акт професійної мужності. Наступного року театр імені Марійки Підгірянки святкуватиме свій ювілейний, 60-й театральний сезон. Сподіваємось, уже у своєму приміщенні...

Ще один безсумнівний лідер фестивалю викликав захоплення у всіх гостей – Мінський обласний театр ляльок “Батлейка”. Автор сценарію й постановник вистави “Казки зі скрині” Олег Жюгжда – ім’я, знане й авторитетне у світі театру. А ще – лялькар від Бога. Усе у його поставках (авторові цих рядків пощастило раніше бачити їх) просте і геніальне, як у казці. Режисер переконливо доводить: театр ляльок може все, навіть більше, ніж кіно, відео, драматичний театр. Лялькарі у його виставах – втілення живої природи театру з одвічним прагненням людства до лицедійства, забави, свята.

“Казки зі скрині” – цьому підтвердження. Все у виставі підкоряє своєю простотою: виходять двоє акторів, відкривають скриню – і оживає рукотворне чудо театру.



Сцена з вистави “Жили-були” М.Бартенєва, А. Усачова. Тарас Винник (в центрі) – Дуб. Режисер – Володимир Підцерковний, художник – Микола Данько. Івано-Франківський обласний театр ляльок ім. Марійки Підгірянки, 2003 р.

Звучить “жива” музика (тут її виконує третій учасник вистави – Володимир Владико), глядач зачаровано слухає й спостерігає за дивовижною грою Тетяни Чаєвської та Михайла Асановича. Вони творять добре знайому дітям чи не всіх народів світу оповідь про бідну, але кмітливу Пасербицю, злу й жадібну Мачуху та її ліниву Дочку.

“Марисю, йдемо танцювати! – каже Чорт бідній сироті, яку зла Мачуха послала до зачарованого млина. І глядач у цій сцені умліває від дотепности Марисі (актриса Т. Чаєвська працює паралельно у живому плані та веде поруч ляльку-рукавичку над маленькою скринькою-сценою). Гра актриси з лялькою, діалог із залом, із Чортом, який з’являється у вигляді спокусливого Панкаполяка у вузьких штанях у ґратку, та ще й ніжкою чеберяє – так танцювати хоче! – вершина професіоналізму мінських майстрів. У цьому спектаклі вертка й винахідлива Марися перемагає Чорта, бідність і злу Мачуху. Бо хто ж може встояти перед жіночністю, справедливістю, одвічною народною мудрістю?!”

Вистава “Тарас” Б. Стельмаха у постанові Львівського обласного театру ляльок – окрема сторінка у програмі фестивалю. Глядач (віком від п’яти до семи років) хвилює вмовкав, зачарований магією театру, яку творили актори у сценографії Михайла Ніколаєва, а потім розгублено звертався до старших (дітей привели в театр сестри-черниці) – “Нічого не розумію!” Дорослий глядач роздратовано поглядав на малюків і не міг сконцентруватись на диво-дійстві.

Виставу-притчу про долю-недолю, талан-безталання геніального сина України творено мовою знаків, символів, метафор; вона розрахована на підготовленого гляда-

ча (режисер – Сергій Брижань). Ця вистава – візитна картка театру, прикраса й гордість репертуарної афіші. Вона скерована до тих, хто знає мову театру й обізнаний з літературним матеріалом. Що ж до експлуатації, то, очевидно, її треба вести за усіма вимогами дитячого театру. Педагог театру або завліт повинні перед початком вистави підготувати глядача до особливостей її сприйняття: розшифрувати певні “коди”, символіку, пояснити поетичну природу драматургічного матеріалу. А ще краще було б, якби батьки вдома заздалегідь прочитали твір дитині або розповіли про маленького Тараса... “Як усе складно!” – обуриться читач. І не матиме рації. Адже виховання глядача – процес тривалий, в якому покликані об’єднати зусилля і театр, і школа, і сім’я.

Поки що ми всі роз’єднані. “Обереги” завдяки героїчним зусиллям (даруйте за високопарний, але дуже точний термін) дирекції фестивалю самотужки, за підтримки організаторів фестивалю роблять спроби об’єднати усіх нас, дорослих, довкола нашого майбутнього.

Сподіваюсь, що хто стукає, того почують. І на наступних “Оберегах” (якщо Зіновію Іллічу Борецькому та його команді стане сил і оптимізму) актори й глядачі зустрінуться не в холодних залах міста (20 – 23 жовтня в Івано-Франківську ще не було опалення!), не у “наймах” в Обласній філармонії, а у власному домі – Обласному театрі ляльок імені Марійки Підгірянки.

Ті вистави, про які не згадую, свідчать і про “кризу” жанру драматургії театру ляльок, і про невдалі спроби втекти від ляльки (як у Полтавському театрі ляльок), а то й “донести” звук завдяки механічним, неживим мікрофонно-фонограмним засобам (Тернопільський театр актора і ляльки), де вмирає живе дихання і слово актора. Проблеми театру ляльок – окрема тема окремої статті. І звучатиме вона не так оптимістично.

“Обереги” покликані охороняти нашу духовну криницю – казку. Хай стане їм снаги оберігати її чисту воду від бездуховного замулювання.

Івано-Франківськ – Львів



Сцена з вистави “Тарас” Б. Стельмаха. Режисер – Сергій Брижань, художник – Михайло Ніколаєв. Львівський обласний театр ляльок, 2003 р.



Урочисте відкриття фестивалю "Тернопільські театральні вечори – 2003". В ролі Леся Курбаса – В'ячеслав Хім'як. Тернопіль, 2003 р.

Майя ГАРБУЗІЮК

"Тернопільські театральні вечори – 2003"

Четвертий всеукраїнський фестиваль "Тернопільські театральні вечори" відбувся у Тернополі 24–29 вересня 2003 року. Його організатори – Міністерство культури і мистецтв України, Національна Спілка театральних діячів України, Управління культури Тернопільської обласної державної адміністрації та Тернопільський академічний драматичний театр імени Тараса Шевченка. Творча програма фестивалю – перегляд робіт молодих українських режисерів. А що нині проблеми молоді режисури залишаються чи не найголовнішими в українському театрі, то й покладені на фестиваль надії надали йому особливої ваги.

Цьогорічні "Тернопільські театральні вечори" – це вісім вистав, показаних на великій та камерній сценах академічного театру ім. Т. Шевченка та на сцені Тернопільського театру актора і ляльки; закордонні (вперше в його історії) гості фестивалю – Драматичний театр зі столиці Македонії (м. Скоп'є) та представники театру "Everyman" з Ліверпуля (Великобританія). Директор фестивалю Михайло Форгель представляв кожну із вистав, кожного із молодих режисерів; і звичайно – закоханий у театр тернопільський глядач ущерть виповнював зали. Авторитетне журі під головуванням кандидата мистецтвознавства Василя Неволова та за участю провідних фахівців – доктора мистецтвознавства, професора Ростислава Коломійця, заслуженого діяча мистецтв України Ніни Новоселицької, голови Львівського міжобласного відділення НСТД України, народного артиста України Федора Стригуна було уважним та вимогливим.

На фестивалі було представлено роботи молодих режисерів професійних театрів Львова, Івано-Франківська, Вінниці, Тернополя. Три із чотирьох вистав здійснено за класичними творами національної та світової драматургії. Контекст цьогорічного фестивалю об'єктивно склався у площині "молодого прочитання" кла-

сики. Тенденція, цікава сама по собі, все ж не принесла надзвичайних відкриттів чи досягнень. Як засвідчив фестиваль, освоєння молодими класичної спадщини відбувається радше в рамках їх індивідуального (більш чи менш радикального) творчого поступу, не впливаючи суттєво на загально-мистецький ландшафт регіону. Хоча, без сумніву, у своїх містах заявлені фестивальні роботи не минули безслідно і для місцевого глядача, і для театрів, в яких працюють режисери.

Галина Воловецька, "наймолодша" за професійним стажем серед режисерів, вирішила повернути на львівську афішу творчість відомого австрійського драматурга зламу XIX–XX сторіч Артура Шніцлера. Розуміючи усю складність обраного матеріалу, часову й естетичну

Василь Коржук – Анатоль, Ігор Гаврилів – Макс у виставі "Анатоль" А. Шніцлера. Режисер – Галина Воловецька, художник – Мирон Кипріян. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2003 р.





Василь Коржук – Анатоль, Альбіна Сотникова – Ельза у виставі “Анатоль” А. Шніцлера. Режисер – Галина Воловецька, художник – Мирон Кипріян. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2003 р.

кращу чоловічу роль другого плану”)), що кожна сторінка його щоденника кохання, кожна із жінок – це неповторна історія, щоразу новий світ захоплень, відкриттів, розчарувань... Очевидно, адресоване молодій глядацькій аудиторії, це сценічне дійство приваблює її і темою, і сюжетами, і героями, і виразністю театральної мови. При цьому відчутною, зокрема для автора цих рядків, стала втрата особливої, шніцлерівської атмосфери, яка визначає стиль спілкування, парадоксальність ситуацій і стосунків персонажів, що їх неможливо відтворити через побутове існування героїв на сцені. Виставі явно бракує шніцлерового героя – вишуканого естета, інтелектуала, парадоксалиста (актор Василь Коржук доносить до глядача насамперед фізичну молодість свого персонажа, максималізм романтика та азарт пізнання життя). У галереї сценічних жіночих образів, які створили заньківчанки, дипломом фестивалю “за кращу жіночу роль другого плану” відзначено Альбіну Сотникову.

Яке диво – побачити нині на кону класичну п’єсу в її первозданному, літературному вигляді! Режисер Тернопільського академічного українського драматичного театру імени Тараса Шевченка В’ячеслав Жила (його

дистанцію поміж автором та сучасним театром, глядачем, режисер для постанови п’єси “Анатоль” у Національному академічному театрі імени Марії Заньковецької свідомо обрала відкритий прийом осучаснення. Звучить музика групи “Qween”, герої виходять до глядача в жанрі танцювального шоу, енергійні юні “дзанні” під музику від епізоду до епізоду динамічно перемонтовують декорацію. Сучасні костюми персонажів, різноколірні великі куби замість сецесійної меблі (художник – Мирон Кипріян) – усе це послідовно налаштовує глядача на “сьогоднішнього” Шніцлера, на перенесених у наш час героїв та героїнь. Тільки так само, як і сто років тому, юний романтик-максималіст Анатоль (Василь Коржук) не стомлюється доводити досвідченому реалістіві-скептику Максусу (Ігор Гаврилів, диплом фестивалю “за



Микола Бажанов – Дмитро, Світлана Прокопова – Катря (світлина вгорі); Ірина Складан – Жозефіна, Іван Ляховський – Ляшенко у виставі “Не судилось” М. Старицького. Режисер – В’ячеслав Жила, художник – Григорій Лоїк. Тернопільський академічний театр ім. Т. Шевченка, 2003 р.



робота відзначена дипломом фестивалю) поставу драми “Не судилось” М. Старицького вважає за своєрідний експеримент в царині... відмови від експерименту. Такий глибокий, а головне – щирий пієтет до національної драматургії, справді рідкісне явище у нашому театрі, та ще й з боку молодих. Режисерові вдалося захопити своєю закоханістю у п’єсу виконавців, постановочну групу, і це створило особливе етичне підґрунтя вистави, яке виявлялось у максимальній сценічній самовіддачі, внутрішньо шанобливому ставленні акторів до матеріялу.

“Підступність” драматурга-корифея виявилась у тім, що одночасно із донесеним у повному обсязі текстом і збереженими ремарками постали й канони давньої (вже відпрацьованої) театральної мови другої половини ХІХ ст. Якщо це й було метою режисера, то, очевидно, краще назвати виставу спробою реконструкції і говорити про театрознавчо-дослідницький, а не сценічний експеримент. Бо “продиктовані” драматургічним текстом архаїчні засоби сценічної виразності цілком підпорядкували собі сучасних молодих митців, а тотальна повага до автора позбавила їх своєрідного “критичного слуху”, власної інтерпретаційної ініціативи. Найбільш виразними в акторському ансамблі стали роботи Миколи Бажанова-Дмитра та Олександра Папуші - Белохвостова (дипломи фестивалю “за кращу чоловічу роль другого плану”). Диплом фестивалю “за краще пластичне рішення вистави” отримав також режисер вистави з пластики Сергій Андрушко.

Василь Юрців в Івано-Франківському обласному театрі ім. І. Франка (приз редакції журналу “Просценіум”) обійшовся з класичним твором доволі рішуче. Режисер обрав “Підступність і кохання” Ф. Шіллера як твір для викриття жорстокости сучасного світу, в якому двоє закоханих гинуть у тенетах підступів, зрад, дорослих амбіцій, життєвих помст, керуючись непридатним для життя кодексом юнацької віри у честь і правду. Художник Олександр Семенюк (диплом фестивалю “за кращу сценографію”) окреслив ігровий простір периметром із сотень звисаючих мерехтливих стрічок, що замінили собою куліси і задник. У центрі цього квадрата – асимет-



Олександр Гервасій – Фердинанд, Вікторія Юрців – Луїза (світлина ліворуч); Олександр Гервасій – Фердинанд, Юрій Суржа – Президент у виставі “Підступність і кохання” Ф. Шіллера. Режисер – Василь Юрців, художник – Олександр Семенюк. Івано-Франківський обласний театр ім. Івана Франка, 2003 р.

ричний подіум, на якому – оголена внутрішня конструкція роля... На підлозі – кулі. Ними можна перекидуватись як м’ячами, або вдаряти їх ногою, або несподівано випускати з рук на струни роля, видобуваючи довгий, порожній, гнітючо-тривожний звук... У цьому сяючому і безжально-холодному водночас театральному просторі діють

герої із жорстко визначеними конфліктними параметрами стосунків та характерів: любов – ненависть, вірність – зрада, підступність – щирість. Тут немає півтонів – надто виразними є рушійні мотиви дії: влада, гроші – для одних, честь, кохання – для інших. Як контрапункт до цього раціонально-жорсткого світу звучить лейтмотив вальсу, що проходить крізь виставу: легко кружляючи під музику, вперше виходять до нас закохані Фердинанд (Олександр Гервасій) та Луїза (Вікторія Юрців); звільнившись від докорів сумління, пробує вальсувати леді Мілфорд (Світлана Дутка), і врешті у фіналі своє останнє, передсмертне коло знову пройдуть перед нами Луїза та Фердинанд на порозі переходу у вічність...



Таїсія Славінська – Алкмена, Світлана Рога – Тессала (світлина вгорі); Андрій Вольський – Амфітріон у виставі “Дім, в якому переночував Бог” Г. Фігейреду. Режисер – Валерій Шалига, художник – Ірина Лупащенко. Вінницький обласний театр ім. М. Садовського, 1999 р.

Василь Юрців показав типову роботу у “жанрі” постановочного театру, виявляючи вміння розкривати конфлікт твору через певну систему образно-виражальних засобів. Але при цьому часто зовнішня, візуальна експресія переважала і підмінювала у виставі внутрішню, психологічну, виявляючи недостатньо глибоку роботу режисера з актором. Саме ця проблема, на думку журі,

залишається найголовнішою у професійному зростанні молодих режисерів.

Вистава Вінницького обласного музично-драматичного театру імені Миколи Садовського “Дім, в якому переночував Бог” Г. Фігейреду – перша вистава вінничан, яка за останні десять років виїхала за межі міста. Тож чи можна застосовувати для її оцінювання ті ж самі критерії, що й до активно гастролюючих львівських, тернопільських, івано-франківських колективів? Питання виживання молодих митців у такому режимі – окрема тема. Але Валерій Шалига (режисерську роботу відзначено дипломом фестивалю) привіз виставу, в якій відчувається добра фахова рука. Доботно розроблена і динамічно відтворена дія, точно окреслені стосунки і характери героїв, безпосередність та щирість акторського виконання творили живий театр, що володів увагою глядачів. Комічна плутанина довкола мужнього й до смішного безпорадного Амфітріона (Андрій Вольський) та його дружини Алкмени (Таїсія Славінська) стала для авторів вистави не лише засобом розваги глядача, а й способом трансляції у зал цілком серйозних роздумів про сенс кохання, силу й слабкість закоханих.

Інші чотири вистави фестивальної афіші збагатили програму фестивалю роботами досвідчених режисерів. Власне, експеримент, якого так очікували від молодих режисерів, привіз із собою “Театр у кошику”. Постава за поемою “Сон” Т. Шевченка режисера Ірини Волицької у виконанні Лідії Данильчук відкривала фестиваль. “Хуліганське”, як зазначила у вступному слові І. Волицька, прочитання Шевченка можна зрозуміти як своєрідну вибухову реакцію митців на тотальну “хрестоматизацію” Шевченка. Вістря експерименту тут скероване не так у зміст Шевченкового Слова, як на пошук несподіваної форми його подачі. Вистава демонструє майже безмежні технічні дані актриси. Вона цікава низкою справді театральних перетворень – зокрема в роботі з реквізитом. Власне, партитура перетворень і визначає динаміку вистави. Актриса так беззастережно віддається цьому процесові, що в галереї окремих “масок” втрачає себе. Так губиться ліричний герой – наскрізне об’єднуюче начало поеми “Сон”, завдяки якому структура твору набуває цілісності, завершеності, а найголовніше – особистої авторської інтонації. Вистава про те, як ми “не розуміємо Шевченка”, не додає, власне, нічого нового в розуміння самого Шевченка, переслідуючи завдання радше формального характеру.

Львівський театр “Воскресіння” показав виставу “Йов” К. Войтили в режисурі Ярослава Федоришина (спільний українсько-польський проєкт). Текст, написаний 1940 року молодим Каролем Войтилою – майбутнім Папою Римським Іваном Павлом II, виявляє його внутрішні духовні пошуки: історія біблійного Йова – авторське розважання над випробуваннями, що їх посилає Господь віруючим. Власне, текст (переклад і

сценічний варіант театру) посідає у виставі підпорядковане місце. Це радше лібрето до вокально-пластичного дійства у жанрі хоральної притчі. Слово тут має інформативний характер, завдяки іменам, звертанням ми вирізняємо в сірому натовпі Йова (Петро Микитюк), його синів. Саме відштовхуючись від слова, народжується хорал, багатоголосся, яке звучить вже самостійно, розгортаючи власну драматургію (композитор та хормейстер – Мирон Дацко, диплом фестивалю “за краще музичне рішення вистави”). Дійство побудовано на невербальних засобах виразності, де поруч із вокалом важливе місце посідає пластика середовища. У просторовому рішенні поєднано статичні вертикальні драбини (як щаблі духовного сходження) та величезні рухомі різнобарвні полотнища-смуги, що правлять то за обруси на гостинному столі Йова, то за схили невідомих вершин, то за абстрактні первісні форми плинної “матерії” буття. Актори демонструють добру фізичну форму, поєднуючи вокал із технічно складним освоєнням сценографічних вертикалей. За способом існування акторів вистава на великій сцені Тернопільського театру сприймалася як камерна, зосереджена. А для більшості тернопільської публіки такий глядацький досвід “релігійного театру” був несподіваним, естетично-екстремальним.

Драматичний театр зі столиці Македонії – міста Скоп’є, показав камерну виставу за п’єсою Е. Олбі “Шлюбна гра”. На невеликій сцені Театру актора та ляльки перед нами пройшов майже двогодинний уривок з життя немолодої подружньої



Сцени з вистави “Йов” за К. Войтилою. Режисер – Ярослав Федоришин, художник – Алла Федоришин. Львівський театр “Воскресіння”, 2003р.



Катерина Коцевська – Джілієн, Благоя Чоревський – Джек у виставі “Шлюбна гра” Е.Олбі. Режисер і художник – Люпчо Тозія. Драматичний театр м. Скоп’є (Македонія), 2003 р.





Лідія Данильчук у виставі "Сон" за Т. Шевченком.
Режисер – Ірина Волицька. "Театр у кошику". Львів, 2003 р.

пари. Зіграний без перекладу, цей спектакль вразив майстерністю психологічного рисунка, абсолютною правдою акторського існування, блискучим партнерським ансамблем (Катерина Коцевська-Джлієн та Благоя Чоревський-Джек, диплом фестивалю "за кращий акторський ансамбль"). Віртуозна партитура діалогу, складена як своєрідна сейсмограма вибухів і тиші, звинувачень та примирень, любови, що за мить переходить у запеклий двобій, за усім цим спостерігав глядач, заморожений магією справжнього психологічного театру, в центрі якого – приватна екзистенція людини.

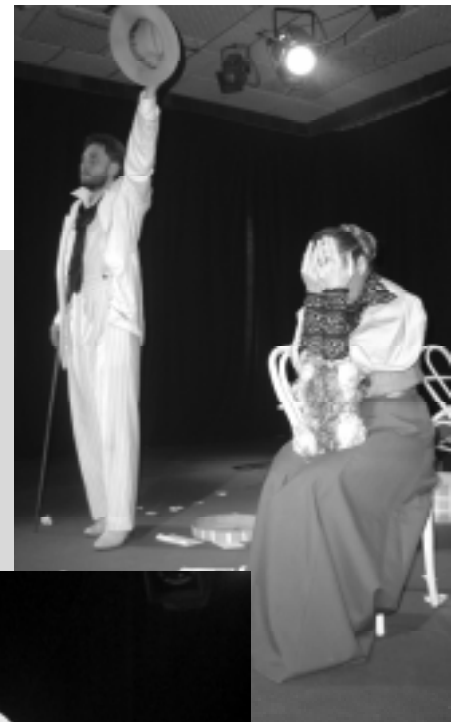
Повного співпереживання глядної зали й сцени досягли також актори Національного академічного театру імені Марії Заньковецької у виставі за А. Чеховим "Дама з собачкою" (режисер – Алла Бабенко). Тарас Жирко та Любов Боровська (диплом фестивалю "за кращий акторський ансамбль") знайшли дивовижно органічний спосіб існування у запропонованій режисером складній партитурі спектаклю, що засадничо для А. Бабенко поєднує в собі глибоко психологічну гру й загострено театральну умовність. Напружений, сповнений "світлого драматизму" діалог героїв, не менш напружений наскрізний діалог театру із літературним твором, внутрішній етичний й естетичний діалоги сучасного глядача із далеким та недосяжно-красивим

Любов Боровська – Ганна Сергіївна, Тарас Жирко – від Автора у виставі "Дама з собачкою" за А. Чеховим. Режисер – Алла Бабенко. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2003 р.

світом героїв Чехова – поліфонія цих взаємопов'язаностей, взаємозумовленостей, взаємозакоханостей склала особливий чар вистави, долучаючи нас до мистецтва рідкісно вишуканих естетичних форм.

Що матимемо за рік? Які нові роботи, відкриття, здобутки, імена? Про це нам розповість ювілейний, п'ятий фестиваль "Тернопільські театральні вечори-2004", до якого у Тернополі вже готуються.

Тернопіль – Львів



Світлана ШАШКО

“КОМЕДІЮ НАМ ДАЙТЕ, КОМЕДІЮ!”

На театральній мапі України з’явився ще один мистецький форум: Регіональний фестиваль комедії у Чернівцях. Від 6 до 12 листопада 2003 року колективи із Львівської, Тернопільської, Івано-Франківської областей показували на сцені Чернівецького обласного музично-драматичного театру імени Ольги Кобилянської спектаклі, жанри яких визначено авторами п’єс та постановниками вистав як “комедія”.

Пам’ятаємо, що в античній Греції, у момент розквіту театру, комедія поступилася місцем трагедії. Тепер ми можемо з певністю констатувати: високий дух трагедії – володар давньогрецького театру – майже остаточно зник із сучасних сцен, поступившись місцем іншим жанрам: драмі, мелодрамі, комедії.

Соціум створює і диктує потребу у тому чи іншому типові героя: літератури, театру, кіно. Наш час і держава ще не створили високий ідеал свого героя, як на ґрунті політичному, так і на мистецькому, згадаємо: “свідомість визначає буття”. Тому “маємо те, що маємо”. А маємо наскрізь просякнутий бойовиками телеекран, який поглинув смаки цілого покоління реципієнтів кінця ХХ ст., розвинув у нього кліпове мислення, відбив здатності аналізувати, мислити, співпереживати разом із телекіно-героєм.

Сцени театрів і естради, кіно- та телеекрани заповнили так звані “легкі жанри”: музичні та стриптиз-шоу, безкінечні виграші мільйонів на очах у злиденного народу, КВК, концерти поп-зірок, різноманітні проекти та фестивалі “одноразового” звучання, що мають на меті “викачати” гроші з глядача, особливо не претендуючи на його інтелект.

Буйно рясніє на все це й Буковина. Подією цієї осені став, наприклад, приїзд Андрія Данилка. Чернівецька газета “МБ тиждень” від 6 – 12 листопада 2003 (ч. 143) писала: “Сердючка зробила Чернівцям ха – ра – шо!” І названий часопис був не поодиноким у своєму захопленні...

А театр?

На тлі прибутково-масових видовищ в незалежній Україні професійний театр є прохачем і злидарем. Мінімальні зарплати акторів, відсутність коштів на повноцінні нові постанови, колосальна відповідальність за творчий рівень колективу і принизлива платня стала причиною масової еміграції українських режисерів за кордон. Ті ж, хто із патріотичних міркувань (це не високий стиль, а реальна оцінка ситуації автором статті) залишається працювати в театрі в Україні, а надто – у регіонах, свідомо обирає тернистий шлях. Це означає: існування на межі виживання, відстоювання власної мистецької гідності у

сильних світу цього. “Який фінансовий прибуток дає театр?” – не можуть збагнути чиновники. “Чому я повинен оббивати пороги влади, витрачаючи час на черги у громадських приймальнях, випрошуючи дотацію?” – обурюються митці. І кожен має рацію. Де ж істина? Як завжди – посередині. Там, де всупереч усім неладностям часу митці й державні структури знаходять порозуміння, – виникає результат. Активне творче й фінансове життя театрів у Тернополі, Івано-Франківську, Львові – яскраве цьому підтвердження.

Регіональний фестиваль комедії у Чернівцях, зініційований директором Чернівецького театру імени Ольги Кобилянської Дмитром Жмундуляком, кандидатом філологічних наук, мав на меті за допомогою найдемократичнішого і наймиролюбнішого жанру комедії показати, що театр живе, сміється, а значить – вірить у щасливе своє майбутнє!

Фестиваль мав репрезентативний характер. Театри західного регіону, які входять до Львівського міжобласного відділення Національної Спілки театральних діячів України, були учасниками й гостями цього форуму. Вони показували свої роботи, знайомились з виставами колег, спілкувались, дискутували. Журі фестивалю свідомо не визначало переможців, уникаючи спортивного духу перегонів. Програму фестивалю було скеровано на те, щоб привернути та заакцентувати увагу глядача до театру і жанру комедії зокрема.

“Обережно – театр!” – так називалась вистава Івано-Франківського обласного українського музично-драматичного театру імени Івана Франка за п’єсою французького автора Ж. Марсана, якою розпочався фестиваль.

За дивним збігом обставин, назва спектаклю стала своєрідним гаслом: “Обережно!” І в ставленні до театру, і в стосунках усередині театрального колективу, і в питаннях режисерської інтерпретації жанру. Вистава запрошеного режисера Сергія Михайловського (художник – Олександр Семенюк) виявила як усі принади твору (блискача п’єса про театр “зсередини”, де закулісні ігри стають основою існування героїв на сцені і навпаки), так і небезпеку експлуатації вистави без режисерського нагляду.

Перший український театр для дітей та юнацтва зі Львова показав літературну версію відомого твору Я. Гашека “Вояк Швейк” під назвою “Швейк у Львові” Я. Мельничука. Вирішена режисером Мироном Лукавечьким як вистава-кабаре, вона виявила потужний творчий потенціал акторського складу колективу, якому під силу більш складні форми, завдання і характер драматургії.

“Життя прекрасне”, – запевняв нас Коломийський обласний драматичний театр сценічною версією оповідань А. Чехова в інсценівці та постанові Ростислава Коломійця. Майстерно скомпонований літературний матеріал, в якому були присутні усі традиційні драматургічні складові: пролог, епілог, низка новел-оповідань, де в короткому сценічному часі спресований іронічний дух і



Сцена з вистави “Обережно, театр!” Ж. Марсана. Режисер – Сергій Михайловський, художник – Олександр Семенюк. Івано-Франківський обласний театр ім. І. Франка, 2003 р.

динаміка думки чеховських творів, знайшли адекватне режисерське втілення. Але попри високі мистецькі прагнення (у пошуку драматургії, режисури), попри виняткову з-посеред інших театрів-учасників фестивалю культуру представництва вистави (цей колектив випустив спеціальну програмку до участі у фестивалі, в той час як окремі колективи приїхали без програмок взагалі!) вистава коломийського театру виразно виявила гостру й надзвичайно серйозну проблему: брак професійних акторів. Коломия – місто-коліска професійного українського театру в Галичині, очевидно, потребує більш пильної уваги до театру з боку державних структур.

Як завжди, виступ Тернопільського академічного обласного українського музично-драматичного театру імени Т. Шевченка із комедією англійського автора Р. Куні “Нічні дебати або Аут в готелі” став яскравою сторінкою фестивальної програми. Висока матеріальна та постановча культура тернополян, добірно укомплектована акторська труппа, режисерська докладність постановника В’ячеслава Жили (йдеться про повагу до авторського тексту, часом – на “шкоду” темпоритмові вистави) – прикметні риси цього колективу, який вигідно вирізнявся в загальній картині фестивалю.

“Нелегалка” Анатолія Крима в постанові Олега Мосійчука, художнього керівника Чернівецького обласного українського музично-драматичного театру ім. Ольги

Кобилянської, – чи не єдина на фестивальній афіші “актуальна” вистава. Вона торкається болісної проблеми сьогодення: еміграції українських жінок. Доля “нелегалки” Ніни (арт. Ярослава Мосійчук) у виставі стала уособленням долі багатьох тисяч (мільйонів?) наших співвітчизниць. Безперечно, тема цікавить і турбує глядача. Але... Драматургічна недосконалість “сентиментальної комедії” (як на мене, точнішим жанровим визначенням її була б трагікомедія) вимагала від постановників та виконавців посиленої праці над вдосконаленням драматургічного матеріалу та водночас – над сценічною дієвістю вистави. Постановники “Нелегалки”, здається, повністю довірилися авторові п’єси, від чого театр, на жаль, не виграв.

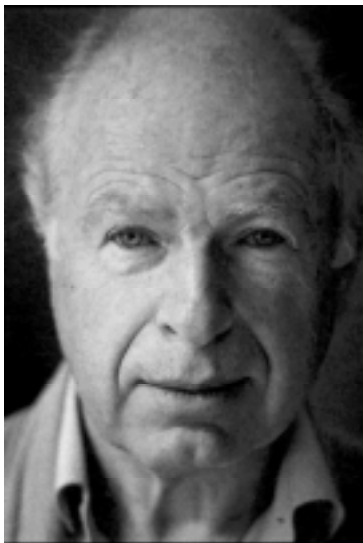
“Коханий нелюб” Я. Стельмаха – сучасна інтерпретація жарту І. Карпенка-Карого “Паливода XVIII ст.”, написана талановитим київським драматургом. Заньківчани запропонували виставу у режисерському вирішенні Федора Стригуна (художник – Мирон Кипріян), випробувану часом та глядачем, з перевіреною на міцність акторським ансамблем. Вона стала логічним і святковим завершенням роботи фестивалю.

А ще – виразно заакцентувала тенденцію, виявлену в ході фестивалю: театри західного регіону України надають перевагу французькій, англійській, чеській, російській комедіям, ігноруючи свою рідну (за незначним винятком), українську. Що це – результат впливу закордонної аудіо-відео продукції, входження в європейську (чи світову) культурну спільноту, розмивання (чи відсутність?) національної державної ідеології українського театру, відсутність якісної комедійної сучасної національної драматургії? Питання залишається відкритим...

У “Суєті” І. Карпенка-Карого один з головних героїв, Іван Барильченко, заявляє: “В театрі грати повинні тільки справжню літературну драму, де страждання душі людської тривожить кам’яні серця і, кору льодяну байдужості на них розбивши, проводить в душу слухача жадання правди, жадання загального добра, а пролитими над чужим горем сльозами убляють його душу паче снігу! Комедію нам дайте, комедію, що бичує сатирою страшною всіх, і сміхом через сльози сміється над пороками, і заставляє людей, мимо їх волі, соромитись своїх лихих учинків”.

Під цими словами, написаними понад сто років тому, з упевненістю можуть підписатися всі організатори фестивалю: Міністерство культури та мистецтв України, Управління культури і мистецтв Чернівецької обласної державної адміністрації, Львівське міжобласне відділення Національної Спілки театральних діячів України, дирекція і господар форуму – Чернівецький обласний український музично-драматичний театр імени Ольги Кобилянської сьогодні, у 2003 році.

Чернівці – Львів



Пітер БРУК

БЕЗ СЕКРЕТІВ

Думки про акторську майстерність і театр

Золота рибка

(Закінчення, початок у "Просценіум" ч.1 (2)/2002, ч.2 (3)/2002, ч. 3 (4)/2002, ч. 1 (5)/2003, ч. 2 (6)/2003)

Рано чи пізно настає момент, коли вже не сила говорити "ні". Упродовж років людям, що запитували мене: "Чи можна прийти на вашу репетицію?" – я відповідав: "Ні, не можна". Я змушений був так чинити через гіркий досвід.

Коли я тільки-но починав працювати, то дозволяв бажаним приходити на репетиції. Не мав нічого проти того, щоб скромний і негласливий студент стримано сидів десь в кінці залу під час репетицій шекспірівських п'єс. Він не створював жодних проблем, ба, я навіть не помічав його присутності. Проте одного разу я побачив його в одній з місцевих пивничок біля стійки бару, де він пояснював моїм акторам, як їм слід виконувати їхні ролі. Окрім цього випадку, декілька років по тому я дозволив одному дуже поважному письменникові спостерігати за процесом репетиції, бо він переконав мене, що це має велике значення для його дослідження. Єдиною моєю умовою було те, що він не повинен писати про побачене. Незважаючи на його обіцянку, з'явилась книжка з безліччю хибних уявлень. Книжка, що зрадила внутрішню сутність довіри, яка служить основою для здатності актора й режисера працювати разом. Згодом, вперше ставлячи п'єсу у Франції, я помітив, що власник театру разом зі своїми багатими друзями, які були одягнуті у хутра і коштовності, сидять у ложах, спостерігають за такими смішними й дивними істотами, як актори, збуджено балакають і, не вагаючись, коментують побачене.

І я заприсягнувся: "Більше ніколи!". Роки минають, і я все більше переконуюсь у тому, наскільки важливо для акторів, які за своєю суттю є людьми боязкими й надчутливими, знати, що вони повністю захищені тишею, інтимністю й таємничістю. Якщо ви відчуваєте таку без-

пеку, то днями можете експериментувати, помилятися, бути дурнуватими, і водночас упевненими у тому, що за межами чотирьох стін ніхто ніколи про це не довідається, і ви починаєте відчувати силу, яка допомагає вам розкритися як перед самим собою, так і перед іншими. Я помітив, що присутність навіть однієї людини у залі, позаду мене, стає причиною постійного відволікання уваги й джерелом напруги. Глядач може своєю присутністю навіть спокусити режисера до власного демонстративного втручання у дію тоді, як він мав би мовчки спостерігати. І все це тільки заради того, щоб не розчарувати присутнього глядача своєю неактивністю.

Ось чому я ніколи не давав згоди на постійні прохання побачити нас під час роботи. Проте я все-таки розумію, що людям дуже кортить дізнатись, як усе це відбувається, що ж ми насправді робимо. І сьогодні, під час нашої зустрічі, я кажу: "Так, секретів немає". Я спробую крок за кроком, дуже детально описати робочий процес, і зроблю це на прикладі нещодавно поставленої у Парижі п'єси Шекспіра "Буря".

Спочатку – вибір п'єси. Ми становимо інтернаціональну групу, і більшість з нас уже давно працює разом. Ми закінчили багаторічну працю над "Магабгаратою" у Франції, "Магабгаратою" в Англії та над фільмом "Магабгарата". У нашому театрі в Парижі ми поставили серію південноафриканських п'єс і музики на честь двохсотлітньої річниці Французької Революції й Року Прав Людини. Я відчув потребу для себе і акторів узятися за щось кардинально нове, облишити всі образи у минулому... Я зацікавився дивними і невловимими зв'язками розуму й мозку. Читаючи книжку лікаря Олівера Сакса

“Чоловік, що сплутав свою дружину з капелюхом”, я побачив можливість інсценізувати цю головоломку через приклади поведінки людини у певних неврологічних випадках. Наша група жваво зацікавилась новим полем діяльності.

Коли ж працюєте над темою, яка не має ні виразної форми, ні структури, ви не повинні обмежувати себе часовими рамками. Перевагою написаної уже п’єси є те, що автор закінчив свою роботу, і ви з певністю можете визначити час, який потрібен для постанови спектаклю, і таким чином оголосити дату прем’єри. Це єдина різниця між працею над готовою п’єсою й експериментальним проектом. Проте у роботі над обома матеріалами ви повинні експериментувати, тільки кількість відведеного часу різна: у першому випадку дата здачі вистави може бути оголошена, у другому – термін залишається відкритим.

Побачивши, таким чином, що нам потрібен час для продовження неврологічних досліджень, і усвідомивши справжню відповідальність, котра полягає у підтримці театру як інституції, я вирішив відшукати п’єсу, яка пасувала б нашій інтернаціональній групі, і містила б ті якості, які можуть надихнути акторів і принести певну користь публіці, щось близьке, актуальне щодо потреб і реальності нашої епохи. Така мотивація завжди приводить мене до Шекспіра. Шекспір залишається зразком, і ніхто ще не спромігся його перевершити. Його твори вічно значущі й сучасні.

“Буря” – це п’єса, яку я добре знаю, бо вперше поставив її тридцять п’ять років тому у Стретфордї з видатним англійським актором Джоном Гілгудом, який виконував роль Просперо. Через декілька років я знову звернувся до цієї п’єси, постава якої у співпраці з іншим режисером була для мене експериментальною. У 1968 році, коли я проводив перший семінар з акторами різних культур, що згодом привело до створення нашого Міжнародного Центру, я знову обрав “Бурю” як неопрацьований матеріал для імprovізації. Отже, ця п’єса була мені завжди духовно близькою. Однак, як не дивно, я ніколи не думав про “Бурю” як про п’єсу, що може вирішити мої нагальні проблеми. Аж раптом одного дня у Лондоні, коли я сидів із приятелем у садку і роздумував над своєю дилемою (вибором теми для нашої групи акторів), мій друг запропонував рішення: Шекспірова “Буря”. Я одразу збагнув: це те, що нам потрібно й ідеально відповідає настроєві нашої групи. Уже не вперше в житті я усвідомив, що підґрунтя, необхідне для прийняття рішення, було у підсвідомості вже закладене. Саме тому мені так важко відповідати на запитання, яке так часто задають: “А як ви підбираєте п’єсу? Чи трапляється це випадково, чи це свідомий вибір? Чи ви обдумуєте рішення, чи просто легковажно вибираєте?” Я думаю, що ми готуємо себе до справжнього рішення тими варіантами, які відкинули. Таким чином приховане рішення рап-

том стає очевидним. Ми всі живемо у межах певного стилю: не звертати на це уваги – означає робити неправильні вчинки; тільки-но ми починаємо цінити прихований крок, як він перетворюється на порадника, і у ретроспекції можемо простежити очевидний стиль, який продовжує розгортатися.

Коли я збагнув, що “Буря” – це і є рішення моєї проблеми, я одразу відчув її переваги. Перш за все, роботу над п’єсою Шекспіра можна починати тільки тоді, коли ви повністю переконані, що маєте відповідних акторів. Звучить дико, коли режисер спочатку говорить: “Я хочу поставити “Гамлета,” – а вже потім задумується над тим, хто з акторів міг би зіграти цю роль. Можна роками виношувати у собі бажання працювати з видатним текстом, та, на жаль, приймаємо практичне рішення тільки тоді, коли бачимо перед собою необхідних виконавців, які здатні втілити головні ролі. Бажання поставити “Короля Ліра” довго переслідувало мене, але реалізувати це бажання я зміг лише тоді, коли відчув, що чудовий англійський актор Пол Скофілд готовий виконати цю роль. Щодо “Бурі”, то я збагнув – у нас є африканська актриса Сотігуї Куяте, яка може внести у роль мага Просперо щось нове, інше і, можливо, правдивіше, ніж будь-який інший європейський актор. Актори не англійської культури можуть висвітлити цю важку п’єсу крізь світло своїх власних традицій, які подекуди набагато ближчі за духом до Англії часів правління Єлизавети, ніж до традиції сьогочасної Європи.

Отже, початковий момент було з’ясовано. Залишалося визначити дату. Я підрахував кількість днів, потрібних для репетицій. Вийшло чотирнадцять тижнів, але я неправильно визначив час, необхідний для підготовки. Через кілька тижнів відчув неспокій і змінив усі наші плани – переніс початок репетицій з акторами на кілька місяців пізніше.

Поки Жан Клод Кар’єр робив переклад п’єси французькою мовою, я обговорював візуальні аспекти із сценографом Хлоєю Оболенською. Це найделікатніша частина процесу, бо вона складається з суцільних протиріч. Оскільки простір має бути відповідно заповнений, костюми правильно спроектовані, не виникає сумнівів, що все це вимагає планування й організації. Однак, як показує досвід, рішення, прийняті сценографом і режисером до початку репетицій, бувають гіршими за ті, що прийняті набагато пізніше, вже під час самого процесу. У період репетицій режисер і сценограф уже не залишаються сам на сам із своїми власними відчуттями і своєю естетикою. Їхнє сприйняття п’єси як такої та її театральних можливостей є вже сприйняттям, яке виходить з бачень цілої групи взаємопов’язаних поміж собою індивідів з хорошою уявою і креативністю, саме вони надихають новою силою відчуття постановника й художника.

Ще до початку репетицій робота режисера й сценографа залишається не тільки суб’єктивною та обме-

женою, вона накладає жорсткі моделі на гру акторів, на їх зовнішній вигляд і часто руйнує чи порушує природний розвиток подій. Отже, справжня робота передбачає вмiле збалансування дій – дій, які не підпорядковуються правилам і які піддаються змінам; дій, які ми виконуємо поміж тим, що має бути наперед підготовлене, і тим, що може залишатись відкритим. Насамперед я звернувся до своїх минулих постанов і експериментів над “Бурею”, і зрозумів, що немає нічого такого, що я бажав би залишити. Ті вистави належали іншому часові, іншому розумінню. Після прочитання п’єси у новому контексті певні пульсуючі форми почали нечітко з’являтися у моїй уяві. Моя перша постава “Бурі” у Стредфордi наштовхнула мене на думку, що ця п’єса – дійство і має бути втілена у життя за допомогою чітко розроблених сценічних ефектів. І я отримував задоволення, розробляючи чудові візуальні ефекти, пишучи відповідну електронну музику, вводячи у дію богинь і вівчарів, що танцювали. Інтуїтивно я відчував, що тепер таке дійство не розв’яже проблеми, воно перекидає глибинні якості п’єси, а наша робота має набути форми системної гри, яку б виконувала маленька група акторів. Проаналізувавши п’єсу, я помітив, що вона не має реального коріння ані в історичному, ані у географічному плані. Оскільки острів – це лише образ, символ, його можна утворити не реальним, а будь-яким іншим способом. Таким чином, після першого ознайомлення з текстом я намалював ескіз на останній чистій сторінці книжки, де зобразив дзенський сад – такий, як у Кіото; у ньому острів – як гора, а вода – як гравій. Це може слугувати формальним простором, у якому актори та їхня уява, що має допомогти їм, зможуть розглядати всі тематичні рівні п’єси.

При першому обговоренні і Хлоя Оболенська, і я бачили лише недоліки такого рішення. Адже акторам буде важко ходити по гравію, він створюватиме постійний, відволікаючий шум і глядач почуватиметься дивно й незручно. Отже, ми вирішили відкинути ідею “дзенського острова”. Перед нами постало питання: як краще зобразити природу? Зробити це за допомогою натуральної поверхні – такої, як земля або пісок, чи викликати цей образ, уявно використавши дерево або килим як поверхню?

Кожен сценограф чи режисер, що береться за втілення “Бурі”, вже на самому початку стикається з найважливішою проблемою. П’єсі притаманна єдність місця, за винятком першої сцени, яка відбувається на кораблі, що пливе по морю під час шторму. Чи необхідно при поставі п’єси руйнувати цю єдність, змальовуючи реалістичну картину бурі? Чим майстерніше зобразити цю сцену, тим важче пізніше показати острів у нереальних умовах і тим важче грати другу довгу й тиху сцену, коли Просперо розповідає доньці про своє життя. Якщо умовність демонструється через детально продумані декорації, то рішення просте: ми демонструємо вражаючу корабельну аварію і переміщаємо дію на безлюдний острів. Але

якщо ми відкидаємо такий підхід, то маємо відшукати можливість спочатку без зайвих зусиль змалювати море, а потім – суху землю. Ми вирішили залишити це питання відкритим – нехай актори допоможуть нам знайти рішення. Наша група складалася в основному з акторів, що вже мали досвід роботи у Міжнародному Центрі. Відбираючи їх, ми ставили перед ними завдання: передати зміст п’єси у світлі їхніх традиційних культур. Таким чином, ми мали африканського Просперо, африканську Аріель, балінезійського Духа, і німецького актора, який вперше співпрацював із нашою групою. Його завданням було надати нове бачення образу Калібана, якого часто зображали як монстра, зробленого з гуми, або як негра, використовуючи колір шкіри для демонстрації рабства. Я прагнув показати Калібана по-новому, а саме як страшного, небезпечного, неконтрольованого бунтівника – представника сьогочасної молоді.

За Шекспіром, Міранда – це дуже молода дівчина. Їй приблизно чотирнадцять років. Фердинанд ненабагато старший. Було зрозуміло, що ці персонажі продемонструють свою справжню красу, якщо їх виконуватимуть актори відповідного віку. Крім того, було б просто чудово, якби Міранда несла у собі грацію, притаманну дівчатам, вихованим за традиціями. Ми знайшли двох дівчат. Одну індіаночку – професійну танцівницю, яку тренувала мати з самого дитинства. Друга, дуже молода дівчина, була напівв’єтнамкою.

Для початку треба було забути про наше звичне оточення. Отже, вся труппа разом з асистентами й Жан-Клодом Кар’єром відправилися до Авінйону, де нам забезпечили житло і величезний простір для репетицій на території колишнього монастиря. Саме там, готуючись, ми провели десять днів в абсолютному спокої. Кожен із нас прибув з примірником п’єси, але ніхто жодного разу його не відкрив. Спершу ми тренували тіло, а потім голос. Виконували групові вправи, метою яких був розвиток швидкої реакції, зорових та слухових контактів, взаєморозуміння. Взаєморозуміння, яке так легко втратити і яке слід весь час поновлювати, щоб об’єднати окремі особистості у чутливу й органічну команду. Правила й потреби ті самі, що і в спорті. Та “акторська команда” повинна йти трохи далі: не тільки тіла, але й думки й почуття мають бути у повній гармонії. Це спонукає до вокальних тренувань та імпровізацій, які бувають і комічними, і серйозними. Через кілька днів ми навчилися виголошувати слова, групи слів, а потім і цілі фрази. Робили це задля того, щоб усі, разом із перекладачем, усвідомили сутність творчості Шекспіра. На основі свого досвіду вважаю неправильним, коли актори починають роботу з інтелектуальних обговорень, оскільки інтуїтивний спосіб відкриття набагато ефективніший, ніж раціональне мислення. Інтуїтивне розуміння, яке проходить через тіло, стимулюється й розвивається багатьма способами. Якщо це виникає, то протягом дня

бувають такі моменти, коли розум може мирно виконувати своє справжнє завдання. І тільки тоді аналіз і обговорення тексту протікають природно.

Після першого періоду, який проходив у спокійній концентрації, ми повернулися у наш театр – “Буф дю Нор” у Парижі. Хлоя як сценограф приготувала для першої репетиції не сценічні елементи, а “можливості”. А саме: мотузки, що звисали зі стелі, драбини, планки, дерев’яні блоки, валізи для пакування, килими, грудки землі різного кольору, лопати і хустини – тобто елементи, не зв’язані жодною естетичною концепцією, а звичайні предмети, які актори можуть схопити, використати чи викинути.

Кожен епізод виконувався безліч разів. Акторів заохочувала до дії повна свобода використання простору й предметів. У мене, як режисера, виникали все нові ідеї; я пропонував їх і часто потім критикував та відмовлявся від запропонованого. Якби я впустив глядача до залу тоді, у нього склалось би враження плутанини. Навіть актори втрачали терпіння, а роль режисера і полягає в тому, щоб бачити щойно відкрите і знати, з якою метою це було зроблено. Якщо режисер розуміє це, то перші вибухи енергії є вже не такими хаотичними, як може видатись з першого погляду. Вони дають багато свіжого матеріялу для роздумів, і з них пізніше можна вималювати остаточне рішення.

Складна суть п’єси допомагає нам. Якість твору і та загадка, яку він містить, роблять твір суддею. Суворість, строгість п’єси допомагає нам відокремити цінне від непотрібного серед цілої купи нерозроблених ідей. “Буря” – це настільки якісний текст, що будь-які декорації здаються зайвими, вульгарними. Ми весь час потрапляємо у пастку: щойно виконана дія здається неадекватною, коли перша хвилина ентузіазму минає. Проте нічого не робити – ще гірше, бо ми не можемо втекти, залишаючись бездіяльними; жоден текст не здатен “сам за себе говорити”. Найлегше рішення завжди найважче знайти, оскільки брак винахідливості – це не спрощення, а просто скучний театр. Проте втручаючись, маємо пам’ятати, що слід критично ставитися до втручання.

Ми винаходили, пробували, відкривали й обговорювали. У першій сцені корабельної аварії ми застосували щонайменше двадцять підходів. Використовували дошки, прагнучи у такий спосіб відтворити палубу корабля. Актори несли ці дошки присідаючи, ставили їх собі на коліна, щоб відтворити гострі краї нахиленої палуби. Аріель і духи виконували різні естетичні ігри, підкидали модель човна над головами акторів, розбивали човен об скелю чи топили його у відрі з водою. Моряки піднімалися вгору по драбинах, залізали на балкони у залі; придворні сиділи у переповнених ложах-кабінах, над якими хиталися ліхтарі, а у той час духи ставали на місця, що їх покинули моряки. Усе видавалося чудовим у момент захоплення, але вже наступного дня ми розуміли

нікчемність придуманого. І ми, ні за чим не шкодуючи, руйнували все. Відчувши відчай, облишили спроби ілюстрації і, вишикувавши акторів, як для ораторії, вирішили використати їхні голоси для імітації звуків вітру й хвиль. Ми поклали великі надії на таке рішення, аж поки ще раз не поглянули на наш задум збоку – побачили, що він надто строгий і нелюдський.

Усе видавалося недоречним. Кожен образ мав свої недоліки: то надто традиційний, то надто надуманий, або дуже інтелектуальний, чи просто в стилі дежавю. Один за одним ми повикидали весь реквізит. Дошки, мотузки, драбини, моделі корабликів – геть усе. Припустімо, що ми не витратили б стільки часу на експеримент із моделлю кораблика у першій сцені. Тоді нам би ніколи не спало на думку, що Аріель має зіграти перший епізод з Просперо, у якого на голові ми закріпили кораблик із парусом, і це виявилось саме тим елементом, який яскраво підкреслює його дії. Мотузки, які викликали таке гнітюче почуття у сцені з кораблем, виявилися необхідними трьома епізодами пізніше – коли Каліббан, якому, здавалось би, ніколи не доведеться лізти вгору, раптом зробив це. Так само один із музикантів випадково “натрапив” на трубку, заповнену гравієм, яка створювала шум, подібний до звуку морських хвиль. Саме таким способом нам вдалося, замінивши усі наші безглузді спроби, зобразити шторм, нашттовхнути глядача від перших секунд вистави на думку, що місце дії – це уявний острів.

Кожного дня основним завданням була боротьба поміж словами та їх значенням. Значення виникає з тексту повільно, через спроби й помилки. Текст стає очевидним завдяки деталям, а деталі і є основою розуміння. Спочатку актор здатний осягнути лише загальне значення прочитаного речення, і дуже часто він потребує при цьому допомоги. Допомогти можна порадою і критикою. Є ще один спосіб, який ми відкрили із співаками, що виконували нашу “Кармен”. Коли співак не міг перейти від поверхневого виконання до детального, з глибоким смислом, то один з моїх співробітників, дуже хороший актор, виконував партію замість нього. Вам може видатись, що ми наслідували найгірший, старомодний прийом, де єдине, що вимагалось від співака, – сліпо скопіювати те, що йому показали. Та нашою метою було зовсім не те. Як тільки імітацію було засвоєно, ми відразу просили співака забути щойно вивчене. Коли співак переконався на власному досвіді, як працювати під детальним керівництвом (а це те відчуття, яке не можна передати словами), він міг продовжувати роботу своїм способом, відкриваючи деталі. Такий прийом допоміг тим акторам, які ще ніколи не грали Шекспіра. Імітуючи, засвоюючи зразок, створений більш досвідченими акторами, вони могли відчутти сцену. Як тільки такий досвід було здобуто, його можна було відкинути. Так, як мала дитина, навчившись плавати, викидає надувне коло. Коли актори обмінюються ролями під час репетиції, вони

досягають кращого розуміння тексту й отримують нові враження від персонажів, життям яких вони живуть. Режисер ні в якому разі не повинен показувати акторові, як на його думку має бути виконана роль, йому не слід змушувати актора приймати й дотримуватись чужих і нав'язаних ідей. Навпаки, актора слід весь час заохочувати так, щоб він міг віднайти своє власне бачення ролі.

Епізод з придворними, які потерпіли корабельну аварію, належить до одних із найважчих. Шекспір залишив ці персонажі не розкритими до кінця, а їх ситуацію змалював не надто драматично. Складається враження, що він навмисне у своїй останній п'єсі відкинув усі ті прийоми, над якими працював упродовж життя, задля того, щоб викликати інтерес глядачів, ідентифікувати їх зі своїми персонажами. Як наслідок, ці епізоди можуть видатись нудними й невиразними. Ми зрозуміли, що при написанні притчі "Буря" Шекспір, подібно до східних оповідачів, намагався зберегти легкість стилю, уникати напружених моментів, властивих серйозним драмам, що так характерно для його трагедій. Ми спробували показати недоречність ситуації з придворними у світі ілюзій через постійну присутність духів, які збивали людей з правильного шляху, обдурювали їх і безперервно спонукали до проявлення їхніх прихованих намірів. Це вимагало імпровізації й винахідливості акторів-духів. Саме з їх участю ми вчилися за допомогою найпростіших засобів створювати різні образи острова. Та ми не підозрювали, що це перетвориться на нашу найважчу проблему.

Щоб пояснити це, я мушу повернутись до теми сценографії. Спостерігаючи впродовж перших тижнів за тим, як вибудовується вистава, сценограф і я все більше переконувались у тому, що нам потрібен порожній простір, в якому уява вільно розвиватиметься. Ми відмовилися від мотузок і всіх інших предметів, що використовували раніше. Маючи переконання, що дійство повинно відбуватися у природному оточенні, ми також позбулися дерев'яного й килимового покриттів. Таким чином, Хлоя під час вихідних днів привезла до театру декілька тонн червоної землі. Щоб надати життєвості й різноманітності рухам акторів, вона розкидала землю і змодельовала її у формі маленьких горбиків, а в одному з них зробили отвір. Таким чином театр перетворився у вражаюче яскраве місце епічних пропорцій.

Розпочавши репетиції, ми побачили, що наші дії дуже неадекватні величчю простору. Тоді ми зображали корабель, тримаючи горизонтально декілька бамбукових палиць. Коли ми повертали їх у вертикальне положення, вони перетворювалися на ліс. Духам потрібно було лише кілька пальмових листків, трава чи прутик, щоб виконувати свої трюки. Ми зрозуміли, що такі декорації не відповідали задуму. Місцевість не викликала образу острова, навпаки – це був жадливий пейзаж, що чекав на короля Ліра. Ми перебудовували кожен сцену так, щоб вона від-

повідала декораціям, їхнім пропорціям. Використовували довгі жердини, предмети більших розмірів. Для епізоду з кораблем вирішили пускати дим, оскільки самою лише грою ми не могли перетворити цей реальний простір на море. І тут Хлоя і я зрозуміли, що ми потрапили у класичну пастку – ми змушені адаптувати гру акторів до декорацій. Намагаємось пояснити епізод шторму, поміщаючи один реалістичний образ на інший. Ми не бачили виходу з цієї ситуації. Сценічна картина й картина виконання не поєднувались, і ми не бачили рішення проблеми.

Нас врятувала подія, яка стала невід'ємною частиною наших репетицій. У момент, коли дві третини репетиційного процесу залишилися позаду, коли актори вже знали свої ролі, зрозуміли текст, віднайшли зв'язок із персонажами і коли матеріялізація вистави відбувалася через рухи, предмети, меблі, декорації, костюми, – ми кидаємо все, йдемо до школи, де у якомусь маленькому підвалі, вщент заповненому дітьми, імпровізуємо з п'єсою, використовуючи можливості даного нам простору й предметів, розкиданих по кімнаті.

Мета вправи – уподібнитися до талановитих розповідачів. Діти нічого наперед не знають про п'єсу, яку ми представляємо їм. Таким чином, наша робота полягає у тому, щоб привернути їхню увагу. Як правило, проробивши цю роботу, ми відчуваємо полегшення. Декілька годин замінюють тижні роботи. Ми чітко бачимо добрі й погані сторони, недоречні жести і в такий спосіб усвідомлюємо, що треба доробити. Діти набагато точніші й кращі поради, ніж більшість друзів та театральних критиків. Їм не властиві упередження, теорії, стандартні ідеї. Вони приходять із бажанням бути повністю залученими до процесу вистави. Але якщо нам не вдалося привернути їхню увагу – вони не приховують цього. І ми відразу розцінюємо це як нашу поразку.

Працюючи таким чином на килимку в маленькому просторі, нам вдалося вдихнути життя у п'єсу. Глядачі могли вільно реагувати на будь-яку пропозицію, оскільки ми нічого не зображали штучно. Отже, актори грюкали дверима, пластмасовими шторами, створюючи враження шторму; купа черевиків перетворювалась на поліна, які Фердинандові належало зібрати, Аріель притягнув дротяну сітку, щоб ув'язнити знать. Вистава не мала естетичного стилю. Була грубою, раптовою і успішною, бо засоби відповідали меті – було передано суть вистави. Сценограф і я були дуже стривожені – перед нами постало повно нових питань.

Ви могли помітити, що колективи молодих акторів, які грають у малому просторі, мають успіх. Тільки-но вони переходять у великий простір сцени – їхня гра стає невиразною. Енергія і якість часто невід'ємні від контексту, в якому проявляються. Саме через це ми зрозуміли, що такі захоплюючі знахідки, які так добре спрацювали у маленькій кімнаті, видаватимуться дитячими й

недостатніми, якщо ми застосуємо їх у нашому театрі. Але водночас ми на практиці переконалися, що ця вистава має бути вільною від штучних прийомів, які обмежують уяву.

Я запропонував повернутися до ідеї з килимом як до нейтрального, але привабливого місця, на якому “все може статися”. Хлоя не погоджувалась, але ми обоє все-таки вирішили втілити мою ідею на практиці. Коли актори повернулися до театру, на своє здивування, вони побачили великий персидський килим посеред червоної землі. Килим, на якому ми колись грали виставу “Зібрання птахів”. І ми почали грати виставу, використовуючи усі елементи, із якими ми вправлялися увесь цей час, обмеживши місце дії розмірами килима. Результат виявився дуже суперечливим. З одного боку, вистава дуже виграла від того, що простір був обмежений. Бачачи, що наша гра вже не розтягується аж до стін театру, ми звільнилися від натуралізму: килим став відносним простором, простором для гри, і раптом використання тонких бамбукових жердин знову набуло сенсу. Що видавалось смішним у великому просторі, тепер прибрало необхідного смислу. З другого боку, як і передбачала Хлоя, орнамент персидського килима, такий відповідний до віршів Суфі “Зібрання птахів”, тут виглядав недоречним. Ми хотіли, щоб глядачі уявляли море, пісок і небо, та, на жаль, барви східного орнаменту не відповідали задумові, оскільки їхня краса затьмарювала всі інші ілюзії. Виглядало, що орнамент промовляв до глядачів іншою мовою. У школі килим не привертав уваги. Це був лише простий, старий, шкільний хідник, тому він не впадав у вічі.

Ми спробували використати звичайний килим – без орнаменту. Але відразу відкинули цю ідею, оскільки це нагадувало килимове покриття в офісі чи готелі і недоречно асоціювалося із сучасністю. Спробували посипати килим піском, але результат був жахливий. На щастя, у нас були заплановані короткі канікули. Я провів їх, роздивляючись ґрунти, порівнюючи різні види поверхні на будовах, у парках і звалищах. Коли я повернувся, Хлоя обгородила килим бамбуковими жердинами. Потім вона забрала килим, але на поверхні залишився його відбиток – чіткий прямокутник, окреслений бамбуком. Цей прямокутник Хлоя заповнила піском. Актори провели репетицію, і ми зрозуміли – наша найважча проблема вирішена. Пізніше, щоб надати простору відповідності, Хлоя розташувала у ньому дві скелі. Згодом одну з них ми усунули.

Пізніше, нам на втіху, деякі критики назвали нашу декорацію “ігровим полем”. Це термін, що використовується англійською мовою виключно у спорті. Інші критики скористалися таким терміном, як “спортивний майданчик”. Обидва визначення повністю відповідали тому, чого ми прагнули напочатку досягти, а саме: ми шукали місце для гри, або, інакше кажучи, місце, де театр залишався б лише театром. Хтось написав: “Це – сад-

дзен”, – і я згадав, як усе починалося. Як завжди, спершу нам треба зануритися в лісову гущавину, а потім повернутись і побачити: те, що шукаємо, росте біля дому. Я часто знаходжу після закінчення роботи над своїми виставами маленький відкинутий і забутий мною ескіз, який доводить мені, що підсвідомо у мене давно вже було готове рішення цієї проблеми, але знадобились місяці, щоб це рішення ще раз відкрити.

Я описую свій досвід на основі одного аспекту праці над виставою – сценографії, бо його можна розглядати як яскраву метафору для всіх інших моментів творчості. Це той самий процес пошуку, помилок, розробки, відкидання і зміни, що надає інтерпретаціям актора форму, що об’єднує роботу музиканта й художника по світлу в єдине ціле.

Я кажу “шанс”, і це може бути оманливим. Шанс існує. Це не те саме, що везіння. Він підпорядковується певним правилам, яких ми не розуміємо. Нам треба докласти багато зусиль – ці зусилля створюють енергетичне поле, і воно веде нас до рішення у критичний момент. З другого боку, хаотичне експериментування може бути безкінечним і ніколи не досягне логічного завершення. Хаос доречний лише тоді, коли він веде до порядку.

Саме тут ми бачимо роль режисера. Режисер з самого початку має мати “потайне передчуття” (як я назвав це), точніше кажучи, яскраву, але в той же час приховану інтуїцію, що вказує на основну форму, яка є джерелом, з якого до режисера стремить суть п’єси. Режисерові слід розвивати вміння прислухатись. День за днем, тоді, коли він втручається у процес репетиції, допускає помилки чи спостерігає за тим, що відбувається зовні, він має уважно прислухатися до потаємних рухів невидимої поверхні джерела. Саме завдяки цьому прислуханню він залишатиметься незадоволеним, буде далі шукати рішення і відкидатиме їх, аж раптом почує таємничий звук, який він так довго шукав, він побачить внутрішню форму, яка чекала слушного моменту для прояву. Усі кроки зовні мають видаватися чіткими, раціональними. Питання темпу, ясності, артикуляції, енергії, музичності, різноманітності, ритму мають бути розглянуті практичним і серйозним способом. Це робота майстра, і в ній немає місця для помилкових містифікацій, для фальшивих магічних методів. Театр – це ремесло. Режисер працює і прислухається. Він допомагає акторам працювати й прислухатись.

Це і є керуючий принцип. Саме тому змінний процес не перетворюється на плутанину, а веде до розвитку. Це ключ. Це таїна. Як бачите, секретів не існує.

Переклала з англійської Марта Козак



Олег Ліпчин

Пропонуємо читачам окремі розділи рукопису книжки українського театрознавця Наталії Шевченко. Збірник, укладений автором, має назву “Київський збірник із сучасних театральних методологій”. Як пише у передмові автор, “...представлені тут персоналії і текстові матеріали, створені на основі репетицій, тренажів, розборів п’єс тощо, віднесені до нього не за принципом “прописки”. Майже всі імена збірника – це режисери-педагоги, що вийшли з московської театральної школи Анатолія Васильєва і складають одне творче покоління, в мистецьких пошуках якого приділяється особлива увага розвитку експериментальних акторських і режисерських методологій”.

Олег ЛІПЧИН, Наталія ШЕВЧЕНКО

НЕОМІФОЛОГІЧНИЙ ПЕЙЗАЖ ГРИ

До біографії

Олег Ліпчин – театральний режисер, педагог, актор. Закінчив режисерський факультет ГИТИСа (курс Михайла Буткевича, Анатолія Васильєва). Як актор брав участь у виставах “Школи драматичного мистецтва” А. Васильєва, зокрема – в “Шісти персонажах у пошуках автора” Л. Піранделло. У 1988 р. заснував у Києві театр-студію “Театральний клуб”, що згодом став одним із центрів мистецької еліти міста. У невеличкому підвалі на вулиці Чкалова створювалися не тільки театральні вистави, але існувала навчальна студія, відбувалися фото- та художні виставки, літературні вечори, концерти. Олег Ліпчин поставив понад 20 вистав, серед них: “У відкритому морі” за текстами С. Беккета та С. Мрожека, “... І зробилася кров” за М. Булгаковим та О. Мандельштамом, “Я” за М. Хвильовим та “Людський голос” Ж. Кокто, “Антигона” Софокла, “Гей-до” за Ю. Місімою, Р. Акутагавою та П. Флоренським, “Дюшес” за Дж. Джойсом (“Київська пектораль” 1993 р. за кращу постановку).

За останні роки в рамках “дрейфуючого” проекту “Театр без театру” (реальна підоснова якого – втрата стаціонарного театрального простору) – вистави “Стара” за М. Гоголем та Д. Хармсом, “Виріб № 3” за Дж. Джойсом, співпраця з Центром ім. Леся Курбаса, внаслідок якої здійснено постанови “Гамлет-лабіринт”, “О, щасливі дні” С. Беккета. Остання з київських прем’єр – “Хто боїться?..” за Е. Олбі (2002) у Театрі на Лівому березі.

Як постановник та педагог багато працює за кордоном (у Росії, Німеччині, Австрії, США, Канаді), серед останніх, здійснених поза межами України, постанов – “Одруження” М. Гоголя (США, 1999), “Вишневий сад” А. Чехова (2000, США), “Гільгамеш” (Канада).

Інтерв’ю з Олегом Ліпциним

Олег Ліпчин: Об’єктивна тенденція розвитку театру, незалежно від індивідуальностей, на сьогодні пов’язана з актором, із звільненням для нього художньої території, передачі йому більших художніх повноважень, із посиленням його творчої, а не просто виконавської ролі в театрі. А творчість потребує свободи. В рамках певної структури. Бо це не свобода взагалі – в жодному разі. Для мене така свобода – гірше неволі. І ніби виходить, що радянська система була пліднішою для мене, ніж теперішня неструктурована ситуація. Вона була хоч і репресивною, але структурованою. А в структурі завжди можна знайти лаз. Коли ж немає структури – немає на що опертися. І говорять: роби, що хочеш. Художня творчість одночасно пов’язана зі свободою й структурою, від якої відштовхуються.

Наталія Шевченко: Що структурує територію театральної гри в твоїй практиці?

О.Л.: Я спробую назвати основні поняття: **Реальність. Імпровізація. Рішення моменту. Структура. Тема. Образ**, точніше – **Зустріч з образом. Міф. Дистанція. Баланс**. Але це, звичайно, не все...

Творчий акт повинен накриватися зверху, немовби куполом, темою, як духом, якому присвячений твір. У літературі найбільш адекватним вираженням цього купола є **міф**. Тому що **тема** – це не будь-яка тема (“в мене п’ятка болить”), а насамперед – художня тема й, звичайно, людська тема. Тобто, це особлива тема. Її особливість, на мій погляд, міфом і формулюється. Це вічна тема, що раз по раз повторюється, але



Олег Літцин – Син у виставі “Шість персонажів у пошуках автора” Л. Піранделло. Режисер – Анатолій Васильєв. Школа Драматичного мистецтва, Москва.

проявляється новим ритмом, новою формою і т.д. Проте це один і той же живий міф. Власне, ми живемо в міфі, наше повсякдення теж ґрунтується на ньому. І коли читаємо про життя минулих років, бачимо, що люди жили в тих самих міфах. Хоча форми, звичайно, були інші. Загалом, це досить обмежена кількість тем, але ця обмеженість по суті нічого не обмежує. Це структура безмежної свободи, життя. Їй потрібно не все, їй достатньо небагато. Як у типології російської народної казки за Проппом: сотні й тисячі сюжетів можна звести до 36 схем. В якийсь момент я усвідомив, що мене цікавлять саме ці теми. У них міститься вертикаль, котра все тримає. Але ці теми на цій вертикалі “сидять” так, що від життя не відривають, вони якраз людині в цьому житті їй потрібні. Тому я формулюю цей простір як міфологічний, а додаючи частку “нео”, вказую на сучасну форму цих міфів. Мені цікаво, як давні міфи живуть у нинішньому часі. А живуть вони в певній драматургії, де міфологічна структура чітко окреслена. Спочатку я відбирав тексти більше смаково, не усвідомлюючи причин тих чи інших своїх уподобань. І це не обов’язково стара література. Важливо, щоб вона була присвячена міфіві. Для кожного часу активізуються, акцентуються певні міфи, що так чи інакше цей момент буття описують. Наприклад, “Вишневий сад” А. Чехова – майже міфологія всього ХХ століття. Чи переходу в ХХ століття. Неможливість повернення. Це міф повернення і помилки повернення.

Н.Ш.: До речі, цікавий механізм спірального руху: ти наближаєшся до витоків, вже передчуваєш повернення на батьківщину, до раю, та раптом стається стрибок – і ти опиняєшся на іншому рівні, новому, незнайомому, чужому. Це переживається спершу як трагедія, загибель, хоча насправді це єдина можливість розвитку, продовження життя. А помилка повернення, про яку ти говориш, змальовує схему не стрибка на новий рівень, а зриву. Мож-

ливо, недаремно містагогічні ідеї початку ХХ століття про нову людину, нове життя, спрофановані в соціальних революціях, по-новому сигналять тепер... А як міфологічна тема взаємодіє зі структурою сучасного тексту?

О.Л.: Вона є частиною структури. **Тема** – це джерело енергії, всюдисущої радіоактивності. Якщо намалювати картину з дорогою і не “завісити” сонця, то буде неповна картина. Дуже важливо, проклавши дорогу, зрозуміти, відчути, яким сонцем вона освітлена. Яке там джерело світла. Місяць, чи палюче сонце, чи лагідне сонце. Тоді фігура людини, що йде дорогою, буде обумовлена цим світлом, вона почне рости вгору. Ти бачиш її позицію відносно того, що вгорі. І це не мусить бути обов’язково струнка постать – такий собі баскетболіст. Це може бути згорблена, маленька бабця, але вона все одно виникає під дією джерела світла. Це сонце “виставляє” фігуру, а дорога тільки підказує, куди їй іти, де робити зупинку, де повертати, де відпочивати...

Н.Ш.: А що таке дорога в твоїй інтерпретації?

О.Л.: Це **композиція**, це тенденція, напрямок взаємодії фігур. Вони беруться з тексту. Однак композиції бувають різні – у залежності від складових. Наприклад, є рухлива композиція сцени, в якій іде не одна людина, а група. Тобто, композиція обумовлена тим, як одні люди розташовані стосовно інших. Існує також динаміка зміни цієї конфігурації по ходу руху композиції самої сцени. Щоб ця динаміка була живою, а не штучною, зробленою як результат, не слід їй задавати як картину, а як імпульс, напрямок, вектор руху. А це визначається слухом на вищезгадане горішнє джерело світла – тобто міф.

Н.Ш.: Чи можна заздалегідь означити кінцевий пункт, куди все рухається? Фінал якимсь чином запланується? Між чим і чим поступово натягується нитка вільного руху?

О.Л.: Це питання зачіпає проблему **гри** як такої, оскільки відповідь міститься в площині ігрових відносин. Художній твір – це ігрові взаємовідносини людини з дійсністю. Це не життя в буденному розумінні. Тому пункт, призначення в акторській грі, – це не точка в просторі, “куди” рухаються, а “як” рухаються. Ця точка не лежить у тримірному просторі. Можливо, це четвертий вимір. Необхідно ввести в обіг поняття “**четверта вісь**” і назвати її **віссю гри** чи некорисливим (рос. – праздний) виявленням, в високому розумінні слова “некорисливий”, тобто той, що піднімається над користю. Ця вісь іде вгору, і як тільки там “сталося”, ніби тобі вже нічого й не потрібно. Де б ти не перебував у цей час на дорозі – на початку чи в її кінці...

Н.Ш.: А що спонукає до руху? Чи тільки опромінення темою? Цього достатньо для початку гри?

О.Л.: Якщо ти не відчуваєш потреби рухатися, рухатися, звичайно, не будеш. І кінцева точка теж існує... Але якщо ти запитуєш, звідки виникає до неї рух, звідки виникає цей імпульс, то це, на мій погляд, таїна таланту. Цей

імпульс закладено в людині, в його індивідуальних відносинах із життям, і як результат – одній людині хочеться у це бавитися, іншій – ні. Та це не забава, яка веде в нікуди. Відверто кажучи, це веде до дуже сильних наслідків для людини, котра бавиться з собою, з власною долею, з іншим. Цей імпульс гри не щось штучне, що належить не тільки творові, але й життю, особистості. Тій тайні, як сформована особистість, чим вона відрізняється від іншої особистості, від долі іншої людини...

Н.Ш.: Виходить, що актор – це той, хто переходить з однієї тайни в іншу... З тайни таланту в тайну долі... І якщо ця “фінальна” точка руху належить четвертому вимірові, то чи можна її означити хоча б у якості, почутті...

О.Л.: Це момент повного висловлення. Дуже приємне відчуття, коли ти художньо висловився. Безперечно, у цьому почутті є тайна, бо неможливо повністю вловити цей процес, але водночас – коли це відбувається, то відбувається дуже ясно. Наприклад, якщо звернутися до схеми індійського театру Катгакалі, то в ньому передбачено можливість повтору гри, якщо хтось з учасників відчуває, що йому не вдалося висловитися. Він має право, легально, в рамках цієї ігрової структури, вступити повторно в гру, а всі інші повинні його підтримати, аж доки не потраплять у точку висловлення всі разом. Тобто, найважливіший момент гри – висловлювання, яке складається усіма разом. Ми починали розмову з того, що праця актора все більше зміщується в площину творчу, поетичну. А де ж ця точка висловлення у поета? Адже вона не в тому, щоб дописати рядок, а в тому, щоб висловити образ, хоча рядок може бути і не дописаний... Якщо все висловлено, то незавершеність форми – краще...

Н.Ш.: А як уловлюється цей образ в грі? За твоя термінологією, це “наближення до образу”...

О.Л.: Зустріч з образом. Якщо ми наполягаємо на першості театру як художнього способу по відношенню до літератури, то ми повинні відчувати, де творимо, а де користуємося чужим твором. Треба відмовитися від усіх пропозицій збоку й самотужки спитати себе, де наше. І оскільки цілком очевидно, що творчість – це магічний і таємничий акт, коли з нічого щось проявляється, чого досі ніби не було, – на це ми і скерували нашу увагу. В результаті маєш абсолютно не захищену, не підстраховану нічим людину, яка виходить у цей момент часу в сценічний простір серед інших людей, що на нього дивляться, і він має з нічого щось створити. Використовуючи тільки те, що в нього є. А є в нього лише власне тіло, голос, душа. І образи. Тобто очищені сутності – “ейдоси”...

Н.Ш.: Вони є відразу, тобто актор відчуває їх з самого початку дії?

О.Л.: Вони, звичайно, існують завжди. Але ми на них або скеровуємо свій зір, або ні. Ми усвідомлюємо їх існування, відчуваємо їх присутність – принаймні намагаємося їх відчувати чи ні. І тут відразу стикаємося з таким поняттям, як **нульова позиція**, без виставлення якої



Сцена з вистави “Стара” за М. Гоголем та Д.Хармсом.
Режисер – Олег Ліпцин. Театральний клуб. Київ, 1995 р.

неможливо відчувати тонкий простір. Треба всередині себе щось заспокоїти, встановити спокій і при цьому не заснути, щоб почати щось бачити. І наступним питанням буде: а що, власне, ти бачиш? Що воно таке? І кращого слова для того, що я починаю бачити своїм внутрішнім зором, як **образ**, я не знаходжу. Тобто я бачу форму такою, якою вона є, а не яку мені пропонують побачити. Тоді я можу нічого не робити, подивитися поперед себе, назад, ліворуч-праворуч, можу заглянути всередину себе, вгору... І вже виникає образ. Моя зустріч з образом, який внутрішньо починаю бачити, і є початковою фазою мого руху. В цей момент статична нульова позиція змінюється – актор починає до чогось йти, не відає, до чого, але вже йде. Йде під впливом цього образу, дорогою цього образу, ніби назустріч йому. Але цей образ не самоціль, а елемент, який дає мені рух. Тому відразу, тількино актор починає рухатися, його значно сильніше, ніж сам образ, зацікавлює дорога. Тобто те, що відбувається з ним у цей момент руху. І такий процес вслухання, що відбувається зі мною на всій поверхні мого тіла і в душі, це і є вже момент гри, бо я починаю відчувати різницю між тим, ким я був, і тим, ким я стаю. Я намагаюся почути, здогадатися, збагнути, що це таке. І з певного моменту виникають сюжети, котрі можна дивитися ніби збоку. Але для цього треба мати дуже треноване тіло, тому що коли я починаю рухатися, то я повинен бути водночас і тим тілом, що рухається за образом, і вухом. Тобто все моє тіло стає вухом. Спочатку я слухаю образ, який є зовні, тепер слухаю образ власного тіла. І коли під впливом образного враження почав я свій рух, то я вже переймаюся образом, який уже існує в мені. Переважно той образ, що виникає в мені в результаті мого акторського руху, перебуває в діалозі з тим образом, від якого пішов імпульс гри. Мій сюжет буде десь поміж мною, актором, і ним. Але це не обов’язково. Може статися так, що моє тіло настільки активно піде в гру, що мені вже не потрібен буде образ. Та в принципі я завжди граю з цим образом.



Сцена з вистави "Махаон" (проект Гете-Булгаков, Дім Булгакова). Режисер – Олег Ліпцин. Київ, 1998 р.

Н.Ш.: Така робота з метаобразом описана ще у Михайла Чехова в три фази. Наскільки я пам'ятаю, дуже важливою була фаза утримання образу на відстані. Бо якщо ми допускаємо існування образів, цих тонкоматеріальних сутностей, не проявлених у формах грубого фізичного світу, то розуміємо, що під час гри вони взаємодіють з душею людини й отримують можливість проявитися через психофізику актора. Тоді відразу постає питання захисту, бо в протилежному випадку маємо справу з одержимістю, а не з мистецтвом.

О.Л.: Ці дистанції і є простором гри. Без таких дистанцій гри немає. Я повинен відокремити себе від образу, а утримувати його так, щоб він був достатньо моїм. По-перше, це дає енергію для гри. А була б зовсім інша енергія, якби я повністю став на точку образу. І Михайло Чехов наполягав на погляді актора на себе збоку. Однак тут може виникнути плутанина: актор дивиться не на себе збоку, а на образ у собі – тобто **персонаж**. Звичайно, я ж його і граю. І виникає парадокс, що його описує М. Чехов, коли він, як актор, отримує колосальне художнє задоволення під час того, як Отелло в сцені душить Дездемону. Бо він стежить за тим, як образ у ньому душить, а не він душить. До речі, зауваж, скільки чорнухи пре з екранів в усьому світі. Усі новини тільки про трагедії. Чому? Тому що людині дуже подобається спостерігати за тим, що десь щось трапляється не з нею. Безумовно, є якийсь нетривіальне пояснення цьому феноменові, але я тут теж чую певну дистанцію...

Н.Ш.: А я тут чую "містеріяльний ген" в людині. Відомо, що під час містерій неопіт переживав ряд жаклих випробувань, пов'язаних із фізичним болем, психічними навантаженнями, загалом – на межі смерті. Тобто витримати цей **жах** (одне з наріжних понять у містеріяльних практиках) можна було тільки через неототоження зі своїми тілесними оболонками, коли навіть фізичний біль можна було трансформувати в екстаз. Це дає змогу оформитися в людині її духовному тілу (вогняному тілу – як ще його називають). Це та твердиня, з

якої можна бути дистанційованим – тобто недосяжним для зовнішніх впливів. Дистанціюватися – це не безстороннє спостереження. Це ж мука й біль розп'яття. А тепер медитують на бойовики, зручно вмовившись у кріслі...

О.Л.: Найсильнішим засобом гіпнозу, звикання є телевизор. Звичайно, це медитація певного роду. Констатуєш, що ти ще живий. Але час телевизора минає – така пасивна форма спостереження вичерпується. Спочатку людині вистачало уяви читати про це в книжці, потім вона дивилася на це в театрі й кіно, тепер вона хоче брати в цьому участь, впливати на хід подій – так виникають віртуальні ігри. Власне кажучи, це той самий міф, містерія, тільки форми інші...

Н.Ш.: Я з тобою не погоджуюся. Це речі іншого порядку. Це симуляція, тобто нагнітання ілюзій, а не їх розвінчування... І це тільки на позір безпечно, бо сидиш за екраном монітора, а насправді це енергетичний вампіризм... Сам кажеш, що треба вміти відчувати дистанцію... Але це ж висока майстерність, яка набувається роками досвіду, практики, а де її взяти перед екраном монітора?...

О.Л.: Мені здається, немає причин для глобального песимізму. Це якісь вічні процеси. Людина майже не змінюється – просто повертається тим чи іншим боком.

Н.Ш.: Ти хочеш сказати, що песимізм приватний, мій. А в глобальному масштабі скоріше – радість. Може, і так, бо все ж я впевнена, що від віртуальної шизофренії, як і від будь-яких залежностей, рятують реальні людські стосунки, а не їх сурогат. Наприклад, Ти бачиш "свій" образ, починаєш гру, і раптом в твій ігровий простір втручається якийсь "лівий", сторонній образ, так само, як нас щойно відволікла віртуальна реальність...

О.Л.: Нічого страшного. Образи – це достатньо герметичні системи, що розвиваються тільки під впливом нашої волі. З ними нічого не може статися. Це з нами стається. У них така ситуація, що там правда і водночас жодної правди немає. Все, що завгодно, для них правда. Але це не так – що, мовляв, на все начхати. Скоріше – мені все підходить. "Правильно" чи "неправильно" – принципово невірна позиція по відношенню до персонажа. Бо правда є тим, що поступово з'ясовується. Між образом і людиною. І залежить не тільки від образу, але й від людини, яка цей образ грає. Усе, що йде на тебе, заслуговує на увагу. Звичайно, якщо процес сам по собі нормальний, не фальшивий. Якщо процес не фальшивий, то все якось проникає в тебе, і спочатку багато чого здається неочікуваним, "не звідси", але згодом розумієш, що ти без цього вже не обійдешся. І це "не звідси" тобі таке дороге, навіть дорожче за те, що "звідси". Це як для матері – дороге її потворне дитя. І вона може визнавати його потворність, але для неї її дитячко все одно хороше, найліпше. Я частенько чув, що наші вистави сприймаються як певні естетичні претензії, про-

дукти ненормальної уяви. А насправді нічого подібного немає. Немає придумування – зробити так чи так. А є процес, і цей процес пропонує ті чи інші образи і їх форми. І від цих органічно народжених форм незмога відмовитися. І не хочеться. Вони здаються правдивими своєю парадоксальністю, непередбаченістю і для нас є абсолютно нормальними й природними. Ми їх не вигадуємо. Якщо чесно, я просто не вмю вигадувати щось спеціально.

Н.Ш.: А чи має якесь значення земля, по якій прокладено дорогу? Звідки береться енергія на гру? Чи тільки з теми й таланту? До речі, у міфі як історії, ритуалі як дійстві відбувається трансформація енергії з початкового її стану, низької, примітивної, монолітної якості в більш тонку, рафіновану, різноманітну...

О.Л.: Це цілком очевидно. Художній процес легший від повітря – він завжди прагне догори. Художня тканина підіймається вгору, як пара. Можливо, тому, що присвячується тому, що є вищим. Чому вона присвячується, туди вона і рухається. Невипадково, коли спалюють священну жертву, дим здіймається вгору, а боги там його “нюхають”... Так собі уявляли цей процес давні греки – процес спілкування з богами відбувався у них через чуття нюху, через запах. Тобто художнім посиленням є посилення догори, але звідки воно береться – інше питання... Як я це розумію, воно повинно братися з **реальності**. Ось тут і виникає цей термін. Але не як матерія в буденному розумінні, а як певний погляд на момент часу, погляд людини, погляд тверезої, прозорої душі, котра бачить те, що є насправді. Дивиться ніби наскрізь. І тоді видиме довкола переживається поза його побутовим знаком. Але цей знак не ігнорується, виникає передумова для зміни його, для гри з ним, що і є ознакою мистецтва, принаймні одним із його елементів. Це гра зі сталими, умовними поняттями, що вироблені часом. Бо насправді ці умовності не відображають реальності, суті явища в його повноті. Це як у слові існує “ейдос” – суть слова, щось, що існувало до слова, з чого виникла форма слова. І коли виникає матерія слова – виникає і знак. На цю матерію можна повісити знак, як пальто на гачок. Цей знак навішується на матерію, не на “ейдос”. І за рахунок цього знака відбувається сильний відрив від життя у повному сенсі цього слова, життя, котрим представлено сутність явища, а не його форму. Ми постійно маємо справу з навішаним одягом. І саме в цьому сенсі мистецтво виконує очищуючу функцію – повертає до витоків, до суті. Щоб мати змогу так мандрувати назад, до джерел, треба тверезо поглянути на те, де ти знаходишся зараз. Звідси починається шлях туди. Не відмовитися від цього, не злетіти над цим із самого початку, а саме стати на це, стати на землю. Цей **нуль** – це позиція ясного погляду, коли я бачу не те, що хочу, чи домовився бачити, а бачу те, що є. Таким чином, актор опиняється в загальноновідомій позиції трансформатора. Він стає порожньою

трубкою для того, щоб почати переназивати за суттю, говорити правду про знаки, а не просто погратися, поміняти одну брехню на іншу. Але саме так нерідко і відбувається в театрі – одну брехню замінюють на іншу. Тому **виставлення нуля** – для актора момент серйозний і непростий.

Н.Ш.: Цей процес, мабуть, довгий, і ваша компанія витратила на це якийсь час, відпрацювала певні механізми...

О.Л.: Це просто знання людини про саму себе. З певної позиції. Справді, це достатньо довгий процес і дуже індивідуальний. У кожного художника “свій нуль”. І коли б ти не почав, і скільки б над цим не працював, цей процес безконечний. Він багато що відображає, називає тобі, що з тобою відбувається, дозволяє почути себе сьогоdnішнього. Ти починаєш замислюватися над тим, що з тобою відбувається в житті, не тільки на сцені. Це дуже гарний виховний момент для актора-людини, що дозволяє їй усвідомити себе.

Н.Ш.: Якщо говорити про ту систему, що йде від Гротовського, то це виснажливі тренінги з розкручуванням і підйомом енергії та її ритуальною структуралізацією. А от, наприклад, у Шрі Ауробіндо, в інтегральній йозі (хоча його практика не стосується театру), зрозуміло, що його і акторство – споріднені речі, внутрішня вертикаль людини налаштовується на допускання Сили, світла. І мені здалося, що “виставлення нуля” подібно цій практиці... хоч, звичайно, все набагато складніше, бо будь-який реальний, животворний енергообмін складається ніби з двостороннього руху вгору-вниз, віддача – отримання. Надмірні фізичні навантаження на енергетичні центри людини потрібні були давній людині. А тепер, коли психофізика людини витончилася – діють інші, синтетичні центри. Ясна річ, що у творчості повинні бути гармонійно активізованими всі центри, але важливим є усвідомлення ієрархії внутрішньої. Наприклад, енергія тіла – енергія думки. Чи варто починати з труднішого, коли те саме можна досягти коротшим шляхом, який не виключає напруги, але вона іншого порядку. А у нас Гротовським перехворіли, здається, всі експериментальні театральні групи. А як склалося у вас?

О.Л.: Мене це ніколи не цікавило. Я бачив живцем і на відеозаписах усі ці процеси, і мені завжди пахло від цього якоюсь лікарнею чи що. Я ніяк не міг второпати, навіщо цей “спорт”... Ми теж займалися питаннями концентрації, але це не фізична концентрація, а в розслабленому фізичному стані. Це момент спокою, а не ажитації. Ми займалися посилками енергетичними, але не в сенсі потіння, а в сенсі ущільнення енергії в дуже спокійному, свідомому стані. І така активна груба система тренінгу, як у Гротовського, відразу дає в руки певний метод. З ним можна мати справу, відчувати якийсь результат, тому на неї є попит. Та й нічого іншого, здається, немає. Щодо цього я не типова людина...

Н.Ш.: Такий тренінг, “педалюючий” певні процеси в людини, як алопатична медицина – діє відразу й сильно, а потім купа побічних негативних наслідків й ускладнень. Що, власне, і доведено долею акторів самого Гротовського...

О.Л.: Так, так... Мені теж так завжди уявлялося. Не відомо, що в момент “нагнітання” реально відбувається. Інша справа, і що я вважаю підкреслено важливим, – це виховання “тотального тіла” в актора. Відразу бачиш різницю, коли актор грає “всю поверхню свого тіла”, а коли ні. Він не тільки в душі грає. Безумовно, найважливіший “орган” – душа, але її вібрації, реакції, зміни відбуваються в просторі всього тіла людини. І тоді ти бачиш, наскільки тіло у формі. Так само відбувається і з голосом. Мені не завжди вдавалося знайти тут педагога. Ми запрошували, наприклад, Альму Йорай з Польщі. Вона автор такого типу тренінгу з голосу й пластики. Вважаю, якщо вже займатися тренажами, то саме такого типу. Не прив’язаними до психофізичної енергетики. Просто тримати своє тіло у формі щоденними вправами і все. Тобто з точки зору універсального актора, це обов’язковий момент.

Н.Ш.: Мені теж видається це очевидним, але багато з тих, хто пішов з території репрезентативного театру, зопалу кидаються у бік вищезгаданого “театрального спорту”, а “доктрина” динамічного спокою, виставлення “нуля” як базисної позиції для гри актора, усвідомлюється і практикується небагатьма. Я, до речі, щось подібне своєму розумінню підготовки актора до гри зустрів тільки у Кліма – в його “нульовому ритуалі”. Бачиш, навіть слово те саме.

О.Л.: Це пояснюється тим, що театр пресингу, театр ідеології вичерпав себе, і така реакція – протидія йому. Причина таких співпадінь в технологіях різних режисерів пов’язана з тим, що люди відчувають, що театр – це не насилля ні над собою, ні над іншими, це не пропаганда, тобто ідейне насильство, а навпаки, театр – це творче звільнення людини на всіх рівнях. Але структуроване звільнення, не анархія. Корені такого підходу до творчої праці – гуманітарні.

Н.Ш.: Тут виникає дуже цікава і актуальна, на мій погляд, тема гуманістичного, людського, “теплого” в театральному пошукові, на відміну від аскези, запропонованої Гротовським. Не кажу про постановчу роботу, бо там, здається, неможливо уникнути “міцної руки” режисера – такого собі Карабаса Барабаса, бо це багатоскладове виробництво. Маю враження, що енергетичні розкрутки в тренінговому процесі – просто антилюдські. Вони відвертають душу людини від землі в сенсі її збайдужіlosti до світу, неспроможності до милосердя. Нерідко можна побачити таких незворушних зверхників, яким начхати на все, окрім свого “самовдосконалення”. Тут виникає величезна тема енергій, небезпеки невмілого користування чи “загравання” з енергією, тема особливої

внутрішньої етики, не в сенсі моралі, а радше в суфійському сенсі – чутливості на гармонію небесного й земного, тобто взаємопроникнення різних фактур і матерій.

О.Л.: Те, про що ми говоримо, лежить в контексті сучасного розвитку театру. Це не випадкові, а центральні питання. У кожного свій шлях, кожен є унікальним. Хтось іде через слово, текст. Ми ж ніколи не йшли через текст, хоча здавалося навпаки. Я завжди відчував те насильство, що вчинила література над театром, і переживав пафос протистояння їй. Але треба розуміти, що є різні дороги і всі вони потрібні. Невірно було б відмовлятися від чогось просто тому, що це зроблено інакше. Треба зрозуміти, як і що зроблено, куди людина скерована, незалежно від того, робить вона щось у даний момент практично в театрі чи ні. Куди вона рухається – важливіше. А критика не задає собі трудно замислитися над такими питаннями, тобто в яких процесах перебуває художник. Прийнято вважати, що художник чомусь дурніший за критика, котрий пише про те, чого ніколи не робив сам. Чому так? Це ж негарно, непристойно так думати.

Н.Ш.: Загальною проблемою є проблема так званого життєвідображального театру. Він виховав таку критику, власне, саму критику, з її “хірургічним” інструментарієм аналізу, нерідко схожим на забійні молотки. У гіршому випадку замість молотка – вражене самолюбство й некоректність бульварної преси. Така критика безсила перед феноменами пошукового театру. Пошук – це рух. А описове театрознавство звикло мати справу з картинкою, результатом, який у театрі процесу не є самоціллю. Прискіпливий, уважний погляд на процес як на художнє висловлювання в художній культурі став оформлюватися не так давно. Це стосується нового синергетичного світобачення, що пішло, як не дивно, з точних наук, із теоретичної фізики. І ці знання поступово стали розмивати межі гуманітарних знань, надаючи їм твердого ґрунту науки, а не просто абстрактних фантазій. І тут знову стикаємося з ідеєю універсальності людської діяльності і людської думки. Сучасному театрознавству слід розвивати нові методи аналізу художнього явища в складній динаміці його внутрішнього розвитку і мистецьких проявлень, а не в “анатомічці” своїх уявлень про те, як це щось має розвиватися. Живий розвиток непередбачений. Необхідно виставляти оптичний фокус кількох контекстів із різних сфер зчитування, щоб уловити суть явищ. Це вже театральна наука. Хоча вона може скластися тільки при наявності предмета дослідження – тобто самого пошукового театру. Але, виглядає, що цей театр переживає тепер повторний спуск у свої катакомби... Такого не снилося й першим християнам... Хотілося б мати міцну надію: те, про що ми говоримо, буде колись комусь потрібним...

Переклала з російської Наталія Шевченко



Любов БОРОВСЬКА, Ольга КОВТАЛО

НАТХНЕННЯ І ТЕРПІННЯ

Любов Збігнєвна Боровська народилась у Львові. Після закінчення студії при Львівському академічному театрі ім. М. Заньковецької (1982 р.) була зарахована до творчого складу заньківчан, де працює донині. Навчалася на театрознавчому відділенні (заочно) Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого, який успішно закінчила 1990 року. За більш як двадцять років сценічної діяльності зіграла майже 60 ролей, серед яких: Еллі у “Домі, де розбиваються серця” Б. Шоу, Софія у “Безталанній” І. Карпенка-Карого, Сніжинка у “Чорній Пантері і Білому Ведмеді” В. Винниченка, Геката у “Макбеті” В. Шекспіра, Сюзанна у “Цьому дивному світі театру” М. Міттуа, Маргарита у “Маргаритці” А. Салакру, Королева в “Івоні, принцесі Бургундській” В. Гомбровича. 1998 року Любові Боровській було присвоєно почесне звання “Заслужена артистка України”. Остання в низці її нагород та відзнак – диплом фестивалю “Тернопільські театральні вечори – 2003” “За кращий акторський ансамбль у виставі “Дама з собачкою” за А. Чеховим”, яким нагороджені виконавці Любов Боровська та Тарас Жирко.

Розмову веде **Ольга Ковтало**, студентка ІV курсу театрознавчого відділення ЛНУ імені Івана Франка.

Ольга Ковтало: Ви, мабуть, виростали “театральною дитиною”? Маю на увазі сім’ю, школу, середовище. . .

Любов Боровська: Ні, батьки у мене звичайні люди, атмосфери богемної не було, гуртків театральних не відвідувала, в шкільних виставах участі не брала. Чистий випадок. . . Після школи вчилася у торговому училищі, працювала секретарем-друкаркою, а мріяла стати медиком, до того ж хірургом. До театру привів випадок – банальний чи смішний. . . Під час літньої відпустки якимось йшла вулицею і побачила оголошення – відбудеться конкурс у театральну студію. Я знала, що тим, хто складає вступні іспити, додатково надається відпустка. На роботу виходити мені не хотілося – з’явився шанс продовжити свій відпочинок. Подала документи на конкурс, витримала його. Більше того – я вже вчилася, а документів з роботи не забирала. А потім ніби одкровення до мене прийшло: відчула, що театральна студія – це моє. Пізніше навіть дивувалась, як я могла працювати десь в іншому місці, мріяти про щось інше? Випадок – і крапка. . .

О. К.: А що найбільше запам’яталось зі студентських років?

Л. Б.: Ми вчилися два роки. Здавали етюди, уривки, водевілі. Процес навчання був дуже спресований, інтенсивний. Студія знаходилась на горіщі театру. Зранку приходили на пари, а ввечері

Любов Боровська – Королева у виставі “Івона, принцеса Бургундська” В. Гомбровича. Режисер – Веслав Рудзький, художник – Олександр Оверчук. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької. Львів, 2002 р. Світлина Інни Шкльоди.



Любов Боровська – Русалка водяна, Лариса Кадірова – Мавка у виставі “Лісова пісня” Лесі Українки. Режисер – Алла Бабенко, художник – Марія Левитська. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1983 р.

брали участь у виставах (головним чином, у масових сценах). Це була наша практика. Студія стала для нас другим домом. Тут ми навчалися, працювали, ба навіть інколи ночували – генеральні репетиції дипломної вистави, як правило, відбувалися вночі. Актори театру, які були нашими викладачами, – Любов Каганова, Богдан Кох, Богдан Антків, Богдан Козак, Лариса Кадірова, пізніше стали нашими партнерами, навчали нас і професії, і життю... І якщо хтось із нас чогось досяг, то тільки завдяки їм.

О. К.: Ви згадали про дипломну виставу...

Л. Б.: Так, ми грали “Трьох сестер”. Я навчалася на курсі Юрія Єременка, а керівником паралельного курсу був Богдан Козак. На дипломних виставах наші групи з’єдналися, і сталося так, що я виконала роль Маші у виставі, де режисером був Богдан Козак. А моєю першою “повнометражною роботою” наприкінці першого курсу стала роль “гусара” у водевілі Ежена Лабіша...

О. К.: У студентському житті, на початках професії, ніколи не обходиться без проблем. Які з них довелося вирішувати Вам?

Л. Б.: Було дуже багато сумнівів, юнацького максималізму. Хотілося завжди грати щось таке надзвичайно серйозне... Властивість мого характеру – незадоволеність собою. Бувало, Любов Яківна Каганова, яка викладала у мене сценічну мову, підбадьорювала: “Добре, Любо, добре!” – а я вважала,

Сцена з вистави “Звичайна горошина” В. Данілевича, О. Костинського. Режисер – Богдан Козак, художник – Мирон Кипріян. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1986 р.

що у мене не виходить, і ми з нею сперечалися. Вона і тепер цікавиться моїми роботами, завжди вітає з прем’єрою і сміється: “Ну от, ти знов незадоволена”. Таке постійне незадоволення собою, з одного боку, псує мені настрої, а з другого – не дає зупинитися на досягнутому. Коли актор не задоволений своєю роботою, то він намагається щось переінакшити, щось змінити на краще. А коли людина завжди захоплена собою – це вже зупинка. Невпевненість, сумніви часто ще в студійні роки породжували в мені бажання покинути навчання. Тоді допомагали учителі, зокрема, Володимир Антонович Овсійчук. І коли навіть тепер огортають сумніви, незадоволення, я подумки кажу собі, що не маю права зрадити тих, хто в мене повірив, мене навчав. Зрештою, кажуть, що те, що роблю на сцені сьогодні, виглядає непогано...

О. К.: А Ви можете уявити себе поза театром?

Л. Б.: Хтось каже: “Я без театру жити не зможу”... Не знаю, що б я мала сказати. Просто окрім акторської професії ніякою іншою не володію...

О. К.: Ви вважаєте себе актрисою певного амплуа?

Л. Б.: Наша професія особлива: ми дуже залежні люди. І в студії, і в театрі нас бачать у певному амплуа. Те, що ти думаєш про себе, не завжди збігається з баченням режисера чи дирекції. Є роботи, які мені не зовсім подобаються, але театр – специфічне середовище: тебе ніхто не питає, що тобі імponує, ніхто сам собі ролі не вибирає. І ти змушена, наскільки це можливо, наскільки вистачить таланту, професійно виконувати свою роботу. Амплуа – поняття просте й визначене, але з часом актор може його змінювати. На початку моєї сценічної діяльності доводилось грати ліричних героїнь. Це мені не завжди подобалося, я вважала, що це не мої ролі, але доводилось грати. Кожен актор прагне мати різноманітні



ролі. Сьогодні ти, наприклад, виконуєш характерну, завтра – драматичну, позавтра – ліричну роль. Завжди цікаво, ти збагачуєшся, і твоє амплу стає ширшим. Однотипне використання актора сповільнює його розвиток. Йому вже не вистачає барв, відтінків для гри. Також впливає вік, час диктує нові форми існування на сцені. Зараз у моєму віці ліричні характери трапляються рідко... Та навіть якщо і виникають такі призначення, то я намагаюсь ці ролі грати по-своєму, якщо режисер, звісно, дозволяє. Актор повинен отримувати задоволення від кожної ролі – трагічна вона, драматична чи комедійна. Якщо цього немає – можна просто захворіти. За своє сценічне життя довелося зіграти багато цікавих ролей, але ще більше пройшло повз мене. Коли ми були молоді, Джульєтт, Офелій, Катарін, Мавок грали наші старші колеги. Юні, самовпевнені, ми вважали, що це наші ролі. А нам казали: “Почекайте, вам бракує досвіду”. А тепер нам за сорок, і ніби досвід є, але якою ж ти будеш Мавкою, Джульєттою чи Офелією? Як було б добре, якби сполучалися і вік, і досвід, і талант! У мене і тепер є деякі ролі, в яких я себе не зовсім зручно почуваю, але, повторюю, на жаль, не ми вибираємо, а нас...

О. К.: Ви можете назвати ці ролі?

Л. Б.: Ні, ні, ні! Ролі – як наші діти. Ви виношуєте дитину, а вона може народитися негарною, хворою, кволенною, не такою розумною, як би хотілося, не такою красивою. Але ж це ваше дитя, і ви все одно його любите. Мої ролі – це мої діти, і якщо мені якась роль не вдалася, то це моя вина, але це дитя, народжене в “творчих муках” і “стражданнях”, забрало чимало мого часу і нервів. Скільки буде ця роль жити – то вже інша справа. Вистави живуть по-різному. Інколи вистави, які я грала й любила, йшли по п’ять, шість разів, а потім їх знімали. А є вистави-довгожителі... Шкода, коли сценічний вік вистави короткий, але дуже заглиблюватися і переживати з цього приводу не варто, бо нічого не зміниш. До цього треба по-філософськи ставитись, з розумінням: раз у житті добре, раз – погано...

О. К.: Раз – злеті, раз – падіння. Вони були й у Вас?

Л. Б.: Були, звичайно! Але і це не трагічно. Була змога подумати, переосмислити якийсь етап роботи. Буває період, коли твоя індивідуальність не вписується в репертуар театру, і нічого ображатись. У такому випадку, якщо вистачить сили волі, береш самостійні роботи. У мене був теж період, коли я майже нічого не грала. Я свідомо того, що не належу до актрис, яких мають за еталон, чи символ, чи просто типаж, наприклад, нашої сцени. Тому ніколи не нарікала, хоча, як і кожній людині, інколи хотілось... Так от, в такий період доля звела мене з молодим режисером Володимиром Борисюком. Прийшов, запропонував працювати – і я погодилась. І абсолютно не шкодую, бо в моєму репертуарі з’явилась одна з моїх улюблених ролей – Сюзанна у п’єсі Міттуа “Цей дивний світ театру”. А бувають і



Любов Боровська – Еллі, Володимир Глухий (сидить) – Шоттовер, Григорій Шумейко – Мадзіні у виставі “Дім, де розбиваються серця” Б. Шоу. Режисер – Алла Бабенко, художник – Мирон Кипріян. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1987 р.

періоди, коли я не виходжу з репертуару, працюю над двома роботами паралельно. Про якість цих робіт не мені судити, якість визначить глядач. Якість – найвищий критерій нашої роботи.

О. К.: А думка колег?

Л. Б.: Надзвичайно високо її ціную. Коли підходить до тебе колега і каже “добре”, повірте мені, для актора це найвища похвала. Для мене має неабияке значення навіть критична оцінка моєї роботи з боку актора-колеги. Найстрашніше для актора, коли закінчується прем’єра чи вистава, а колеги ховають очі, щоб не заговорити. Значить – твоя гра нічого не варта, невдала. Краще, коли підходять і кажуть, що те і те місце зіграно погано – щось треба змінити...

О. К.: А з ким із партнерів-заньківчан Вам найчастіше доводилось грати?

Л. Б.: Мені легше сказати, з ким я не грала. Але таких, здається, немає. За двадцять років я працювала з усіма акторами-заньківчанами.

О. К.: А що Ви можете сказати про себе саму як про партнерку?

Л. Б.: Я, здається, дуже контактна в роботі. Саме в роботі. Бо з кимсь у житті можу, наприклад, не пити кави. Але коли працюю на сцені – для мене найважливішим є партнер, тому що ми творимо з ним одне ціле – виставу. Коли я працюю на сцені з партнером чи партнеркою, я якось особливо люблю їх. Завтра будуть інші партнери – я любитиму їх... І так щодня. А після вистави ми, зви-



Любов Боровська – Софія, Іван Бернацький – Гнат у виставі “Безталанна” І. Карпенка-Карого. Режисер – Федір Стригун, художник – Мирон Кипріян. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1987 р.

Любов Боровська – Гедда, Дарія Зелізна – Теа Ельвстед, Вадим Яковенко – Левборг у виставі “Гедда Габлер” Г. Ібсена. Режисер – Алла Бабенко, художник – Валерій Бортяков. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1993 р.



чайно, розійдемося кожен у свій бік. Тому я, мабуть, щаслива, бо у творчості не маю ворогів чи неприємтів.

О. К.: А що робити акторові, коли трапляються конфліктні ситуації?

Л. Б.: Трансформувати їх у мистецьку площину. Тільки так.

О. К.: Вам довелося працювати в одному театрі – імені Марії Заньковецької, але з різними режисерами. Які впливи Ви відчували?

Л. Б.: Так, мене залучали до роботи усі режисери, які працювали й працюють у Театрі імені Марії Заньковецької: Федір Стригун, Алла Бабенко, Вадим Сікорський. Якось складала репертуарний список – з’ясувала, що найбільше ролей я зіграла в Аллі Григорівни. Це – окрема “школа”, бо Алла Григорівна – цікавий, складний, своєрідний режисер. А найнесподіванішу для себе роль Софії зіграла у Федора Стригуна в “Безталанній” Карпенка-Карого. Мені поталанило працювати з нині покійним Анатолієм Ротенштейном у виставі “Так переможемо!”, зі Збігневом Хшановським у “Дамах і гусарах”, Марком Захаровим у “Проводимо експеримент”, Веславом Рудзьким – в “Івоні, принцесі Бургундській”. Кожен із них мав свій стиль і впливав на мене по-своєму. Від кожного режисера обов’язково щось у пам’яті залишається. Відходить постановник, списується вистава, а ти в собі тримаєш те, чому навчилася, потім додаєш своє й абсолютно проростає щось інше. Кожен режисер щось закладає в тобі від свого таланту і залишає свою іскру. Зустрічі з незнайомими режисерами, які бачать тебе по-іншому, відкривають нові грані твого таланту – це справжнє везіння. Це як у геометрії: є відомі три виміри, а хтось приходиться і відкриває четвертий, п’ятий...

О. К.: Ви назвали роль Софії найнесподіванішою. Чому?

Л. Б.: У “Безталанній” було три призначення на цю роль: Галина Давидова, Тетяна Каспрук і я. З мене сміялись: “Як Боровська з її іміджем “джинсової дівчинки” гратиме Софію? Але так сталося, що мені випало грати цю роль.

О. К.: Ви часто говорите “сталося”. Життя актора – ланцюг випадковостей?

Л. Б.: І так, і ні. Просто нам ще зі студійної лави говорили про те, що актор повинен бути завжди готовим вийти на сцену, постійно бути у формі, працювати. У мене було досить випадків, щоб переконатися в точності цих слів, особливо

на початку праці в театрі. Саме завдяки таким вдало зреалізованим випадковостям я й зіграла свої перші ролі в театрі. На той момент, коли втратила голос актриса Людмила Разік, я змогла замінити її і зіграти Русалку водяну у “Лісовій пісні”. Коли в театрі виникла термінова потреба зробити “ввід” на роль Соломії у “Богдані Хмельницькому” – я теж це зробила. Тому молодим, які жаліються на те, що їм не дають ролей або тримають їх “у другій черзі”, я би радила просто чесно працювати й чекати. Навіть тоді, коли здається, що про тебе забули, що ти цілком “безперспективно” сидиш у залі чи за кулісами, поки на сцені працюють інші. Коли ж тебе раптово покличуть, а ти “не знаєш”, “забув”, “не сподівався” – вдруге до тебе вже не звернуться. Це закон театру. Ця готовність і означає професійний рівень актора.

О. К.: Ви часто виходите на сцену як декламатор, читець?

Л. Б.: Ні, мене це не дуже цікавить. Я не люблю концертів, творчих звітів. Це мені вартує великої затрати нервових сил. Як на мене, краще п’ять вистав підряд зіграти, ніж один раз виступити в концерті.

О. К.: Але Вам, очевидно, доводилось зніматись у кіно, працювати на телебаченні, радіо?

Л. Б.: На радіо в основному записували інтерв'ю. Особливо запам'яталися записи на Національному радіо в Києві, які робила Ніна Миронівна Новоселицька. Це майстер найвищого класу, вона чує кожну крапку, кожну кому, а рівень розмови такий, що неможливо бути нещирим... Починаєш розуміти, що ти не так вимовляєш, не точно висловлюєшся. Спершу було навіть страшно, здавалося, наче на ти на іспиті з орфоепії чи сценмови. Потім поступово звикаєш. У кіно? Знімалась епізодично. Мене не часто запрошують кінорежисери. Взагалі на пробах я не дуже виразна.

О. К.: Чому??!...

Л. Б.: Мабуть, не вмю, як кажуть сьогодні, "подати себе", справити потрібне враження. Це вже потім, під час знімання, поступово розкриваю себе як актриса. Та ще, як з'ясувалось, оператори багато клопотів мають із моєю зовнішністю – кажуть, мене складно знімати. Ми ж, зрештою, усі – не ідеальні. І актори теж.

О. К.: Тобто ви не вважаєте себе красунею?

Л. Б.: Поняття зовнішньої краси дуже відносно в нашій професії. Я пам'ятаю актора Київського театру драми і комедії, який виконував Гамлета. Як глядач у залі, я спершу не могла звикнути до його зовнішності, але через десять хвилин від початку вистави забула про це думати, повністю підкорилась його неповторній Гамлетовій індивідуальності і душевній красі. Вище за цю роботу могла поставити хіба що Гамлета – Смоктуновського. Тому й кажу, що зовнішня краса – це поняття відносно. Шкода, що часто майбутніх акторів набирають саме за критерієм зовнішньої краси. А потім з'ясовується, що у творчості він бездара.

О. К.: А як щодо сучасних способів "просування", реклами?

Л. Б.: Не нав'язуюсь, не афішую себе, не йду напролом до мети. Більше покладаюся на випадок, із вдячністю приймаю все, що мені подарує доля. Якщо трапляється нагода, я намагаюся її використати, але сама подій ніколи не форсую. Не в моєму це характері.

О. К.: За вищою освітою Ви театрознавець? Розкажіть, будь ласка, про Ваше навчання у Київському театральному інституті.

Л. Б.: Це було продовженням заньківчанських традицій. Так уже повелося в нашому театрі, що актори – випускники студії здобували паралельно з роботою в театрі вищу освіту. Навчалися на журналістиці, філології, театрознавстві... Чим більше знаєш, тим цікавіше працюєш на сцені... Роки навчання у театральному інституті для мене незабутні. Вчилася з великим задоволенням. Моїм керівником курсу був Анатолій Васильович Поляков. За роки навчання була змога поглянути на свою професію оком театрознавця. Це з одного боку. З другого – оскільки я вчилася на заочному відділенні, то за шість років мала можливість подивитися надзвичайно багато вистав і театрів. Ми встигали під час сесії щодня переглядати кілька вистав. Ну і, звичайно, спілкування – актори, режисери, критики, музиканти. Студентські роки, напевно, найкращі в моєму житті...

О. К.: Сьогодні в Театрі імени Марії Заньковецької – нове покоління недавніх студентів, випускники акторського відділення нашого Університету. Що б Ви їм побажали?

Л. Б.: Терпіння...



Любов Боровська – Сніжинка, Євген Федорченко – Янсон у виставі "Чорна Пантера і Білий Ведмідь" В. Винниченка. Режисер – Алла Бабенко, художник – Людмила Боярська. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1990 р.

Сцена з вистави "Івона, принцеса Бургундська" В. Гомбровича. Режисер – Веслав Рудзький, художник – Олександр Оверчук. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької. Львів, 2002 р.





Олег СТЕФАН, Надія КОНДУР

АКТОРА ФОРМУЄ ВСЕСВІТ

Олег Дмитрович Стефан народився 1965 року в місті Кілія Одеської області. Харківський інститут мистецтв імені І. Котляревського (1985–1989). Працював як актор у Харківському академічному театрі імені Т. Шевченка (1987–1990, 1991–1996) та Львівському молодіжному театрі ім. Леся Курбаса (1990–1991). У 1995–1996 рр. провадив педагогічну діяльність у Харківському інституті мистецтв імені І. Котляревського. Від 1996 року і донині – актор Львівського театру імені Леся Курбаса. У творчому доробку – понад п'ятдесят ролей у виставах класичного та сучасного репертуару. Відзнаки: диплом за "Кращу чоловічу роль другого плану на міжнародному фестивалі "Золотий лев" (Львів, 1994) – за роль Бонавентури у виставі "Гроші" І. Карпенка-Карого, режисер – Микола Яремків; Гран-прі на Всеукраїнському конкурсі читців імені Лесі Українки (Ялта, 1998); диплом "Краща чоловіча роль на міжнародному фестивалі "Золотий лев" (Львів, 2000) за роль Еріка Ларсена у виставі "Загадкові варіації" Е.-Е. Шмітта, режисер – Вадим Сікорський та за роль Сократа у виставі "Хвала Еросу" за "Бенкетом" Платона, режисер – Володимир Кучинський.

Розмову веде студентка ІV курсу театрознавчого відділення ЛНУ імені Івана Франка **Надія Кондур**.

Надія Кондур: Розкажіть, будь ласка, про себе, свою сім'ю, дитинство...

Олег Стефан: Народився я на Дунаї. Це Бессарабія – екзотичний край. Одеська область, місто Кілія – невеличкий районний центр з населенням близько двадцяти тисяч чоловік. Батько був моряком. Тепер – на пенсії. Мати працювала економістом у банку. Вже п'ятнадцять років її немає. Брата маю рідного, молодшого. Закінчив середню школу – як усі.

Н.К.: Як сталося, що Ви прийшли до театру? Це була дитяча мрія?

О.С.: Так, питання, ким я буду, мене дуже турбувало. Десь у сім років я мучився цим питанням і ніяк не міг знайти собі відповіді. Традиційні відповіді (лікарем, космонавтом) мене

Олег Стефан у виставі "Квартет для чотирьох акторів" Б. Шеффера. Режисер – Андре Ерлен. Творче об'єднання EVOE (Кельн, Німеччина), 2003 р.



Сцена з вистави "Мина Мазайло" М. Куліша. Режисер – Олександр Беляцький. Харківський академічний театр ім. Т. Шевченка, 1989 р.

не влаштовували. І як зараз пам'ятаю: одна моя однокурсниця сказала, що буде актрисою. Я подумав тоді: а чому б мені не бути актором? Читати вірші мені подобалося ще з дитячого садочка. Так собі я й вирішив.

Н.К.: Як сприйняли цю ідею Ваші батьки?

О.С.: Як смішно. Адже всі діти у такому віці прагнуть бути артистами. Пізніше – ближче до десятого класу – сприймали з настороженням. Мати була проти. Можливо, тому, що не вірила в це. Тоді ж були величезні конкурси при вступі. І справді, з першого разу мені не вдалося вступити. Після школи я поїхав до Києва, але одразу ж передумав і спробував вступити до Воронежського інституту, де на третьому турі провалився. Далі – два роки служби у прикордонних військах. Потім пробував вступити у Москві, але того ж таки 1985 року поїхав до Харкова – і це була моя доля, за що Богу дякую. Потрапив тоді до рук дуже сильного майстра – головного режисера Харківського державного академічного драматичного театру імені Т. Шевченка Олександра Григоровича Беляцького. Він тоді набирал акторський курс у Харківському інституті мистецтв імені Котляревського. А театр, який він очолював, це ж відомо – колишній "Березіль", заснований Лесем Курбасом.

Н.К.: Як склалася доля Ваших однокурсників у мистецтві?

О.С.: Наш курс був дуже цікавий. Більша його частина відразу пішла в театр імені Шевченка – ще з третього курсу ми почали там працювати. Тепер у

цьому театрі залишилися три-чотири мої однокурсники – провідні харківські актори. Решта роз'їхалася по інших театрах: хто у Полтаву, хто у Кривий Ріг. Але ми залишилися друзями.

Н.К.: І зберегли вірність професії?

О.С.: Так. Адже та доба – не теперішня. Тепер дуже складно влаштуватися й вижити в цьому світі. Тоді теж було нелегко, але, мабуть, прагнення у нас були дуже сильні... Наш курс був потужний і цілеспрямований – тоді, у 1989 році, наші дипломні вистави було відзначено на Всесоюзному конкурсі дипломних робіт, де представляли свої роботи театральні інститути Києва, Москви, Петербурга, Тбілісі, Мінська... Тоді Гран-прі отримала наша вистава "Мина Мазайло".

Н.К.: Про неї і досі згадують ті, хто її бачив... Чим вона особлива?

О.С.: Була зроблена на малій сцені, майже без декорацій. Тільки акторські роботи. У нас була мета – "почути" матеріал і так, як він міг би звучати сьогодні, і водночас пригадати якоюсь прапам'яттю славетну курбасівську поставу. Я бачив у музеї театру багато фотографій, ще на склі зроблених. До нас на репетиції приходив Лесь Сердюк – актор "Березоля", який грав у курбасівському "Мині Мазайлі" Мокія і навіть тьотю Мотю. Зрештою, мені теж довелося грати і Мокія, і тьотю Мотю. Сталося так, що актриса захворіла, і треба було дві вистави зіграти. А ми так часто грали і так добре знали всі ролі – це ж бо диплом! – що не було проблеми за дві репетиції "вдягнути образ". Дуже театральна була вистава. Це було закладено в драматургії, в нас самих, і, звичайно, йшло насамперед від режисера, разом із яким ми народжували спектакль. Він пишався цією роботою. Я також досі пишаюся нею.

Н.К.: Такий успіх у Харківському академічному театрі і раптом – Львів, студійний театр?

Олег Стефан – Тузенбах, Майя Струннікова – Ірина у виставі "Три сестри" А. Чехова. Режисер – Ігор Борис. Харківський академічний театр ім. Т. Шевченка, 1996 р.





Олег Стефан – Сократ у виставі “Хвала Еросу” за Платоном. Режисер – Володимир Кучинський, сценографія Олександра Оверчука, костюми Ольги Баклан. Львівський театр ім. Леся Курбаса, 2000 р. Світлина Інни Шкльоди.

О. С.: Думаю, у цьому є момент випадку, можливо, долі. У 1989 році ми були на гастролях у Львові. Мали зіграти тільки двічі виставу “Мина Мазайло”, а зіграли чи не чотирнадцять разів – такою популярною виявилася наша робота. Були аншлаги, квитки важко було дістати. Володя Кучинський тоді лише організовував свою групу. Вони прийшли на наші вистави. А потім відбулася розмова... Володя розмовляв зі мною, Олексієм Кравчуком, Степаном Пасічником. Ми потрапили в особливе середовище. Тут, у Львові, молоді актори, художники, скульптори, науковці, літератори гуртувалися, об’єднувалися! Володя запропонував мені приїхати. Я йому відповів, що приїхати не можу, бо в мене є все необхідне для роботи, хороший керівник. Тим більше, мій курс – моя сім’я. Олександр Григорович Беляцький весь час твердив, що разом ми – сила. І це правда. Він хотів робити з нами нові вистави. На 1990 рік планував “Короля Ліра” (готував його кілька років). Думаю, що це була б дуже цікава робота. Але сталося так, що задум не було зреалізовано. Олександр Григорович не міг більше працювати в театрі. Цей момент переживали всі, бо з ним театр став набирати нових обертів, обновився. Це ж Беляцький організував Камерну

сцену, квитки на яку було важко дістати за два місяці до вистави – і це на українські вистави в російськомовному місті! Це Беляцький модернізував так званий музично-драматичний стандарт театру – створив театр за структурою європейській. Хоч і боляче було йому прощатися з балетом, з оркестром, хором, але сказав, що все мають робити актори. Так воно й було... Минув рік, і я пригадав пропозицію Володі. Пригадалася його фраза: “Приїжджай у будь-який час дня й ночі.” І я зважився.

Попрацював у Львівському молодіжному театрі-студії імені Леся Курбаса півтора року. Потім було стажування у Гротовсько-го... І я відчув, що треба “міняти воду”. Поїхав до Харкова знову. Щось нуртувало в мені. Треба було внутрішньо осmisлитись, організуватись, створитись (чи, може, це вже тоді відбулося – не знаю), і я повернувся туди, звідки починав. Це був мій дім. Хоча там було нелегко... Одночасно зі мною до театру прийшов працювати режисером Микола Яремків. З ним ми зробили не одну хорошу виставу. Привозили в 1994 році на фестиваль “Золотий Лев” виставу “Гроші” І. Карпенка-Карого. Зробили “Горбана” Мрожека – виставу, яку я дуже люблю, “За двома зайцями” М. Старицького. Також у той час я зіграв Тузенбаха у “Трьох сестрах” А. Чехова (режисер – Ігор Борис). Далі – Родіон у “Пригвожденних” В. Винниченка (режисер – Микола Яремків; це мій давній внутрішній біль, бо зіграв цю роль лише двічі!). Була ще цікава вистава “Опе-



Олег Стефан – Пішек, Андрій Водічев – Еродій у виставі “Благодарний Еродій” за Г. Сквородою. Режисер – Володимир Кучинський, сценографія Андрія Гуменюка, костюми Ніни Лапчик. Львівський театр ім. Леся Курбаса. Світлина Інни Шкльоди, 2003 р.

ретка” В. Гомбровича, поставлена польським режисером Мрувчинським у 1989 році. Там я грав Шарма. А була ще гарна робота з Олексієм Кравчуком – “Сни Крістіяна” за Андерсеном. Казали, що дуже вдала. Це виявився дуже плідний для мене період.

Але... в 1996 році я вирішив піти. Мій крок був пов’язаний з тим, що пішов із театру Ігор Борис – так склалися обставини.

Найбридкіше, що є в театрі, – це інтриги. І тут, знову-таки, якийсь містичний момент... не випадковий випадок... телефонний дзвінок зі Львова, від Володі. Він пропонує поговорити на тему тренінгів, які можна зробити з американськими друзями, де мій досвід теж міг би стати в пригоді... Я розумію, що треба робити вибір... Для моїх харківських колег це була, звичайно, несподіванка. Вони приїхали на роботу, а мене немає. Я цей момент дуже болісно переживав, адже це моя рідна територія. Та щось підказувало мені, що треба йти далі, треба рухатися вперед... Треба бути вірним якійсь внутрішній ідеї – ідеї, яка тебе веде, і весь час слухати, чи достойна ця ідея, чи ти ще служиш їй, чи вже десь схибив... Тому зібрав я книжки, речі, що там у мене було (половину лишив у Харкові, і досі в гуртожитку лежить половина моєї бібліотеки) і приїхав до Львова.

Н.К.: Ви працювали з багатьма режисерами, акторами. Хто мав найбільший вплив на формування Вас як актора?

О.С.: Мені щастило, я зустрічав чимало хороших людей. Це і той же Олександр Григорович Беляцький, і Світлана Павлишина, яка, коли я ще у школі вчився, прийшла після Харківського інституту культури режисером народного театру, організувала нашу групу. Оце, можна сказати, мій перший учитель. Я зміг доторкнутися, бодай у самодіяльності, до театру. Там були і “Собака на сні” Лопе де Веги, і “Жорстокі ігри” Олексія Арбузова, і “Не зазначений у списках” Анатолія Васильєва... Це й актори Харківського театру. Леонід Семенович Тарабаринов чого тільки вартий – людина сама по собі Театр! І Володимир Маляр, і Юрій Головін, і особлива зустріч у роботі з Адою Роговцевою та Олександром Гриньком. Ці люди викликають у мене велику повагу і своїми людськими якостями, і яко митці. А ще в інституті я захоплювався роботами Гротовського, їх тоді не друкували в окремих виданнях, тому я просто переписував ці тексти. І раптом стається так, що десь там, далеко, в Москві, в Анатолія Васильєва йде відбір для майбутньої поїздки до Гротовського. І Володя Кучинський робить групу у своєму театрі. Їдемо до А. Васильєва... А його лекції чого варті! У Петербурзі, коли він збирає свою лабораторію, робляться покази, граються вистави. І це теж школа. Отак. А доторкнутися до такої людини, як Гротовський! Працювати у Понтедері, в його центрі, де йшла робота з людиною як такою... Він провокував до внутрішнього відкриття, до пізнання себе, до зустрічі з собою, до здивування від себе! Вистави з Миколою Яремківим – це теж досвід. Він тоді приїхав від Романа Віктюка, де стажувався два роки. І, звичайно, зустріч із Володею Кучинським. Робота в його театрі – це постійне навчання, творче формування. Можна сказати, що це навіть більше, ніж театр. Актора формує Всесвіт. І чим більше людина “виставлена” на Всесвіт, чим більше вона Всесвітові віддає, тим більше вона від нього отримує. І треба дякувати життю, що воно дарує зустрічі, радощі, навіть кризи й удари – вони насправді виявляються потім дуже плідними.



Олег Стефан – Ерік Ларсен, Богдан Козак – Абель Знорко у виставі “Загадкові варіації” Е. Шмітта. Режисер – Вадим Сікорський, художники – Ольга Баклан та Олександр Оверчук. 1999 р. Світлина Інни Шкльоди.

Н.К.: Для Вас кризи і удари – що це?

О.С.: Що і для всіх, напевне. Але коли людина жива, то кризи й удари – щастя.

Н.К.: ?!

О.С.: Саме так! У нас викривлене поняття щастя. Ми думаємо: щастя – це коли тобі прибуває; хвилини радості, захоплення... Але це – тільки половина щастя. Друга половина – це те, що настає згодом. Це ніби хвиля і відплив. Ми думаємо: хвиля – чудово! А відплив – ой, коли ж наступна хвиля? Але ж чим глибший відплив, тим більша хвиля. Так весь світ збудований. Навіть у законах фізики: напруга – розслаблення, вдих – видих. А людина хоче жити тільки на вдих. Як так можна? Людина хоче тільки отримувати – не любить чекати. Маю на увазі не ліниво чекати, а готувати наступне. А це роки. Роки минають до того, як приходить якесь нове відкриття себе самого. А через себе – й інших. Це все теж відбувається через біль. Біль – це друг людський, а не ворог. Кризи – те, що буває в кожній роботі. І, звичайно, те, що буває, коли роботи нема.

Н.К.: Вам, здається, останнє не загрожує, бо в Театрі Леся Курбаса актор Стефан постійно включений у діючий репертуар. А як укладаються стосунки із партнерами?

О.С.: Якщо інтереси учасників процесу збігаються, тоді починається робота. І те, що відбувається далі, – не проблеми, а шлях, пошук. На цьому шляху зустрічаються труднощі, але без них не можливе жодне зачаття й народження. Якщо у Вашому запитанні йдеться про акторські амбіції і якийсь приватний інтерес, то про це і говорити не варто – це на дурниці час гаяти. У театрі імени Курбаса якщо вже беруться за якусь роботу, то намагаються робити це чесно й щиро – тільки тому, що кожному учасникові це потрібно особисто.

Н.К.: Ви мали нагоду попрацювати і поза Вашим колективом. Наприклад, у виставі “Загадкові варіації” Е.-Е. Шмітта.

О.С.: До речі, я ж не назвав Богдана Миколайовича Козака, коли говорив про важливі для мене зустрічі. У мене давно була ідея попрацювати з актором такого рівня і такого досвіду. Ще в Харкові потайки плекав надію на працю з В. Маляром. Не сталося. І тут раптом така нагода! Це по-перше. По-друге – сам матеріал. Це ж мої ідеї! Зустрітися з таким актором – також школа. Я ж через нього доторкаюся до його покоління, і не тільки: актори покоління Богдана Козака – це міст, це зв’язок з його вчителями, з акторами й режисерами, яких ми фізично вже не можемо знати, але я відчуваю цей зв’язок.

Н.К.: Цього року Ви брали участь у міжнародному театральному проєкті. Ваші враження?

О.С.: Режисер з Німеччини Андре Ерлен запросив мене до співпраці. Автор п’єси – Богуслав Шеффер. Це драматург, філософ, композитор. Його твори йшли у Польщі. П’єса називається “Квартет для чотирьох акторів”. У проєкті брали участь ще троє акторів – двоє німецькомовних і франкомовна актриса зі Швейцарії. Ми всі працювали рідними мовами, тільки одну сцену мені довелося зіграти англійською, ще одну – німецькою. П’єси Б. Шеффера, зокрема “Квартет для чотирьох акторів”, нагадують музичний твір. Філософія театру Б. Шеффера містить у собі розуміння актора як інструмента (або актора “інструментального”). Чотири актори – чотири інструменти. У п’єсі двадцять п’ять не схожих одна на одну сцен. І це – двадцять п’ять спроб щось спільне створити, порозумітися між собою чи просто почути один одного. І переважно кожен такий намір закінчується фіаско. Остання репліка

тієї вистави така: “The most important is intention”, що у перекладі означає “Найважливіше – намір”.

Н.К.: А як сприйняли цю виставу глядачі?

О.С.: Цікаво було спостерігати за їхньою реакцією. Робота над виставою проходила у Кельні, а прем’єру грали в Дюссельдорфі. На виставі було багато професіоналів, тих, хто чув про те, що ми робимо. Приїхали митці з Берліна, Гамбурга, інших міст. І саме професійний глядач, молодь, студентство сприймали виставу з великою цікавістю. Зрозуміло, що сучасний німецький театр базується переважно на розважальному матеріалі, особливо камерні, маленькі сцени – таким чином вони заробляють, можуть себе окупити. Часто ставлять вистави кабаревого напрямку або такі, що вражають технічними ефектами. Живий театр рідко зустрінеш. Наша робота трохи інакша: чотири актори, чотири стільці – і все. У виставі багато комічного, але насправді вона синтетична: це іноді фарс, іноді пародія, іноді гротеск або навіть драма. Ми не визначали жанру п’єси.

Н.К.: Ваш репертуар надзвичайно різноманітний. Що з нього Вам найбільше до душі?

О.С.: Мені до душі весь репертуар Театру Леся Курбаса. Такого нема ніде у світі. Це я можу сказати напевно. І такої методичної послідовності в ідеології, у вірності ідеї... Таких театрів у світі небагато. Тут мені весь репертуар приємний і дорогий, бо він живий!

Н.К.: І тут тепер Ваш дім?

О.С.: Не знаю... Є тільки така театральна територія, на якій працюється. І все...

Сцена з вистави “Квартет для чотирьох акторів” Б. Шеффера. Режисер – Андре Ерлен. Творче об’єднання EVOE (Кельн, Німеччина), 2003 р.



Софія РОСА

студентка III курсу театрознавчого відділення ЛНУ імени Івана Франка

Студенти перемагають в Ялті...

Влітку цього року в Ялті відбулося культурно-мистецьке свято “Лесина осінь”, присвячене творчості Лесі Українки. У його рамках відбувались різноманітні акції: конференція, присвячена 10-річчю музею Лесі Українки в Ялті, презентація книги листів поетеси. Однією з найвагоміших подій свята став VIII Всеукраїнський конкурс професійних читців імени Лесі Українки. З кожним роком фестиваль набирає масштабнішого рівня, і зараз важко уявити, що на початках він був цілком камерним. Цього разу до Ялти приїхали конкурсанти з Києва, Сімферополя, Харкова, Дніпропетровська, Луганська, Львова, більшість із них – студенти мистецьких вузів.



Іванна Кіт

У програмах попередніх фестивалів традиційно брали участь актори зі Львова. Сьогодні це добре відомі львівським (і не тільки!) глядачам Лідія Данильчук, Олег Стефан, Інна Павлюк, Ірина Шостак, Ірина Швайківська. Нині до цих імен можемо додати ще три: Іванна Кіт (студентка IV курсу акторського відділу філологічного факультету Львівського національного університету ім. Івана Франка, майстерня народної артистки України Таїсії Литвиненко), Мирослава Рачинська та Євген Худзик (актори Львівського театру імени Леся Курбаса). Журі відбіркового конкурсу, що відбувся у липні у Львівському міжобласному відділенні Національної спілки театральних діячів України, визнало їх достойними представляти наш регіон на конкурсі імени Лесі Українки. З Ялти юні львів'яни привезли дві перемоги: Євген Худзик став лавреатом третьої премії, а Іванна Кіт – володаркою Гран-прі.

У свою перемогу Іванна вклала багато праці і бажання. А готували її до конкурсу педагоги зі сценічної мови, актори Національного академічного театру імени Марії Заньковецької Ірина Йосипівна Швайківська та Святослав Васильович Максимчук. Звичайно, у дні конкурсу студентка надзвичайно хвилювалась, але тепер згадує ці дні із щасливою усмішкою.

Софія Роса: Іванко, як ти дізналася про фестиваль, чия була ініціатива взяти у ньому участь?

Іванна Кіт: Про фестиваль я дізналася з оголошення в театрі імени Заньковецької. Прочитала... День-два вагалася. Не знала, чи подолаю таке складне завдання, але вирішила спробувати. До відбіркового туру у Львові залишався тільки тиждень, тому одразу ж почала працювати над програмою, отримавши надійну підтримку з боку викладачів.

С. Р.: Як добирали матеріял? Чому були обрані саме

ці твори – ви орієнтувалися на глядача, журі чи відштовхувалися від особистих зацікавлень?

І. К.: За умовами конкурсу потрібно було підготуватись до двох турів: перший – виконання творів Лесі Українки, другий – читання української класики. Кожна програма була обмежена у часі: не більше двадцяти хвилин. Отже, до першого туру я готувала композицію за поезіями Лесі Українки із циклу “Хто вам сказав, що я слабка”. Вірші були обрані серцем, тому мені легко над ними працювалось. В процесі роботи композиція вибудувалась у декількох варіантах, але пізніше разом із педагогом зі сценічної мови Іриною Йосипівною Швайківською обрали найточніший. В основу нашої моновистави ми заклали тему сильної жінки, яка не знайшла щастя в особистому житті, жінки, яка дуже любила музику, але через хворобу мусила залишити гру на фортепіано. Ця жінка присвятила себе слову, стала “сторожею серед руїн і смутку”, “несла обов’язок будити мертвих і тішити живих калейдоскопом радощів...”. До другого туру я готувала новелу М. Черемшини “Парубоцька справа”. Цей твір запропонував мені читати Святослав Васильович Максимчук.

С. Р.: Розкажи, будь ласка, детальніше, як ти готувалася до фестивалю?

І. К.: Отримавши перше місце у відбіркового туру (а це було 7 липня у Львові), почала ґрунтовно готуватись до поїздки в Ялту. Для початку перечитала всі Лесині листи, до кожного вірша знайшла документальне підґрунтя – що тоді вона почувала, що хотіла в цей момент сказати? Тривалий час слухала музику улюблених композиторів Лесі Українки, серед яких був і Ф. Шопен. Тому не випадково для музичного рішення моновистави я обрала твір саме цього композитора. Адже музика Ф. Шопена має в собі якийсь особливий, нервовий злам.

Відомо, що Леся Українка більшість свого часу проводила у закритому просторі, тому попередні два з половиною місяці я намагалася багато перебувати вдома. Таким чином хотіла наблизитись до Лесиних почуттів, її стану.

С. Р.: Що було для тебе більш важливим у твоїх композиціях: пластика, костюм, інтонаційні барви?

І. К.: Працюючи над віршами Лесі Українки, я намагалася відштовхуватись від уподобань самої поетеси. Її улюблений сірий колір, строгий костюм, стримана пластика, зачіска, яку носила поетеса, – все це я використала у своїй композиції. Але найважче було знайти СЛОВО. Адже вірші Лесі Українки – це напруга, але ні в якому разі не крик; це дуже конкретне слово, але водночас не побутове. Потрібно було читати через біль, зі сльозами в очах, але й з усмішкою на обличчі. У цій поезії немає

нічого випадкового, кожне слово – це боротьба. Не знаю, чи подужала б цю велику роботу без свого педагога Ірини Йосипівни Швайківської. Саме завдяки їй я відкрила для себе Лесю Українку по-новому.

У композиції за новелою М. Черемшини “Парубоцька справа” я працювала над образом циганки Ції. Це був цілком протилежний за характером матеріал. Колоритний гуцульський діалект, багато персонажів – над усім цим працювала разом із Святославом Васильовичем Максимчуком, якому надзвичайно вдячна.

С. Р.: А якою була твоя мета участі у фестивалі?

І. К.: Гідно виступити на конкурсі і перемогти!

С. Р.: Отже, ти розраховувала на перемогу?

І. К.: Я вірила в себе, але, відверто кажучи, перемоги не чекала. У фестивалі брали участь багато цікавих конкурсантів, старших і, як мені здавалося, вже досвідченіших за мене. В останні хвилини чомусь не думала, що саме я можу стати переможцем, а коли отримувала Гран-прі фестивалю – плакала від щастя.

С. Р.: Яке кредо твого творчого успіху?

І. К.: Праця і віра в себе. Потрібно завжди вірити, що ти зможеш подолати все, навіть якщо переконуватимуть у протилежному. І, звичайно, в жодному разі не падати духом.

С. Р.: Чим для тебе стала перемога у Всеукраїнському конкурсі професійних читців імени Лесі Українки?

І. К.: Це величезний поштовх для подальшої праці!



Іванна Кім – Клодіна, Дмитро Кариневич – Любен у виставі “Жорж Данден” Ж.-Б. Мольєра. Режисер – Таїсія Литвиненко, художник – Мирон Кипріян. Курсова робота студентів акторського відділення ЛНУ ім. Івана Франка, 2003 р. Світлина Інни Шкльоди.

Роксоляна БЛАГА

студентка III курсу театрознавчого відділення ЛНУ імени Івана Франка

У листопаді 2003 року в Києві до Дня української писемности та з нагоди 135-літнього ювілею товариства “Просвіта” відбувся конкурс читців української класичної та сучасної поезії. Його організатор – Всеукраїнське товариство “Просвіта”. Наша розмова – із студентом III курсу акторського відділення ЛНУ імени Івана Франка (художній керівник курсу – заслужений діяч мистецтв України Володимир Кучинський) Миколою Березою, який здобув у цьому конкурсі перше місце.

...перемагають і в Києві!

Роксоляна Блага: Як виникла ідея участі у конкурсі?

Микола Береза: Я дізнався про конкурс випадково, коли був разом із Молодіжним театром імени Леся Курбаса на гастролях у Києві, де ми брали участь у фестивалі “Мистецьке березилля”. Актор нашого театру Олег Стефан одразу наштовхнув на думку: “А чому б і ні? Спробуй!” Я, зрештою, і сам розумів, що така проба для актора дуже корисна. І коли повернувся до Львова,

відразу кинувся шукати вірші для читання, щоб вчасно подати заявку із репертуаром.

Р. Б.: Якщо поезію Ви підбирали самостійно, то режисер все ж у Вас був?

М. Б.: Насправді часу залишилось мало, я надто пізно про конкурс дізнався. Тому все відбувалося дуже швидко, і свій виступ я готував власними силами, намагаючись максимально використовувати досвід, набутий за час навчання у майстерні Володимира Кучинського.

Р. Б.: З чого ти склав програму?

М. Б.: Я уклав суцільний блок з класичної й сучасної української та зарубіжної поезії. Туди входив уривок з “Одіссеї” Гомера, вірші Осипа Манделштама та О. Бобровського, а також поезії Богдана-Ігоря Антонича, Василя Стуса та Юрія Андруховича. Я відбирав ту поезію, яка була мені близькою. І, втілюючи її на сцені, шукав у ній самого себе... Для мене були приємними ті моменти під час виконання, коли я відчував, що наче можу керувати залом. Це деякою мірою лякало, але водночас приносило величезну творчу радість.

Р. Б.: Умови конкурсу були жорсткими?

М. Б.: Нас, конкурсантів, було чотирнадцять. Приблизно третина – професійні актори, решта – аматори. До речі, дуже здивувало мене те, що для учасників не було вікових обмежень. З нами у конкурсі брав участь, наприклад, шкільний учитель з Івано-Франківська, який був чи не втричі старший за нас. За програмою конкурсу ми читали програми, які не повинні були перевищувати двадцять хвилин. Я, на жаль, порушив регламент аж на цілих десять хвилин. На щастя, це не зашкодило мені, а здається, навпаки допомогло...

Р. Б.: Які у тебе враження від виступів колег, чи точніше – суперників?

М. Б.: Спостерігаючи за читанням деяких учасників конкурсу, я помічав, що вони, як ми це називаємо в нашій театральній майстерні, не намагалися “наводити різкість”. Вони просто ніби “відлітали”, не були присутні “тут” і “зараз”, не відчували зали. Вирізнялася конкурсантка з Криму. Вона створила образ стійкої, мужньої античної жінки, справжньої героїні давньогрецької трагедії. Цікаво виступила також учасниця з Дніпропетровська, фахова актриса. Вона працювала в академічному, класичному стилі. Вражала її міцна подача матеріялу, коли в неперервному потоці образів не було жодної миті “відсутності”. Актриса від початку до кінця тримала увагу глядача.

Р. Б.: Скажи щиро, ти сподівався на перемогу?

М. Б.: Це було для мене справді приємною несподіванкою. Чому? Бо я знав,

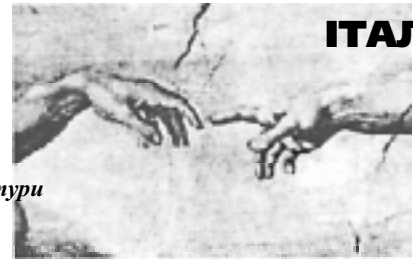


Микола Береза

що мав обмаль часу для підготовки, і для мене головним було просто гідно виступити, збагатити свій акторський досвід, максимально виконати ті творчі завдання, які перед собою поставив на сцені. Мені пощастило це зробити. Приємно, звичайно, що мої старання побачили і високо оцінили.

Марія Копитчак – Аня, Микола Береза – Трофимов у виставі “Садок вишневий” за А. Чеховим. Режисер – Володимир Кучинський, художник – Олександр Оверчук. Львівський театр ім. Леся Курбаса, 2003 р. Світлина Інни Шкльоди.





ІТАЛІЯ

Центр італійської мови і культури

ЕВДЖЕНІО БАРБА В АКВІЛІ

З 30 травня по 3 червня 2003 року в Аквілі перебував славетний “Odin Teatret” (під керівництвом Евдженіо Барби) із своїми найновішими спектаклями “Усередині скелета кита” і “Міт”. Аквіла – єдине італійське місто, куди прибули уславлений колектив зі своїм керівником після більш як місячного перебування в одному зі столичних театрів. Спектаклі, драматургом та режисером яких був Евдженіо Барба, звучали італійською мовою.

Приїзд театру до Аквіли став можливий завдяки підтримці адміністрації регіону Абруццо. Організаторами цієї акції також були Театральні студії Університету в Аквілі, “Замок ста фей”, Театральна асоціація “Яйце” за участю Академії Белле Арті і Музичної консерваторії. Запрошенням Е. Барби та його театру до Аквіли було завершено третій рік співробітництва між Театральними студіями Університету в Аквілі й Театральною асоціацією “Яйце”.

Показ вистав “Odin Teatret” в Аквілі відбувався в рамках досліджень сучасного театру, що багато років тривають у Театральній студії Університету. На жаль, тепер контакт із театром зазвичай підпорядковується “одноденним” правилам, безсистемному рухові від “новинки” до “новинки”. Це стосунки без поглиблення й продовження – у них бракує постійного, тривалого в часі діалогу між глядачами й акторами. Ця ситуація унеможлиблює існування справжнього театру як явища культури, бо не передбачає ані критичного бачення, ані поглибленого емоційного сприйняття. Ініціативи, які асоціація “Яйце” розгортає разом із Театральними студіями Університету в Аквілі, доповнюють театральне життя міста упродовж звичних театральних сезонів. Адже йдеться не лише про огляд та підбір “новинок”, а про певну циклічність у їх подачі, про

тривалий, а не одноразовий контакт поміж акторами та глядачами. Проект орієнтовано на те, щоб актори та театральні колективи кілька разів, у різний час поверталися до глядачів, які бачили попередні фази роботи. Через такі повторювані зустрічі витворюється “глибина спілкування”, що допомагає переходити від бурхливої, але поверхневої, культурної інформації до власне культури як поглибленого діалогу.

Окрім двох показаних вистав, театр “Одін” був учасником конференції, яку провів Евдженіо Барба. Одна з двох показаних на конференції сценічних робіт, “Розмова між двома акторами” Роберти Каррері й Торджера Везали, мала особливе значення. Вистава стала продовженням роботи, розпочатої ще рік тому в Аквілі, у “Театрі Сан Філіппо”, в ході семінару в рамках програми співробітництва між Театральними студіями і Театральною асоціацією “Яйце”.

Вистава “Міт” також народилась з теми, про яку Барба говорив уперше на попередніх конференціях в Аквілі. Ці тексти були зібрані у книжці “Наступний спектакль”, що вийшло у видавництві “Текстус”. Потім їх перевидання здійснив колектив студентів під керівництвом Мірелли Скіно, і нині воно містить найповнішу, оновлену інформацію про історію “Odin Teatret”.

Усередині скелета кита

“Покоління погане і перелюбницьке чекає на знак! Але жодного знака не буде дано, окрім знака Йони” (Мт. 12,39). Спектакль походить від іншого спектаклю – “Kaosmos”, наче переспівуючи й оновлюючи його. У залі при тьмяному світлі, між двома білими столами, де сидить півсотні глядачів (вони

їдять хліб, оливки і п'ють вино), розгортається "порожній ритуал". Скелет – це те, що залишається, коли театр втрачає все необхідне для того, щоб бути баченим і почутим. Зберігається, однак, те, що його підтримує зсередини, – "підземні" історії, які керують акторами; стосунки між акторами й глядачами; пошук контакту й вакууму, із якого може витворитися сенс. Від "Kaosmos" не залишено ні костю-



Евджениу Барба

мів, ні квітів, ні реквізиту. Залишається лише партитура дій – без предметів, що були пристосовані для цих дій. Актори носять буденний одяг. Рухаються інтенсивно, хоча їхні рухи залишаються незрозумілими для глядачів. Тексти, які виголошують актори, частково походять з "Kaosmosa", частково – із Євангелія. У цьому спектаклі вони процитовані архаїчною, незрозумілою тепер мовою. Вирок перетворюється в надію?! Або ж навпаки... Можна було б сказати, що темрява у такий спосіб конденсувалася зі світла. Чорного світла. Нерухомого світла як суті радості. І в цій самотності драма (тобто взаємопов'язана дія) набуває певної форми і консистенції "з нічого", з порожнечі, що об'єднує і розділяє глядачів та акторів.

"Міт"

Море без води. Сад із щебеню. Цвинтар. Стежка, яка перетинає час. Ґрунт, із якого проростають руки, обрізані, як анемони. Поле після бою: "Пам'ятаю мою матір / ластівки, які літають низько / на полі, де дощ квітня давав розраду спраглим / у перерві ночі після бою. // Пам'ятаю крики прощання / і молитви ворогів, які вмирали, / кинуті туди також і вони, / вороги ранком, друзі ввечері, / байдужні до батьківщини й до слави, / розчаровані / зі сторони кулі. / Тепер усі ми лежимо в осаді / над нами низько літають ластівки / і скрізь мовчання". Жалобне безсоння хоронить Революцію в кінці століття і переводить її у сипуче море мітів на полі, де Едип зустрічає Одиссея; де Медея зустрічається з Кассандрою; де Орфей супроводжує Дедала, що оплакує свого загиблого у польоті сина; і де Сізіф приречений вічно творити й руйнувати ландшафт.

Рядки датського поета Генрика Норбрандта перетворено у монологи й діалоги головних діючих осіб давніх мітів та їхнього молодого сучасного брата: Міту Революції. Останній не припиняє марширувати навіть після смерті: утілений у непокірного південноамериканця, піхотинця "колони Prestes". Евджениу Барба думав про Едипа і його товаришів як про "акторів жорстокости". Він пише: "Можемо уявляти їх стомленими від убивств, стомленими від грабування й нищення, від насильства. Ось головні герої мітів давньої Греції, які тисячоліттями повторюють свої акти жорстокости".

Томас Бредсдорф, літературний консультант спектаклю, роздумує над сенсом цієї роботи: "Odin Teatret" продовжує йти своєю дорогою. Ніколи не визначав себе "політичним театром", коли інші це робили. Сьогодні ж таким визначається гордо. Що хоче змінити? Себе? Але інші театри ніколи не досягали того, чого досяг він. Світ? Але він залишився недоторканим, як і багато років тому. Що ж тоді?.."

За матеріалами інтернет-сторінок уклад та переклав з італійської Юрій Чухній



Ірина САБОР

Сучасна норвезька драматургія: ЙОН ФОССЕ

Йон Фоссе (нар. 1959) — сучасний норвезький драматург. Високо цінують його творчість у Німеччині та Франції. 2003 року понад 112 п'єс Фоссе було і буде поставлено на європейських сценах. Найпопулярнішими є його п'єси "Namnet" ("Ім'я", 1995), "Nokon kjem til å komme" ("Хтось має прийти", 1996), "Natta syng sine songar" ("Нічні пісні", 1998), "Ein somars dag" ("Одного дня влітку", 1998), "Draum om høsten" ("Осінній сон", 1999). Фоссе пише також романи, лірику, есе та книжки для дітей, його твори перекладено майже тридцятьма мовами світу.

Трагікомізм простих лаконічних фраз, буденність діалогів, глибинна містика обірваних речень та довгих пауз — знайомтеся: це Йон Фоссе. Мовчазний геній норвезьких фьордів блискавично і гримуче порушив столітню дрімоту норвезької драматургії. Сорока чотирьохрічного поета, прозаїка та насамперед драматурга, автора численних п'єс у жанрі "театру абсурду" на перетині з реалістичним зображенням дійсності, півсвіту вітає славою Ібсена, визнаючи у ньому речника традицій норвезького театру, інша ж половина критикує його за той же національний колорит.

Адже театр абсурду у варіанті Фоссе — це передусім норвезьке явище. Дія кожної його п'єси відбувається в самотній дерев'яній хатці десь на березі моря, кожна п'єса — замальовка з життя пересічної норвезької родини. Саме наодинці із суворою скандинавською природою, а не в оточенні суспільства, людина в його творах народжується, живе, помирає. Герої Фоссе замкнені у власному внутрішньому світі, навколишні умовності не визначають їхнього існування (саме ця риса творчості молодого драматурга, до речі, і відрізняє його, до того ж докорінно, від Ібсена, якого боліла власне детермінованість особи через суспільство). Постмодерна істота втратила відчуття зв'язкових ниток з іншими — вона ізольована. Вона народжується, живе й помирає самотня. Фоссе бачить життя під кутом серйозності, ба навіть відчаю. Але відчаю оптимістичного.

Син фьордів

Таке бачення світу криється, власне, у вдачі автора. Народився Йон Фоссе у маленькому містечку на березі фьорду, на заході Норвегії, і тепер мешкає у Бергені — у віддаленому од міської суєти будинку. Подорожує вимушено, за кордоном почувається незатишно, творчим натхненням сповнюється тільки вдома — у спокої, в душевній гармонії з прадавньою природою. Фоссе притаманне схиляння перед культом предків. Його герої тісно сплетені зі своїми коренями, вони — згусток архетипів попередніх поколінь. А тому й проблематика п'єс

Фоссе обертається навколо ланцюжка "батьки — діти". Чи вірніше — навколо розірваного ланцюжка "батьки -/- оточення -/- діти".

Геній жанрів

Стрімкий успіх продуктивного молодого автора розпочався, коли йому виповнилося двадцять з гаком. Він переміг у конкурсі новел у Стюдвесті і вже 1983 року дебютував з романом "Червоне, чорне". Відтоді він спробував своє перо майже у всіх літературних жанрах. Йому присуджено численні премії за книжки для дітей (Премія дитячої книги Міністерства культури, 2001; Премія дитячої книги Норега Молага, 1990), нагородами відзначено і його поетичні збірки ("Очі вітру", 2003; "Поезія 1986-2000"; "Нова поезія", 1997). Високо оцінюються його романи "Morgon og kveld" ("Ранок та вечір", 2000), "Melancholia" ("Меланхолія", 1995, 1996). Усе ж найвищою майстерності Фоссе досяг при написанні п'єс.

Нащадок великого Ібсена

Саме п'єси Йона Фоссе стали "експортною продукцією" країни, про яку після гучного успіху Юстейна Гордера та Ерленда Люе ще у 90-х роках на літературному ринку Європи вже почали призабувати. Слідом за сценічним першопрочитанням драми "Og aldri skal vi skjillast" ("І ніщо нас не розлучить") 1994 року в Національному театрі в Бергені Заходом покотилася хвиля постановок п'єс норвезького драматурга. Австрія, Німеччина, Франція, Швеція та Данія переклали та втілили на сцені всі написані ним драми. Східна та Південно-Східна Європа теж не оминула увагою несподівано відомого на весь світ Фоссе — це постанови минулих років у Румунії, прем'єра 2003 року в Болгарії. До певної міри обминув творчість Фоссе російський театр. 2001 року відбулася прем'єра п'єси "Namnet" ("Ім'я") на московській сцені, проте це була постава театру "Współczesny" у польському перекладі. Не знає Фоссе як драматурга й український глядач. І це тоді, коли понад 112 театральних сцен у світі працювало цьогоріч над поставами п'єс Фоссе.

Невелика кількість героїв на сцені та звиклі буденні діалоги вимагають мінімального втручання режисера. Мовчанка у Фоссе промовляє більше, ніж ефектні репліки, елементів перформенсу взагалі нема. Саме в типових для себе паузах у тексті автор ховає екзистенційну суть задуму. Усе це, а також класичне дотримання принципу трьох єдностей та подеколи міфічне ігнорування єдності часу створює те магічне навантаження на глядача, який ось вже десятий рік підносить цього “норвезького Беккета” на вершини успіху. Але звучать і критичні голоси. Прохолодно прийнято творчість Фоссе в Британії. Англійське видання *The Times* вказує на надзвичайну простоту фабули, “безбарвність”, “набридливність”, статичність дій. *The Daily Telegraph* проводить паралелі між творчістю Йона Фоссе та його ім’ям (норвезьке *Jon* підмінюють англійським *Yawn*, що означає “позіхати”). Сам Фоссе так говорить про себе: “Я люблю все, що є простим. Але у простоті має бути й глибина. Я пишу прості тексти”[1]. Як би там не було, а публіка справді відчуває близькість тематики його творчості: відчуження людей у “*Og aldri skal vi skjillast*” (“І ніщо нас не розлучить”), “*Namnet*” (“Ім’я”), зрадливості людської природи у “*Vakkert*” (“Гарно”), повторюваність помилок поколінь у “*Dødsvariasjoner*” (“Варіації смерті”).

Опера? А чому б і ні

Фоссе не боїться експериментувати. Тепер письменник працює над створенням опери на основі власного роману “*Melancholia*” (“Меланхолія”), прем’єру якої планується здійснити на фестивалі *Wiener Festwochen* в Австрії 2005 року. Нове бачення твору захопило драматурга: “Для мене творчість письменника надзвичайно близька до творчості композитора. Я теж використовую дещо “музичний” підхід до роботи, komponуючи рухи, емоції, логіку в одне ціле”[2].

Новонорвезька: пережиток чи реальність

Йона Фоссе перекладено майже тридцятьма мовами світу (до речі, українською надруковано одну його новелу у книжці “Сучасні норвезькі новели”. – Львів: “Літопис”, 2003.) Питання перекладу Фоссе вимагає глибокого аналізу такого аспекту, як вплив мови драматурга на художню цінність його творів. Феномен Фоссе викликає подив, бо він пише “новонорвезькою” мовою (нею користується близько двадцяти відсотків норвегів). Письменників, які пишуть цією мовою, дуже мало (українському читачеві відомі імена Тар’єя Весоса, Яна Еріка Волда).

Новонорвезька мова (“*nynorsk*”) — письмова мова, розроблена на початку XIX століття норвезьким вченим Іваром Осеном на протигагу основній, офіційній на той час норвезькій мові (“*bokmål*”, букмол), яка в своїй основі є калькою данської і яка століттями вкорінювалася у свідомості норвегів колоніальними реаліями. Взагалі норвеги завжди спілкувалися численними діалектами.

Новонорвезька мова – це своєрідний синтез основних діалектів норвезької розмовної мови. Тепер її піднесено до рівня другої офіційної мови Королівства Норвегія. І все ж новонорвезька вважається “периферійною”. Король Норвегії, скажімо, ніколи б не дозволив собі провести переговори новонорвезькою мовою.

Мову творів Йона Фоссе пересічні норвеги сприймають як винятково просту, ба навіть простакуватою. Фоссе так пояснював причину застосування ним новонорвезької: “Так говорила моя бабуся. Мені це близько”[3]. Норвезький театральний критик Ане-Бріт Гран свідчить: “Особливий дух новонорвезької — це чи не єдиний аспект творчості Фоссе, який, мабуть, втрачається при перекладі”[4]. Про переклад своєї п’єси “*Nokon kjem til å komme*” (“Хтось має прийти”) на букмол пише сам Фоссе: “Новонорвезькою вона була коричневуватою та фіолетовою, букмолем — жовтуватою та білою.”[5] Ось в Німеччині його п’єси перекладають “*hochdeutsch*”, тоді як більшою релевантністю володів би їх переклад, скажімо, тією ж баварською чи принаймні розмовною німецькою.

Фоссе – класик

Йон Фоссе заявив про себе і як про цікавого теоретика літератури. Він автор кількох праць з теорії літератури, в яких відкидає примат розмовної практики над літературною. Він не погоджується із другорядною, стенографічно-описовою роллю літератури. Фоссе її абсолютизує, вводячи у релігійний вимір, водночас він відмовляється від слова “автор”, підмінюючи його поняттям “письменник” — той, хто фіксує своє внутрішнє я. Передачу емоційних вражень і духовних ідей у літературі Фоссе цінує вище від фотографічного відображення зовнішньої дійсності.

Нещодавно в Театральній академії Осло відбувся захист першого диплома на тему “Йон Фоссе *Con Text*”[6]. Він стає класиком. Водночас його натура не позбувається властивої їй простоти і скромності. У вересні 2003 року до численних премій та нагород Фоссе долучилася Почесна премія Ради культури Норвегії. Письменник прийняв її словами: “Сподіваюся, я цього справді заслужив”[7].

1. *Hegge P.E. Beckettbeundrer fra Strandebarne // Aftenposten, 10 mars 1993. – S. 16.*

2. *Haga S.G. Jon Fosse skriver opera // Dagbladet, 13 januar 2003.*

3. *Fantoft S. Å skrive er å lytte // Dagbladet, 21 mars 2001.*

4. *Vikør L.S. The Nordic Languages. Their Status and Interrelations. — Oslo: Novus Press, 2001. Nordic Language Council.*

5. *Rotem Ø. Fundamentalistisk Jon Fosse // Dagbladet, 9 april 1999.*

6. *Ibidem.*

7. *Haga S.G. Jon Fosse skriver opera // Dagbladet, 13 januar 2003.*

Рік Гомбровича

“...консерватор-реформатор, грецької-авангардист, лівоправий, праволівий, антиартистичний артист, дозрілий недоросток” – такий автопортрет залишив нащадкам один з найпарадоксальніших драматургів ХХ ст. Вітольд Гомбрович, сторіччя від дня народження якого минає наступного року. Саме тому 2004 рік у Польщі, на батьківщині драматурга, проголошено його роком.

Програма святкувань дуже насичена: два театральні фестивалі (у Любліні та Радомі), наукові конференції у Польщі та за кордоном, видання спеціального номера “Pamiętnika teatralnego”, концерти, конкурс плаката, виготовлення поштової марки, тематичне оформлення вітрин книгарень, виставки, публікації у ЗМІ. Організатори святкувань також вирішили запросити до Польщі на поставу однієї із п’єс В. Гомбровича режисера Оскараса Коршуноваса з Литви та директора берлінського “Schaubühne” Томаса Остермейера. В Долах Біскуліх-Вітуліні місцеві мешканці вирішили відкрити перший у світі Музей В. Гомбровича.

Вроцлав скликає лялькарів

З 23 по 26 жовтня 2003 р. у Вроцлавському театрі ляльок відбулося свято маріонеток, ляльок і ... тіней. Чотири дні на сцені відбувалося барвисте, витончене і філософське дійство Вишеградського фестивалю.

Першим виступив театр “DRAK” (Чехія) із виставою “Ангелятка” Йозефа Крофти. Це поетична вистава з незвичайними засобами сценічної виразності, що цікаві однаково і для дорослих, і для дітей. “Що робити тоді, коли в Ангела Хоронителя зламається крило, цікавить, напевно, кожного...” – загадково посміхалась координатор фестивалю Наталя Корнецька.

Театр Ляльки й Актора з польського міста Ополе привіз виставу “Чи можу створити світ?” режисера Крисяна Кобивкі. Це розповідь для підлітків про історію хлопця, що, бавлячись, вигадав свій світ і вирушив у ньому шукати вкрадену зорю.

Вистава угорських лялькарів “Театр Тіней” оповідає про стару суфлерку, що не може жити без театру і тому створює свій приватний театр тіней.

Словацька вистава “Болька й Болько” театру з Банської Бистриці – клоунада, через яку театр намагається переконати маленьких глядачів, що варто любити один одного.

На завершення фестивалю Вроцлавський театр ляльок показав виставу “101 далматинець” у постанові режисера Єжи Бієлюнаса.

Новий проєкт “Гардзєніце”

“Відновлюючи пам’ять про забуті й занедбані засоби виразності в театрі стародавньої Греції, хочемо показати, який малий крок відділяє те, що давнє, від того, що сучасне, старе – від нового”, – так визначає завдання нового проєкту керівник Осередку театральних практик “Гардзєніце” режисер Влодзімеж Станєвський. Укладена за цієї ідеєю програма охоплює різні акції. В один вечір глядачам запропонують: виставу “Метаморфози”, концерт античного оркестру, херонімію (демонстрація роботи над жестом у стародавній Греції), сцени з “Електри” Еврипіда, орхесис (античний танець), сцени з вистави “Протопоп Аввакум”, подорожі, почастинок. Проєкт адресований передовсім університетській аудиторії, молодій мистецькій інтелігенції. Відновлюючи пам’ять про культуру стародавньої Греції, про тодішній театр,



Влодзімеж Станєвський

філософію, літературу, музику, танець, організатори проєкту хочуть підкреслити живу присутність античної спадщини в сучасному географічному просторі. “Ми хочемо відновити пам’ять про “Новий театр”, який “новим” був насправді лише один раз в історії – коли народжувався з духу музики в Стародавній Греції”, – стверджують організатори проєкту.

“La MaMa” у Польщі

Легенда Америки – театр “La MaMa E.T.C.” перебував у Вроцлаві 10 – 11 жовтня 2003 року. Для знавців та любителів театру присутність представників цього ново-йоркського театального осередку мала надзвичайну

вагу. Адже автори історії “нетрадиційного” театру ставлять їх імена поруч з іменами Пітера Брука, Єжи Гротовського.

Виставу, показану у Вроцлаві, створили актори театру в артистичній резиденції La MaMa Umbria в Spoleto. “9 вікон” талановитого колумбійця Федеріко Рестреро – видовище незвичної форми. Театр Loco 7 існує з 1985 року і практикує використання ляльки як продовження тіла актора. Актор у постанові Рестреро поєднує через ритмічний, “музикальний” рух танець із маніпуляцією великими маріонетками. Театральне дійство складається з танців, акробатики й відеопроєкцій. Сюжет вистави розповідає про долю емігранта у Новому Йорку.

Гжегожевський прощається з театром...

Багатолітній художній керівник Театру Народового у Варшаві Єжи Гжегожевський залишає свою посаду і взагалі театр. Його прощання з театром – це остання вистава “Гамлет Станіслава Виспянського” на сцені Театру Народового.

У Гжегожевського головним героєм вистави є сам Виспянський (Войцех Малайкат). В центрі сцени стоїть його ліжко, що потопає серед старих фортеп'яно і ткацьких верстатів, на яких, можливо, хтось тче трагедію долі. На кону багато театральних машин для відтворення звуку вітру. Є тут і мольберт. Отже, дія відбувається в кімнаті митця, а може, в його голові?

Однією з тем, що їх порушує вистава, є відхід старого покоління інтелігенції Польщі, в якому крізь віки утримувалася романтична традиція й уміння мислити. Саме на цьому залежало Станіславу Виспянському, коли він писав 1905 року

свою працю про Гамлета. Смерть, якою просякнута уся вистава, часом демонстративно мертвотна або виповнена привидами, є темою для роздумів завжди й усюди, не лише в Польщі. Як і тема самотності митця – а саме про це вистава в інтерпретації Гжегожевського. Зрештою, критики зауважують, що польський Гамлет завжди мав ваду надмірної зосередженості на собі. Вони запитують, чи не слід Митцеві думати про щось більше, ніж він сам? Тоді на його планеті, можливо, стало б тепліше, прийшло б життя. А якщо ні, то все холодне, мерзне. Гжегожевський наче скинув плащ чарівника Проспера і залишився самотній на великій порожній сцені...



Єжи Гжегожевський



Сцена з вистави “Гамлет Станіслава Виспянського”. Режисер – Єжи Гжегожевський. Театр Народовий. Варшава, 2003 р.

Продовження “Діялогу”

У Вроцлаві 6 – 12 листопада 2003 р. проходив другий Міжнародний театральний фестиваль “Діялог – Вроцлав”. Вистави, запрошені цього року до участі у фестивалі, на думку його організаторів, “не тільки мудрі і важливі спектаклі, що ставлять гострий, дуже гіркий діагноз сучасному театрові. Вони імпонують розмаїттям формальних пошуків, сміливою руйнацією усталених кордонів театру, знаходженням нових, несподіваних засобів сценічної мови. Це театр, який перебуває в постійному русі, безперервно змінюється, провокує, викидає нас поза межі набутих звичок та пристосувань”.

Програму склали шістнадцять вистав – вісім польських та вісім закордонних (театри з Угорщини, Болгарії, Бельгії, Німеччини, Італії, Литви).

Цікавою подією стала світова прапрем’ера відомої п’єси “Дібук” Ш. Анського в режисурі Кшиштофа Варліковського. Особливу увагу, без сумніву, привернули роботи інших відомих режисерів – Кристіана Люпі (“Стосунки Клари”), Єжи Гжегожевського (“Море і дзеркало”), Рімаса Тумінаса (“Ромео і Джульєтта”). А детальніше про фестиваль читайте у наступному числі “Просценіуму”.

За матеріалами часописів “Gazeta Wyborcza”, “Tygodnik Powszechny” уклала й переклала з польської Уляна Рой, студентка IV курсу театрознавчого відділення ЛНУ імені Івана Франка

Наталія ВЛАДИМИРОВА

НОВІ СТОРІНКИ “СЦЕНІЧНИХ ЧИТАНЬ”

Чотири дні промайнули як одна мить... І потім ще довго не відпускало почуття дивовижного заглиблення у яесь незвичайне дійство. Сім вистав за три дні, осмислення та обговорення побаченого, спілкування з гостями, підсумковий “круглий стіл” – тобто просто шалений графік. І, як не дивно, наприкінці не “нарешті, завершилося!”, а навпаки – розгубленість із присмаком жалю: “невже все закінчилося?” Та, мабуть, треба повернутися до початку. Започатковано це театральне дійство (у дещо незвичній для нас формі “сценічних читань”) було ще минулого року (див. Наталія Владимірова. Метаморфози “Сценічного читання...” – “Просценіум”, № 1(2), 2002). Саме тоді вперше в Україні в рамках спільного проєкту Німецького культурного центру “Гете-Інститут у Києві” та Національного академічного театру російської драми імені Лесі Українки відбулася перша така презентація сучасної німецької драматургії. І от нова зустріч, другі “сценічні читання”. Одразу слід звернути увагу на ті моменти, що обумовили появу принципових ознак цьогорічного заходу. “І сценічні читання сучасної німецькомовної драматургії” – саме так значилося на запрошеннях, афішах, буклетах, що анонсували акцію, маючи на увазі наявність у програмі декількох авторів, які працюють поза межами Німеччини (Австрія, Швеїцарія). Як і минулого року, п’єси було представлено у перекладі двома мовами: чотири – російською, і три – українською. А от коло учасників, які їх “читали” глядачам, значно розширилося. Крім акторів та режисерів із Києва до праці над німецькомовною драматургією було запрошено майстрів зі Львова, Донецька, Санкт-Петербурга, Німеччини. Вважаю доречним, як і минулого року, представити нашим читачам не тільки п’єси та їх авторів, а й ті основні творчі тандеми (перекладач – режисер), що над ними працювали. Отже: Х. Крауссер “Зупинка. Примари” (переклад російською А. Рибікової, режисер – І. Селін, Санкт-Петербург); Л. Гюбнер “Переможець і Переможений” (переклад українською А. Замоцного, режисер – В. Сікорський, Львів); М. фон Маєнбург “Паразити” (переклад російською А. Рибікової, режисер – О. Нікітін); Р. Шіммельпфенніг “Арабська ніч” (переклад українською Р. Іваницького, режисер – А. Білоус); Л. Берфус “Янголятко, або сексуальні неврози наших батьків” (переклад російською і режисура А. Рибікової);

П. Турріні “Кохання на Мадагаскарі” (переклад українською М. Іваницької, режисер – А. Бакіров, Донецьк); І. Бауерзіма “Norway. Today” (переклад російською А. Рибікової, режисер – Г. Жено, Німеччина). Значно зріс і акторський склад учасників “сценічних читань”. До великої групи акторів театру російської драми імені Лесі Українки (від студійців театру до визнаних майстрів сцени) долучилася молодь Київського ТЮГу на Липках та студенти четвертого курсу акторського відділення Львівського національного університету імені Івана Франка (тепер уже актори Національного театру імені Марії Заньковецької).

Ми не будемо в рамках цього огляду аналізувати, а тим паче переказувати зміст п’єс, що ввійшли до програми других “сценічних читань”. Адже є конкретна надія побачити їх окремим виданням. (До речі, цього року, завдяки зусиллям Міністерства культури і мистецтв України, Німецького культурного центру “Гете-Інститут у Києві” та Національного академічного театру російської драми імені Лесі Українки, усі присутні безкоштовно отримали збірку “Сучасна німецька драматургія”, що стала підсумком роботи тогорічних “читань”.) Зазначимо лише кілька їх особливостей загального порядку, на які звернули увагу і практики театру, і театральні критики та оглядачі. Так, наприклад, цього року значно розширилася тематика та емоційна палітра запропонованих німецькомовних творів, зрушивши настрій трагічності та безпорадності у бік більш активної позиції та взаємодії людини із суспільством. І ще: показані п’єси – герої та обставини їх буття, проблеми та шляхи вирішення цих проблем – суперактивно пропонували глядачам прикмети нового часу: лексику, інтернеткультуру, арт-культуру. Говорячи про режисерські пошуки та акторські роботи, можна було б обмежитися (і це була б стовідсоткова істина) висловом художнього керівника театру російської драми імені Лесі Українки Михайла Резникового, що пролунав під час підсумкового обговорення: “Я вважаю, що й актори, і режисери зробили максимум того, на що були спроможні у цих обставинах. Максимум професіоналізму, максимум віддачі”. Серед учасників “круглого столу” не було жодного виступаючого, який би не говорив про самовідданість та професіоналізм усіх творчих груп, які працювали в рамках проєкту.

Форма, в якій режисерам та акторам довелося представляти німецькомовні п'єси, вимагала не тільки новітнього підходу до літературного матеріалу, коли менш ніж за тиждень потрібно було лише декількома штрихами, використовуючи напівтони, легкі начерки, виявити його своєрідність та організувати у сценічному просторі. Форма "сценічних читань" пропонувала акторам випробувати свою природу в принципово іншому жанрі, в іншій естетиці. Цей жанр не вимагав реалістичного заглиблення в образ, чітко вибудованої мотивації вчинків героїв, створення психологічно-переконливого портрета або завершеності малюнка ролі. Навпаки: одна фарба (або навіть натяк на фарбу) з палітри образу, пунктирний малюнок-шарж, гротеск, в якому поєднуються трагічне і смішне... Таким чином, одним із найцікавіших і водночас найважливіших особливостей такої форми є момент її незавершеності. Тієї професійної незавершеності, що вимагає емоційної або прагматично-відстороненої, але обов'язково безпосередньої участі глядача у творенні остаточної оцінки побаченого. Саме тому, вважаю, усі роботи в рамках "сценічних читань" потрібно розглядати не за принципом індивідуальної оцінки кожного з учасників, а як симбіоз загальноколективного відчуття форми та тих "умов гри", в яких працювали творчі групи. І в цьому плані, повторюю, ми побачили "максимум професіоналізму", "максимум віддачі".

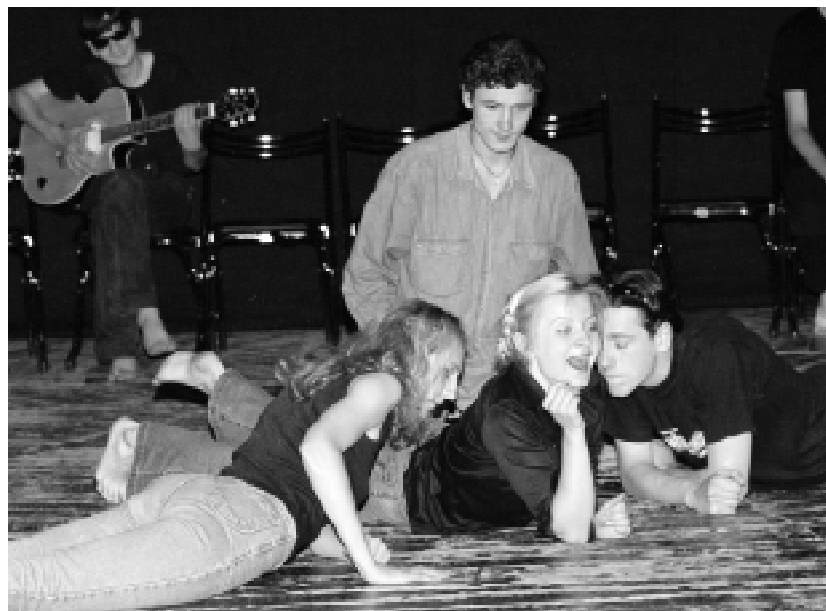
Зацікавленість у проведенні "сценічних читань" та виявлення їх значимості найбільш показово втілювалися у питаннях до Алли Рибікової – головного натхненника їх організації й проведення, та до Барбари Каульбах – директора Німецького культурного центру "Тете-Інститут у Києві". Який механізм отримання права постановки тієї чи іншої п'єси, чому такі акції не проводяться в інших регіонах України? Буквально у кожному виступі лунали також побажання якомога активніше інформувати та залучати до наступних "читань" загальноукраїнську театральну спільноту, зробити їх більш відкритими не тільки для професіоналів, але і для пересічного глядача. Мені вважається доречним навести у цьому огляді відповідь Барбари Каульбах на запитання, чи проводяться у Німеччині такі читання сучасної української драматургії: "Постановка україномовних п'єс у Німеччині не є справою Німецького культурного центру, це скоріше справа Українського культурного центру в Німеччині. Ви справді маєте добру українську драматургію. І потрібно звертатися до посла України в Німеччині з проханням популяризувати її там. Як на мене, то і в самій Україні треба більше пропагувати українську драматургію, більше ставити українських п'єс і трошки більше виділяти на це коштів. Я постійно бачу на ваших вулицях дуже багато гарних автомобілів, на яких їздять українці. Я впевнена: якщо цих людей у гарних авто переконати в тому, щоб вони бодай маленьку частку свого прибутку вклали в культуру, ви б мали чудову драматургію і вона б йшла у

театрах". Як на мене, це дуже точна, одверта і, на жаль, багато в чому справедлива відповідь людини – представника іншої держави, не байдужого до стану нашої національної культури.

У рамках круглого столу відбулася і своєрідна презентація журналу "Просценіум"... Презентацію провів головний редактор журналу, завідувач кафедри театрознавства Львівського національного університету імені Івана Франка, народний артист України Богдан Миколайович Козак. Він доречно підкреслив, наприкінці, що "найвище достоїнство культури – це шляхетність, доброта та спонсорство".

На завершення четвертого дня роботи знов-таки львівські студенти поставили емоційно-грайливу крапку у нашому спілкуванні: запропонували глядачам свою дипломну роботу – одну з блискучих комедій Лабіша "Мізантроп". Ми сміялися разом із виконавцями, блукаючи у перипетіях класика французького водевілю, щиро дякували молодим акторам та – укотре! – усім, хто був залучений до проведення "сценічних читань": М. Резниковичу, керівникові проєкту Б. Курціну, відповідальним за рекламну службу та друковані видання, що анонсували та супроводжували акцію (упорядник і редактор – С. Шевчишин), усім технічним службам театру за забезпечення блискучих умов проведення проєкту. І розходилися в очікуванні вже наступних відкриттів та несподіванок, переповнені бажанням стати учасниками тієї нової інтригуючої ситуації, яка (я впевнена!) має виникнути наступного року.

Сцена з вистави "Переможець і Переможений" Л. Гюбнера у виконанні випускників акторського відділення ЛНУ імені Івана Франка. Режисер – Вадим Сікорський. Київ, 2003 р.



Ольга ОСТРОВЕРХ

Україна вступила до Міжнародної асоціації театральних критиків

У жовтні 2003 року в Бухаресті відбувся черговий конгрес Міжнародної асоціації театральних критиків (АІСТ). Одна з найвпливовіших світових театральних організацій, АІСТ об'єднує фахівців у галузі театральної критики з більш ніж тридцяти країн світу. 2003 року до Асоціації як її дійсний член вступила й Україна. Ця подія – ще один крок задля входження нашої країни у статусі дійсного члена до Міжнародного інституту театру (ІТІ).*



Зліва направо: Сергій Проскурня, Жорж Баню, Ольга Островерх, Ян Херберт на конгресі Міжнародної асоціації театральних критиків. Бухарест, 2003 р.

Передісторія

1 березня 2003 року в Києві відбулася Всеукраїнська установча конференція театральних критиків, у якій взяли участь представники всіх міжобласних відділень НСТДУ (усього – 21 особа).

Конференція прийняла рішення про організацію Асоціації театральних критиків України. Головна мета української Асоціації – об'єднання театральних критиків із метою задоволення інформаційних, культурних, правових, соціальних інтересів та захисту прав членів Асоціації, сприяння запровадженню прозорих процедур співпраці з державними структурами, відновленню культурно-мистецького потенціалу України (інформацію стосовно статутних документів, а також поточної діяльності Асоціації можна отримати за тел./ф. 044 2465829, e-mail: ITIUkraine@ukr.net).

*З умовами вступу можна ознайомитися в інформаційному довіднику НСТДУ на 2003 рік, с. 6, п. 11 – 12.

Під час Установчої конференції було обрано Координаційну раду, до складу якої увійшли Валентина Заболотна, Ганна Липківська. Головою обрано Сергія Васильєва**.

Конгрес АІСТ-2003

Конгрес АІСТ відбувається що два роки. Місце проведення Конгресу визначається кворумом під час попередньої асамблеї, з подачі однієї з країн-учасниць – дійсних членів АІСТ. Дійсними членами АІСТ є країни, в яких створено та активно працюють Асоціації театральних критиків. Можливість прийняти конгрес на своїй території – це не тільки момент престижу, але й можливість продемонструвати досягнення національного театру міжнародній театральній громадськості.

XXI Міжнародний конгрес АІСТ у Бухаресті включав у себе триденну конференцію, один із днів якої було присвячено проблемам суто румунського театру та фестивалеві національного театру Румунії.

Генеральна Асамблея АІСТ розглянула такі робочі питання:

- переобрання президента (ним знову став англієць Ян Херберт) та генерального секретаря (обрано канадійця Мішеля Вайса);
- пропозиції делегатів щодо плану діяльності АІСТ на наступні два роки (до чергового Конгресу) за напрямками:
 - участь АІСТ у міжнародних театральних фестивалях;
 - завдання, які стоять перед АІСТ у рамках діяльності ІТІ/ЮНЕСКО;
 - щорічні міжнародні семінари молодих критиків, тематичні колоквиуми тощо;
 - видавнича діяльність у різних країнах.

За результатами дискусії Виконком АІСТ на чолі з Яном Хербертом та Мішеlem Вайсом укладають офіційні плани діяльності. За результатами Конгресу буде внесено зміни до офіційного сайту АІСТ (www.aicatc.org).

Тепер в апараті НСТДУ опрацьовуємо інформацію, яку, як ми сподіваємося, буде опубліковано у щорічному інформаційному збірнику НСТДУ та розміщено на електронному порталі “Сучасний український театр”.

** Докладніше про цю подію див. у “Просценіум”, ч.1(5)/2003. – С.108.

Вікторія ЯНІВСЬКА

Десять років діяльності Британської ради у Львові

У листопаді 2003 року у Львові відбулися урочистості з нагоди десятиріччя праці у нашому місті Британської ради (British Council). Це святкування проходило 20 – 23 листопада за надзвичайно насиченою й різноманітною програмою.

Урочисте відкриття святкування у Львові відбулося 20 листопада за участю посла Великої Британії в Україні п. Роберта Брінклі. Інформаційний ярмарок “Сучасна Британія” запропонував гостям зустрічі та знайомства із найцікавішими новинами, подіями, відкриттями наукового, суспільно-політичного, громадського й культурного життя країни. Особливе місце посіли теми, пов’язані з новітніми британськими навчальними технологіями.

Давня плідна співпраця пов’язує працівників львівського представництва Британської ради з митцями, творчими колективами міста і, звичайно, – із найближчими сусідами по Університетському співіснуванню, кафедрою театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка. Ось чому у святковій програмі ювілярів так багато уваги було приділено мистецьким акціям. Концерт “Шекспір, Перселл, Блоу і... Бітлз” у Дзеркальній залі університету подарували слухачам оркестр “Perpetum Mobile” та актори Національного театру імені Марії Заньковецької. На сцені цього ж Національного театру в рамках ювілейних заходів відбулася прем’єра вистави “Квартет” сучасного британського драматурга Р. Харвуда за участю провідних майстрів-заквничан. А представники наймолодшого акторського покоління цього колективу, недавні випускники акторського відділення кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка, відіграли виставу “Переможець та Переможений” Л. Гюбнера у навчально-реабілітаційному центрі “Джерело” для дітей з особливими потребами.

В програмі урочистостей було виокремлено два дні, що проходили під гаслом “Британія творча”. Поруч з літературними темами (зокрема, студенти та викладачі англійської мови стали учасниками презентації лекцій професора Лілії Кузнецової “Україна у житті й творчості Джозефа Конрада” та “Сучасна поезія з Великої Британії” Олександра Кириленка) чималу увагу організатори приділили популяризації британського кіно та театру. Презентацію “Кращі Британські фільми” провела викладач кафедри театрознавства та акторської майстерності Галина Доможирова. Разом із коротким кінознавчим екскурсом в історію британського кіно глядачі подивилися фільм “Гамлет” (1948) із Лоуренсом Олів’є у заголовній ролі, а до 40-річчя виходу на кіноекрани

відомого героя Джеймса Бонда – фільм “З Росії з любов’ю” за участю Шона Коннорі. Асистент тієї ж кафедри, театрознавець Майя Гарбузюк презентувала колекцію фото- та відеоматеріалів, що відтворюють понад 200-літню сценічну історію творів В. Шекспіра на кону австрійського, польського, українського театрів у Львові. Присутні на презентації могли вперше побачити зібрані спеціально з цієї нагоди понад 100 світлин: портрети перших режисерів, перекладачів, акторів-виконавців шекспірівських ролей від 1782 року до наших днів,



Катерина Хом’як – Робсон, Борис Мірус – Бонд, Святослав Максимчук – Пейджет у виставі “Квартет” Р. Харвуда. Режисер – Володимир Борисяк, художник – Мирон Киріян. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2003 р. Світлина з архіву Британської ради у Львові.

сцени з вистав, ескізи до шекспірівських постанов у виконанні видатних українських сценографів, а також відеозаписи сцен із вистав “Макбет” (1992) та “Гамлет” (1997) Національного театру ім. М. Заньковецької.

Проведені на найвищому організаційному рівні, з використанням найсучасніших технічних засобів, ювілейні урочистості Британської ради у Львові стали справжнім, інформаційно, інтелектуально, емоційно насиченим феєрверком зустрічей, відкриттів, знайомств, що скеровані у майбутнє – для розвитку партнерських стосунків наших країн у спільному європейському просторі.

Олексій КРАВЧУК

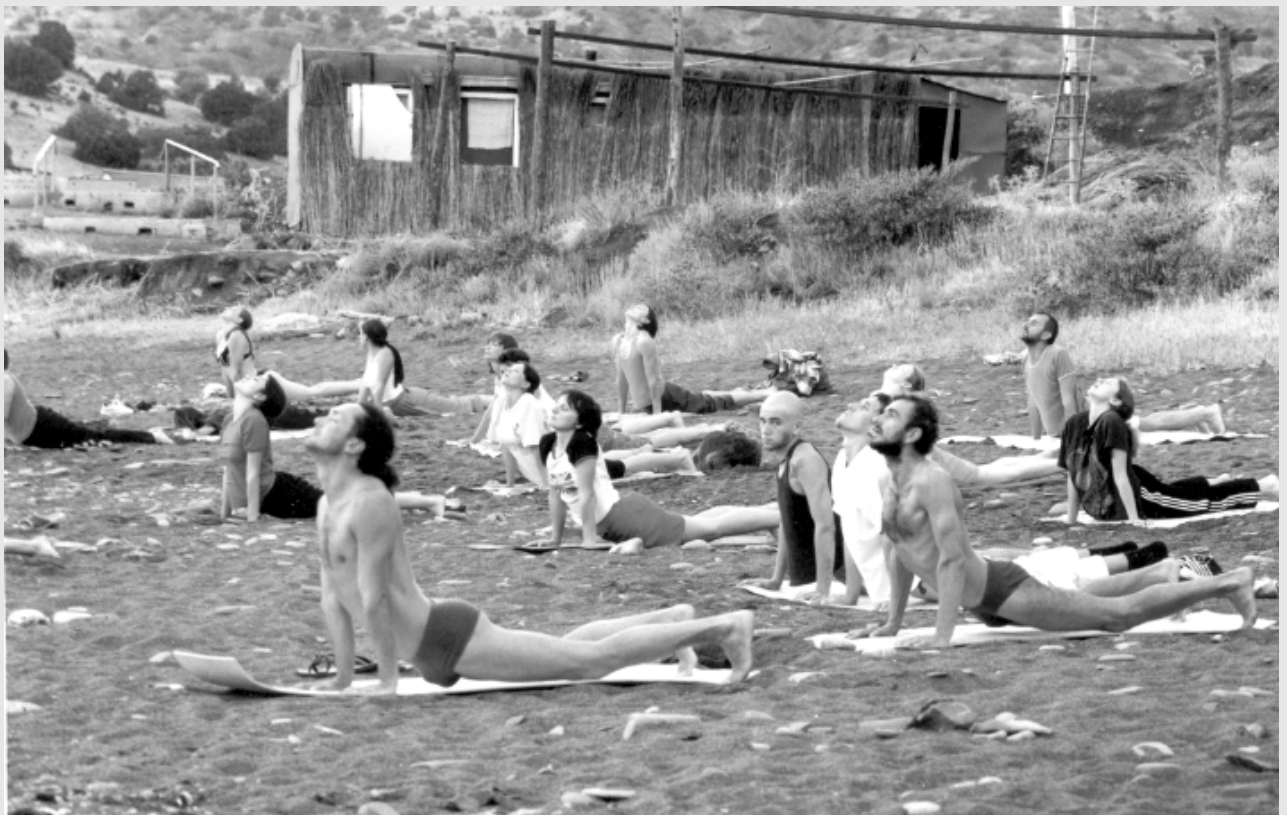
КАНІКУЛИ В КУД-ЛАКУ

Куд-Лак – невелике селище у Криму на березі Чорного моря. 2003 року в липні тут відбувся літній табір “Духовне лідерство”. Організаторами спільного проєкту за участю молодих митців Донецька, Києва, Львова стали донецьке “Східне братство” та комісія у справах молоді Донецької облдержадміністрації. Проєкт об’єднав акторів, викладачів, студентів цих міст. На запрошення організаторів до табору майже у повному складі прибув Львівський театр імени Леся Курбаса на чолі з художнім керівником Володимиром Кучинським, а разом із театром і вихованці – студенти третього курсу акторського відділення Львівського національного університету імени Івана Франка. До них приєдналися студенти Донецького національного університету та Донецького державного інституту штучного інтелекту. Натхненником і керівником табору був Ігор Анатолійович Козловський – людина дивовижної вдачі, відомий релігієзнавець, майстер східних бойових мистецтв, наш давній і добрий друг.

“Відпочинкове життя” у таборі насправді виявилось жорстко регламентованим. О шостій ранку – йогічні вправи на березі моря під керівництвом І. Козловського або крос гірськими стежками під проводом Миколи Плаксіна. Після сніданку – акторські тренінги під керівництвом Володимира Кучинського, Андрія Водічева та Олега Стефана. І якщо для студентів зі Львова такі тренажі були звичним продовженням навчання, то донеччани відкривали і опановували незнайомі вправи й тренажі, та так захопилися, що займаються ними тепер удома, самотійно.

Щоденні бесіди з народними цілителями Оленою та Олександром Гриценками під назвою “Краніосакральна терапія” торкалися проблем здорового й хворого начал у нашому тілі. Тестування допомогли виявити індивідуальні підсвідомі життєві програми кожного, а точніше – негативні моменти у них; зрозуміти, де і в чому ми помиляємось у ставленні до себе, навколишнього світу,

Йогічні вправи під керівництвом Ігоря Козловського. Крим, літо 2003 р.





недавні й сьогоднішні проблеми. На вечорі української пісні студенти з Донецька співали козацькі, а львів'яни – лемківські й гуцульські пісні. І, звичайно – незабутні вечори поезії Богдана-Ігоря Антонича, Василя Стуса...

Не бракувало й розваг – подорож на вітрильному катамарані навколо Нового світу, екскурсія у винні погреби князя Голіцина.

Сподіваємось, що наш перший проєкт матиме продовження. Уже зараз донеччани готуються до організації такого табору в наступному році. А львів'яни на початку 2004 року очікують приїзду І. Козловського до Львова.

Тренаж провадить Андрій Водічев. Крим, літо 2003 р.



а відтак – скорегувати наші психологічні “установки” на активні і життєствердні позиції.

У програмі табору окреме місце посіли “Біблійні читання”. Слухаючи тексти “Апокаліпсису”, що їх читала Олена Крилова, ми розмірковували про час написання Священного письма, про його образи, метафори, їх походження. Головним консультантом й провідником у невимовно складний світ Біблії був І. Козловський, який робив для нас справжні релігійнознавчі лекції, конспектувати які студенти поспішали, незважаючи на канікулярний час. Спільні відкриття та осягнення Священного письма наштовхнули нас на пошуки театральної форми вияву своїх духовних переживань. Праця над текстами “Апокаліпсису” продовжується сьогодні у Львові, в театрі імені Леся Курбаса. Зокрема, у жовтні цього року у львівському Музеї книги відбувся вечір за участю курбасівців, на якому звучали ірмоси і тексти “Одкровення Івана Богослова” у просторі виставки ілюстрацій А. Дюрера до цього розділу Біблії.

У програмі табору були і заняття з бойових мистецтв під керівництвом І. Козловського. Бажаючі могли вдосконалюватися у кунг-фу або вивчати різні школи популярного нині афро-бразильського бойового мистецтва “капоєйра”.

Вечори... Край моря, коло багаття... Ми намагалися прожити їх якнайцікавіше. Виникла гавайська вечірка – з розписаними у стилі боді-арт тілами, з чудовим музичним ансамблем – гітара, берімбау, барабани, в супроводі якого так темпераментно танцював Олег Стефан! Творчий вечір Володимира Кучинського став своєрідною лекцією про стан сучасного українського театру, його

Ігор Козловський



Олеся НАГІРНА

ГОСТИННИЙ ВРОЦЛАВ

П'ятнадцятого листопада цього року старовинний Вроцлав прийняв нас, студенток-театрознавців II курсу ЛНУ імені Івана Франка, похмурою величністю костелів і веселою усмішкою яскравих будинків. А остаточно з цим польським містом пов'язала нас чарівна річка Одра, яка надає містові надзвичайної затишності й тихої меланхолійності. На нас чекали у Вроцлавському університеті: спеціально було укладено розклад занять, які нам запропонували для відвідування в Інституті польської філології; наші ровесники – театрологи IV курсу Вроцлавського університету допомогли нам зорієнтуватися на географічній та культурно-мистецькій мапі міста.

Отже, разом з польськими студентами II, III, IV курсів ми слухали лекції, відвідували практичні заняття (conversatorium). Зокрема, цікавими для нас були лекції професора Януша Деглера “Театр в культурі XX століття” про місце і роль театру в суспільстві. Януш Деглер розкривав цю тему в історичному аспекті від античності до сьогодення, звертаючись до праць Петонія, Еразма Роттердамського, Шекспіра, Кальдерона. Пан професор примусив задуматись нас і над тим, хто ми є в сучасному “театрі життя”. Ми відвідували також лекції доктора Іреніуша Гушпіта “Велика реформа в театрі”, присвячені особливостям та значенню реформаторської діяльності К. Станіславського й О. Таїрова. Спостерігали (і брали участь) за тим, як проходять семінарські заняття “Актор в театрі: дефініції, теорія мистецтва актора, стилі і методи”. Не залишилися поза нашою увагою і цикл лекцій з теорії культури доктора Даріюша Лесяка, магістра Пйотра Рудзкі, доктора Рафала Августина; історію кіномистецтва викладав доктор Славомір Бобовскі.

Окрім того, нам пощастило побачити частину програми фестивалю “Вроцлавські зустрічі театрів одного актора” (“WROSTJA”). Крім показу вистав, за традицією, тут проводилися теоретичні сесії, дебати, нічні зустрічі виконавців з критиками та глядачами. Ми побували на конференції “Місце режисера в театрі одного актора”, де порушувалися питання аматорського та професійного мистецтва, відмінностей театру “акторського” й “режисерського”. Надзвичайно цікавим для нас був так званий “Зліт контрабасистів”: у його програмі сім різних театрів показували моновистави за п'єсою Патріка Зюскінда “Контрабасист”. До показу були запрошені: Ігор Караса з Молдови, Ростислав Марек з Чехії, Костас Гакідіс з Греції, Міша Теплітски з Ізраїлю, Георг Касер з Німеччини, Єжи Стур і Робер Ходур з Польщі. Ми побачили лише три з семи вистав: грецького, німецького і польського “Контрабасиста”. У рамках фестивалю ми також



подивилися моновиставу “Хвиля” Ельжбетти Голінської (Teatr Współczesny, Вроцлав), етюди студентів Вроцлавської театральної школи і неперевершену виставу “Вуста” за Самюелем Бекетом у виконанні актрис Ірени Юн і Кристини Кротовської.

“Вроцлавські зустрічі...” закінчилися, але ми не відставали від театрального життя міста: відвідували “Центр творчості Єжи Гротовського та театрально-культурних пошуків”, дивилися виставу “Перемога” (Teatr Współczesny). У „Центрі Єжи Гротовського” нами опікувався архіваріус Бруно Хояк. А вистава по-справжньому шокувала нас несподіваним поєднанням поетичного й бруталного, вражаючими натуралістичними сценами. Події відбуваються в Англії XVII століття, коли абсолютною монархією правила династія Стюартів. Ідея вистави утверджує думку, що, незалежно від ходи часу і зміни політичних систем, людина залишається незмінною: або аморальною і бруталною, або благородною. Вибір – за самою людиною. У спектаклі гостро порушується проблема пристосування людини до державних устроїв.

Дуже насичені подіями були наші вихідні. Ми відвідували замок “Принц”, костел Св. Діви Марії у Кжешові. Наступного дня ми спостерігали за роботою ткачів Дванадцяти Апостолів, помилувалися костелом древніх вікінгів у Карпачу “Ванг”. А пізніше повернулися... у дитинство – у музей, створений з колекції Генріха Томашевського, де зібрано дитячі іграшки останніх 200 років: від японських самураїв до ляльок Барбі, Супермена й Міккі Мауса.

Попрошались з ляльками і наостанок помандрували в гори – підкоряти вершину Снежки. Саме тут ми мали змогу спостерігати за найпервиннішим і найнеперевершенишим театром – театром Природи з його направду досконалою “сценографією”.

Два тижні швидко промайнули, і вже треба було прощатися з гостинним Вроцлавом, з новими друзями і знайомими, разом із сувенірами, світлинами і спогадами, везучи додому надію повернутись ще раз у казкове місто на Одрі.

Новий факультет ЛНУ імени Івана Франка

Вчена Рада Львівського національного університету імени Івана Франка 25 грудня 2003 року ухвалила рішення про створення в Університеті факультету культури й мистецтв (протокол № 14/12 від 25 грудня 2003 р.). Згідно цього рішення, до складу факультету ввійдуть: кафедра театрознавства та акторської майстерності, кафедра режисури, кафедра бібліографії та бібліотекознавства. На факультеті готуватимуть фахівців за спеціальностями: актор театру і кіно, театрознавець, режисер драматичного театру, бібліограф, бібліотекознавець.

Наші автори:

Ростислав Пилипчук, академік Академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (Київ).

Оксана Паламарчук, музикознавець (Львів).

Тетяна Жицька, кандидат мистецтвознавства (Київ).

Ірина Мелешкіна, театрознавець (Київ).

Валеріян Ревуцький, академік Академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, професор (Ванкувер, Канада).

Григорій Шумейко, заслужений артист України (Львів).

Галина Доможирова, кінознавець (Львів)

Тетяна Степанчикова, театрознавець (Львів).

Світлана Веселка, театрознавець (Львів).

Наталія Владимірова, кандидат мистецтвознавства (Київ).

Ніна Мазур, театрознавець (Київ).

Світлана Максименко, театрознавець (Львів).

Олег Ліпчин, режисер (Київ).

Наталя Шевченко, театрознавець (Київ).

Любов Боровська, заслужена артистка України (Львів).

Ольга Ковтало, студентка IV курсу театрознавчого відділення ЛНУ імени Івана Франка.

Олег Стефан, актор (Львів).

Надія Кондур, студентка IV курсу театрознавчого відділення ЛНУ імени Івана Франка.

Софія Роса, студентка III курсу театрознавчого відділення ЛНУ імени Івана Франка.

Роксоляна Блага, студентка III курсу театрознавчого відділення ЛНУ імени Івана Франка.

Ірина Сабор, перекладач (Львів).

Ольга Островерх, театрознавець (Київ).

Олексій Кравчук, режисер (Львів).

Олеся Нагірна, студентка II курсу театрознавчого відділення ЛНУ імени Івана Франка.

Далі у "Просценіумі":

Патріс Паві

Енциклопедичний словник театрознавства. *Переклав з французької Маркіян Якуб'як*

Вільям Шекспір

"Гамлет". *Переклав з англійської Михайло Рудницький*

Ростислав Пилипчук

із дослідженням початків українського професійного театру в Галичині (продовження)

Валеріян Ревуцький

про творчість Юрія Бельського

Ольга Островерх

про сценографа Данила Лідера

Наталія Єрмакова

із враженнями від Міжнародного фестивалю "Діалог" у Вроцлаві

Владо Шав

про особливості творчого методу Єжи Гротовського (закінчення)

Наталія Шевченко

розмовляє із Валерієм Більченком

REZUME

The theatrical journal PROSCAENIUM has been published by the Theatre Studies and Acting Skills department of Ivan Franko Lviv National University since 2001. The periodical comes out three times a year. In number 3 (7) of 2003 the material is placed according to its traditional divisions.

In the **History** section are articles of Ukrainian theatre experts, dedicated to individual periods in the history of national theatre, and also foreign language troupes on the territory of Ukraine. Rostislav Pylypchuk (Kyiv), continues his research of the beginning of Ukrainian professional theatre in Galychyna, taking a glance at the workings of the theater society "Ruska Besida" in the period from June 1865 until the beginning of 1866. The author gives a detailed repertoire of the theater, its tour stops, press reports, and shows in Lviv. Music critic Oxana Palamarchuk (Lviv) in an article about the 190 year Birthday of Richard Wagner takes a look at the history of the stagings of this composers operas on the Lviv stage from the first attempt, "Tannhäuser" in 1863 in the German speaking theatre to the numerous stagings in the Polish theatre (included with "Der Ring des Nibelungen" 1911) all the way to the final opera "Tannhäuser" in 1977 in the Ivan Franko Opera House and Theater. The article of art critic Tetyana Zhitska is dedicated to the intersection of the living and creative fates of two well known Ukrainian theatrical figures of the first half of the 20th century, Spyrydon Cherkasenko and Ivan Maryanenko. Art expert Iryna Meleshkina looks into the Kyiv State European Theatre, created 75 years ago this year. The author gives interesting information about its managers, actors, producers, repertoire, most important events and stagings of the creative development of the troupe. Hrygorij Shumeyko types his remembrances about his teacher and partner on the stage of the M. Zankovetska Lviv National Theater, now deceased, actor Bohdan Koch. For the fortieth anniversary of the Polish Folk Theater in Lviv, Halina Domozhyrova publishes research of the history and current state of this well known theatrical troupe.

The **Criticism** section opens with an article by Tetyana Stepanchukova entitled "Ballet-dancer Natalia Slobodian" about the star of Ukrainian ballet and a leading actress of the Ivan Franko Lviv Academic Opera and Ballet House (recently renamed Solomia Krushelnicka Lviv Aca-

demic Opera House and Ballet). The professional path of the actress, her teachers and the reports of critical reviews of the time are combined in the article with the personal observations and musings of the author. The creativity of another leading actress, Larysa Kadyrova, on the Maria Zankovetska Lviv Academic Theater is analyzed by Svitlana Veselka, taking a glance at the roles of Ukrainian and world repertoires. In the critical review, "Hoping for Concern" by Natalia Vladymyrova we find critics' impressions from the production "Theater in the Foyer" of the Lesya Ukrainka Kiev National Academic Theater of Russian Drama "Whatever Happened...to the Insensitive Stud?", to which is replied two one-act plays: "The Insensitive Stud" by Z. Kokto and "What Happened at the Zoo". Nina Mazur give an overview of the theatrical landscape from the international festival White Tower which took place in the Byelorussian city of Brest. From the published material she chose the brightest impressions from the 30 viewed theatrical productions that came from more than 10 countries. "Cross Under the Red Line" – by these words of the famous storyteller Gianni Rodary Svitlana Myhajlenko makes known the individuality of the life and works of the artist Mykhailo Nikolaiev of the Khmelnytskyi Oblast Puppet Theatre. In the article the author speaks on the formation of the creative personality of the artist and the successful realization of the artistic designs in the productions that won the highest honors of the numerous international festivals. Three theatre festival overviews will complete this section of the magazine. Svitlana Maksimenko writes about the international puppet theatre festival, "Oberehy" that took place in May 2003 in Ivano-Frankivsk. Maya Harbuzyuk writes about the festival of young Ukrainian producers, "Ternopil Theatrical Evenings", which took place for the fourth year in Ternopil this year, and Svitlana Shashko about the first regional comedy festival in Chernivtsi.

In the **Practice** section we complete publishing the translation (the first in Ukraine) of the well known book of producer Peter Brook "Without Secrets". Theatre critic Natalia Shevchenko interviews one of the leading producers from Kyiv, Oleh Liptsin in which yearns to unveil the uniqueness of this artists method.

In the **First Research** section is included an interview of the students of the Theatre Studies Department of LNU with the professional actors Lyubov Borovska (Maria Zankovetska Theater) and Oleh Stefan (Lesya Kurbasa Youth Theater), and with their peers from the acting department at the university Ivanna Keet and Mykola Bereza, as well as winners of this years All-Ukrainian Competition of Readers.

In the **World** section is given information about events in the theatrical life of Italy, Norway and Poland.

The **Information** section contains material of varied background. Natalia Vladimirova writes about this years "2nd Stage Reading" of Modern German Drama, which was put on by the "Hete Institute in Kyiv" in conjunction with the Lesya Ukrainka Kyiv Russian Drama Theater. Oleksy Kravchuk tells of the unconventional summer vacation of actors at the camp "Spiritual Leadership" on the Crimean coast. A 2nd year Theater Studies student from LNU shares her impressions from lessons at the University of Wroclaw and Grotowski Center where a group of students spent two weeks. Olha Ostroverkh as well informs us about the entrance of Ukraine to the International Association of Theatre Critics as still another step on the path of Ukraine's entrance to the International Theatre Institute. Viktoriya Yanivska tells about the 10 year anniversary of the British Council in Lviv, and the participation of the Art Collective of Lviv and instructors of the Theatre Studies and Acting Skills department in these celebrations.

CONTENTS

3. Congratulations on the 100th Birthday of Mykola Kolessa

HISTORY

4. **Rostislav Pylypchuk.** The State of Ukrainian Professional Theatre in Galychina during the 1860's
 11. **Oxana Palamarchuk.** The Works of Richard Wagner and its Stagings in Lviv Theatres
 16. **Tetiana Zhitska.** Intersecting Lives (*I. Maryanenko and C. Cherkasenko*)
 19. **Irina Meleshkina.** Stars and the Death of the Kyiv HOSET
 27. **Valerian Revutsky.** Director Slav Teligin (*The 90th Birthday*)
 31. **Grigory Shumako.** Moments of Eternal Love... (*Elements of an Actor's Portrait, Bohdan Kokha*)
 37. **Halyna Domozhirova.** Melpomene Love Them! (*The 40th Anniversary of the Polish Folk Theatre in Lviv*)

CRITICISM

42. **Tetiana Stepanchikova.** Ballet-dancer Natalia Slobodian
 49. **Svitlana Veselka.** The Lviv Period of Larisa Kadirova
 55. **Natalia Vladimirova.** Hoping for Insensitivity...
 57. **Nina Mazur.** Theatrical Landscape – A Look from the White Tower
 59. **Svitlana Myhajlenko.** Cross Under the Red Line (*A Portrait of the Works of Artist Mykhailo Nikolayeva*)
 70. **Svitlana Maksimenko.** Oberehy – 2003
 73. **Maya Harbuzyuk.** Ternopil Theatre Evenings – 2003
 79. **Svitlana Shashko.** Comedy, Give Us Comedy

PRACTICE

81. **Peter Brook.** Without Secrets
 87. **Oleh Liptsin, Natalia Shevchenko.** Newmythological Landscape of Acting

FIRST RESEARCH

93. **Lubov Borovska, Olha Kovtalo.** Inspiration and Patience
 98. **Oleh Stefan, Nadia Kondur.** The Universe Forms the Actor
 103. **Sofia Rosa, Roxoliana Blaha.** Students Win in Yalta and Kyiv

WORLD

106. **Italia.** Eugenio Barba in Akvili
 108. **Norway, Irina Sabor.** Modern Norwegian Drama: Jan Fosse
 110. **Poland**

INFORMATION

112. **Natalia Vladimirova.** The New Pages of Stage Readings
 114. **Olha Ostroverkh.** Ukraine's Entrance to the International Association of Theatre Critics
 115. **Victoria Yanivska.** The Ten Year Anniversary of the British Council in Lviv
 116. **Oleksy Kravchuk.** Vacation in Kud-Lak
 118. **Olesya Nahirna.** Welcoming Wroclaw