

АКТУАЛЬНО

- Іван Вакарчук* 3 Пошук єдиного поля
Федір Стригун 7 Відродження немає!

ІСТОРІЯ

- Ростислав Пилипчук* 11 Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-і роки ХІХ ст.)
Юліян Турчин 20 Характерник сцени Доміан Козачковський
Любомир Медвідь 23 Євген Лисик: монументальність, простір, час...
Валеріян Ревуцький 28 Юрій Бельський – актор і режисер

КРИТИКА

- Наталя Єрмакова* 32 “Діялог” у Вроцлаві. Епізод другий
Валентина Заболотна 38 “Театральний Донбас – 2004”
Валентина Галацька 42 Класика – поняття сучасне
Світлана Веселка 45 Лицар слова Олег Батов
Наталія Владимірова 48 Один вечір із Чернігівським молодіжним...
Валентина Заболотна 49 Фройд у сучасних візіях
Ніна Мазур 53 Київське “Відлуння”

ПРАКТИКА

- Данило Лідер* 55 Шекспір. Міражі
Владо Шав 62 Духовна трансформація Єжи Гротовського
Роберт Скольмовскі,
Світлана Максименко 69 Світ захворів на оперу...
Валерій Білченко 73 Коментар до гри
Олександр Козаренко 79 Діаманти в оправках малих сцен

ПЕДАГОГІКА

- Едуард Митницький,*
Ганна Липківська 83 Майбутнє режисури: сумніви і сподівання

ПЕРШІ СТУДІЇ

- Олена Варварич* 88 Ігрові моделі сучасної вистави
Юлія Данилюк 92 “Спочатку було Слово...”

КНИГАРНЯ

- Світлана Веселка* 93 Він залишається нашим сучасником
Любов Кияновська 96 Лінії долі
Тетяна Степанчикова 98 Повернення Форетгера
Наталія Владимірова 100 Руйнування стереотипів
Майя Ілюк 101 Незнищенність традиції



НЕКРОПОЛЬ

- Валеріян Ревуцький* 102 Іларіон Чолган – сторінка в історії українського театру
Валерій Гайдабура 104 Пам'яті великої артистки Віри Левицької

ІНФОРМАЦІЯ

- Вікторія Янівська* 108 Учень Леся Курбаса
Олексій Безгін 110 Сторіччя національної театральної школи
Валерій Гайдабура 111 Утрюхсоте – “Тев’є-Тевель”!
Йосип Баглай,
Надія Кондур 112 Творчі шляхи Майї Геляс
Тамара Смовженко 113 Театральне мистецтво у світі грошей (XX – поч. XXI ст.)
Галина Доможирова 116 Куди манджає “Де Манджарик”
Євдокія Стародінова 118 П’ятиліття кафедри

АРХІВ

- Валерій Гайдабура* 119 Музика – свідок війни
Богдан Козак 122 “Рукописи не горять!”
Роксолана Зорівчак 124 Українська гамлетіяна і Михайло Рудницький
Вільям Шекспір 131 Гамлет (переклад Михайла Рудницького)

Цей номер журналу виходить завдяки частковій фінансовій підтримці
 Наукового Товариства імені Шевченка в США

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

Головний редактор
 Богдан Козак
Заступник
головного редактора
 Майя Гарбузюк
Літературний
редактор номера
 Ніна Бічужа
Дизайн та верстка
 Інна Шкльода
Набір і коректура
 Ольга Козлова
Коректор
 Олена Труш

Редакційна колегія:

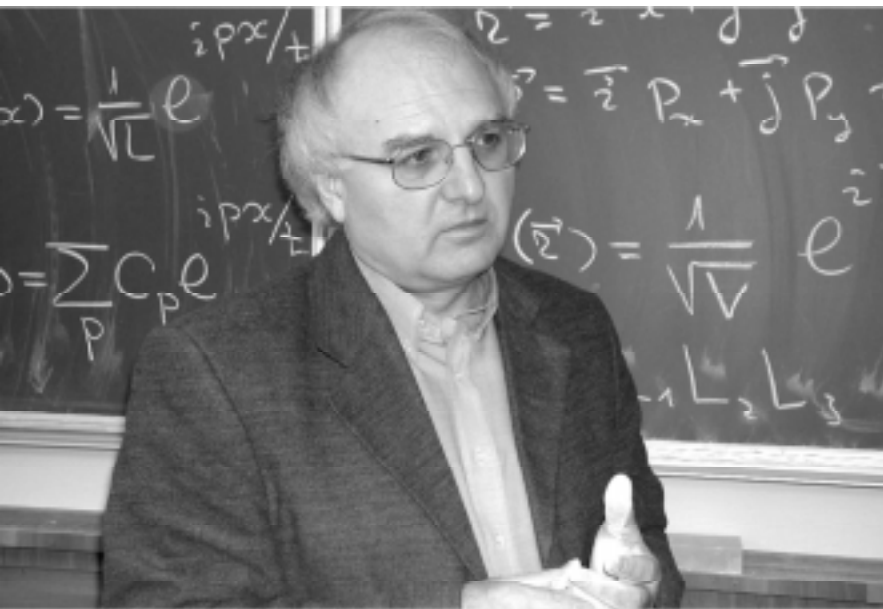
Ігор Безгін (Київ), Юрій Богдасhevський (Київ),
 Ірина Волицька (Львів), Валерій Гайдабура (Київ),
 Вольфганг Грайзенеггер (Відень),
 Валентина Заболотна (Київ), Наталія Єрмакова (Київ),
 Любов Кияновська (Львів), Неллі Корнієнко (Київ),
 Ганна Липківська (Київ),
 Світлана Максименко (Львів),
 Людмила 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, 296 - 41 - 97.
 E-mail: kafteatr@franko.lviv.ua

© Львівський національний університет імені Івана Франка

Підписано до друку 24.07.04. Формат 60 x 84/8
 Папір офсетний. Друк офсетний. Видавничо-виробниче
 підприємство “Місіонер”. Друкарня ВВП “Місіонер”
 Умовн. друк. арк. 24,3. Наклад 700 прим.



Іван Вакарчук

Іван ВАКАРЧУК

ПОШУК ЄДИНОГО ПОЛЯ

Від 1999 р. у Львівському національному університеті імені Івана Франка відбуваються не зовсім звичні для класичного Університету події: засновано кафедру театрознавства та акторської майстерності, децю пізніше – кафедру режисури, виходять у світ театрознавчий часопис “Просценіум”, “Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство” і таке інше. Усе – з ініціативи ректора професора Івана Вакарчука. Керівник навчального закладу, де розпочато й розвинуто цей своєрідний для України експеримент – “щеплення” мистецької гілки до класичної університетської освіти, – не гуманітарій. У колі наукових зацікавлень доктора фізико-математичних наук І. Вакарчука – фізика квантових рідин, теорія надплинного гелію, теорія фазових переходів та критичних явищ, фізика неупорядкованих систем, фізика магнітних систем, математичні методи в теоретичній фізиці, проблеми квантової механіки, деякі задачі геофізики, загальна теорія відносності та космологія, теорія зоряних спектрів, філософія науки. У доробку І. Вакарчука – понад 230 наукових праць, підручники та монографії, що не мають аналогів в Україні. Особливий внесок їх автора відзначено Державною премією України в галузі науки і техніки – за написання підручника “Квантова механіка” (2000). І. Вакарчук відомий і як засновник та головний редактор “Журналу фізичних досліджень”, журналу для учнівської молоді “Світ фізики”, головний редактор “Вісника Львівського університету. Серія фізична”, член редколегії журналів “Condensed Matter Physics”, “Вища освіта України”. Від 1996 р. очолює Раду ректорів Львівщини. 2001 р. його обрано президентом Україн-

ського фізичного товариства, від 2002 р. він – віцепрезидент Спільки ректорів вищих навчальних закладів України. У цьому переліку – лише частка того обсягу праці І. Вакарчука, що пов’язана з керівною посадою, активною науковою, педагогічною, громадською роботою. То ж чим можна пояснити те, що літопис мистецьких подій у Львівському національному університеті імені Івана Франка твориться не лише кількісно, але й якісно, твориться послідовно, з ініціативи та за незмінної підтримки фізика-теоретика професора І. Вакарчука? Згадаймо хоча б слова славетного класика: “Що ж йому Гекуба, він – Гекубі..?”

Ось і 26 березня 2004 р. розгорнулася ще одна нова сторінка університетського життя – за наказом ректора І. Вакарчука відкрито факультет культури і мистецтв. З цього, ще одного небуденного приводу, і відбулася розмова нашого кореспондента із ректором Університету професором І. Вакарчуком.

Кор.: Іване Олександровичу, то звідки Ваше “співчуття Гекубі”, Ваша будівнича ідея в час, коли, здається, тільки розкидають каміння? Адже Ви не актор, не режисер, не театрознавець, врешті-решт не функціонер від культури.

І. В.: Пригляньтесь уважніше до моїх книжок чи праць і, мабуть, помітите, що маю якусь внутрішню потребу об’єднувати природничі, точні науки з тим, що ми творимо як гуманітарний напрям. Усе життя мене чомусь переймало і дивувало, чому не можна поєднати одне й друге. Сам я до мистецтва не маю безпосереднього

стосунку, але завжди був у тісному зв'язку з тими, хто малює, пише музику. І завжди дивувався, чому існує якась взаємне нерозуміння між нашими "світами". Мабуть, не я один над цим замислювався, це відома проблема "двох культур". Але я розмірковував: чи не можна об'єднати в одному ареалі, просторі людей з таких начебто різних сфер, як наука і мистецтво? Це мене все життя хвилювало. З іншого боку, на світ "мистецтва" я завжди дивився із захопленням, з глибокою повагою. Сімейне оточення пов'язувало мене із мистецтвом: старший брат – професійний художник, дружина – художник-аматор, старший син – музикант... Музика завжди для мене була надзвичайною загадкою. Але театр видавався ще з дитинства особливо таємничим. Мабуть, він таким таємничим і є... За тим, що виникає на сцені, неодмінно щось шукаєш, там завжди є ще щось. Скільки я бував у театрі, вже й дорослим, щоразу, коли можеш сказати гарні слова, однаково далеко в душі залишається відчуття чогось глибшого, чого ніколи не витягнеш на світ божий, чогось – із світу метафізичного. Це дає особливу насолоду, відчуття таїни. Ось таке сприйняття, можливо, і наштовхнуло мене на перші спроби переконати інших у тому, що треба якщо не об'єднати ці різні напрями людської діяльності – науку й мистецтво, то зробити так, щоб вони співіснували близько, поруч. Світ не може бути поділений на тих, хто знає математику, і тих, хто знає щось інше... Треба бути разом – тоді й виникатиме щось глибше... Це відчуття, прагнення об'єднаності ніколи не покидало мене. Коли я читаю лекції студентам на фізичному факультеті, то запрошую їх до розмови, яка б торкалась того – іншого боку.

Кор.: Я перепрошую за неточність на початку нашої розмови: адже Ви насправді актор, як і Ваші колеги по кафедрі теоретичної фізики, з якими разом Ви ставите, наприклад, "Гамлета" мовою оригіналу. І друкуєте переклади п'єс, наприклад, "Копенгаген" Майкла Фрейна. Це теж один із способів поєднати інтелектуальне й об'єднане початку – в собі і ближніх?

І. В.: Так, це мабуть один із способів творити єдине інтуїтивно-образне та евристично-логічне поле... Ця проблема живе в мені "тотально", тому, коли я став ректором, коли виникла в Університеті атмосфера, в якій можна було говорити й на цю тему, ми почали говорити на різних рівнях, щоб призвичаїти усіх до думки, що можна "впустити" в Університет театр. У якихось програмах я не дуже означено, щоб не потурбувати надто "пильних", давав назву новій кафедрі – і так кілька років підряд. І вже коли можна було переконати людей, склалися такі сприятливі обставини, що й люди мистецтва "зглянулись" на Університет. Були тривалі й неодноразові розмови з Богданом Козаком, Федором Стригуном, та іншими. Я все частіше виголошував прилюдно думку про можливість існування в Університеті театрального напрямку. Хтось сприймав це серйозно, хтось – ні, запиту-

ючи: як можна влаштувати в Університеті "балаган"? З тих усіх – не однієї, не двох, не трьох розмов – у мене склалося певне бачення, як в Університеті ця ланка навчання і творчості може співпрацювати з іншими. І викристалізувалась думка про театральний факультет.

Кор.: Його "випробувальним" і водночас стартовим майданчиком стала нова кафедра?

І. В.: Так, усе почалося з кафедри, яку ми створили 1999 року, – кафедри театрознавства та акторської майстерності. Створювали її, передбачаючи майбутній факультет, і працювати вона мусила з таким же наповненням. Хоча зрозуміло, що тоді ми ще не бачили в повному обсязі структури майбутнього факультету. Для нас було важливим, щоб ті, кого об'єднує слово "театр", – актори, театрознавці, режисери – були спеціалістами з університетською освітою. Коли торік був перший випуск акторів, ми всі раділи, але я особисто почувався гордим ще й з того, що задум створення театрального напрямку в Університеті втягнув у своє коло багатьох людей, які повірили в цю ідею. Мабуть, нам таки вдалося переконати багатьох професіоналів, завдяки яким задум став реальністю, – і ось є молоді люди, які закінчили наш Університет і мають акторську освіту, а цього року – вже є й театрознавці. Це наші перші випускники. І з перших відгуків про них чуємо, що вони – працюючі, гарні актори. Так само й театрознавці: серед них ті, хто, можливо, колись даватиме фахові оцінки, якими дорожитимуть.

Кор.: Окремим кроком у створенні майбутнього факультету було громадське обговорення, яке відбулось восени 2001 року. До Університету тоді запросили художніх керівників та провідних акторів львівських театрів, театрознавців, кінознавців, мистецтвознавців, представників обласного та міського управління культури. Розмова, як на мене, була дещо хаотична й нецілеспрямована: люди просто висловлювали різні, навіть суперечливі міркування. Чи виявилось це справді корисним для формування майбутнього факультету?

І. В.: Якщо Ви зауважили, я на тому обговоренні більше мовчав, слухав, записував, щоб не нав'язувати свого бачення. Тому всі, хто говорив, висловлювали вголос те, що думали. Атмосфера була ділова, може, навіть сухувата. Кожен щось пропонував. І на підставі стенограм, того, що я записував сам, модель майбутнього факультету виразнювалась. Потім відбувалися обговорення на засіданнях Вченої ради. І журнал... Я дуже радий, що є "Просценіум". Він мені важко дався: від ідеї заснування до виходу у світ першого числа минуло понад півтора року. Не міг збагнути, як люди не розуміють, що це потрібно! На мій погляд, журнал багатьом допоміг, і нам, зокрема. Праця в журналі важка, копітка, чудово це знаю, бо сам веду два фізичних журнали. Але вона дає можливість осягати широку мистецьку картину, спілкуватись із різними людьми, різними регіонами, країнами, прогнозувати майбутнє... Це цілий світ.

Кор.: Наказ про створення факультету підписаний напередодні Міжнародного дня театру. Це випадковість, збіг обставин чи...?

І. В.: Це “нібито випадковість”... Я шукав якоїсь такої дати. А оскільки цього року День театру припадав на суботу, та й подарунки треба робити напередодні свята – так і виникла дата 26 березня. Взагалі, я схильний надавати певного значення таким “дрібницям”. Пригадайте – наказ на призначення Богдана Миколайовича Козака на посаду завідувача кафедри театрознавства та акторської майстерності був підписаний 1999 року ...у Страсну п’ятницю!

Кор.: І не було можливості змінити дату?

І. В.: Ні. Нехай несе свій “хрест”... Відтепер Богдан Козак очолює і новостворений факультет...

Кор.: Нині, коли факультет уже починає діяти – яким Ви бачите його?

І. В.: Зрозуміло, що свого виразного обличчя він ще не набув. Воно формуватиметься поступово. За два-три випуски молодих фахівців ми виразніше побачимо (якщо говорити про університетське розуміння освіти), що треба ще “втягнути” в Університет, що узяти з досвіду країн Західної Європи. А можливо, виникнуть ще інші спеціальності.

Кор.: Які, наприклад?

І. В.: На тому обговоренні, про яке ми вже згадували, йшлося про можливість розвивати на такому факультеті спеціальності “режисура кіно”, “режисура телебачення”, “сценарне мистецтво” і, звичайно, “лялькарство”. Кілька років тому я лише натякав в Університеті про театр ляльок, дуже обережно, щоб не звинуватили у всіх смертних гріхах. Але ж треба розуміти, що це не забавка для дітей, як нас привчили його сприймати, а мистецтво, яке ніякими іншими засобами не замінити. У нього своя філософія, своя мова... Коли я в дитинстві уперше побачив ляльковий театр – він справив на мене таке глибоке враження, що я ходив під його впливом багато тижнів. Пам’ятаю це, як бачите, й досі. Це дивовижний театр, в якому треба багато мислити, дофантазувати. Якщо нам вдасться, будемо шукати людей, які зможуть розвивати такий важливий театральний напрям.

Кор.: Які, на Вашу думку, першочергові завдання стоять перед тими, хто творитиме новий факультет?

І. В.: Сьогодні факультет має серйозну підтримку і розуміння з боку академічної спільноти Університету. Деякі мої колеги з гордістю говорять про те, що у нас в Університеті є факультет культури і мистецтв. Це справді гордість. Тут важливо з перших кроків максимально використати наші власні резерви. Чим швидше буде зроблено інвентаризацію львівських можливостей, тим швидше ми зрозуміємо, як використовувати і залучати “зовнішні” резерви: йдеться, насамперед, про забезпечення навчального процесу, про можливість максимально використовувати запрошення різних викладачів як з України, так і з Європи – на рік, семестр, місяць, тиждень.

У нас є така можливість, і будемо робити все, щоб реалізувати її. Треба, щоб студенти могли “доторкнутись” до різних людей, різних творчих та наукових напрямів. За самим духом університетської освіти, ми повинні вводити ці різні напрями – тоді виникне співдружність, співпраця, конкуренція думок. Бо якщо є одна думка – це військовий статут, і тільки багатовекторність думок, ідей – ознака нормального існування. Маючи внутрішнє інтелектуальне задоволення від того, що ми створили такий факультет, дуже хочу, щоб у ньому жили засади толерантності, щоб не було поділу на “наших” і “не наших”. Це неприпустимо. Це найгірше. І не лише з огляду моральних засад. Йдеться про сам результат, наприклад, через п’ятдесят років. Якщо зараз не почати розвиток якогось одного із напрямів, то в майбутньому це приведе до порожнечі, лакун, неподоланих прогалін.

Кор.: Очевидно, немає потреби говорити про коштовність виховання фахівців за такими напрями, як мистецтво й культура? Тож, як ректор, Ви свідомі того, що це буде, можливо, найдорожчий факультет?

І. В.: Найдорожча освіта – мабуть, медична...

Кор.: А оскільки в Університеті не навчають медицини, то її місце посядуть культура й мистецтво?

І. В.: Я дуже добре знаю “ціни” факультетів. Тому скажу так: дорогий, але не найдорожчий. Для прикладу візьмімо найвищого європейського рівня фізичний факультет: вартість новітніх приладів, апаратури, потрібних для нього, не можна порівняти ні з чим, власне, сьогодні ми собі цього не можемо дозволити. В нашій ситуації зрозуміло, що новий факультет буде одним із найдорожчих в Університеті.

Кор.: Для нового факультету виділено окреме приміщення – на вулиці Валовій. Це історична, колишня монастирська споруда, яка потребує переобладнання і ремонту...

І. В.: Так, ремонт уже розпочато, надано кошти. Оскільки Університет в цілому має проблеми з приміщеннями, то треба трішечки потерпіти. Не чекати, а потерпіти. Керівництво факультету повинно скласти план на три роки – це реальний термін якісного ремонту для цього корпусу, якщо в ньому одночасно проводити ще й навчання. Більшої тривалості ремонт робити важко, меншої – навряд чи реально. Зробити за рік добрий ремонт – неможливо.

Кор.: Чи можемо сподіватись і на добре обладнану театральну сцену, сучасну відео- та аудіотехніку, інші технічні засоби, на реальну можливість фінансування виїзних практик студентів-театрознавців, етномузикологів, культурологів?

І. В.: Очевидно. Якщо не так – то навіщо? Якщо погодитися на животіння – то не треба починати! Треба відповідати за те, що розпочав. І студентський театр дуже потрібний. Професійний студентський театр... Це окрема структура. Тут би мали працювати актори, режи-

сери, театрознавці. Це був би експериментальний майданчик, де можна все. Або майже все.

Кор.: Продовжуючи тему “окремих структур”... Усі п’ять років свого існування кафедра театрознавства та акторської майстерності посилено працювала у видавничому напрямі, аби забезпечувати навчальний процес вкрай необхідною літературою з історії та теорії театру. Видано понад десять найменувань книжок і посібників. Враховуючи нагальну потребу в навчальній та науковій театрознавчій літературі на тлі безініціативності державних та приватних видавництв у цій галузі, чи може у структурі нового факультету з’явитись редакційний відділ? І наскільки, на Вашу думку, є продуктивною і реальною ідея створення Інституту театру і драми як науково-дослідного підрозділу факультету?

І. В.: Ці інституції мали б народжуватись як природна потреба подальшого розвитку факультету.

Кор.: У розмові ми згадали про всі спеціальності та спеціалізації, окрім книгознавства та бібліотекознавства. Поміж тим, кафедра бібліографії та бібліотекознавства також була першою такого напрямку в університетській освіті і працює вже шостий рік.

І. В.: Так, ми не згадали, але чимало зі сказаного стосується і цього напрямку. Нам слід ламати стереотип “сільського бібліотекаря”, як часто сприймають цей фах бібліографа-бібліотекознавця. Сучасна бібліотека і її працівники – це зовсім інший стиль, це центр новітніх інформаційних технологій. Це окрема наука, і бути сучасним бібліотекознавцем не просто. Сьогодні ми в Науковій бібліотеці Університету створили місця для всіх випускників кафедри. Можемо їх усіх взяти на роботу.

Кор.: Якби таке – театрознавцям! Цієї дивовижно цікавої й необхідної театрові професії, на жаль, на сучасному ринку праці, принаймні у Львові, ще не потребують. Більше того, у відомому стандарті – “класифікаторі професій” – вона взагалі відсутня... А тим часом про театр пишуть дилетанти, минають сезони, роки життя театрів, не зафіксовані, не досліджені фахово. За чим писатимемо історію нашої культури через кілька десятків років?

І. В.: Ми знаємо про ці ваші проблеми і дбатимемо, насамперед, про соціальний захист випускників-театрознавців, оскільки це справді унікальний фах. Якщо Університет не в стані створити для них робочі місця, то ми можемо запропонувати їм другу освіту. Можливо, не всім, а за бажанням – тоді можна буде скласти індивідуальний графік навчання і таке інше. Випускник із двома дипломами, очевидно, отримає в реальному житті більше шансів самореалізуватися і буде соціально більше захищений.

Кор.: Що б Ви побажали абітурієнтам – першим абітурієнтам першого в історії університетської освіти України факультету культури і мистецтв?

І. В.: Щасливої траєкторії...

У післямові до підручника “Квантова механіка” (Львів, 1998) – І. Вакарчук зазначає: “...автор далекий від тієї думки, ніби вичерпно пізнавати навколишній світ можна лише послідовним нароццуванням логічних зв’язків у вигляді тверджень та рівнянь. Є інші підходи, які не потребують мови рівнянь, а використовують, наприклад, засоби мистецтва. Ці різні шляхи

взаємодоповнювальні. Саме тому ми намагались проводити порівняння різних явищ, що описуються квантовомеханічними законами та законами класичної фізики, наводили аналогії з історії, музики, мистецтва... тут ми стикаємось із відомою проблемою двох культур, із взаємодією образного та логічного мислення.

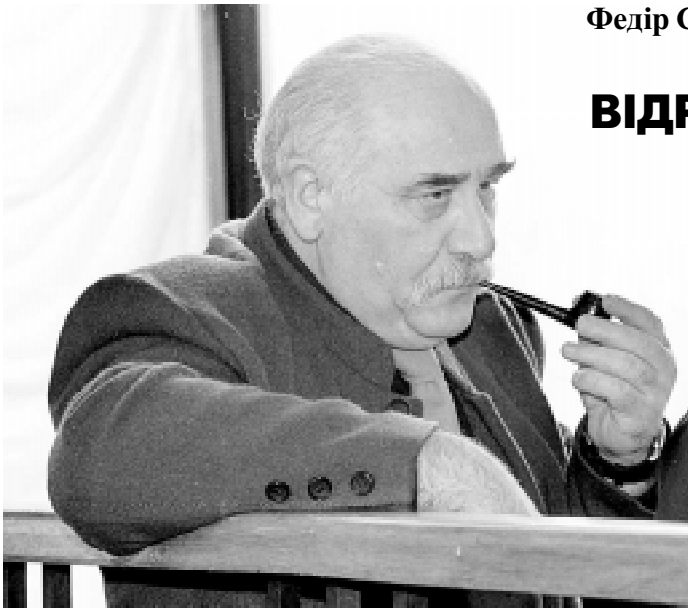
...Можливо, Природа “підсовує” нам лише те, що ми хочемо побачити. Можливо, справжнє розуміння вона віддаляє на межу можливостей нашого розуму, де воно лише мерехтить. Але важливим є те, що просте слово “цікаво” керує нами в нестримному прагненні пізнати всю її Красу”.

Розмовляла Майя Гарбузюк

Ректор І. Вакарчук серед студентів, випускників, викладачів кафедри театрознавства та акторської майстерності, 2004 р. Світлина Інни Шкльоди.



Федір СТРИГУН

ВІДРОДЖЕННЯ НЕМАЄ!*(песимістичний монолог)*

Федір Стригун

На початку березня 2004 р. відбулась колегія Міністерства культури та мистецтв України. До Києва було запрошено художніх керівників та директорів професійних театрів України для звіту про нові здобутки та обговорити старі й нові проблеми.

Про роботу колегії, про те, які думки викликає сьогодні стан національного театрального мистецтва, – монолог народного артиста України, лауреата Національної премії України ім. Т. Шевченка, члена-кореспондента Академії мистецтв України, художнього керівника Національного театру ім. М. Заньковецької ФЕДОРА СТРИГУНА.

Колегія Міністерства культури та мистецтв, присвячена підведенню підсумків нашої роботи та перспективам, – це добра штука. Але, відверто кажучи, я сподівався гострішої та конструктивнішої розмови. Першого ж дня, коли директорам та керівникам театрів запропонували своєрідну “оглядову картину” загального стану театрального мистецтва в Україні, я побачив, що наше Міністерство не повністю володіє реальною ситуацією театрального життя. Знають про те, що діється в Донецьку, можливо, в нашому – імени Марії Заньковецької, у Театрах імени Франка, Лесі Українки. Але столичне керівництво менше цікавиться проблемами колективів, що перебувають у місцевому підпорядкуванні. Тому говорили все те саме, що й торік, і позаторік. Першого дня доповідали, головним чином, директори: скільки заробляють театри, що планують, скільки зіграли вистав, скільки коштів затрачують на постанови. До речі, найбільше вистав зіграли Донецький театр і ...Дрогобицький – за 400. Це вже не театр, а швидше кінопрокат. Впевнений, що не цим театр повинен пишатись. Директори скаржилися на низькі акторські ставки, на високий ПДВ, складну фінансову звітність. І ця перша розмова була конструктивною. Директори ставили питання – їм відповідали юристи, фінансисти, відбувався активний діалог. Торкались лише фінансово-документаційних справ, про мистецтво не говорили. Лише у виступі заступника Міністра прозвучало: “знакові” вистави. Що ж це таке, що за критерій? Як до нього підходити? Знаків у виставі може бути багато! Виявляється, знакові – це вистави Андрія Жолдака! Ніхто не з’ясує, про що грають вистави, що ми стверджуємо, що заперечуємо?

Наступного дня засідання колегії відбувалось у приміщенні філармонії за участю Міністра культури та мис-

тецтв України Ю. Богуцького, віце-прем’єра Д. Табачника, голови НСТД України Л. Танюка. Були заплановані обов’язкові виступи, і доповідачі мали звітувати про виконану роботу – як у найліпші часи совдепії. Цього разу виступ Д. Табачника продемонстрував, що він володіє ситуацією, що він хоче щось змінити, щось його тривожить. Л. Танюк розповів про Закон про театр, який прийняли у варіанті В. Заклучної – тепер цей варварський закон регламентує гастрольну діяльність так, як це вигідно всім заїжджим, окрім нашого національного театру та шоу-бізнесу. В усьому була якась необов’язковість, радянська “показуха”. Виявляється, що так усе в нас гарно, і мистецтво розвивається, і здобутки є! А які?

Заньківчани особливо вдячні Міністрові культури Юрієві Богуцькому і віце-міністру Богданові Ступці, завдяки підтримці яких наш театр отримав статус Національного. Дуже добре бути Національним: бажаю всім театрам, аби вони одержували таку зарплатню. Це не казна-що, але жити нам стало легше. Хоча, з іншого боку, мабуть, краще давати звання “народний артист Києва”, або Тернополя, або Полтави. Бо народний артист у Києві отримує тисячу гривень, а в Тернополі чи Полтаві – двісті п’ятдесят. Тож і звання треба давати: “народний артист Полтави”, “народний артист Тернополя”! Або вони (звання) взагалі не потрібні! А згадаймо недосконалу систему оплати, за якою годі працювати далі: акторові можна нічого не робити й отримувати пристійну зарплату, а можна грати по тридцять вистав у місяць і отримувати стільки само. Треба запровадити нову форму оплати. Заньківчани експериментували в цьому напрямі, ми враховували КТУ – коефіцієнт трудової участі – і, зберігаючи сталі “охоронні ставки”, окремо платили за вистави. Якщо вводити таку форму оплати, то тоді й з’явиться бажання більше

віддаватися роботі, і оцінять її згідно з внеском актора у творчу акцію. Бо зараз актор щасливий, коли не зайнятий – є час на халтури...

На колегії всі зазначали, що у нас зростає культура, що так усе високо, гарно. А ніхто не запитував, скільки за ці десять років ми маємо трагедій? Скільки розбито акторських сімей? Скільки митців зламалося і втратило віру в професію, в роботу? Скільки спилося, пішло на базар продавати зубну пасту, щоб прогудувати сім'ю, скільки виїхало за кордон на заробітчанство? Мені здається, що це хтось свідомо спланував. Бо ж придумано для театру ПДВ, за яким ми із заробленої гривні залишасмо собі лише двадцять копійок! Тільки ворог української культури міг нас прирівняти до виробництва, до підприємства, але ж ми продукуємо не матеріальні, а духовні цінності! Гастролери, із Росії, наприклад, платять тільки три відсотки від збору. А ми – і ПДВ, і все інше, оподатковується кожен квиток. ПДВ ввели з 1999 року, а постановочні фонди ...забрали! От і виходить, що театри – голі й босі.... Заньківчани цього сезону поставили 9 вистав, з них три – на Камерній сцені. Ми затратили на це ...43 тисячі гривень. Зрозуміло, що така ж буде й віддача – що вклав, те й візьмеш. Я навіть соромлюся цю цифру називати, бо є сьогодні вистави в Україні, які коштують 100 тисяч. Для мене це дико. Академія мистецтв України на базі Національного театру ім. Лесі Українки вже готує проєкт нових форм організації оплати праці. Як це провести через Верховну Раду? Очевидно, цим насамперед повинен займатись голова НСТДУ. Але судячи з початку нашого засідання, там – нагорі – все добре, залишається тільки “ура” кричати. І мовчати про те, що злочинець придумав ПДВ для театру, щоб його убити. Театр – носій ідеї, мови і культури національної. Не буде цього – не буде держави. Прийнято злочинний закон про гастрольну діяльність – чому всі мовчать і ніхто не шукає винних у прийнятті цього злочинного закону? Хто приймає такі невідглаські закони, безперспективні, ганебні для української культури? Наша шановна Верховна Рада.

По театрах діється страшне. Репертуар пішов тільки розважальний. Ось де вчасно згадати відомі слова Карпенка-Карого: “Ніхто не хоче думати і страждати! Всі хочуть весело жити! Всі хочуть голих жінок! А на такому веселому ґрунті виростає цинізм до прекрасного і вбиває все людське в людській душі!” Митці втратили свою позицію, свою доказовість, їм не залежить – яка п’еса, хто автор, хто перекладач – аби смішно було. До речі – митці завжди були винні. Завжди зрадниками були митці – від часів Феофана Прокоповича, Щепкіна, Гоголя. Те ж саме зараз. У нас незмінна думка про те, що мистецтво може бути тільки “в Римі”, тільки в Москві. Якщо Москва скаже: “талановито” – значить, талановито. Доки ми будемо психологічно залежні? Коли ми скинемо з себе пута – оце почуття вторинності і меншовартості? Таж

маємо свої теми, свої проблеми? Якщо навіть за радянських часів нас зобов’язували кувати радянську ідеологію і з нас, “ковалів”, жорстко питали, ми однак стояли на сторожі національної свідомості, пам’яті про наших корифеїв, про їхнє мистецтво. Зараз усі воюють з українським театром. Головне, щоб український театр не був українським і навіть ознак у ньому не було національних. А значить – піде циганщина! Бо ж репертуар – який? Без ідеї театр не може існувати. Митці цього не усвідомлюють, не враховують. Митці забули, що вони є носіями національної свідомості, бо володіють найсильнішою зброєю впливу – словом, думкою, почуттям. Коли це відходить на другий план – тоді починаються пошуки підтвердження власної талановитості на чужих теренах. Ви знаєте, якби сьогодні кинули ключ – половина театрів на сході України перейшла б на російську мову і дублювала репертуар московських труп. Мало або ж зовсім немає в наших митців подвижницького духу корифеїв.

Про сучасне життя зі сцени ніхто не говорить. Театр Заньковецької це робив завжди. Так, як завжди це чинили корифеї. Що ж залишиться по нас? Актори забули, що таке сучасний костюм на сцені. Дуже добре грають циганив, італійців, іспанців, євреїв, росіян, а свого героя, свій біль на сцену не виносять. Усі все тямлять про Теннессі Вільямса, Жана-Поля Сартра, творчість Дюрренматта. Єдине, що нам далеке – це українська класика і наші сучасні проблеми. Ми починаємо сміятися з вистави “Неаполь – місто попелюшок”, але чомусь саме на цю виставу черга за квитками. Отже, вистава потрібна? “Тріумфальна жінка” – це проблема, “Неаполь – місто попелюшок” – це проблема. Поставте ці вистави будь-якого дня – прийде повний зал! Отже, глядача хвилюють проблеми, закладені в цих п’есах! За театр глядач голосує своїми грішми!

Театральна освіта... Ми втратили молоду режисуру. Наші театри – без режисерів. Я вже не кажу про художніх керівників чи головних режисерів. Рівненський, Луцький, Івано-Франківський – без художніх керівників. А це означає, що ці театри не мають генеральної мистецької, ідейної лінії. Режисери, які закінчують Київський університет театру, зникають, ми їх не бачимо. А молодих режисерів із національною свідомістю немає взагалі. Раніше могли сперечатися, хто кращий – адже ми мали Садовського, Кропивницького, Саксаганського, Юру, Курбаса, Тягна, Верхацького, Ріпка, Романицького, Івченка, Верещагіна, Магара, Грипича, Данченка. Саме вони рухали український театр. А сьогодні ми, здається, скоро забудемо, що таке класичний український театр. Я пам’ятаю вислів одного із режисерів, який сказав, що поки українці не забудуть про театр корифеїв, у нас не буде театру. Вже забули! На Сході вже забули. Актори не розуміють цих п’ес, над текстами знушаються. Освіта театральна дуже низька. Я вже не кажу про чисте ремесло. З кожним роком меншає акторів –

таких, завдяки яким тримається і може розвиватись театр і його репертуар. І коли ми вишукуємо тих, на чії плечі перекадемо театр майбутнього, то треба дивитись не тільки на професійну, а й на ідейну здатність – що вони будуть утверджувати, любити, ненавидіти?

Ми завжди намагаємось надіти чужий сіраку і вийти у світ. Та ніхто нас не прийме у тому сіраку! Краще від французів не граємо Мольєра, краще, ніж англійці – Шекспіра. Це не значить, що ми не повинні їх мати в репертуарі, але хай нам ближче буде своє. Своя сучасність і наша класика. Нині у мистецтві – чим незрозуміліше, тим талановітше. Мене все життя вчили, що артист на сцені повинен бути “відім, сличим і понімаєм”. “Відім і сличим – но не понімаєм”! З мовою – жах у театрі. Як погано стали актори говорити зі сцени, вони не діють словом! Треба багато думати над тим, як такі молоді кадри виховувати – з геном і кодом українським. Хай не кажуть, що режисура інтернаціональна. Іспанський режисер завжди поставив Гарсія Лорку краще. А в наше мистецтво і культуру прийшло покоління космополітів. Може, я помиляюсь, але чомусь ніхто не торкається цієї теми.

Як і проблем драматургічних, письменницьких. У 20-х роках можна було говорити про цілу плеяду драматургів. Сьогодні ми дискутуємо щодо мистецької якості п’єс Мамонтова, Корнійчука, Микитенка, Дніпровського. Але ж вони були! Був Куліш і ще чимало драматургів, які писали про сучасність. А зараз оповідають про те, що відбувалось у 5 ст. до н. е. Якщо ж пишуть про сучасне життя – ці твори вторинні, нецікаві. Я не бачу достойної сучасної п’єси. Тому треба залучати до театру молодих письменників і працювати з ними в творчих колективах.

Приміщення театрів... Зрозуміло, приміщення – ще не театр. Але ж повинні бути елементарні умови для праці. Половина театрів України потребують капітального ремонту, бо збудовані переважно у середині ХХ століття. Тому все тріскає по швах: там відійшло, там повалилось, десь треба перекрити, десь – перебудувати. Я особисто чекаю на німців: у 1942 році, коли їх громили під Сталінградом, вони ...ремонтували приміщення театру Скарбика! Тому заньківчани в 1944 р. увійшли до відремонтованого приміщення. Зараз театр валиться, і це нікого не хвилює. А що хвилює? Очевидно, власні проблеми. І так у кожному театрі. Єдиний театр у Луцьку освоїв мільйон шістсот тисяч на ремонт. Перспектива інших – дуже плачевна.

Ми залишили село без театру. Театр Дрогобицький, який обслуговував сільського глядача на доброму професійному рівні, гине. Зарплатню не підвищують, як вони виживають – одному Богові відомо, а вони потребують державної фінансової допомоги. Колись на виїзні вистави видавали спеціальні кошти. Зараз є села, які по 10-20 років не бачили живого театру. Якщо уявити, що там немає кіно, театру і бібліотеки – що залишається?

Ось про що треба говорити, бити в дзвони! А в нас – “усе добре”. То, чи потрібні такі колеги?

Є ще й інше: якщо колись щось не так сказав, то “по голівці не поглядять”... А зараз якщо чимось не догодиш керівництву – грошей не дадуть! Стригун “вискакував”, поставив “неугодне”? А на що він просить гроші? На “Оргію”? Ну, то він їх не побачить. А в тебе стоять за спиною десятки людей і їхні сім’ї, і тоді вибирай – що говорити, і чи говорити взагалі, а чи мовчати? Як тільки театр заявляє про себе і про свою позицію – всі розбігаються в різні боки і ніби не бачать – ніби й не було. Це найкращий спосіб! Не було, та й годі. Так сталося з “У.Б.Н.”, так сьогодні – з “Державною зрадою”. Мені казали у Києві: “Вистава добра. Добра – але “зачем аж так?” Що значить “так” – відверто? прямо? в чоло? А зараз не можна по-іншому! Я не драму поставив, я хочу довести її до трагедії. Я хочу, щоб це було серйозно, а не “по-українськи”: кому ж служити, якому Богу молитися?

Професія актора знівельована. Всі сьогодні хочуть бути юристами, фінансистами. У сучасній системі цінностей мистецька професія – з останніх. Багато розумних, талановитих людей не хочуть витратити за копійки своє життя, енергію. Якщо згадаємо латинське “крізь терни до зірок” – то терни є, зірок – нема.

Театральна критика і театрознавство на останньому місці. Їх не шанує ніхто, вони не організовані ніким – ні Спілкою, ні Міністерством, ні Центром Курбаса. Немає загальної картини театального життя України. Теоретики театру, критики мали б подивитись вистави в Одесі, чи у Львові, чи в Запоріжжі, щоб посперечатися, обговорити, проаналізувати і розкрити картину нашого театального життя. Така комісія повинна працювати – тоді атестація театрів буде реальною, об’єктивною. Ці люди – компетентні фахівці, які можуть брати на себе відповідальність за ті чи інші рішення. Зараз же “працює” тільки жовта преса і журналістська критика, які не розуміються на театрі.

В Україні брак сценографів. У нас ще є Мирон Кипріян, Валерій Бортяков, Людмила Боярська. А де молоді? Хто прийде їм на зміну? Григорій Лоїк працює у Тернополі, Олександр Семенюк – у Франківську, немає художників у Луцькому, Рівненському театрах. Де наші майбутні Лідери? Пішли в дизайнери, декоратори?.. Я провів експеримент: запросив з нашої Академії мистецтв п’ятьох студентів. Дав їм казку “Кирило Кожум’яка” і запропонував зробити сценографічне рішення. Сказав: “Придумайте – і влаштуємо конкурс. Навіть заплатимо”. Пішли – і ніхто не повернувся. Не зацікавило! Звичайно, оформити рекламу магазину у легше, і гроші свіжі!

Технічне оснащення театрів – печерний вік. Такої світлової апаратури, як у Театрі ім. М. Заньковецької, немає в жодному театрі світу. Я бачив університетські театральні приміщення в Америці й Канаді – там комп’ютерна техніка всюди. Гастролери, потрапляючи в нашу

освітлювальну “рубку”, жахаються, бо такого не бачили – вони тільки читали, що таке колись було. Я вже не кажу про машинерію сцени, не кажу, що нові матеріали, які з’явилися, ми не можемо використовувати, бо не маємо грошей. І так кожен твій задум якщо не розіб’ється об акторський спротив, то обов’язково – об технічне оснащення і гроші. Ти не можеш пошити відповідні костюми, виготовити декорації.

Є ще такі рідкісні професії в театрі як гримери, освітлювачі, бутафори. Раніше їх готували в Одеському училищі. Нині – ніде. У нас їх просто немає. Коли відійде покоління – нікого не залишиться. У Луцькому театрі сьогодні немає гримера – поїхала в Італію заробляти. Електрики є – художників зі світла немає! А звукооператори? Адже зараз зовсім інша техніка, яка потребує кваліфікованих фахівців. Ці професії вимирають, а без них і театри вимруть. Тому в цій ділянці справді трагічне становище. З акторами, можливо, найлегша ситуація – тут театри самі себе рятують, виховуючи молодші покоління.

Тому я завжди запитую себе – чим дивувати будемо? Чим здивуємо глядача, який сидить за комп’ютером, в Інтернеті? Ми ж відстали в технічному плані від глядачів на сотні років. Мені можуть сказати, що немає талановитих людей. Є!! Але треба для них створити елементарні умови. Коли їм за кордоном створюють ці умови – вони себе блискуче реалізують. Так було завжди – хто не приживався тут, за кордоном їх оцінювали. Тим паче зараз, коли ми отримали можливість оцінювати і підтримувати своїх митців у власній державі. Вже ширяться чутки, що не буде Міністерства культури. Бо як немає культури, то й не треба міністерства. Хвалимося ювілеями, звітами областей, показуємо: три тисячі учасників привезли до столиці, чотири тисячі. Під це знаходяться гроші. Цього року львів’яни показали у Києві оперу “Мойсей” і, сподіваємось, подали добрий приклад високого мистецтва без показухи.

Тому, коли думаєш про майбутнє нашої справи, – розумієш, що нині вона в дуже великому занепаді. І не треба заплещувати на це очей, треба відверто про це говорити. Те, що ми зробили в театральній освіті раніше при Львів-

ській консерваторії, а тепер – у Львівському університеті Франка – через десять років усі оцінять. Так роблять у Тернополі, починають у Луцьку. Треба рятувати свою справу. А ні – то переходити на комерційну основу, і тоді це вже буде інша розмова.

Закінчуючи свій песимістичний монолог, скажу ще тільки одне: театр незнищений, бо людство не може без театру, як і без кіно, без телебачення. Його можна принизити, задавити, але воно проростатиме. Тільки навіщо робити експерименти “на виживання”? Влада повинна усвідомити, що це ганебно, коли в центрі Львова стоїть таке приміщення, як наш театр, у безнадійно жалюгідному, катастрофічному стані. Понад сто шістьдесят років тому граф Скарбек на власні кошти побудував і подарував місту театральне приміщення, а ми зберегти не можемо? Без культури і без духовності ми держави не збудуємо.

Як завжди, живемо ілюзіями і запевняємо (чи не самих себе?): “У нас Відродження!” Ніякого Відродження немає! Є згубна сила, яка нищить усе, а ми спокійно розповідаємо самі собі анекдоти й побрехеньки. Від театру ж завжди чекають свята, дії, людинолюбства і чіткої позиції.

Записала Майя Гарбузюк

Сцена з вистави “Орґія” Лесі Українки. Режисер – Федір Стригун, художник – Мирон Кипріян. Національний театр ім. М. Заньковецької, 2004 р. Світлина Інни Шкльоди.



Ростислав ПИЛИПЧУК

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

(Продовження; початок: “Просценіум”, ч. 1/2001; ч. 1(2) 2002; ч. 2(3) 2002;
ч. 3(4) 2002; ч. 1(5) 2003; ч. 2(6) 2003; ч. 3(7) 2003)

Кінець львівського осінньо-зимового сезону (23 листопада 1865 – 3 січня 1866 рр.) прикметний тим, що до Руського народного театру, з якого наприкінці вересня 1865 р. звільнився провідний актор Іларіон Сероїчковський (сценічний псевдонім – Санковський), а в жовтні того року – Стефан Коблянський (сценічний псевдонім – Стефанів), повернувся актор Павлин Свенціцький



Павлин Свенціцький (тут і далі – світлина з фондів відділу мистецтв Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України).

(сценічний псевдонім – Данило Лозовський). Він дебютував актором у цьому театрі ще 28 червня (10 липня за н.ст.) 1864 р. в ролях Михайла Чупруна (“Москаль-чарівник” І. Котляревського) і Дратвенка (“Майстер і челядник” Ю. Коженевського) – вистави йшли в один вечір – і до середини серпня того року, коли театр вирушив у свої перші гастролі без його участі, зіграв ще ролі Писаря (“Опикунство” Р. Моха), Возного (“Наталка Полтавка” І. Котляревського), а після повернення театру до

Львова у жовтні 1864 р. – роль П’ятаковського (“Щира любов” Г. Квітки-Основ’яненка). Та саме восени 1864 р. П. Свенціцький пішов з театру через принципові розходження з Театральним відділом товариства “Руська бесіда”, у якому здобули перевагу москвофіли, які впливали на репертуарну політику театру, і з директором О. Бачинським, який вбачав в особі П. Свенціцького свого суперника. Як уже відомо, у складі Театрального відділу сталися персональні зміни: місце народовця К. Климковича заступив москвофіл Б. Дідицький, афіші перестали друкувати “кулішівкою” (фонетичний правопис), змінивши її “язичієм” (старий етимологічний правопис, згідно з яким друкували все, що писалося на “літературном язичі”, як-от у газеті “Слово” та інших москвофільських виданнях). Чинили все, щоб перетворити Руський народний театр – цей перший український професіональний театр у Галичині – на засіб антиукраїнської пропаганди. Це не відповідало суспільно-політичним переконанням П. Свенціцького, і він був змушений театр покинути.

Але працювати для театру актор не переставав. Він закінчує розпочаті в Києві оригінальні п’єси, переробляє і перекладає іншомовні твори, знаходить видавця і намагається видрукувати всю напрацьовану драматичну продукцію.

Наприкінці 1864 р. оголосив передплату на спеціалізовану бібліотеку “Руський театр” львівський видавець Михайло Поремба. У “Дрюкарському оголошенні” писалося: “Головною причиною, що досі не появились провінціяльні руські театри, була, безперечно, недостача штук театральних, котрі, окрім того, ще суть приємною книжкою до читання, яких також в надмір немає. Отже, зараджуючи тому, підписаний, домовившись про друк рукописів, має честь запросити високоповажаних руських народовців до передплати на видающуся його коштом публікацію під заголовком “Руський театр” [1].

Уся бібліотека мала складатися з кількох серій, а перша серія – з 12 як оригінальних, так і перекладних п’єс. Обіцяючи передплатникам розсилати надруковані книжки серії, видавець застерігав: “Сподіваючись гро-

мадської в сему ділі підмоги, маю честь оповістити, що просказана публікація єсть лише пробою, чи зможу без страти піднести видавництво руських книжок на більшу скалю, до чого матеріяли так белетристичного, як і наукового обсягу маю вже у себе зложені: “Громада – великий чоловік”. Тож і до Громади обзиваюсь, бо в сему важному ділі сили одного не вистарчить”[2].

Далі йшов перелік п’єс, що мали вийти у першій серії: 1) “Катерина”, драма в 5 д. після Шевченкової поеми написана – дана до конкурсу”; 2) “Вікно на першій поверсі”, драма Осипа Коженювського в 3 відслонях”; 3) “Слаба струнка”, комедія зо співами в І дії з французького переіначена”; 4) “Міщанка”, комедія в 3 д. оригінально написана. Дана до конкурсу”; 5) “Гая” з оперетки “Ketly” переіначена, комедія-водевіль в І д.”; 6) “Лист”, комедія гр. Александра Фредра в І дії”; 7) “Гаврило Бамбула”, комедія Мольєра (Georg Dandin) в 3 діях”; 8) “Рожа”, водевіль, з французького переіначений”; 9) “Нічліг в Апенинах”, оперетка в І дії гр. Александра Фредра”; 10) “Видумана невірність”, комедія Мольєра в І дії (Le sosi imagineur); 11) “Qui pro quo”, комедія в І дії Осипа Коженювського”; 12) “Московські чиновники”, комедія зі співами в І дії, оригінально написана, дана до конкурсу”.

Впадає в око відсутність імен окремих авторів, а також перекладачів п’єс. А тим часом автор і перекладач – один: Павлин Свенціцький, про якого вже мовилось вище (авторство п’єс, які переробив і переклав П. Свенціцький, позначене у попередніх номерах “Просценіуму”. – Р.П.). Без сумніву, саме П. Свенціцький був ініціатором ідеї видавати серійну бібліотеку “Руський театр” і автором цього оголошення, а М. Поремба – тільки виконавцем.

У “Дрюкарському оголошенні” про видання бібліотеки “Руський театр” висловлювалось сподівання, що громадськість підтримає справу широкою передплатою. Однак громада, до якої апелював видавець, не виправдала сподівань, і експеримент не вдався. Світ побачили на початку 1865 р. лише чотири п’єси із зазначенням, що їх переклав або переробив Д. Лозовський, тобто П. Свенціцький: № 1 – “Гая”, № 2 – “Гаврило Бамбула”, № 3 – “Вікно на першій поверсі”, № 4 – “Нічліг в Апенинах”. У примітці до тексту “Гаврила Бамбули” П. Свенціцький зазначив: “Зарядчий Виділ Руського театру у Львові так обійшовся зо мною, що я *присилонаний* (тут і далі виділено у першодруці. – Р.П.) застерегти *право представлення* в театрі ось цієї п’єси мого перекладу”[3].

Решта п’єс залишилася поза серією. Дві з них, “Катерина” і “Міщанка”, побачили світ в іншому виданні – журналі “Siolo”, редагованому самим же П. Свенціцьким. Перша – “Катерина”[4] – це інсценізація однойменної поеми Шевченка, написана ще 1862 р. в Києві, друга – “Міщанка”[5] – очевидно, теж привезена була з Києва. Обидві п’єси москвофіли не пустили на сцену за їхню “хлопоманську” ідею, поширену тоді не лише на

Наддніпряньській Україні, а й у Галичині. Третя оригінальна п’єса П. Свенціцького – “Московські чиновники”, одноактна сатирична комедія, залишилася донині в рукописі[6].

Така сама доля, до речі, спіткала іншу книжкову бібліотеку – “Руська читальня”, яку видавав від кінця 1864 – до початку 1865 рр. письменник Ксенофонт Климкович, він же член Театрального відділу товариства “Руська бесіда”. Більшість творів, що вийшли в цій серії, – драматичні: № 3 – драма Ю. Коженювського “Верховинці” в перекладі К. Климковича; № 8 – комедія Г. Квітки-Оснор’яненка “Мертвець-збитошник” в перекладі К. Климковича; № 9 – комедія “Грушенків зять”, перероблена з французької К. Климковичем. Але через такі самі причини, про які йшлося вище, видання серії було припинено.

Не відомо, що мало увійти до другої серії бібліотеки “Руський театр”. Можна тільки здогадуватися, що це були інші оригінальні п’єси П. Свенціцького, здійснені ним переробки і переклади творів, зокрема іншомовних авторів. В анонімній статті “В ділі театрального персоналу” на сторінках журналу “Мета” названо твори П. Свенціцького, не поіменовані в переліку п’єс, що мали скласти першу серію, а саме: переклад п’ятиактної драми “Цигани” Ю. Коженювського (може, тому, що ця п’єса була вже видана у Львові 1864 р. окремою книжкою, її перевидання не передбачалося), одноактна комедія зі співами “Хліб за хліб” (переробка з невідомого французького тексту), одноактна комедія “Котра з них?” (переробка п’єси “Которая из двух?” російського драматурга Н.І. Куликова, який, своєю чергою, переробив її з французького оригіналу А. Моньє і Е. Мартена “Madam d’Ormesson, s’il vous plaot?”), чотириактна драма “Маруся” (1865 р. здійснена нова переробка однойменної основ’яненкової повісті), “Москаль-чарівник” Котляревського, “застосований до тутешньої сцени”[7]. Відомо також, що П. Свенціцький переклав з французької мови комедію “Молода вдовиця”[8] не встановленого нами автора. Очевидно, до цієї другої серії планувалися й переклади П. Свенціцького з Шекспіра: “Гамлет”, перша дія якого була опублікована у львівському журналі “Нива” (1865, чч. 3 – 5, 7 – 9) і “Макбет”, про трагічну долю якого газета “Слово” дала таке повідомлення: “В понеділок 1 (13) с[его] м[ісяця] [1865 р. – Р.П.] у неусипного труженика нашої сцени г. Лозовського зділана крадіж куфра, з котрим межі прочим пропало кілька рукописей штук театральних руских, між тими полний перевод Шекспірової драми “Макбет”[9]. Цей факт викрадення куфра (скрині) з рукописами п’єс, серед яких могли бути ті, що призначалися для першої серії, теж міг стати причиною для припинення видання бібліотеки “Руський театр”.

Про П. Свенціцького у “Меті” писали: “Знано публіці, знано ліпше людям, которі ближче з п. Лозовським, що

се є чоловік працюючий і всі його переклади відзначаються знанням нашого люду і його мови і – сам актор – п. Лозовський переклав лиш штуки, потрібні нашій сцені і варті, щоб лишилися надовше; до того додамо, що п. Лозовський переклав лиш славніші речі; меншої ваги комедійки, водевілі застосовує до нашого життя; тим його “Галія”, “Рожа” і др[угі] суть неначе оригінальні, бо, знаючи люда наш, автор умів такий дати колорит своїм переіначуванням, що чужого в них ледве чи що й лишилося. Такий спосіб перекладів хвалимо дуже, бо тим способом репертуар справді обогатиться – бо здобуває собі своє. Знаємо бідність театрального фонду, котрий не має звідки платити за штуки театральні, тим більше, отже, тішить нас, що п. Лозовський входить на сцену, бо латвіше (легше. – *Р.П.*) буде з ним вийти в умову щодо придбання сцені драматичних штук, находячихся у него. І видиться нам, що театрові не конче було би трудно з кожного представлення відкладати кілька гульденів як ремунерацію (винагороду чи компенсацію. – *Р.П.*) за драматичні праці так п. Лозовського, як і інших, такими ж займаючимися. На обогаченню репертуару театр виграв стільки, що дуже легко зможе заплатити за те, чим станув і в сили вбився”[10].

Отже, відзначивши великі заслуги П. Свенціцького перед Руським народним театром щодо репертуару, журнал “Мета” радіє з чутки про повернення його на сцену як актора, з приводу чого й пише в цитованій вище статті “В ділі театрального персоналу”: “Народна сцена наша, між іншим, терпить ще два недостатки: репертуар її дуже слабкий і наполовину зложений з таких нісенітниць, як “Толоден і влюблен”, “Чумак український” і т.д.; недостає їй також сил артистичних (виділено у першому реченні. – *Р.П.*). Особливо почувається недостаток актора до роль високодраматичних, як Антошко в “Верховинцях”, Назар Стодоля і др. Тепер же, коли пішов Санковський – сцена наша зовсім збідніла і мож сміливо сказати: не маємо тепер для пом’янутих роль ні одного талантливого актора на сцені. Не кривдимо тим п. Бачинського (він виконував невідповідну його можливостям героїчну роль Антося Ревізорчука. – *Р.П.*), котрий і сам знає, що лиш у деяких ролях може виступати; не кривдим і других, молодших артистів, на котрих в будуччині сподіваємося багато, але натеper рівняти їх з п. Санковським не можемо. Такий стан нашої сцени доконче вимагає, щоб дати яку раду злону, аби не тривало воно довго для інституції, і дуже радуємося, зачувши, що [...] з поворотом театру нашого з провінції на сцені нашій знов буде виступати п. Лозовський, артист здібний і працюючий над обогаченням нашої сцени перекладами і наслідкуваннями. Яко артист, п. Лозовський торік ще мав обняти на нашій сцені ролі геройські, але для деяких незаних причин виступав лиш в найневластивіших для себе ролях характеристичної коміки; мимо того і в тих ролях заслужив собі признання публіки, висказане неоднократно в



Ксенофонт Климкович

“Слові” і “Lemberger Zeitung”. Дуже радуємося з повороту Д.Лозовського і з його приходом обіцюємо нашій сцені нову її добу, бо о талантливості п. Лозовського самі знаємо, і ще родимці наші з України (п. Лозовський сам українець) дуже хороше обзиваються об тім артисті. Але з актором, котрий, надіємося, облегчить нам втрату п. Санковського, прибуває ще в п. Лозовським нашій сцені нова і значна сила: іменно обогачення нашого театру новими драматичними штуками”[11].

Отже, після річної перерви П. Свенціцький робить ще одну спробу повернутися до Руського народного театру: 30 листопада (12 грудня) 1865 р. він виступив у ролі Антося Ревізорчука замість О. Бачинського у виставі “Верховинці” Ю. Коженювського (в анонсі і рецензії на виставу хибно інформувалося, що п’єсу переклав П. Свенціцький, бо насправді її перекладачем був К. Климкович), а також у ролі графа у “Вікні на першому поверсі” Ю. Коженювського у перекладі таки самого П. Свенціцького 2 (14) грудня 1865 р.; на 6 (18) грудня передбачався його виступ у ролі Гаркуші (однойменна історична драма О. Стороженка)[12], але насправді ця вистава не відбулася. До кінця сезону, тобто до 22 грудня 1865 р. (3 січня 1866 р.) П. Свенціцький уже не виступав. Можливо, він вступив тоді на сцену тимчасово задля отримання довідки для львівської поліції про постійне заняття у Львові, бо інакше перебування його тут було б сумнівним.

На жаль, сподівання “Мети” виявилися марними: П. Свенціцький з закінченням цього сезону взагалі до Руського народного театру вже не повернувся. Згідно з ухвалою Театрального відділу від 7 (19) вересня 1866 р., П. Свенціцькому було повернуто сім п’єс (оригінальні, переклади і переробки), а саме: “Катерина”, “Нічліг в Апенинах”, “Видумана невірність”, “Маруся”, “Лист”, “Москаль-чарівник” і “Московські чиновники”[13].

Вартий уваги також факт, що на сцені міського театру графа С. Скарбка в бенефіс німецького коміка Гайнріха Гросса виступили також і провідні артисти Руського народного театру Теофілія та Омелян Бачинські й Володимир Чацький (Бучацький) у комедії “Голоден і влюблен”[14].

У цьому львівському сезоні було завершено драматичний конкурс, оголошений ще у березні 1864 р., коли тільки відкрився Руський народний театр. Цей конкурс мав прислужитися як захід для розвитку української драматургії в Галичині, практично відсутньої тут на цей час.

Дійсний стан з репертуаром українського театру в Галичині впродовж усього його існування, з приводу чого згодом, через тридцять років, висловив свою думку І. Франко, усвідомлювали ще перші організатори Руського народного театру. У статті “Наш театр” (1892) І. Франко слушно писав: “Перегляньмо увесь наш репертуар: що ми в нім побачимо? Крім штук, перекладених з німецького, польського, французького, значить штук, котрі можуть мати для нас значення тільки або чисто естетичне або задля своєї тенденції, т.є. пропагандове, головною оздобою нашого репертуару є штуки українські, переважно з життя народного, а почасти й з життя інтелігентних верств. Але і життя мужиків та міщан, і життя людей інтелігентних на Україні є зовсім інакше від нашого, інакші там інтереси, інакші типи, інакші колізії. Значить, яка ж тут школа життя? Безперечно, штуки українські для нас – цінний набуток, але при нормальнім розвитку театрального діла вони повинні бути, так сказати, десертом, а не хлібом насущним нашої сцени. Хлібом насущним справді народного, справді спосібного до зросту і розвитку театру повинні бути свої штуки, де би виводились такі люди, яких ми бачимо, такі інтереси і колізії драматичні, яких ми самі є свідками, які відбиваються на нашій власній шкурі”[15].

Ю. Лавровський, як уже згадувалося, ще в своєму “Проекті...” передбачав проведення драматичного конкурсу. Коли ж дійшло до діла, а саме напередодні відкриття театру, 22 березня 1864 р., новообраний Театральний виділ справді ухвалив оголосити конкурс на драматичні твори. На пропозицію Лавровського, визначили суму 300 ринських на чотири премії. З них дві перших – по 100 ринських – за найкращі драму і комедію і дві других – по 50 ринських – теж за драму і комедію, що займатимуть найвище місце після двох найкращих (через деякий час у “Слові” промайнуло повідомлення про скорочення кількості премій до двох, але це повідомлення незабаром було спростоване). На засіданні в день відкриття театру – 29 березня 1864 р. – затверджено умови конкурсу: а) п’єси мають бути оригінальними; б) тема – з життя “руського” народу, тобто з життя галицьких, буковинських і закарпатських українців, але не тільки, бо далі автор каже про “одностаїну” руську народну мову, яка лягла в основу української літератури; в) мова – чис-

тонародна; г) термін подачі – до середини листопада (за н.ст.) 1864 р.; д) рукописи п’єс, автори яких отримають премію, залишаються власністю авторів з застереженням права для Руського народного театру виставляти їх, хіба що автори уповноважили б виділ “Руської бесіди” надрукувати ці п’єси за кошти й на дохід театру. Умови цього конкурсу були опубліковані в анонімній статті, автором якої міг бути найпевніше Ю. Лавровський, “Оголошене премій за драматичні сочинення на руським язичі” у львівській газеті “Слово”[16]. З приводу пункту в) роз’яснювалося, що під “народною мовою” слід розуміти не будь-який з діалектів, яких так багато в Галичині, на Буковині й Угорській Русі (тобто на Закарпатті), ані “так званий книжний або общеруский язык”, тобто культивоване москвофілами в самій же газеті “Слово” “язичіє”, а “той одностаїний народний руський язык, которий образується в письменности народній на Україні, которий і єсть не що інше, як наш язык народний, мимо всіх упреків, з якими деякі люди, не уміючи самі позбутись своїх не конче безпогіршних привычек, против так званої ними “українщини” повставати люблять” [17]. Це писалося в “Слові” у першій половині 1864 р., коли у ньому москвофільські настрої ще уживалися з народовськими.

Така настанова мала принципове значення для подальшого розвитку української драматургії на землях Галичини й Буковини (Закарпаття залишилося поза цим процесом) і для театру, що повинен був тут цю драматургію представляти. Бо ж відомо, що не тільки ідеологи москвофільства, а й ширші кола інтелігенції були дезорієнтовані щодо того, якою мовою їм писати. Театр мав відіграти в цій ситуації пропагандивну роль щодо українського слова.

“Впрочім, – продовжував автор цитованої вище статті, – се єсть факт доказаний, що вся Галичина прямує нині до літературного соєдинення з Україною, заходить тільки та різниця, що одна часть радикально і беззглядно до того соєдинення береться, а друга, узглядняючи дотеперішній порядок, звільна і поступенно, щоби в письменности галицькій великого клопоту не зробити” [18]. Автор радив галицьким драматургам брати за основу місцевий діалект з тим, щоб відкинути усі ті елементи, які відрізняють галицькі й закарпатські діалекти від виробленої на Східній Україні літературної мови. Для цього радив автор користуватися науковою працею Якова Головацького “Розправа о язичі южноруськім”, в якій теоретично обґрунтовано закономірності розвитку української літературної мови й зіставлено особливості західноукраїнських діалектів з особливостями східноукраїнських. “Таким способом узаконились би одностаїні форми граматичні, що єсть річ поки що найважливіша, – писав автор. – У взгляді лексикальнім добре єсть брати слова з якого-небудь живого руського наріччя, бо конечне всі разом становити мусять основний фундуш в

багатій скарбниці одностайної руської письменної мови”[19]. Радив автор галицьким драматургам читати твори “нашої народної (української) літератури, котора дотепер майже виключно свої прекрасні драми репертуарові нашої сцени достарчає, бо сего необхідима потреба, щоби в язичі автора достаточо відбився правдивий дух руської народної мови, котрим произведеня нашої літератури на Україні так похвально відзначаються”[20].

Настільки сильним, як бачимо, було тяжіння прогресивної частини галицьких українців уже в 60-х рр. XIX ст. до Східної України. І театр був одним з найяскравіших проявів цієї тенденції.

Таку позицію поділяли, однак, не всі. Віденський офіціоз “Вістник русинів Австрійської держави”, що був у руках “старорусів”, котрі у питаннях правопису змикалися з молодими москвофілами, відреагував на це оголошення конкурсу негативно. Невідомого автора кореспонденції “Із Восточної Галиції” стурбувало мовне питання, і він накинувся спочатку на театральні афіші, які друкувалися із застосуванням фонетичного, хоч і не до кінця послідовного, а половинчастого правопису (з волі Ю.Лавровського, який балансував між “старорусами”, москвофілами і народовцями). Анонім писав: “Пощо нам тут *кулішівки* (виділено в першодруці. – *Р.П.*), коли наша рущина, якої употребляють наші політичні часописи і народні писателі, нам найліпше любить ся. Кто хоче нам натручуватися (накидатися. – *Р.П.*) з своїми небилицями, з тим ми спорити не хочем, лиш відвертаємося від него. Вільно кождому за свої гроші проби робити, як, наприклад, “Меті”, но ми, іспитавши то сесе, то тете, рішилися держатися *лучшого!* За *нашії* гроші (а істинно вся галицка Русь складає на театр свій народний) ми не хочем способствувати чужим забагам – отже просим усердно: найближчій *афіші* печатати по галицко-русски, если хто хоче, абисьмо їх читали радо”[21]. Це прохання виділ “Руської бесіди” виконав: афіші вже через місяць після відкриття Руського народного театру перевели на етимологічний правопис.

Автор з такими поглядами на правопис афіш висловив своє судження і про мову п’єс, які мали подаватися на драматичний конкурс: “Оголошена в ч. 24 “Слова” премія [...] – се прехорошо! Но поставлено нам условия, а лучше сказати, – заставлено *пута писателям* через то, же домагаєся від них якогось “*одностайного, народного руського язика, которий образується в письменности народній на Україні*”. Га, милий Боже! Та яким же язиком ми, письменні люде в Галиції, говорим і пишем, та якось досі розуміємся? Чи нам язик не хороший, не повний, чи наша писовня (правопис. – *Р.П.*) неправильна, не понятна? Годі Вам, писателі галицкїї, підля (щодо. – *Р.П.*) тої програми писати, бо тяжко Вам до України перенестися і там же придивлятися писовні і прислухатися язикові образующомуся. – То язик нашого Устияновича, Могильницького, Головацьких, Добрянського,



Богдан Дідицький

Ковальського, Гушалевича і пр[очих], і пр[очих] не звонкий, неплавний, ненародний? [...] А чи треба нам наслухуватися якоїсь українщини, коли ми маємо доволно що слухати дома? – Най нам не вмінить ніхто в гріх, но настоящий “Виділ театральний” як-будь для адміністрації бути може найлучшим, та видиться нам бути к оцінню сочиненій театральних еще неповним, бо оказується бути сторонним, если кладе власний натиск на то, що в Галиції єсть чужим. Вопрос, якого язика і писовні маєм ми, галицкїї писателі, держатися, може рішити тільки “Матиця”, – а до єї повного засіданя упрашаєм з тим переважним вопросом повздержатися” [22].

Просвітне товариство “Галицько-руська матиця”, створене на революційній хвилі 1848 р., на цей час було, як і “Народний дім”, у руках москвофілів, видаючи на “язичі” “Науковий сборник”, і тому ухвалу у мовному питанні, прийняту на з’їзді членів цього товариства наприкінці липня – на початку серпня 1864 р., могли брати до уваги тільки ті драматурги, які дотримувалися “староруських” і москвофільських поглядів. Ті ж, хто горнувся до журналу “Мета”, писали ненависною “старорусам” і москвофілам “українщиною”.

Усі п’єси на конкурс мали надходити на руки театрального референта Ю. Лавровського, який повинен був передавати їх для критичної оцінки членам Театрального виділу товариства “Руська бесіда” – літераторам Михайлові Полянському і Ксенофонтіві Климковичу. Призначення премій передбачалося вирішити шляхом голосування на повному засіданні Театрального виділу товариства “Руська бесіда” на підставі пропозицій рецензентів.

“Сей конкурс, – як сказав згодом у статті “Руський

театр у Галичині” (1885 р.) І. Франко, – був немов подув свіжого вітру в душній атмосфері тодішньої літератури руської, порушив він багато пильних, більше або менше талановитих рук до драматичної продукції”[23].

Незабаром після оголошення драматичного конкурсу на адресу Театрального відділу або й прямо до директора театру О. Бачинського, який був і членом цього відділу, стали надходити п’єси галицьких авторів. Іван Зарицький прислав комедію на дві дії “Чарівниці”, в якій події відбувались, за інформацією газети “Слово”, у Львові, в будинку “одного вищого достойника”. Газета висловлювала сподівання, що комедія буде виставлена на сцені[24]. Але надалі слід цієї п’єси зникає: на сцену вона не потрапляє, рукопис її не знайдено. Відомий ще з 40-х рр. драматург Рудольф Мох передав дирекції театру свою нову драму “Сиротинська опіка” (знану згодом як “Опікунство”, яке було виставлене), а Юрій Федькович зі Сторонця-Путилова на Буковині надіслав комедію “Так вам треба”, що була визнана згодом, на засіданні Театрального відділу 6 травня 1865 р., не придатною для сцени[25]. Ще згодом, як повідомляло те саме “Слово”, галицький драматург Гнат Якимович надіслав історичну драму “Роксоляна”, а Володимир Шашкевич подав народну драму “Олена”[26]. Обидві п’єси з’явилися на сцені, причому друга з них – під назвою “Сила любові, або Друга коханка”. Повідомлялося, що в Коломиї друкуватиметься трагедія Тита Блонського “Анастасія”, яка мала стати першою оригінальною трагедією в Галичині на тему староруської історії[27], але таке видання невідоме. Прислав до редакції “Слова” свою першу п’єсу “Іван та Олена” Ісидор Воробкевич з Чернівців[28], сподіваючись, очевидно, що цей текст з редакції потрапить на конкурс, але п’єса не була ані надрукована, ані виставлена на сцені. В останній день терміну подачі п’єс журі отримало ще чотириактну драму анонімного автора “Марта”[29], але тексту її не знаємо. Загалом на конкурс надійшло десять п’єс[30]. Серед них були й твори П. Свенціцького: “Катерина” (за однойменною поемою Шевченка), “Міщанка” і “Московські чиновники”, але на сцену Руського народного театру жодна не потрапила. До кінця терміну подачі п’єс на конкурс Театральний відділ цього питання не обговорював.

28 грудня 1864 р. на звітних зборах товариства “Руська бесіда” було обрано новий склад конкурсної комісії: голова товариства Юліан Лавровський, депутат Галицького сейму з 1861 р., інспектор гімназій Галичини Амвросій Яновський, гімназіальні професори Михайло Полянський (філолог) та Ісидор Шараневич (історик), редактор “Слова” Богдан Дідицький[31]. Отже, відбулося деяке перегрупування сил: замість К. Климковича, представника народовського табору, до комісії, як уже було згадано вище, ввійшов Богдан Дідицький, що ставав одним із вождів москвофільства, та історик І. Шараневич, теж москвофіл.

Десь у січні 1865 р. було ухвалено провести заключне конкурсне засідання на початку лютого 1865 р.[32]. Але й це засідання ще надовго відкладалося.

П’єси й далі надходили, бо станом на початок квітня 1865 р. було їх у розпорядженні Театрального відділу понад тридцять. У звіті Театрального відділу за 1864 р. відзначено, що цей факт “єсть свідоцтвом певним, яку наша молода сцена має в собі животную силу і удержана буде щодо репертуару подлинними народними сочиненнями”. І далі: “До сих пор принуждени булисьмо употребляти с малими із’яттями, сочиненія братей наших закордонських, тепер же представлені будуть на нашім театрі сочиненія з життя сімейного і гражданського нашої Галицької Руси”[33].

На засіданні Театрального відділу 11 квітня 1865 р. визнано причиною затягування конкурсу те, що члени комісії не встигли прочитати близько двадцяти п’єс і написати на них рецензії. Оскільки ж наступав період вакацій, то ухвалили закінчити конкурс аж восени 1865 р. На цьому ж засіданні вирішили передати усі надіслані на конкурс п’єси О. Бачинському з тим, щоб він оживив репертуар театру, але залишили за собою право незалежної від публічної думки оцінки цих п’єс. Ухвала дала добрі наслідки: серед 23 п’єс, показаних театром у львівському сезоні з 28 березня до 13 червня 1865 р., було шість оригінальних творів галицьких драматургів, а саме: “Підгір’яни” й “Обман очей” Івана Гушалеви́ча, “Роксоляна” Гната Якимовича, “Пан Довгонос” Климента Меруновича, “Сила любові, або Друга коханка” Володимира Шашкевича, “Заручини напомацки” Івана Наумовича. Окрім того, як повідомляло “Слово”, в репертуарі театру було ще вісім конкурсних п’єс, три п’ять з яких збиралися показати протягом другого півріччя 1865 р. Але аж тільки наприкінці року була показана ще одна з конкурсних п’єс – “Клятва матері” якогось О.Б-ича [34].

На згаданому засіданні Театрального відділу 11 квітня 1865 р. Б. Дідицький представив триактну комедію учня технічної школи (точніш би сказати – студента політехніки) Володимира Гутовського “Красуля і запис”. Виділ доручив Б. Дідицькому оцінити цю п’єсу[35], але доля її невідома. У червні 1865 р. якийсь Вл. Єр. Лісковацький надіслав п’ятиактну історичну трагедію “Володимир і Рогніда”[36]. Десь у першій половині 1865 р. І. Воробкевич надіслав до товариства “Галицько-руська матиця” свою нову драму “Козак-бандурист” просив надрукувати в “Науковом сборнике” – виданні тієї ж “Матиці”[37]. Не відомо, проте, чи автор подавав цю п’єсу на конкурс. П’єса не була опублікована, на сцену не потрапила, її автограф зберігається в архіві драматурга[38].

Комісія мала розглянути також історичні драми “Федько Острозький” Омеляна Огоновського і “Настася” Василя Ільницького. Перша з них з’явиться на сцені у

1866 р., а друга не стала фактом театрального процесу 60-х рр. XIX ст.

Не відомо, чи подавалися на конкурс п'єси Антона Даниловича – трагедія на п'ять дій “Юрій, шляхтич на Турові” (закінчена 26 листопада 1864 р.) і комедія на три дії “Бабуня, ілі Матір руска” (закінчена 4 грудня 1864 р.), про які немає згадок у пресі, але тексти яких збереглися в архіві[39]. Це саме стосується і перекладеної з німецької Зигмунтом Загачевським триактної трагедії “Софія з Теробовлі”[40] (автор невідомий).

Хід конкурсу глибоко обурював частину авторів, які подали туди свої п'єси. Так, В. Ільницький друкує в “Меті” статтю за криптонімом В.Д.Р. “О руським народнім театрі”, в якій висміює членів Театрального виділу і конкурсної комісії як нездатних оцінити подані на конкурс п'єси. В. Ільницький критикував сам принцип вибору членів конкурсної комісії, які представляли москвофільську лінію. “Вибираючи людей одної категорії до виділів, чиниться вже в тім похибка, що виборці думають (а все то одна і тая сама партія; приступу до вибору іншим людям нема), що мужі, ними вибрані, вже все знати і розуміти мусять, в спеціальних навіть галузях умітності (уміння. – Р.П.) або штуки, навіть у таких, у котрих вони ніколи не працювали або дуже мало, і до чого не мають ані охоти, ані таланту. Можна бути добрим грамати́ком або істориком, а при тім можна не розуміти естетичних правил дотично драматичної поезії, не знатися на драматургії, не розуміти вимаганій сцени і пр., можна не мати смаку до поезії, не мати даровитости красу її схопити і правдиву її природу поняти; або правду від позору розрізнити, і всі явлення в драматичній штуці і їх стосунок до себе і до цілости докладно оцінити і пр. Таке і з театральним виділом діється, – а прецінь йому надано власть рішити о вартості предложених драматичних творів! Сумлінніші члени виділу зізнають, що вони на оціненню драм не розуміються, а прецінь вони обов'язані своє знання видати і справу рішити. Воно можна було предвидіти, що виділ на тій дорозі нічого не вдіє, і так-таки сталося. Виділ висказав, нарешті, хоч іншими словами: справа, т.е. оцінене предложених драматичних творів, одкладається *ad grecas calendas* (до грецьких календ, яких у греків не було, тобто на невизначено довгий час. – Р.П.)”, – писав В.Ільницький [41].

Якщо на самому початку можна було сподіватись, що “той рух розвине чимраз більшу і кращу діяльність, – кажучи словами В.Ільницького, – так тепер все раптом утихло, а новописані драми спочивають собі мирно під порохом в реєстратурі Театрального виділу”[42].

Для виправлення становища В.Ільницький радив таке: усі п'єси повинен перечитати Омелян Бачинський, як єдина людина, котра за своїм режисерським фахом має розумітися на драматургії, особливо з погляду придатності тієї чи іншої п'єси для сцени, і найкращі з них виставити (власне, це вже якраз і практикувалось, але, як



Володимир Шашкевич

додавала у примітці до статті редакція “Меті”, “виділ театральний *не умів* у деяких із тих найліпших штук усунути завчасу те, що в них є *найпоганіше*, напр., пасквілі на руських патріотів”[43]); до обговорення п'єс залучити найширші кола знавців драматургії, зокрема всіх українських професорів літератури, а також молодих письменників, як-от Ксенофонта Климковича, Костя Горбала, Платона Костецького, опитати польських знавців театру, що відвідують українські вистави. “В тім зібранні, – наголошував В.Ільницький, – уважати треба, аби священників якнайменше було, а іменно таких, котрим не мішатися до драматургії, раз – ведля (щодо. – Р.П.) їх образования, а друге – ведля їх становиська”[44]. Отже, В. Ільницький, знаючи, що якраз до комісії вводять священників, уперше висловив думку, яку згодом, через тридцять років, за інших умов, повторив І. Франко у статті “Наш театр” (1892)[45]. Ця пропозиція В. Ільницького була парадоксальною з огляду на те, що сам він за освітою і життєвим досвідом теж був духівником, хоч на цей час викладав у Тернопільській гімназії.

Так само радив В. Ільницький, щоб “молода партія була принаймні в половині заступленою...”[46]. Радив В. Ільницький дирекції театру взятися “до діла, щоби світ бачив, що визначення премій не єсть чистою демонстрацією, але правдою; щоби автори чимскоріше виділи свої плоди на сцені, щоби вони спізнали, як публичність і критика їх судить”[47].

З таким сарказмом, з яким пізніше з приводу театральних справ у Галичині писав хіба що І. Франко, В. Ільницький говорив про консервативність членів Театраль-

ного виділу, від яких багато в чому залежала доля театру: “Світ іде наперед, а ми заду будемо держатися, бо ми ще мало віку проспали!.. Величалися ми по дневниках, що маємо двадцять і кілька нових драматичних проізводів; але з тих ніхто ще нічого не видів на сцені, лиш “Підгір’яни” і “Роксоляну” (вже бачили ми й “Довгоноса” і інші. – Ред.), і то, здається, якимось особливим трафом, або, може, через протекцію, бо у нас, панове, нічого без протекції!.. Представляють нам все одні кавалки, то таки ліпше, щоби їх представити бодай раз на сцені, най би хоть критика мала о чім поговорити, а де єсть критика, там життя, а де життя – там є поступ!”[48].

Після тривалої перерви Театральний виділ на своєму засіданні 30 вересня 1865 р., за пропозицією Ю.Лавровського, знову повернувся до питання про завершення драматичного конкурсу. Ухвалили зобов’язати комісію подати свої висновки до 20 листопада 1865 р., причому до уваги мали братися лише п’єси, надіслані на конкурс своєчасно, у визначений термін[49].

З приводу цієї ухвали ширша громадськість знову обговорює питання конкурсу. На сторінках “Меги” миттю з’являється стаття “В ділі театрального конкурсу”, підписана криптонімом П., за яким, можливо, ховався Омелян Партицький. “... Другий рік, як нема сему ділу ніякого кінця! Наконєць дочуваємося, що в половині листопада премії вже будуть роздані. Гаразд, що раз здогадалися!..” – писав автор, іронізуючи далі: “В ділі конкурсу є дечого багато цікавого, та годі смертним знати обо всіх тайнах. Нам лиш звісно, що інші люди конкурс оголосили, а інші судитимуть надіслані твори. Правда, що оголошався конкурс, коли ще афіші друкувались кулішівкою, а в Театральнім виділі засідав п. Климкович, – роздають же надгороди в час, коли етимологія запанувала, “Довгоноси” пішли на сцену і п. Дідицький засідає в Театральнім виділі... Багато перемінилось – та на ліпше може?”[50].

Автор підтримував В.Ільницького в питанні про склад конкурсної комісії. На його думку, оцінкою п’єс повинен би зайнятися літератор, який розуміється на естетичних засадах мистецтва, на законах драматургії, і передусім особи, що підписали оголошення конкурсу, входячи до первісного складу Театрального виділу, причому на умовах, викладених у тексті оголошення.

“Наш театр *народний* (тут і далі виділено в першодруці. – Р.П.); в оголошенні конкурсу потребовалось, щоб представлені драми доконче були *народні* з мови і духу; щоб судьями в конкурсі були люди також *народні*... З чого ж пішло, що з-межи судців конкурсних виїшов п. Климкович, а прийшов п. Дідицький? – запитував П. – Звідкіля взялися люди, що о драматургії або мало, або зовсім нічого не знають і за цілий рік не перечитали однісенької штуки?.. Відповідь на теє най дадуть люди, до котрих стосуються питання, а ми скажем лиш, що не по серцю прийшло нам газдовання конкурсове, не раді

ми з него і не сподіваємось хісна з такої роботи, котра почалась *кривенько*...”[51].

Автор нарікав на те, що судьями в театральнім конкурсі виступають здебільшого люди, які не прагнули знайти час і спромогтися на добру волю перечитати п’єси. Половина з них навіть не знає назв тих п’єс. Деякі п’єси перечитали хіба що М. Полянський, висновкам якого автор статті довіряє, і Б. Дідицький; а решта членів комісії поклялася на оцінку О. Бачинського, хоч той не є суддею цих п’єс юридично, а тільки фактично, і естетичному смаку якого автор статті теж не надто довіряє.

Зачувши, що передбачається присудити першу премію І. Гушалевичу за драму “Підгір’яни”, другу – якумсь “Б.” (тобто авторів п’єси “Клятва матері”, невідомому для нас О. Б-ичу) і, можливо, третю – П. Свенціцькому за “Міщанку”, автор цитованої статті висловлював свій протест щодо нагородження “Підгір’ян”. Він посилався на ту оцінку, яку здобула ця п’єса в пресі і серед публіки після показу на сцені. “Штука ся є, як було сказано в рецензіях, не така, щоб могла вона добиватись конкурсвої надгороди. Ні драма, ні комедія. Ми б її назвали оповісткою драматичною – пера, видко, талантливого; але чи дає то право до надгороди? Ні! Коли б не музика, “Підгір’яни” не удержались би на сцені; отже, надгороду слід хіба дати п. Вербицькому... Але в оголошеннях говорилось о драмах і комедіях, не о музиці”[52].

Протестуючи від імени всієї народовської партії, автор, а за ним і редакція “Меги”, висловлювали тверезий погляд на справу конкурсу, однак не поклали вони особливих надій на яексь поліпшення ситуації: “Заступлення в виділі п. Климковича п. Дідицьким і покликання на судців осіб, симпатизуючих з “Науковим сборником”, ясно говорить, що *не в дусі оголошення роздадуться надгороди*. Твори правдиво народні, людовим словом писані, відай, підуть на спід, а діла книжні сплинуть наверхи... Ми б і раді, щоб не так сталося, та жаль, що то до того йде! Однак на кожний спосіб записуємо наш протест против несправедливого, як догадуємося, роздання конкурсвоих надгород і додаємо, що пізніший суд публіки о вартості штук надгороджених і тих, котрі надгороди не одержали, потвердить наше здогадування, а тоді сором чей ні на кім іншим буде, як на людях, которі не по правді газдують добром народним”[53].

Трохи більше ніж через місяць, коли театр повернеться з гастролей до Львова, “Мега” ще раз пригадає Театральному виділові, що “час би уже і з конкурсвоими драмами якийсь лад зробити”[54].

Нарешті, 23 грудня 1865 р., не дочекавшись розгляду всіх п’єс, Театральний виділ під головуванням Ю. Лавровського та за присутністю москвофілів – поета й журналіста Б. Дідицького, композитора І. Лавровського, гімназіяльного вчителя математики й водночас за покликанням драматурга й теоретика драми К. Меруно-

вича, професора церковної історії у Львівському університеті Й. Делькевича і професора пастирського богослов'я у Львівському університеті Ф. Костека ухвалив присудити лише одну премію – сумою 100 золотих ринських – мелодрамі “Підгіряни” з розподілом тієї премії між автором п'єси Іваном Гушалевичем (до речі, теж московфілом) і автором музики Михайлом Вербицьким, оскільки ця драма лише в поєднанні з музикою стає твором, гідним премії. Щодо інших п'єс рішення мало бути прийняте пізніше[55], однак обіцянку не було дотримано.

Пізніше критик, що заховався за криптонімом R.N. (можливо, це був сам видавець журналу П. Свенціцький), у журналі “Siolo” напише: “Оголошений конкурс придбав театрові близько двадцяти оригінальних драматичних творів. Однак, чим він закінчився? Через два роки очікування з чотирьох премій присуджено лиш одну і то п'єсі, про яку навіть “Слово” не могло відізнатись позитивно, – інші оминули мовчанкою. . . , бо написані відповідно до колишніх вимог оголошеного конкурсу, яким не симпатизував теперішній конкурсний суддя, п. Дідицький, протегуючи все, що не є народним. . . ”[56].

Отже, повний список п'єс, поданих на конкурс, не відомий. У пресі повідомлялася різні цифри: одні твердили, що було тих п'єс близько тридцяти, інші – що понад двадцять. Можемо здогадуватися про список лишень на підставі інформацій преси про окремі з них (про що йшлося вище).

Через два місяці після закінчення конкурсу у пресі майнула звістка про те, що “молода наша драматургія обогатилась в сім часі знов трьома новими произведениями”, а саме: віршованою історичною трагедією на 4 дії, про яку вже мовилось попереду як про закінчену п'єсу ще у 1864 р., – “Анастасія” Тита Блонського (про коханку князя Ярослава Осмомисла), а також двома п'єсами колишнього актора Іларіона Сероїчковського – віршованою історичною драмою на 5 дій “Половчанка” (про Ксеню Чабраївну, другу дружину князя Всеволода, прозваного Буй-Туром) і романтичною драмою “Загорілі серця”[57]. Але про публікацію їх нічого не відомо, в репертуарі театру вони не з'явилися.

1. Слово. – 1864. – 28.XI (10.XII). – Ч. 95.

2. Там само.

3. Мольєр. Гаврило Бамбула. – Львів, 1865. – С. 4 (непагінована).

4. “Siolo”. – 1866. – № 3. – С. 73–106; 1867. – № 4. – С. 93–126.

5. Там само. – № 1–2. – С. 76–103.

6. Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. Відділ рукописів, фонд 100, № 350.

7. Мета. – 1865. – 15.X. – № 16. – С. 497.

8. Слово. – 1865. – 3 (15).VII. – Ч. 52.

9. Там само. – 6 (18).X. – Ч. 79.

10. Мета. – 1865. – 15.X. – № 16. – С. 497.

11. Там само.

12. Слово. – 1865. – 27.XI (9.XII). – Ч. 94; 1 (13).XII. – Ч. 95; 4 (16).XII. – Ч. 96

13. ЦДІА України у Львові. Ф. 514, оп. 1, спр. 153, арк. 10.

14. Слово. – 1865. – 22.XII.1865 (3.I.1866). – Ч. 101.

15. Франко І. Зібр. тв. у 50 т. – К., 1980. – Т. 28. – С. 280.

16. Слово. – 1864. – 21.III (2.IV). – Ч. 24; 24.III (5.IV). – Ч. 25.

17. Слово. – 1864. – 21.III (2.IV). – Ч. 24.

18. Там само.

19. Там само.

20. Там само.

21. Вістник. – 1864. – 1 (13).IV. – Ч. 25.

22. Там само.

23. Франко І. Зібр. тв. у 50 т. – К., 1980. – Т. 26. – С. 365.

24. Слово. – 1864. – 8 (20).IV. – Ч. 29.

25. Там само – 6 (18).V. – Ч. 36.

26. Там само. – 13 (28).V. – Ч. 38.

27. Там само. – 24.VII (6.VIII). – Ч. 50.

28. Там само. – 19.IX (1.X). – Ч. 75.

29. Там само. – 28.XI (10.XII). – Ч. 95.

30. Там само. – 31.X (12.XI). – Ч. 87.

31. Там само. – 31.X (12.XI). – Ч. 97.

32. Слово. – 1864. – 19 (31).XII. – Ч. 101.

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

34. Слово. – 1865. – 9 (21).VI. – Ч. 45.

35. Там само. – 3 (15).IX. – Ч. 27.

36. Там само. – 12 (24).VI. – Ч. 46.

37. Там само. – 14 (26).VII. – Ч. 55.

38. Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. Відділ рукописів. – Ф. 123.

39. ЦДІА України у Львові. Ф. 3с/309, оп. 1, в'язка 88, од.зб. 1784.

40. Там само. – В'язка 143, од.зб. 2126.

41. Мета. – 1865. – 31.V. – № 8. – С. 240.

42. Там само. – С. 239.

43. Там само.

44. Там само.

45. Франко І. Зібр. тв. у 50 т. – К., 1980. – Т. 28. – С. 282.

46. Мета. – 1865. – 31.V. – № 8. – С. 239.

47. Там само.

48. Там само.

49. ЦДІА України у Львові. Ф. 514, оп.1, в'язка 10, од.зб. 153, арк. 9.

50. Мета. – 1865. – 30.IX. – № 15. – С. 473.

51. Там само.

52. Там само.

53. Там само.

54. Там само. – 9.XI. – № 17. – С. 530.

55. Слово. – 1865. – 15 (27).XII. – Ч. 99; ЦДІА України у м.Львові. Ф. 514, оп. 1, в'язка 10, од.зб. 153, арк. 9.

56. “Siolo”. – 1866. – Зошит другий. – С. 184. (Переклад з польської).

57. Слово. – 1866. – 16 (28).II. – Ч. 14.

Юліян ТУРЧИН

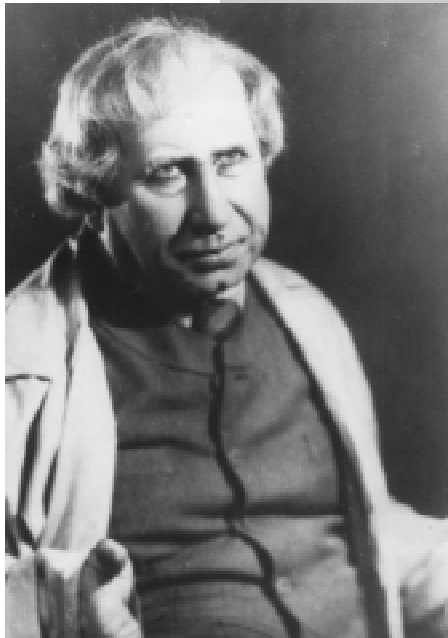
ХАРАКТЕРНИК СЦЕНИ ДОМІАН КОЗАЧКОВСЬКИЙ

(з нотаток помічника режисера)

У сузір'ї корифеїв-заньківчан 50-60 рр. ХХ ст., до якого належали Б. Романицький, В. Яременко, Д. Дударев, В. Любарт, Ф. Гаєнко, Н. Доценко, В. Данченко, О. Гай, Л. Кривицька, постать народного артиста України Доміана Івановича Козачковського – не менш яскрава та помітна.

Народився Доміан Козачковський 1896 р. в с. Лисичі Полтавської губернії в сім'ї селянина. З його іменем пов'язані творчі досягнення багатьох театральних колективів України. 1914 р. він дебютував у “Товаристві українських артистів” під орудою Л. Леонідова і П. Каганця, а далі був серед ентузіастів організації робітничо-селянських театрів. 1923 р. працював у Державному драматичному театрі ім. І. Франка, 1924 р. – в колективі Театру ім. М. Заньковецької, 1927 р. – у театрі “Березіль”. Згодом “всюдисущий” Д. Козачковський доклав багато зусиль для створення в Україні театрів музичної комедії (Донбас, Харків). У 1939 р. він став художнім керівником Сумського театру ім. М. Щепкіна, а по закінченні Другої світової війни виїхав у Галичину. З 1945 р. Д. Козачковський – художній керівник Львівського театру мініатюр, який згодом стає Театром музичної комедії. Працюючи в багатьох мистецьких колективах, Д. Козачковський вирізнявся працелюбністю, енергійністю, організаторським хистом, талантом актора і режисера.

З 1951 р. Доміан Козачковський – актор Театру ім. М. Заньковецької, в якому працював до останніх днів свого творчого життя. У заньківчан він – і актор, і режисер-постановник. Найкращі його ролі: Гордій (“Доки сонце зійде, роса очі вієть” М. Кропивницького), Голохвостий (“За двома зайцями” М. Старицького), Багдасар (“Дядечко Багдасар” А. Пароняна), Кобза (“Загибель ескадри” О. Корнійчука), прокурор Чуйков (“Дочка прокурора” Ю. Яновського), Петерсон і Румега (“Під золотим орлом”, “Човен хитається” Я. Галана), Туляга (“Хто смі-



Доміан Козачковський – Голохвостий у виставі “За двома зайцями” М. Старицького.
Режисер – А. Кліпп, 1953 р.

Доміан Козачковський – Туляга у виставі “Хто сміється останнім” К. Кропиви. Режисер – Д. Козачковський, 1953 р.

ється останнім” К. Кропиви) та багато інших. У творчому доробку артиста – близько 300 ролей.

За багато років спільної праці мені, колишньому помічникові режисера, авторові цих рядків, з численних ролей, побачених на заньківчанській сцені, закарбувався в пам'яті у виконанні Д. Козачковського образ Расплюєва з вистави “Весілля Кречинського” російського драматурга О. Сухово-Кобиліна (постава народного артиста СРСР Б. Романицького). Цей образ став узагальненням суспільного явища, що дістало назву “расплюєвщина” як втілення зла, жадоби до грошей, шантажу і користоловності.

Чимало акторів драматичного театру прагнули мати в своєму репертуарі роль Расплюєва. В історії російського театру цей образ блискуче створили знамениті Пров Садовський та Ігор Ільїнський. Серед виконавців ролі Расплюєва в українському театрі першорядне місце посідає знаменитий Доміан Козачковський. Він досягнув успіху послідовним внутрішньо-філософським наповненням образу, колоритністю, пластичним вирішенням.

...Дзвінок до кімнати Кречинського. Слуга Федір відчиняє двері. На порозі Расплюєв-Козачковський.

Його вигляд досить незвичний. Він рухається поволі від дверей по колу – на авансцену. Глядач має можливість ближче познайомитися з героєм. Він у досить поношеному брудному фракному костюмі, на якому добре видно сліди обтертої білої стіни. На плечах чорного фракку білий відбиток чиєсь п'ятірні: чи то – від тиньку на стіні, чи то – більярдна крейда. Під фракком – жилет у клітку, білий зім'ятий бант. Його старий потертий циліндр збитий на голові дещо “набакир”.

Одяг, реквізит, грим досить яскраво продумані артистом у виразних деталях. Відбиток внутрішнього стану на обличчі – змучений після картярського “двобою”. На щоці – великий синець, примружені маленькі очі “зирять” по всій кімнаті. Рот ніби витягнутий уперед трубкою. Погляд зупиняється на слугі Федорі.

За словами Расплюєва-Козачковського – сторінки життя людини-невдахи. Навіть вимова артиста особлива, зі своєрідним притиском на приголосних, це ще більше підкреслює безпорадність персонажа. Митець діє на вагомих, “болісних” павзах: “Б... була гра. О-о-х, ой...”, – з гіркотою згадує картярську “потасовку” жалюгідний Расплюєв. І далі... “Боже мій!.. Гроші... Карти... доля... щастя – зла страшна нісенітниця... Життя... був часочок, був маєточок і з’їли прокляті... спожили все... Ж... жебрак і у... убогий!”. Живе в цьому тексті артист гранично наповнено. За кожним словом і павзою – цілі картини даремно прожитого, програного життя. Проте його розповідь – ще одна “гра” – то смішна, то жалюгідна, то драматична, на виразних підтекстах, на колоритній міміці. Смішно і водночас навіть зворушливо.

В основі характер Расплюєва-Козачковського – складний, відразу його не збагнеш. Спочатку він скидається на добряка-дворянина, а далі поступово виявляє лакейські риси великого пройдисвіта, навіть деколи із задатками вдаваного “дипломата”. Не маючи власної гідності, Расплюєв-Козачковський, як безхребетний підлабузник, у руках свого “барина” стає лякливим і слухняним виконавцем усіх мерзенних задумів Кречинського.

Важливим моментом для розвитку образу Расплюєва-Козачковського була сцена з другої дії, коли Кречинський підло виманив у Муромських коштовну шпильку “солітер”. У цій сцені артист вибудовує справжній каскад складних моментів з життя шулера-Расплюєва. На

догоду “барину”, поплічник свого хазяїна, Расплюєв-Козачковський радіє з його махінацій. З піднесеною головою і руками, легкий, динамічний, з сяючими очима, ніби птах, гасає кімнатою зі словами на устах: “Вікторія”... “Рубікон”. Радощам немає кінця!

І от раптом зміна настрою Расплюєва-Козачковського в іншій сцені. За наказом “барина” Расплюєв опинився в зачиненій кімнаті під наглядом слуги Федора. Тут герой Козачковського, переляканий зміною ситуації, вдається до винахідливості. Напружено пульсує його думка, він шукає виходу зі скрутного становища. Пройдисвіт використовує хитрі ходи, адже він викручувався все своє життя, щоб вибратись “чистим з води”. Проте Федір – невмолимий. Тоді Расплюєв-Козачковський стає самим собою. “Який я дворянин?” – признається покірливо він Федорові. Далі Расплюєв-Козачковський вдається до улесливо хитрих і принизливих дій, щоб знову вислизнути з тенет і не бути покараним. Він увесь у пошуках. Шукає виходу думкою, дією, очима і всім своїм еством. Але й тут йому не вдається переконати слугу! Тоді він стає глибоко “трагічним”, вдаючись до сентиментів. Щоб розчулити слугу, Расплюєв-Козачковський жалісливим голосом, з тремтячим підборіддям, згадує і тюрму, і своїх дітей, “голих і голодних”. Але й на це слуга Федір не реагує. Тоді розлючений Расплюєв-Козачковський вдається до фізичної розправи з Федором. Боротьба у досконалії пластичній формі відбувалася на підлозі. Однак бійку несподівано переривав дзвінок у передпокої.

Доміан Козачковський – Расплюєв, Сергій Грінченко – Федір у виставі “Весілля Кречинського” О. Сухово-Кобиліна. Режисер – Б. Романицький, 1966 р.





Доміан Козачковський – Кобза у виставі “Загибель ескадри” О. Корнійчука. Режисер – Б. Тягно, 1952 р.

На вершині своїх емоцій Расплюєв-Козачковський у третій дії. “Барин” Кречинський вбігає до салону і на стіл висипає пачки грошей, які здобув завдяки шахрайству за “солітер”. Співучасником Кречинського у цій махінації був і Расплюєв. Варто було подивитися на стан Расплюєва-Козачковського, коли він побачив гроші!

У великій гамі розмаїтих почуттів він виявляє все своє єство, неситиму жадобу до грошей. То він з радости вигукує щось нерозбірливе дивним голосом, то широко розкриває здивовані очі, то їх примружує, то руками розмахує і хапається за голову. Він неначе уві сні. І нарешті з розкритими руками підбігає до столу і своїм незграбним тілом навалюється на гроші, обіймає їх, тулить до себе, до грудей, до серця. Отак він їх любить! Починає рахувати і щось мимрить: “Гроші – це гроші... сто... двісті... чотириста... дев’ятсот...” Він неймовірно збуджений, очі палають від щастя, тремтячими руками тасує купюри, то щось промовляє, то сміється, то плаче і знову рахує. Артист сповна виявляє у цій сцені ненаситне до грошей єство свого героя, і глядач вірить, що гроші для нього – понад усе.

У фінальній сцені вистави Расплюєв-Козачковський знов у центрі уваги. Увага глядача прикута до його персони. Тепер він як тїнь поруч зі своїм “баринном” Кречинським. Тут він у новенькій візитці то важко, повагом прогулюється по салону, то розва-

лившись знахабніло на дивані, самовдоволено хизується самим собою.

І нараз... різкий дзвінок у передпокої. Поява у дверях Пелькіна з представниками “права” вкрай стривожила Расплюєва. Вмить він опиняється за спиною Кречинського. Весь його вигляд стає несподівано розгубленим. Вираз обличчя зніяковілий, очі бігають, ніби когось шукають. Вивільняє з білих рукавичок тремтячі руки, занімілі ноги тупцюють на місці.

І коли поліцейський чиновник запитує його: “Ваше ім’я і прізвище?”, у відповідь розгублений Расплюєв-Козачковський белькоче переляканим голосом, гикаючи: “Та... а... -га... я... я... в мене нема прізвища. Я так... без прізвища”.

Так закінчувалася сценічна “епопея Расплюєва” у виконанні народного артиста України Д. Козачковського. Понад дві години у філігранному виконанні актора перед нами жив герой – авантюрист, пройдисвіт, шарлаган, знахабнілий шахрай, головною метою життя якого були гроші. Така гра майстра сцени дарувала глядачам справжню естетичну.



Доміан Козачковський – Багдасар у виставі “Дядечко Багдасар” А. Пароняна. Режисер – А. Горчинський, 1956 р.

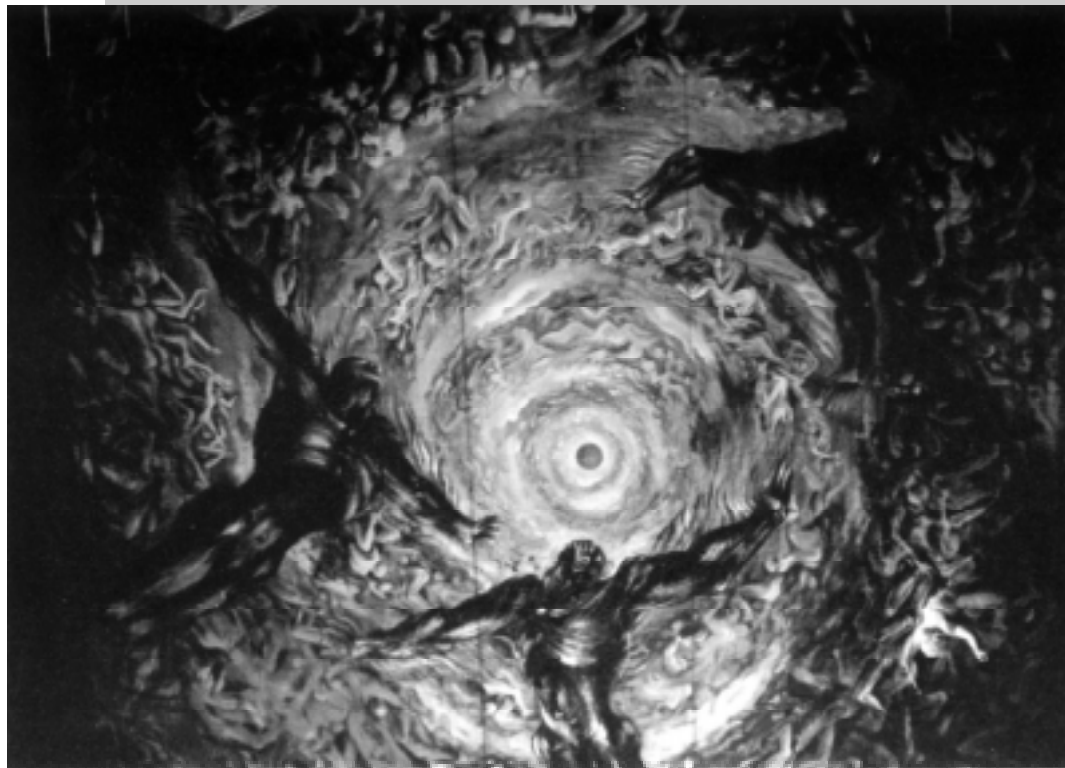
Любомир МЕДВІДЬ

ЄВГЕН ЛИСИК: МОНУМЕНТАЛЬНІСТЬ, ПРОСТІР, ЧАС...

Цікаво, чи у нашому суспільстві, зокрема в естетичному діапазоні, прийде мить усвідомлення Лисика як великого автора, творця, мислителя? Адже вельми загадковим і водночас промовистим є те, що наше сприйняття, приміром Лесі Українки-драматурга, реноватора Архипенка, апологета імпульсу Донцова чи софіста Франка по-справжньому, на жаль, так і не відбулося. Цікаво, що народ, у надрах суспільної свідомості якого універсальність образного світосприйняття закладена у самій генній системі, виявляється нездатним засвоювати саме уроки універсальності у творіннях своїх найвизначніших геніїв. Не уподобання до російської мови, лише обшир мотивів мислення спонукав Гоголя розташовувати свою діяльність в межах чужої культури; універсальна пристрась, синдром Фенікса, здатного відроджуватися з попелу, і глибока віра зробили Шевченка незбагненим і дещо чужим для власного народу, незважаючи на всю винятково українську орієнтацію поета; слухняна підпорядкованість тим та іншим зовні нав'язаним обставинам і хронічна неувага до власних глибинно закладених переваг зумовили історичне відставання українців і т.д. Ще Шевченко підмітив дивацький афект суспільного бачення лише згідно з тим, як німець нам розкаже.

Не менш дивний афект стосується моменту виходу на поверхню розплавлених матерій суспільного ядра – тут українська поверхня виявляє виняткову здатність стискуватись, ціпеніти, зусібчч стягувати собою кратер та й, врешті, гасити його, як рану. Ця цілюща властивість дорогою ціною обходиться історії народу з незмінно рівнинним – та водночас не переораним новими обставинами овидом: властивість, що допомогла народу вижити, але заодно відібрала йому здатність жити динамічним життям, як отій неопалимій купині на рівнинній цілині.

Лисик не виконував сценографії до “Мойсея” – опери М. Скорика (2001 р.). Пустельний сценографічний



Ескіз декорації до балету “Створення світу” А. Петрова. Львів, 1987 р.

простір із рубцюватим скелястим ландшафтом, у глибини западин якого раз у раз то тут, то там спалахує розпечена внутрішня маґма, – цей горизонт виконували брати Риндзаки. Однак, щось принципово схоже на те, що бачимо в роботі учнів, могло бути здійснене самим Майстром.

Поняття простору – ось те, що найперше спливає на думку, коли зосереджуємо увагу на творчості Євгена Лисика, одного з нечисленних у сучасності творців, в розпорядженні якого просторовість – насамперед і єдино – філософська категорія. Фактор простору у діяльності Лисика набуває найширшого змісту: як неозора перспектива – і ретроспектива; як середовище – і як символ; як факт дійсності – і факт клітки, збігу, зливу, стікання перспективи простору до об’єму однієї-єдиної точки з критично важкою масою. Водночас, доконче необхідно сказати, що у Лисиковій творчості простір уподібнюється Храмові за однієї істотної умови, що Храм цей – Людина.

Лисик вельми часто застосовував прийом представлення простору як величини космічного порядку, як



Сцена з балету “Створення світу” А. Петрова. Львів, 1987 р.

одного зі станів Космосу. У таких випадках він успішно надавав дійству, насамперед сценічному, планетарного значення у розумінні подачі обставини дійства як події космічних масштабів, як невід’ємного елемента Системи, що і Всесвіт утримує, наче кульку. Цей засіб, характерний для усієї Лисикової монументалістики образу, у різноманітних версіях Маєстро застосовував у багатьох виставах. Цей засіб став лейтмотивом, провідним елементом усієї його творчості. Однак монументальний, зведений у космічні перспективи лисиківський сценографічний артефакт – улюблений майстром, але далеко не єдиний спосіб організації простору. Лисик розумів і сприймав простір (і, зокрема, сценографічний) насамперед як організацію творчого акту згідно з єдиним задумом, причому цей задум – лише і єдино він – призначений бути сенсом, душею і вимовою акту творчості (і сценічної теж).

Тому просторова організація і “тип” просторовості мали у творчій ініціативі Майстра щоразу інший зміст, не втрачаючи, втім, свого найголовнішого принципу вагомості і значення. І в тих випадках, коли Лисик “стискав” простір, наслідок був, як завжди, щонайширший, він, знову ж таки, стосувався космічних ідей, супроводжуючи націленість людської особистості на осмислення самої себе серед складових вартостей Всесвіту.

Ми спробуємо окреслити лисиківське розуміння організації Простору і сценічного простору, зосередивши увагу на формозмістові сценографічного рішення двох відмінних між собою спектаклів – балету “Ство-

рення світу” (Львівський академічний театр опери та балету ім. Івана Франка) та драми “Стара жінка висиджує” (Польський народний театр, Львів).

Приступивши до роботи над балетом “Створення світу”, Лисик мав перед собою нічим не примітний матеріал – музику композитора А. Петрова на тему сумнівно-гумористичних малюнків Ж. Еффеля під згаданою назвою – умови, які могли б збентежити будь-якого творця. Лисик сміливо переступив межу перестороги: всупереч фривольно-легковажній темі спектаклю розташував, власне, “підвісив” дійство у тривожній безкінечності міжпланетного простору під вражаючою блідістю обличчя Матері-Землі, сповненого глибокої тривоги за Дитину-Людство. Несподіваний драматичний контраст до музично-балетної теми виявився вельми ефективним: він змінив полюси вистави,

її настроєвості, усього призначеного звершуватися перед глядачем – музичного ряду, ритмів танку, пластики тіл, гри світел, самої дії і самого сенсу того, що відбувається на сцені. Усе це раптом набуло неочікуваної вагомості, повернуло спектакль у незвичний ракурс, вибило звичайну основу з-під крісел у залі для глядачів, з-під усього “наземного”, немов океанський лайнер зрушеного, згідно з волею Майстра, у захоплюючий вояж вічноюними і вічнотривожними космічними світами.

Лисиків простір у “Створенні світу” сповнений на-полегливого пульсування життєматерії, однак там не знайдеш жодного зайвого елемента; лик Символу-Матері у глибинах космосу достеменно-достовірний, та жодної посполитої риси у ньому, як у лику Вишгородської Богородиці, ніяк не помітити. Це – обличчя-Планета, не інакше і не менше. Усяке споглядання його, усякий дріб’язковий інтерес при ньому не можливі – їм ніколи не вистачить прискорення, щоб здійснитися над собою. Навколо – неймовірно вільний простір, неозора вітчизна планет, у якій і глядачеві призначена планетарна траєкторія. Саме цей фактор вчинює маленьке грандіозне диво – підносить глядача над навколишньою узвичаєною буденністю. Ніщо не буденне, усьому повернено первісно-чистий зміст, усьому дарується благодатна, але й тривожна відкритість першопочатку, усе пройняте невагомістю звільнення – розкішною і жаскою водночас: акорди музики, течія танку, парабола глядацької орбіти. Жива дійсність мовби відступає і зачаюється позаду й знизу за вами, глядачем із громадами своїх

проблем, запахами диму та поту, полісками ідей та тюремних ґрат, збутілих костей, політичних баталій, дорогоцінно відшліфованих діамантів... Ваша невагомість здіймається над усім тим з відчуттям чогось, що невіддатне вислову, що поза-космічне і поза-тривожне, виставлене поза мистецтво і свободу. І це “щось” ви можете хібащо відчутти як скрип Осі, на яку навантажені ви разом із вселенським простором, коли на крихту таки змінюється дещо досі непохитне в вас, – такий магічний вплив Майстра на вашу ревниво бережену незалежність, на вашу призабуту відповідальність.

Оці космічно-драматичні аспекти могли б пролитися над комедійною першоосновою у мелодраматизм і навіть стати смішними, якби не зосереджений, цілеспрямований, потужний імператив лисиківського генія, незрівнянний талант створення монолітно-монументальної образності, забезпеченої могутніми композиційними зв'язками. У “Створенні світу”, як, зрештою, в багатьох інших випадках, справжнім змістом спектаклю стала монументальна споруда сценографії, зведена Лисиком, оточена настроєвою тональністю, заданою чутливим камертоном його драматичного світосприйняття.

Музична, оперна, балетна, драматична теми, як правило, ставали для Майстра стартовим підґрунтям, відкритою можливістю, умови якої зрушували стихію його постійно напруженого мозку. Йому завжди вдавалося віднайти і виявити у тих елементарних мотивах відблиск Осьового стержня, навколо якого поставала неодмінно просякнута антропоморфним драматизмом сценографічна візія митця – складна, вагома і проста водночас.

Наступних кілька абзаців присвячимо темі радикально іншого розв'язання Майстром просторової ідеї, коли простір, ніби під дією граничної гравітації, звужується до якнайважчої камерної стадії – явища, що їх в теорії космосу називають “дірою”. Розмова торкнеться сценографії п'єси “Стара жінка висиджує” Тадеуша Ружевича, у постанові Польського народного театру у Львові на крихітній сцені Будинку вчителя. Лисик ретельно оцінив придатність кільканадцяти квадратних метрів сценічної площі згідно з параметрами твору видатного польського автора та перспективи майбутньої постанови і, тонко акомпонуючи задумові режисера, запропонував відмінну сценографічну версію, в якій спектакль оформився і визрів як найвизначніша театральна подія.



Сцена з балету “Створення світу” А. Петрова. Львів, 1987 р.

...Сміття від початку заповнює і без того тісну театральну залу. Глядачі рушають на свої місця, змушені обережно обходити купи скрізь присутнього непотребу, переступати через оберемки старих газет, зношене взуття, розчавлені ляльки. Уся зала увібрана в білу тканину – “матерію”, що в ділянці сцени “завихрена” й асоціативно нагадує собою кубло, серед якого Жінка у химерному нашаруванні розмаїття вибілених, злинялих суконь, сумна, обтяжена зайвою вагою, дивовижна із своєю дивною гідністю серед дивовижних обставин, складених із напіврозмов та напівподій – розпочатих і недовершених, так само разово-натхненних, як і ураз обірваних, – ніби Жінка-квочка висиджує потомство.

Дійство розпочинається мовби знову і знову, пульсує уривчастими, немов спалахи, акціями-діями, що нізвідки прибувають і відбувають в нікуди. І тільки сміття, незворушний як доля, регулярно довозить білими тачками нові порції сміття, між іншим партію стоптаних черевиків із дірковими підшвами. Лише десь-то вгорі зліва чи збоку цього космічного устя, цієї лапідарної гніздо-діри у промені світла на мить, немов утопленик, спливає елегантний образ скрипки чи благородне жіноче лице, скам'яніле у жалобному обрамленні старої фотографії.

Дивна, зовні абсурдна дійсність, між тим, чимраз виразніше оформлюється в образі, який починає нагадувати Європу, добру стару Європу з її зворушливими пологами на ложі власної виполовілої цивілізації, пронизаної відлунням воєнного дурману, морального виснаження, громадянського затьмарення...



Ескіз до вистави "Стара жінка висиджує" Т. Ружевича. Львів,

Сценографічний образ, запропонований Лисиком, і тут вражав глибиною задуму: зімкнутість простору, гнітючий символ сміттєзвалища, обвал вартості ідеалів – усе це сумарністю спектра врівноважувала первозданна білизна, що вкривала собою усе й скрізь – акторів, стіни, речі. . .

Враження від спектаклю витворювалося багатозначне, складне, як складне народження усякого Нового Життя. Глядач інстинктивно відчував потребу вивільнення, зцілення розпорошеного світу, в якому і йому довелося заблукати, жагу свободи, видобутої з обставин нестримної загальносуспільної гравітації.

І в цьому випадку, в умовах об'єктивно-фізичної камерності, якнайвужчого сценічного простору, Лисикові вдалося спорудити узагальнюючу монументальну образність, в якій пластика, слово і безцінний, як світло в кінці тунелю, білий колір дійства зливались в єдиний мистецький організм, у струнку систему з аскетично-суворою, позначеною відтінками абсурдності, однак насправді далеко не абсурдною вимовою. Цей високий невідкорений горизонт над усезагальною гравітацією у найвужчому усті трагікомедії міг встановити лише високопрофесійний творчий акт. Позбавлений ефектів поверхової інтриги чи манірної екзальтованості, він, однак, уміє надати високоестетичного і тому сповненого оптимізму значення навіть найнепривабливішим проявам Буття.

Природа Лисикового обдарування мала виразний монументалістський зміст, що визначив обриси усього

здійсненого Майстром, став фундаментальною властивістю його творчості. Попередні два приклади сценографічних рішень, протилежних своїми пластичними формами, засвідчують його сталу зацікавленість філософією Простору як формою Вогню й Можливості. В одних випадках митець, застосовуючи ілюзорні ефекти, охоче створював панораму безмежної космічної просторовості, перспективи якої, завихрюючись, обов'язково сходилися у пункті Людської Постати, розташованій в Космосі (балет "Створення світу"); в інших – у парі із дією граничної гравітації "стискав" простір, знову ж таки, у тій же точці Людини, неначе у космічному усті, крізь яке відкривається оновлений світ, світ "після людського тунелю" – очищений і реорганізований.

Ефект просторовості у Лисиковій творчості має не надто багато спільного із поетичною чут-

тєвою настроєвістю європейського романтизму, найвиразніше представленого, наприклад, у пейзажах німецького художника К. Фрідріха.

Простір Лисика більше споріднений із видовищем простору, який знаходимо у Шевченка:

За байраком байрак.
А там степ і могила
Із могили козак
Встає сивий, похилий.
Встає сам, уночі. . .

Шевченкова винятково настроєва просторовість, як і в Лисика, теж є приводом, інтродукцією, досконало окресленим тлом, настроєвою зоною; почерез них уся увага спрямовується до проблематики національного феномену (Шевченко) чи проблематики людського призначення у світі бетону, космічних швидкостей і неподільної Планка (Лисик).

Монументальність Лисикового простору повсякчас зупиняється на об'єкті Людини, об'єкті Розп'яття (як в "Есмеральді") або ж на об'єкті Матері (як у "Створенні світу"), тобто постійно має антропоморфний смисловий характер, зосереджений в параметрах свідомості, на перехресті Віри й моралі. Самопожертва Людини не безнадійна і не сліпа. Тема людської жертвовності винятково сильно зазначена у Лисиковій філософії і творчості. Невипадково Квазімодо, просочений розпачем по смерті Есмеральди, сам стає осередком дзвону, звук якого, як

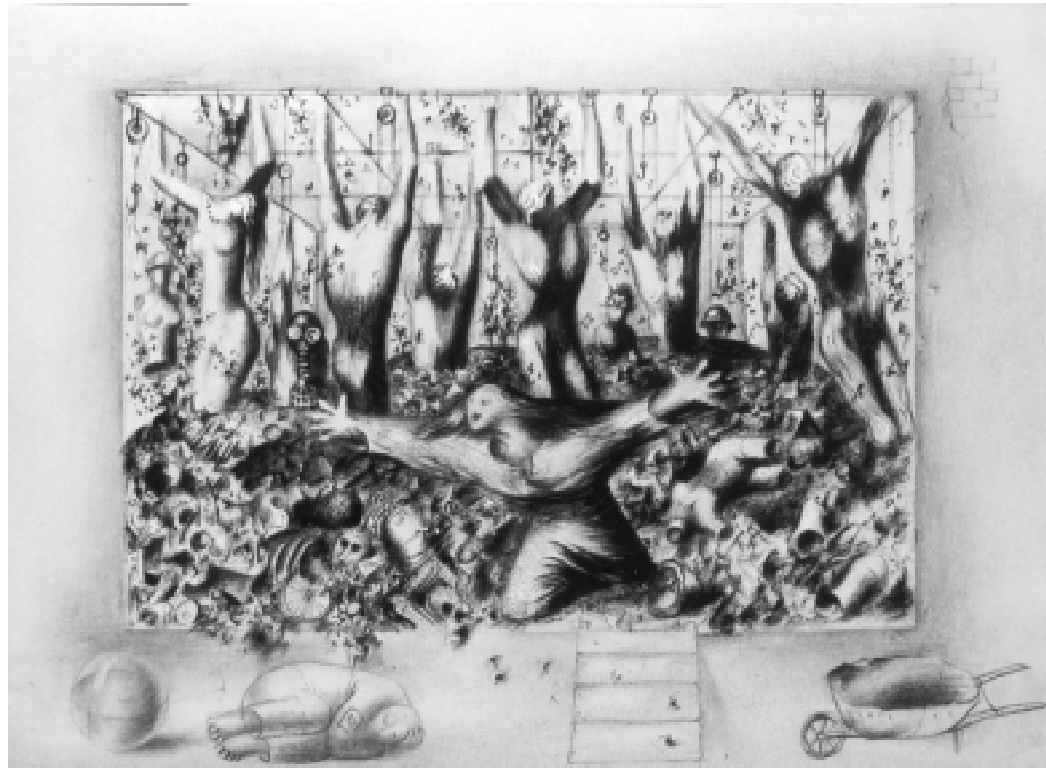
і Розп'яття на вершині Собору, спрямований прорвати оболонку оскверненого земним злочинном простору (балет "Есмеральда").

З іншого боку, варто зазначити, що, як особистість глибоко християнських переконань, Євген Лисик ніколи і в жодній зі своїх космічних сфер не припускав мотиву втрати, загубленості, розмитості Людини. Мабуть, саме тому тема людського "очищення попелом", притаманна Лисиковій творчості, не доступним словесному окресленню чином тотожна темі Христового Розп'яття, як жертви в ім'я викупу Людини. (Відомо, наприклад, що Лисик мав задум розписати християнський храм – мрія, якій, на жаль, не було суджено здійснитися).

Антропоцентризм Лисика міститься на перетині історичної (Земля) і космічної просторовості (Всесвіт). Трагічний і оптимістичний водночас, він засвідчує незламну велич людського Духу, здобутого ціною найбільшої жертвовності. Зіставлення обох тем – Христового Розп'яття і Людини у космічних вимірах – набуває в Лисиковій світоглядності складної, таємничо воз'єднаної у глибинах підсвідомості структурності, і саме це зіставлення Христа й Людини – одна з найсуттєвіших рис його незабутньої творчості.

Етично-естетичне поняття "очищення попелом" – ще один складний філософський аспект творчості Лисика, який вимагає окремої і ширшої розмови. Ця тема ще й досі залишається не тільки не дослідженою, а й не поміченою у творчості Майстра. Між іншим, добре відомою є його прив'язаність до вугілля. Творець винятково цілісної формації, Лисик не припускав у творчості випадковостей: вугілля, своєрідний тип попелу, наслідок випробування, "реструктуризації" вогнем, було водночас і символом, і робочим матеріалом, яким митець вибудовував усе нові й нові форми у світі своєї творчості. Тему "очищення", мабуть, слід було б починати з цього технічного, вельми характерного і промовистого епізоду. З Божою допомогою у майбутності спробуємо торкнутися недослідженої царини цієї теми. Зараз же, завершуючи тему філософії простору і монументальних начал творчості Лисика як категорій високоестетичного рівня, хочемо підкреслити ще одну надзвичайно важливу, на наш погляд, думку.

Йдеться про те, що лисиківський антропоморфізм як космічного ("людина-Месія"), так і катастрофічного ("очищення попелом") зразка, носить достеменні ознаки



Ескіз до вистави "Стара жінка висиджує" Т. Ружевича. Львів,

моральної категорії. Без сумніву, естетичні принципи митця цілковито позбавлені неприйняттого зовнішнього моралізаторства: стоптані, прошиті дірами підошви взуття ("Стара жінка висиджує") – переконливий знак-символ, факт "стомленої" дійсності, але аж ніяк не ярлик на тюкові моралі; у "Створенні Світу" тривога за майбутність у Космосі людського Храму є моральним імпульсом, і ніде, ні в чому не менторським моралізаторством. Вишукана лисиківська естетика незмінно етична, вона завжди, як і мораль, виявлена в образі, і ніколи – у проповіді. Цей образ крізь первісну пелену чуттєвої насолоди потребує уважного, майже мученицького прочитання, наполегливого й нелегкого проникнення до глибини його фундаментального пласту – тільки тоді проявляється, постає на весь зріст голографічна об'ємність і повноцінність образу.

Євген Лисик – це естет не з тих, які покликані (чи прагнуть) милувати око глядача елегантними обрисами й вишуканою красою своєї мистецької, зокрема сценографічної, пластики, хоча елегантності й вишуканості в нього із достатком. Він – грізний естет, що повиває вас, охоплює, оточує мораллю лисиківського, обов'язково високоестетичного гатунку, – неспокоїною, вимогливою, важкою мораллю, яку, однак, легко приймати і нести, ніби найсолідше ярмо.



Юрій Бельський

Коли стаття була готова до друку, редакція отримала сумну звістку про те, що Актор відійшов з життя... Однак текст подаємо без змін.

Валеріян РЕВУЦЬКИЙ

ЮРІЙ БЕЛЬСЬКИЙ – АКТОР І РЕЖИСЕР

Першим виступом Ю. Бельського в Театрі-Студії була роль зальцбурзького директора Паскаревича в ревії Іларіона Чолгана “Блакитна авантюра” (5 травня 1946 р.). У виставі “Мати і я”, за М. Хвильовим грав (з вересня 1946 р.) арештованого білогвардійця. У наступній ревії І. Чолгана “Сон української ночі” (10 жовтня 1946 р.), граючи кілька епізодичних ролей – Скрипалю, Кельнера, Репортера, Перекладача, він показав виняткову пластичність і вміння швидко перевтілюватися. Керівники Театру-Студії після успішного виступу актора у спектаклі “Слуга двом панам” К. Гольдони в ролі директора готелю Тібальдо (19 лютого 1947 р.) доручили йому першу відповідальну роль писаря Скакунця в виставі “Пошилися у дурні” М. Кропивницького (4 серпня 1947 р.). Щодо Бельського-Скакунця Ю. Шевельов зазначав, що “... образ сільського Меркурія поданий у водевільних тонах – і в цьому пляні зіграний послідовно” (“Арка”, ч. 4, жовтень 1947 р.).

Наступною відповідальною роллю Ю. Бельського в Театрі-Студії був Префект в “Оргії” Лесі Українки (7 вересня 1947 р.). Критик І. Головацький (Прем’єра “Оргії” Лесі Українки, “Час”, 2 листопада 1947 р.) зазначав, що ... “Маска Префекта трохи від Нерона римських часів, трохи від гестапівця вийшла зовсім удачно”. Й. Гірняк висловив думку, що в цій ролі помітний психологічний перехід актора від аматорства до професіоналізму, а критик І.К. (“Арка”, ч. 5, листопад 1947 р.) писав, що... “зовні дуже виразний і з цікаво закресленим внутрішнім рисунком образу виступив Ю. Бельський-Префект”. Останньою роботою Ю. Бельського в Театрі-Студії стала роль сексота Карно в “Зайвих людях” І. Кошелівця за М. Хвильовим (6 березня 1948 р.). В. Ковалів (“Українська трибуна”, березень 1948 р.) занотував у Бельського в цій ролі “приниженість і запобігливість раба перед слідчим Чека, самовпевненість і нахабство перед жертвами санаторійної зони”.

Гарячка виїзду еміграції з Німеччини до інших країн захопила і Ю. Бельського. Він вирушив до Англії. Це була велика помилка. Перебування там не збагатило його творчого доробку й досвіду, набутого в березільських майстрів Театру-Студії. Бельський врешті вирішив виїхати до Канади. 1951 р., завдяки старанням його колишнього колеги з Театру-Студії, актора Юрія Поченюка, він прибув до Торонто.

У Торонто тоді існував “Народний театр” під мистецьким керівництвом Григорія Ярошевича-Манька та режисера Михайла Тагаєва, який ставив п’єси лише з класичного побутово-етнографічного репертуару. Тут

Доля українських митців у діаспорі – складна. Більше щастя мають митці балету або інструменталісти, а драматичні актори майже приречені на пошуки будь-якої праці для прожиття, що обертає їх на півпрофесіоналів, які з часом цілковито втрачають свій фах. Але все ж окремі актори, глибоко люблячи театральне мистецтво, докладають безмір зусиль, щоб залишитися серед митців країн свого поселення. До таких належить Юрій Бельський. Актор і режисер, завдяки своїм заслугам перед українським театром Канади він не тільки був відзначений Шевченківською медаллю (1977), в Україні уведений до енциклопедії “Мистецтво України” (1995), а й став членом “Банку талантів Онтаріо” в Канаді (1990).

Народився Юрій Бельський 22 листопада 1922 р. в місті Оріхові (тепер районний центр Запорізької області). В тому місті був великий кінотеатр і будинок культури, куди вчашав юнак, беручи також участь у шкільних виставах. Вступив він до Одеського театального технікуму, але 1940 р. його покликало до армії. Він потрапив у Свердловськ, де пройшов вишкіл, ставши радистом в артилерійському полку. 1941 р. полк перекинули на Україну до Білої Церкви. Почалася війна, полк розбомбили й оточили німці, і Юрій потрапив у полон. Почалося страхоття полону – спочатку в Німеччині, потім в Австрії (Грац), куди 12 травня 1945 р. увійшли Червоні війська. Вночі Бельський утік до англійської зони в Кефлах, а потім до Зальцбурга, де довідався, що в Ляндеку створено Театр-Студію під керівництвом Йосипа Гірняка та Олімпії Добровольської. Він без вагань поїхав у Ляндек.

відбувся дебют Бельського як режисера. Він поставив “Сорочинський ярмарок” М. Старицького і грав у ній головну роль Солопія Черевика. Тагаєв висловлював авторові статті своє задоволення з приводу роботи молодого режисера, хоч зауважував, що не погоджується з вирішенням деяких сцен. Тут вплив керівників Театру-Студії на молодого режисера був очевидний, адже йшлося про нове “прочитання” класичної п’єси. В “Народному театрі” Бельський-актор грав Возного в “Наталці Полтавці” І. Котляревського, Акілу Акіловича в “Суєті” І. Карпенка-Карого та Корчмаря в “Марусі Богуславці” М. Старицького.

Однак глядач вимагав нового репертуару, кількість прем’єр зменшувалася, і “Народний театр” припинив 1953 р. своє існування. Бельський, заручившись допомогою професійного актора Андрія Ількова та актора-аматора й адміністратора Володимира Довганюка, створив ініціативну групу, яка вирішила скликати збори акторів 5 червня 1953 р., що й стало датою заснування театраль-ного ансамблю “Заграда”. На зборах обрано управу на чолі з Г. Ярошевичем-Манько, її членами стали Ю. Бельський з А. Ільковим та В. Довганюком. Прийнявши керівництво, Г. Ярошевич-Манько застеріг, що не погоджується із новим репертуаром і, відбувши каденцію, відійшов від “Заграви”. Відмовився працювати в ній і М. Тагаєв. Тоді ініціативна група вирішила на посаду мистецького керівника запросити режисера Здислава Туржанського (псевдо – Слав Теліжин) та сценографа – Емілія Теліжина.

С. Теліжин, професійний режисер із досвідом роботи на польських та німецьких сценах, вирішив для дебюту в “Заграві” поставити драму “Прокурор Дальський”, яку він сам погодився переробити з п’єси Костя Гупала “Триумф прокурора Дальського”, змістивши смислові акценти: конфлікт боротьби НКВД з українськими націоналістами набув зворотнього характеру боротьби українського підпілля з силами НКВД. Прем’єра “Прокурора Дальського” відбулася 5 грудня 1953 р. і стала початком діяльності “Заграви”. Бельський грав роль майора НКВД Авдеева, особи, пов’язаної безпосередніми контактами з центром НКВД у Москві, дорадника в діяльності зі “стукачами” і навіть з прокурором; до обов’язків майора належало залякувати тих, хто не відмовлявся від співпраці з його могутньою установою.

Для наступної вистави С. Теліжина – комедії Т. Брандона “Тітка Чарлі” (прем’єра 23 березня 1954 р.) – українізовану версію зробив Петро Гурський. Чолову роль Сергія Лобанова, 50-річного претендента на руку “тітки”, грав Ю. Бельський. У цій ситуаційній комедії з наближенням до фарсу роль Лобанова не вимагає такої досконалої пластичності, як інші. Задля успіху виконавець цієї ролі повинен постійно бути серйозним та наївно вірити, що “княгиня Капучидзе” – пересодягнений жінкою студент – дійсно кохає його, і тому він прощає “її” всі недоречності “її” поведінки. Дотримання упродовж



Юрій Бельський – Труффальдіно у виставі “Слуга двом панам” К. Гольдоні. Режисер – Слав Теліжин. Театр “Заграда”, Торонто, 1963 р.

усієї вистави саме такої поведінки виправдовує й поразку Лобанова у фінальній сцені. Ю. Бельський досягнув успіху у цій роботі.

Наступна поява Ю. Бельського як актора в “Заграві” відбулася в назовній ролі у виставі “Адвокат Мартіян” Лесі Українки. Це була перша трагічна роль Ю. Бельського (прем’єра 31 жовтня 1954 р.). Драматург наділив Мартіяна непохитним запалом, стійкою вірою та готовністю жертвувати чесно своїм життям задля високої мети. Опинившись у непевному й хисткому часі, він готовий прийняти нове життя й реалізувати великі ідеї нової релігії. Без дрібки мелодраматизму Бельський-Мартіян сприймає чи то відхід дітей від нього, чи смерть небоги або ж молодого християнина, якому він відмовив у допомозі...

Вічній проблемі присвячена лірична драма Марії Цуканової “Проліски”, що знайшла місце в репертуарі “Заграви” після “Адвоката Мартіяна” (прем’єра 6 лютого 1955 р.). Хто є справжнім батьком – той, хто дав початок життю дитини, чи той, хто виховав її. Драматург стає на боці другого. Батьком-вихователем є диригент Отава, роль якого виконував Бельський з властивим йому “вольовим енергетизмом”: “Жити – значить боротись, змагатися, перемагати... Навчитися сказати замість нашого традиційного “а може” – я можу. Я хочу!”

Вистава “Кур’єр УПА” Осипа Остої (Залуцького) відбулася в “Заграві” 8 травня 1955 р. Змістом її є місяць кур’єра УПА, який із ветераном-дипломатом вирушають до представництва УГВР у Швейцарії. Події відбуваються переважно в Німеччині 1946 р. П’єса стоїть близько до жанру детективної драми. Автор при цьому користується мистецькими засобами мелодрами. Відповідно змальовано й постать німця Франца, якого грав



Йосип Гірняк – Кукса, Юрій Бельський – Скакунець у виставі “Пошились у дурні” М.Кропивницького. Театр-Студія Й. Гірняка та О. Добровольської. Німеччина, 1947 р.

Бельський: чорний характер у стилі типової мелодрами. Персонаж Бельського – провокатор, який не зупиняється ні перед чим, щоб досягнути своєї мети і постати перед совітськими військами як особа, що очистила село від гітлерівських банд.

Ще дві вистави в режисурі С. Теліжина – “Мораль пані Дульської” Г. Запольської (прем’єра 25 березня 1956 р.) та “Примари” Г. Ібсена (23 лютого 1957 р.) – позначені для Ю. Бельського двома подіями. Щодо першої, то він брав у ній участь як асистент С. Теліжина і залишився ним надалі у наступних виставах цього режисера. У другій мав змогу оволодівати внутрішньою акторською технікою у глибокопсихологічній драмі, де грав столяра Енгстрана, циніка за вдачею. Особливо вдалася акторові сцена з пастором Мандерсом, коли завдяки вдалій аргументації він примушував пастора допомогти заснувати притулок для моряків.

Поява “Жайворонка” Ж. Ануя в “Заграві” (прем’єра 25 березня 1959 р.) стала видатною подією в житті ансамблю. Жанна д’Арк – жайворонок – є символом французького народу, який пережив і середньовічну інквізицію, й Паризьку Комуни, й нацистське урядування Віші. Найяскравішим символом деспотизму в драмі є Інквізитор, роль якого виконував Бельський.

Останньою спільною працею Ю. Бельського із С. Теліжиним через кілька років була участь у всесвітньовідомій комедії К. Гольдоні “Слуга двом панам” у перекладі Ірини Стешенко (прем’єра 4 травня 1963 р.). Саму комедію можна назвати скоріше ситуаційною, аніж

комедією характерів, до якої Гольдоні прийшов пізніше. Головну роль Труффальдіно виконував Ю. Бельський. У його пам’яті жевріли спогади про цю виставу в режисурі Й. Гірняка у Театрі-Студії. Вистава була своєрідним підсумком його успішної співпраці зі Славом Теліжиним, як актора і режисера, водночас була кроком до подальшої серйозної режисерської діяльності Ю. Бельського.

Раптовий відхід Теліжина від мистецького керівництва в “Заграві”, а незабаром і від ролі чергового режисера поставив саме Ю. Бельського перед необхідністю перебрати ці обов’язки на себе. Надалі його головною діяльністю в “Заграві” стає режисура. Услід за першою спробою “Кассандри” Лесі Українки (прем’єра 2 квітня 1967 р.) Бельський-режисер спинився на комедії “Еспанська муха” Ф. Арнольда та Е. Баха, яку допасував до обставин на еміграції під назвою “Таборова козулька” (вона вперше вийшла до глядачів 21 лютого 1971 р.). Ю. Бельський поновив також “Примари” Г. Ібсена (1 листопада 1972 р.),

поставив “Украдене щастя” І. Франка (2 листопада 1973 р.), “Одруження” М. Гоголя (2 листопада 1974 р.). 26 листопада 1975 р. відбулася прем’єра вистави “Мотря” в інсценізації Гр. Меріям-Лужницького та Л. Лісевича за романом Б. Лепкого), далі – “Суєта” І. Карпенка-Карого (16 листопада 1979 р.), “Євшан-зілля” В. Софроніва-Левицького (прем’єра 22 лютого 1980 р.), три скетчі про пристосування української еміграції до нових обставин.

Як актор, Ю. Бельський залишив за собою роль Енгстрана у відновленій виставі “Примари”. В “Одруженні” М. Гоголя зіграв Подкольосина, виступив в епізодичній ролі Старого Козака в “Мотрі” за романом Б. Лепкого, Мариновича в “Євшан-зілля” та в назовній ролі в комедії М. Куліша “Мина Мазайло”. Про виконання останньої пішли безпідставні чутки щодо порівнянь із виставою Й. Гірняка. Але він був у ній іншим, як іншим у цій ролі був і В. Блавацький. З Миною Мазайлом закінчилася діяльність Ю. Бельського в “Заграві”: доводилося працювати для прожитку. Проте пізніше він ненадовго повернувся до “Заграві”, погодившись на пропозицію В. Довганюка закінчити розпочату ним режисерську працю над виставою “Нескорені” Л. Любомирського (прем’єра 28 листопада 1988 р.) та поставити новий варіант “Таборової козульки” під назвою “Тріхи молодости” для поїздки в Україну 1990 р.

Окрім праці в “Заграві” окремою сторінкою творчої біографії Бельського стала участь в ОМТА (Ontario Multicultural Theatrical Association) та англійській театральній асоціації “Ontario Theatre”. 1971 р. на виставі

“Таборової козульки” за куліси завітали представники ОМТА, висловили своє задоволення побаченням на сцені і запросили Ю. Бельського долучитися із “Загравою” до фестивалю цієї організації, в якому брало участь 12 етнічних театральних груп. Ю. Бельського було обрано членом управи ОМТА. На першому фестивалі ОМТА в Торонто 1972 р. за виставу “Примари” Г. Ібсена “Заграва” отримала надзвичайно схвальну рецензію Роберта Мартіна в часописі “Globe + Mail”, а через два роки в Гамільтоні театральний критик Едді Блек виділив Ю. Бельського як найкращого актора фестивалю за виконання ролі Мінні Мазайла в однойменній комедії М. Куліша. У 1980 р., знову на фестивалі ОМТА в Торонто, він здобув відзначення як найкращий режисер за поставу “Євшан-зілля” В. Софроніва-Левицького.

Маючи влітку вільний від основної праці час, Ю. Бельський підготував ролі і впродовж 12-ти років брав участь у щорічних провінційних, національних та між-етнічних театральних фестивалях, організованих асоціацією “Ontario Theatre”. Ю. Бельський зіграв у виставах на фестивалях: “Перший урок англійської” І. Горвіца (Торонто; Ю. Бельського відзначив критик Боб Пенінгтон як найкращого виконавця другорядної ролі); “Лише мій дідусь Діб” І. Німчука (Регіна); “Лісістрата” Арістофана (Шарлот Таун, “Після похорону баби” Т. Галая (Пітербар); “Ламана англійська” С. Шермана (Торонто); “Коштовності з небес” (Калгері, автор не встановлений, інсценізація режисера А. Майдана); “Після похорону баби” Т. Галая (Нью-Йорк); “Ведмідь” та “Пропозиція” А. Чехова (Брентфорд Вікторія). На інтернаціональних фестивалях в Монте Карло (Монако, 1981) та Пурбії (Мехіко, 1987) грав роль Вальтера у “Після похорону баби” Т. Галая а на всесвітньому фестивалі південно-американських, карибських та європейських театральних груп на острові Аруба (Венесуела) він успішно виступав у одноактівках А. Чехова.

Прилучився Ю. Бельський і до кіномистецтва. В аматорській українській кіностудії Васіка грав у фільмі “Ніколи не забуду” за сценарієм С. Любомирського. Брав участь у фільмі “Miss Soris”, де були зайняті голлівудські зірки Діана Кітон та Мел Гібсон, виробництва “Метро Голдвін Маєр” (США) та в “Останньому сезоні” виробництва СВС (Канада). Виступав актор і в мистецькому читанні: записав на плівку для Університету Альберти “Камінний хрест” В. Стефаніка, на концертах читав монолог Благочинного з “Гайдамаків” Т. Шевченка, поезії Ю. Клена, гуморески Б. Олександрова та Е. Козака. Переклав з російської мови “Мати” К. Чапека.

Ще в часах праці з С. Теліжиним у “Заграві” і не без давнішого впливу режисера І. Чолгана з Театру-Студії він виступав як режисер і актор 1959 р. в Театральній групі “Розвага”, де поставив музично-гумористичні ревії “Під веселим оборогом” та “Раз козі смерть”. 1997 р. Ю. Бельський повернувся до акторської діяльності і в

театральному ансамблі “Лісова пісня”, що почав свою діяльність драмою Лесі Українки тієї ж назви, виступив у цій виставі в ролі Дядька Лева, а пізніше (1998) поставив з величезним успіхом “Еспанську муху” за Арнольдом і Бахом, зігравши також головну роль (Голубець). Вистава пройшла тричі в Торонто і двічі в Монтреалі при переповненій аудиторії. Окремо теж виступив у дуеті з актором Ростиславом Василенком у драмі Лесі Українки “На полі крові”, де він грав роль Прочанина, а 14 квітня 2000 р. у виконанні ансамблю “Лісова пісня” в перекладі українською мовою та режисурі Ю. Бельського глядач

побачив драму Т. Галая “Після похорону баби”. Г’єса цінна своїми універсальними проблемами (конфлікт покоління, самотність батьків, від яких цілковито відходять діти, а водночас пошуки коріння людських вартостей в етнічних традиціях попередніх поколінь).

Юрій Бельський – актор надзвичайної пластичності. В його творчому доробкові є побутово-етнографічна та історична драма, ситуаційна комедія, глибинна психологічна драма і музична ревія. Набуваючи режисерського фаху, він спостерігав за працею режисерів-безділляців з когорти Леся Курбаса, переймав досвід режисера С. Теліжина, який знав і мистецтво естетичного натуралізму Андре Антуана (від свого вчителя Станіслава Скотницького), і режисерське мистецтво Отто Брама та Макса Рейнгардта, цікавився системою Станіславського, а, опинившись пізніше в ОМТА, зустрівся з Адольфом Томаном, вихованцем празької театральної школи, що теж тяжіла до психологічного реалізму. Так чи інакше, Ю. Бельський мав унікальну можливість зазнати з режисерами театального Заходу. Скромний за своєю вдачею, він навіть вибачався, що єдиний з членів “Заграви” працював в англійському театрі Канади. Він добре знав, пристаючи до канадського англійського театру, що може претендувати лише на другорядні ролі, – і не помилився. Однак його гра була завжди позначена успіхом, він перебував в оточенні митців театру. Юрій Бельський – один з тих нечисленних митців української сцени, що зберегли професію, підійшовши до свого вісімдесятиріччя.



Юрій Бельський.
 Торонто, 2000 р.

Сцена з вистави "Сон про осінь" Й. Фоссе. Режисер – Люк Персеваль. "Коммерштіле" (Мюнхен, Німеччина).



Наталя ЄРМАКОВА

"ДІЯЛОГ" У ВРОЦЛАВІ. Епізод другий

На початку жовтня 2003 р. у Вроцлаві знову відбувся міжнародний фестиваль ДІЯЛОГ, який започаткувала Кристина Майснер у перший рік третього тисячоліття*

Прискіпливо шукаючи теми для ДІЯЛОГУ, Кристина Майснер зупиняє погляд на культурних контактах Східної та Західної Європи. У переддень першого фестивалю вона публічно визначає цю ситуацію як драматичну із ознаками поступового відчуження сторін. Набрякле конфліктом протистояння СХІД-ЗАХІД спалахує у назві першого ДІЯЛОГУ. Звичайно, жоден фестиваль не здатен радикально змінити таку ситуацію, але мало хто може, а тим більше хоче відкрито демаскувати її і зробити хоча б крок до подолання відстані, що неухильно зростає.

Рішуча Кристина Майснер починає зі створення такої структури фестивалю, яка мусить максимально мобілізувати всіх учасників – театри, глядачів, фахівців: вистави, диспути, кулуари, що вона їх старанно культивує, щільно заповнюють увесь театральний простір. Досконало усвідомлюючи, що кількість проблем від того навряд чи істотно зменшиться, вона радше сподівається на збільшення кількості людей, здатних до діалогу. По суті, створюючи структуру фестивалю, Кристина Майснер створює стиль ДІЯЛОГУ, адресуючи йому власні принципи і темперамент. І прискіпливий пошук гострих тем теж стає однією з ознак її авторського стилю. Цього разу вибір стосувався майже тектонічних зсувів у природі сценічного мистецтва як певного культурного феномену. Ідея постлітературного театру, довкола якої виникають уперті дебати між європейськими дослідниками, намагання подолати межі, багато у чому окреслені драмою, бажання змінити канонічні основи, що їх упродовж століть вважали незаперечними – все це, на думку Кристини Майснер, потребувало спеціальної уваги. Після уточнень і трансформацій тему нового ДІЯЛОГУ сформулювали як питання про те, чи не є ми присутніми при народженні нового театру? Це й стало лейтмотивом нового ДІЯЛОГУ.

Вибором нової теми нашій господині вдалося спровокувати ситуацію безконечних розмов і суперечок, які точилися від першого до останнього дня фестивалю. Дражливість стрижневої думки бентежила, вимагала з'ясування позицій. Хай би як там було, – інтерес загалу (почасти налаштованого вкрай скептично) змушував із подвоєною прискіпливістю "вдивлятися в очі" кожної вистави, шукати прикмет мутацій, перетворень та змін.

Кристина Майснер виявилася не тільки автором і організатором фестивалю, але й драматургом його атмосфери і патосу. Характер вистав, зреформована структура, провокативна тема вкрай загострили ситуацію очікування. Здобути відповідь на запропоноване питання мало хто сподівався, але висновків чекали нетерпляче, хоча із звичним фаховим скепсисом. Відповіді, звичайно, не дочекалися. А що ж було натомість?

Насамперед, зміни. Найпомітніші стосувалися зовнішніх прикмет "фестивального простору". До вистав, дискусій, жвавого кулуарного життя додалися майстер-класи для молодих критиків із Польщі, Німеччини, Словаччини, Чехії, з якими працювали Рената Клетт (Німеччина), Єжи Кеніг (Польща), Марек Радзивон (Польща), Даша Крижанська (Росія/Нідерланди), Патрик Примавезе (Німеччина). Тема – "Як писати про сучасний театр, враховуючи зміни, що в ньому відбуваються?"

Отже, назва відверто підкреслювала стан перемир'я, який слід навчитися бачити і розпізнавати. Звичайно, тут віддзеркалена принципова позиція керівника фестивалю. Але значно важливіше інше – увагу молоді не просто спрямовували на проблему – молодь намагалася фахово озброїти, дати їй різнобічні (багатонаціональні, "різно-методологічні") орієнтири.

На другому ДІЯЛОЗі не втрималися традиції обговорення вистав. Звична фігура критика поступилася новій чільній особі – соціологові (психологові, етнографу, історикю та ін.). Мотиви і критерії, якими вони керуються, змусили сценічні опуси звучати досить

* Про перший фестиваль "Діалог" див.: "Просценіум" ч. 3(4) /2002. – С. 39 -42.



Сцени з вистави "W-цирк робітників" за "Войцеком" Г. Бюхнера та віршами А. Йозефа. Режисер – А. Шилінг. "Кретакер" (Будапешт, Угорщина).



Сцена з вистави "Дибук" за творами Ш. Анського і Х. Кралл. Режисер – Кишиштоф Варліковський. Спільний проєкт театру "Розмаїтосьці" (Варшава, Польща), "Театру Вспулчесного" (Вроцлав, Польща), ТЕОРЕМ (Авіньйонський фестиваль, Франція).

несподівано. Виникали несподівані обертони, акценти, ракурси. Театр ніби потрапляв у резонанс із явищами, до яких, можливо, і не апелював, але від яких не міг "відхреститися". Зрештою, йому не випадає "відхрещуватися" ні від чого через власну природу універсального резонатора. У тих "оновлених" дискусіях виникали вкрай неочікувані контексти, хоча вони аж ніяк не притлумлювали змісту театрального послання. Як на мене, то навпаки – театральні "дилетанти" скорше звужували, локалізували (а дехто навіть спрощував) мистецькі сенси сценічних творів. Театр виявився здатним охоплювати собою ширшу територію, бути багатшим на сенс, ілюзії, асоціації. Він провокував значно глибший діалог зі світом.

Цим не перекреслювалося значення і вужчого погляду на спектакль, тим більше, що такий погляд раптом кидав світло на сфери впливу театру, часто абсолютно несподівані для театральних фахівців. Збагачуючи діяпазон реакцій, виявляючи цілком непередбачувані зацікавлення, рефлексії, прозріння, він робив значно інтенсивнішим оновлення діалогу театру з публікою. Кристина Майснер, прагнучи зберегти цей цікавий, але "уразливий" процес від небезпеки скотитися у прірву неконтрольованих реакцій, "загнуздала" дискусії цілком конкретними темами, яким були присвячені сім зустрічей-обговорень. Усі шістнадцять вистав – по вісім польських та іноземних – розподілилися між цими темами: "Потреба віри", "Втрата надії", "Кольори відчаю", "Danse macabre зненависти", "Презентації фестивалю", "Пейзажі мовчання", "Звідки й куди ми йдемо?"

Навіть керуючись суто формальною логікою, легко уявити, що на перетині цих тем і питання – чи не стали ми свідками народження нового театру – виникає (не може не виникнути) надто специфічний образ театру із ніби запрограмованим силовим полем украй гострих проблем. Не думаю, щоб Кристина Майснер не прагнула цього, зумисне майстерно такий стан речей спровокувавши. Самі лише теми бесід вказують на констатацію цілком екзистентної ситуації. Майже кожна вистава безвідносно до мистецького рівня і спрямування, жанру і стилю давала безліч підстав осмислювати її саме у такому сенсі. "Репертуар цього річного фестивалю, виблискуючи різними барвами, е





Сцена з вистави "Made in China"
М. О'Роу. Режисер – Редбад Клінстра.
"Театральна Група" (Варшава, Польща).



Сцена з вистави "Мертва Царівна"
М. Коляди. Режисер – Павел Шко-
так. "Театр Польський" (Познань,
Польща).

Сцена з вистави "Апокаліпсис I, II"
Ф. Бонассі. Режисер – Антоніо Ара-
ужо. "Teatro da Vertigem" (Сан-Па-
уло, Бразилія).

результатом ретельно сформульованої теми і продуманого добору спектаклів. Це не лише мудрі й важливі вистави, які ставлять різкий і дуже гіркий діагноз сучасному світові. Вони імпонують формальним розмаїттям, сміливим виходом за межі театру, пошуком нових, несподіваних різновидів сценічної мови. Це театр, який перебуває у постійному русі, який ненастанно перетворюється, руйнуючи звичайні для нас стереотипи".

Весь перебіг подій ДІЯЛОГУ підтвердив слушність заяви організаторів. Проте у Вроцлаві кожен переживав свій фестиваль. У моєму образі ДІЯЛОГУ вистави витворили дещо інший ландшафт, увінчаний власними вершинами. Одна з них мала назву Дух і Тіло, між якими загострювався конфлікт. Взагалі на вроцлавському кону був безмір тіла – довершеного і не дуже, оголеного і не зовсім, агресивного і безсилового. Тілесне могло домінувати і перемагати, а могло бути одухотвореним і визнавати вищість духовних начал. Тіло розквітало і зазнавало тортур, його пестили і зневажали, воно ставало карою, а могло – благословенням і винагородою. Одне слово, було яким завгодно, але завжди осмисленим у жанровому, стильовому ключі, у широкому діяпазоні планів – від патетики до гротеску, від ритуалу до клоунади.

Духовний зміст у виставах цього кола окреслювався не менш потужно й безкомпромисно. Мабуть, тому шість вистав – три польські, бразиліянська, угорська і латиська – говорили про конфлікт Духу і Тіла гранично відверто.

Симптоматично сильним було враження від "Дибук" за творами Ш. Анського і Х. Кралл – спільної продукції Польщі і ТЕОРЕМ (Авіньйонський фестиваль). Режисер К. Варліковський оприлюднив інтимні роздуми і переживання так майстерно, що подекуди майже відчуваєш його фізичну присутність на сцені. У примхливій формі "Дибук" злютовані час і простір. Орієнтальна чуттєвість та інтелектуальна наснаженість творять видовище, у якому тілесне, долаючи страждання й біль, підкоряється духовному. Чи не тому зорова, пластична краса "Дибук" поступається красі прозоріння й пізнання?

Ніби умисним контрастом до твору К. Варліковського виглядає "Апокаліпсис I, II" Ф. Бонассі у режисурі А. Араужо ("Teatro da Vertigem" із Сан-Пауло). "Апокаліпсис I, II" виникає із карнавалу, меси, обрядів вуду, кабаре, театру жорстокости, хеппенінгу, камерної (фігурально і буквально) драми. Тюрма у Волові, де грали цей спектакль, мабуть, назавжди вся просякла



криками болу, благаннями. Замучені голі люди, яких убивали тут, поруч, у тюремних коридорах, у нас на очах і викладали на підлозі мертву ріку із нещасної людської плоті, а потім закривали довгою целофановою стрічкою і брутально тягнули кудись на сміття – ця картина була і жахливою, і моторошно прекрасною. Так само, як і дитина, яка уперто поливала бензином штучну квітку. У безлічі подібних епізодів тіло в бразиліянській виставі було приреченим, гинуло, але дух від того не перемагав.

Гола, беззахисна людина серед піску, іржавого заліза і такої ж води, замкнена за ґратами, мов тварина у звіринці, – такими були персонажі вистави “W-цирк робітників” за “Войцеком” Г. Бюхнера й віршами А. Йозефа у будапештському театрі “Кретакер”. Поезія і бунт у режисера А. Шилінга переплітаються, від чого виникає сильна енергетична напруга. Поезія для принижених, духовно німих людей, які нічого не мають крім власного тіла, – є голосом трагічно без’язичної сутності. Темні й затуркані, вони не хочуть залишатися тільки “м’ясом” і вибухають бунтом – химерним і жорстоким. Цей бунт насправді жертвний, але він не знає спокути. Тіло гине, гине й дух, не здатний його запліднити.

Природа драматизму цих вистав, а також поюнацькому широкій і по-дорослому гіркої вистави

Козла”. Довершеність тілесного – тут єдино можливий засіб сягнути довершеності духовної. Людина у цій виставі рухається, зазнаючи страху, болу, розпачу, аби тільки здобути перемогу духу над стражданням, злом, і дістатися вершин, що з них відкривається божественна сутність світу. Тіло виступає довершеним інструментом, керованим духовним зусиллям.

Нарешті гротескна тілесність ризького “Ревізора” А.Германіса – панування плоті неосяжної і ненаситної, жахливо живучої і плодючої, вічної, як ті кури, що вільно розгулюють сценою і копірсаються під ногами завжди, за будь-яких змін, потрясінь і катаклізмів. Ледь одухотворена, хоча і надмірна, плоть (радіше біомаса) затоплює разом із гордовитими квочками всю сцену – типову радянську їдальню, загрожуючи перехлюпнутися через рампу, поріг театру, міста, розповзтися світами. Тіла так багато, що для духу просто не залишається місця.

У моєму вроцлавському пейзажі вершиною була і екзистенційна тема, якій тут не бракувало трагедійного звучання. Декілька польських, німецька та бельгійська вистави якнайкраще її репрезентували. У польському театрі з Познані П. Шкотак інтерпретував місце дії “Мертвої Царівни” М. Коляди як передпокій пекла, а час – як останню мить смертельної конвульсії, яка вразила вже самого Харона, хоча тут він – молода жінка; а за шафою конає хазяйський Цербер, що ми його протягом вистави так і не побачимо. Жалюгідна і водночас якимось незрозумілим чином прекрасна, звичайна (чи навіть банальна) героїня цікава саме

Сцени з вистави “Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра. Режисер – Рімас Тумінас. “Театр Вспулчесни” (Вроцлав, Польща).



“Made in China” Марка О’Роу, показаної “Театральною Групою” з Варшави (режисер Редбад Клинстра), – у граничному загостренні протистояння Духу й Тіла.

Інша вистава – “Літописи – печальний звичай” за мотивами епосу про Гільгамеша – виразного музично-пластичного твору Гжеґожа Брала, здійсненого у вроцлавському “Театрі



здатністю страждати і стражданням очиститися. Її вмирання гірке й пронизливе, але воно єдине утримує від гріхопадіння, утримує від знищення рештки кволої душі. Од першої до останньої хвилини вистави ми відчуваємо, що смерть чатує зовсім поруч, щоб усіх нас накрити чорною хвилею. У “Ромео і Джульєтті” (режисер Р. Тумінас), (вродлавський “Театр Вспулчесни”) смерть ніде не ховалася. Тут зазвичай ніби й не живуть, а чекають своєї черги. Смерть шанують, їй вклоняються. Все відбувається під час якоїсь “чорної меси” – безконечної і вже не таємної. “Невірних” карають на смерть. Панує буденна і через те ще жахливіша “звичка” вмирати, відразу до боротьби за життя. Романтичне у такого Шекспіра зникає, трагедійне – ні.

жує і вражає своєю незбагненністю, постає у графічно довершеній формі. У зовні статичній, вишуканій картині відчувається значна внутрішня жвавість, власне те, що свідчить про життя духу. Фахівці одноставно вказують на “чеховський тон” “Сну про осінь”, а мені чомусь пригадалось, що саме тут півстоліття тому учасник ДІЯЛОГУ Анджей Вайда знімав “Попіл і алмаз”. Ці уявні польсько-німецько-російські алюзивні рубежі викликали у мене неспокій весь час, розгортаючи виставу на віддалених, та все ще вагомих перехрестях ХХ ст. Події мюнхенського спектаклю відбуваються на кладовищі, але дух тут не конає і не зникає, він скрізь, і він лишається, коли хтось іде навіки – лишається у плині життя. Молодий польський режисер Ян Клата у “Ревізорі” вальбжихського “Драматичного театру” прокреслює лінію між життям і смертю там, де зазвичай відбувається хрестоматійна “німа сцена”. Її творить натовп справжніх безробітних із портретами загиблих шахтарів – синів, батьків, братів – мовчазні люди з і ще “мовчазнішим” іконостасом на тлі барвисто-цинічного і ще такого недавнього гереківського минулого.



Сцена з вистави “Поляки” М. Мартініеллі. Режисер – Марко Мартініеллі. “Teatro delle Albe” (Равенна, Італія).

Несподівано осмислюється межа життя і смерти у трьох інших виставах. Разом з Еріком де Воллером та Діком Ван дер Карстом – авторами “Чорних птахів на деревах”, яку вони поставили із трупом з Генту, ми ніби прозрівасмо печальну красу життя з щемливою ніжністю і любов’ю. Висока культура і творча шляхетність утримують від найменших емоційних спекуляцій, коли йдеться про межу життя, смерти, що їх музика, ритуал, маска “перетравлюють” в універсальні форми. І найгірші сторінки людського існування у цій виставі прекрасні, а гідність смерти дорівнює гідності життя. Такого ж високого тону набуває межа буття в одній з найкращих вистав ДІЯЛОГУ – “Сні про осінь” Йона Фоссе, здійсненій Люком Персевалем у мюнхенському “Камершпіле”. Образ вічного і такого звичайного плину життя, який заворо-

Окреме місце на моїй вродлавській мапі належить останнім роботам Є. Гжегожевського та К. Люпи. Власне, перший своїм “Морем та дзеркалом” (коментар до “Бурі” Шекспіра) У. Х’ю Одена у варшавському “Народному театрі” пропонує “пейзаж після битви” – не буття тут застигло і навіть заостеніло гігантським хребтом якоїсь доісторичної риби. І тільки вічний тріумфатор Калібан – дух сваволі і руйнації – господарить на омертвілій землі.

У найкращій, як на мене, виставі фестивалю – “Стосунках Клари” Деї Лоер, яку К. Люпа поставив у варшавському театрі “Розмайтосьці”, вражає все – починаючи од вибору п’єси, на мою думку, далеко не шедевру. П’єса взагалі може здатися тривіальною. Ну, така собі сучасна історія гріхопадіння молодої жінки, викинутої з роботи, зрадженої рідними і близькими. Зовсім камерну річ К. Люпа розташовує на дуже великому сценічному просторі, сказати б, “зайвому” у цьому випадку. Переважна більшість сцен зсунута на авансцену, актори грають у середовищі, яке комусь здалось ледь чи не вигородкою (всі ознаки камерної вистави). Вони грають віртуозно, психологічно точно, органічно проживаючи цілком звичні життя. Героїня – схожа на більшість глядачів у залі – намагається втриматися, вижити (нехай навіть ціною продажу тіла для медичних експериментів), та однак поступово скочується на дно життя, у відчаї обриваючи його. Все це відбувається на сцені під акомпанемент пересування декорацій, гігантських щитів, станків, коли між епізодами дії у напівтемряві, як у свя-



Сцена з вистави “Стосунки Клари” Д. Лорер. Режисер – Кристиян Люпа. Театр “Розмаїтосьці” (Варшава, Польща).



щенному обряді, діє (безвідносно до всіх на світі драм і героїнь) таємнича театральна машина із власними жерцями та служками, які незворушно складають їй жертву. Іронія К. Люпи здалася мені вбивчою, захопила, тим більше, що зробив він те, на що зважається лише справжній Художник. Він не боїться не тільки запитувати, а й дає відповіді!

Але найбільшою несподіванкою, яка мало ущент не зруйнувала мій фестивалний ландшафт, стала остання вистава – “Кандидат (1980). Вони живі!”. Її поставив Р. Поллеш у гамбурзькому “Шаушпільхаузі”. Це була дивовижна пригода! – зустріч з театральністю, яка існує ніби поза театром. Театральність є, а театру, у звичному розумінні цього слова, – немає. Можливо, ми просто забули про нього, можливо, його прямий пращур – це балаган, демократична форма публічного життя, видовище без патосу і святенництва, майже без відстані між глядачем і актором. Середовище німецької вистави не просто об’єднало нас із персонажами, які були навіть не суб’єктами, а субстанціями – воно нас визначило як персонажі. У Р. Поллеша персонаж уже не стоїть між актором і глядачем, який від Адама захопив право знущатися з персонажа, зневажати чи висміювати його. Цьому покладено край. Р. Поллеш руйнує межі, бо немає НЕ ПЕРСОНАЖА. Це не Брехт, це більше, ніж Брехт. Увійшовши до чудернацького серіально-гламурно-рекламного залу, ми потрапляємо не до театру, а до майстерно розставленої пастки. Дуже смішно. Та безсмертне “Над чим смієтеся?!...”, що аж двічі лунало під час цього ДІЯЛОГУ, – у його останні години виявилось задерикувати архівідвертим зверненням до нас усіх.

Позиції К. Люпи і Р. Поллеша якимсь дивом несподівано зближуються, і цілком передбачуваний конфлікт між ними врешті перетворюється на плідний діалог. Це зближення відбувається, очевидно, через безкомпромісність обох у ставленні до “конфлікту” Дійсності і Мистецтва. Засвідчена останніми роботами “поразка” театру, – факт не самооцінки, а самоусвідомлення. Це – висока “поразка”, її визнання відбиває не зміни форм, а характер філософії театру, яку кожен сповідує. Тут ідеться про ступінь принциповості у визначенні ролі театру як місії.

Думаю, що пошуки нового театру щоразу спрямовуватимуться (і спрямовуватимуть нас) саме у цей бік.

А поки що будемо чекати наступного ДІЯЛОГУ.



Сцена з вистави “Море і дзеркало” У. Х’ю Одена. Режисер – Єжи Гжегожевський. “Театр Народови” (Варшава, Польща)

Сцена з вистави “Кандидат (1980). Вони живі!” Р. Поллеша. Режисер – Рене Поллеш. “Шаушпільхауз” (Гамбург, Німеччина).



Валентина ЗАБОЛОТНА

“ТЕАТРАЛЬНИЙ ДОНБАС – 2004”

Уже сто двадцять п’ять років поспіль мешканці багатонаціонального індустріального портового міста України – Маріуполя – мають можливість ходити до театру. Відколи купець Шаповалов, грек за походженням, побудував тут театральне приміщення, відтоді в Маріуполі грали і заїжджі антрепризи, і місцеві трупи. Сучасний Маріупольський театр пишається своїми славними митцями – режисерами А. Утегановим, В. Бугайовим, В. Балкашиновим, артистами Б. Сабуровим, М. Земцовим, Р. Подьяковою. Та й нині тут працює багато славетних акторів. З нагоди цього ювілею нинішній фестиваль “Театральний Донбас – 2004”, який що два роки рясніє виставами на Східній Україні, відбувся саме тут, на березі Азовського моря.

Лауреат регіональної нагороди “Золотий скіф” Донецький ордена Пошани обласний російський драматичний театр (м. Маріуполь) приймав у своєму щойно капітально відремонтованому(!) приміщенні театри Донецька, Макіївки, Луганська, а також сусідів з Херсона, Запоріжжя, Кіровограда, Криму та зарубіжних друзів з Росова-на-Дону.

Свято сценічного мистецтва почалося в Міжнародний день театру. Було багато гостей, які вітали ювілярів прекрасними словами і щедрими подарунками. Та чомусь державних нагород маріупольці не діждалися (забарилось Міністерство культури та мистецтв?), хоч театр під керівництвом талановитого режисера Костянтина Добрунова нині один з яскравих творчих колективів України. Їхня “Панночка” Н. Садур за мотивами гоголівського “Вія” номінована на найкращу виставу фестивалю і здобула дві високі нагороди.

Талановитий і відомий сценограф Світлана Канн, лауреат премії ім. В. Клеха, витворила в “Панночці” контрастний простір світла на авансцені, де в порталах сяє теплом свіже дерево людських осель, та темряви в глибині сцени, де в старій церкві ледве ясніє тьмяним золотом (опущений на землю) образ Пречистої діви Марії і де стовп світла захищає Хому від відьми-панночки. А у фіналі, коли бурсак тільки гляне в бік нечистої сили і від того загине, образ той підніметься-засяє, засяють зорі на небі, вогні глядної зали, свічки в руках білошатного хору в партері і на сцені. І глядачі мимоволі підведуться зі світлою думкою надії про людину, світ і всіх нас.

Маріупольський артист Сергій Мусієнко відзначений за чоловічу роль. Його Хома Брут, темпераментний та саркастичний, відважний і напівмертвий од страху, філософ і характерник, був таки переконливий і привабливий у творенні типу молодого українця всіх часів. Са-



Донецький ордена Пошани обласний російський драматичний театр (м. Маріуполь).

ме таких, хай грішних, але найкращих, вибирає за жертву нечиста сила, саме такі рятують білий світ.

Цікаво, що ще один артист, відзначений за чоловічу роль, Андрій Романій (Донецький академічний український музично-драматичний театр) виявився однокурсником Сергія Мусієнка, теж учнем незабутнього театрального педагога Неллі Михайлівни Пінської (Дніпропетровське театральне училище). Його Степан, графський слуга, став буквально центром захоплюючої, енергетично могутньої, веселої вистави “Кохання в стилі бароко”. Відзначений за цю роботу режисер Андрій Бакіров (постава, сценічний простір, костюми, пластичне та музичне рішення) побудував цей фарс Ярослава Стельмаха на акробатичній пластиці, шаленому темпоритмі та віртуозному акторському удаванні.

Я. Стельмах написав драматичний жарт “Кохання в стилі бароко” як парафраз п’єси (сценарію для видовища?) І. Карпенка-Карого “Паливода XVIII століття”, яку Іван Карпович своєю чергою розвинув на шекспірівському сюжеті про Слая – пролозі до “Приборкання норвільової”. Вистава донеччан власне і створена як фарсовий жарт, чи жартівливий фарс, де молоді герої, крутонувши сальто в повітрі, плигають в оркестрову яму (в тому числі й жінки), їхній старовинний одяг пошитий з джинсової тканини і у фіналі до протверезілого псаля прибігає розкішний пес – басет Ясон дель Альт, або просто Яша.

Отут і притика. У веселій виставі забуто про “іграшку” – псаля Онисима (О. Пшин). З ним-бо що? Яка його доля? Чим відзначається його поведінка в тій карколомній ситуації, коли перебрали псаля-п’яницю на графа? Його фінал? Невже тільки “наснитися ж таке”? Упущено у виставі важливий (може й основний) мотив цієї хитрої,

неоднозначної п'єси. Та все одно вистава донеччан захоплює молодістю, вишуканістю, життєрадісністю і тим прикрашає нашу сіру буденність.

Жарти жартами, однак час до часу хочеться перечитувати вірш Ярослава Стельмаха, вміщений у програмці.

“...Чи випитать ума, де владар – безум,
 Чи поспитать порядку там, де безлад?
 Чи вірності в одступника просить?
 Чи правди хто доможеться в облуди?
 Чи нелюд кого виведе у люди?
 І чи втамує голод ненасить?..”

Та центральною подією фестивалю стала херсонська “співоча вистава з вихилями та жартами” під назвою “Як козаки жартували” (або “Козацькі забави”). Далі уривками цитую з програмки про те, що це “музична вистава з піснями, жартами і танцями до скону”, де “весь вечір для Вас жартують козаки Хома, Еней, Роман, Семен, Омелько, Назар” (читай по літерах на спинах – ХЕРСОН) на чолі з Батьком (П. Толлок).

“Вигадав і намалював декорації” художник В. Балаш (тут у хати солом'яний дах “іде”). “Примусила всіх танцювати під свою дудку балетмейстер А. Штирмер”, “на різні голоси співають у театрі під керівництвом концертмейстера О. Галл-Савальської та хормейстера Р. Рубльової”, а “зібрала все разом і написала сценарій, за проколи та приколи несе відповідальність режисер цього шоу Л. Калюжна ... та її співники: звукорежисер ... помічник режисера ... (далі всі цехи і підрозділи театру) і всі, про кого випадково забули. Хто не встиг – той запізнився! Будете в Херсоні – заходьте!”.

І таки варто зайти. І побачити. І почути. І потанцювати з козаками просто в залі. Щедро і вдячно їм поплескати. Вдячно за те, що українськими прислів'ями, примовками, анекдотами і байками, розіграними сюжетами пісень, запально-жартівливими і жартівливо-героїзованими танцями козаки пробуджують в нас нашу національну пам'ять, жартують з нашої української ментальності (хто б інший посмів!), нагадують про те, що ми не стільки чухраїнци, як щось таке окреме, неповторне і привабливе у розмаїтому світі.

Не всі учасники фестивалю зрозуміли високе рішення журі – мовляв, “Козацькі забави” не вистава, а “шоу” (вчепились за жарт з програмки), театралізований концерт. Певною мірою в тому є сенс. Але подивимось на це явище з іншого боку. Пісні (більшість народні, але є й сучасні) не просто проспівані, чи ледь розведені в русі – вони драматизовані.

Колись геніальний режисер Георгій Товстоногов, прозріваючи майбутнє, поставив перед світом “Зриму пісню”, виставу своїх студентів, де пісні не тільки співали хором, дуєтом чи соло, їх розігрували як міні-п'єси зі своїм конфліктом, драматичною дією, стосунками, спілкуванням і структурною композицією. Херсонці пішли таким самим шляхом.

Ми живемо в часи могутніх взаємовпливів, зіткнення сил, понять, наук, мистецтв, їхнього взаємопроникнення і взаємозбагачення. Виникають нові – на стику – науки: математична лінгвістика, біомеханіка, геополітика тощо. Технічний засіб – фотографія – стає мистецтвом. Кіно використовує відверто театральну умовність, а театр включає у вистави кінострічки і телепередачі. В образотворчому мистецтві з'являються колаж та інсталяція. Театральна гра поширюється до перформенсу, виникають ділові (рольові) ігри. Естрада поєднується з кіно (відео) і з'являються кліпи. Нарешті, естрада користується театральними формами і засобами, а сама вона помітно проникає в театр – кліповою подрібненістю епізодів, зруйнуванням ілюзії “четвертої стіни”, безпосереднім контактом акторів з глядачами.

То хіба не справедливо поцінувати херсонську виставу “Козацькі забави” як окремий, новітній вид театру? Так, саме театру. І не тільки тому, що вона створена на сцені музично-драматичної установи. А тому, що вона засадничо театральна. То ж привітаємо херсонців з визнанням.

Серед інших вистав “Театрального Донбасу – 2004” пошуком в напрямі поетичності відзначалося “Свіччине весілля” І. Кочерги Луганського обласного академічного українського музичного театру (режисер – Володимир Московченко). Тут одержала нагороду фестивалю оригінальна музика композитора Сергія Турнеєва. Героїня п'єси Меланка (Наталя Стародубцева) весь свій текст співає, він перетворений на вокальну партію. Коли Меланка гине, співати починає Свічка (Олександр Редя). Приємний цікавий і ефектний, ним користується режисер О. Дзекун (“Духів день” в Київському академічному Молодому театрі), Львівський театр ім. Леся Курбаса, мабуть, ще хтось – засіб має перспективу в українському театрі, який “ab ovo” музичний. На жаль, у виставі луганчан безліч протиріч, а від п'єси І. Кочерги мало що лишилось.

Ще одна вистава з Луганська – “Лихо з розуму” О. Грибоедова – в постанові Євгена Головатюка (Російський драматичний театр) справляє враження чистенької, охайно розіграної, хрестоматійної ілюстрації до шкільного підручника. В цьому є своя привабливість. Втомившись від карколомних режисерських знущань з класики, так приємно слухати божественні знайомі тексти, дивитись на красивих акторів і милі декорації (білі сходи для Грибоедова так само тепер обов'язкові, як гойдалка для Чехова). Справді, в тому є своя зваба і душевний спокій передбачення сюжету і характерів.

Та чи за спокоєм ходимо до театру? Чи, може, за неспокоєм, за цікавою думкою іншої людини, за переконливою несподіванкою тлумачення характерів, врешті, за підтекстом, за розкриттям того, що приховують слова. Бо самі слова (текст) можна прочитати і вдома на дивані, навіщо обтяжуватись походом до театру?

Однак, фестиваль відзначив у виставі “Лихо з розуму” молоду актрису Олену Лук’янченко в ролі Ліззоньки. З особливою теплотою фестиваль поставився до актора Павла Кльонова, який у свої 80 років грав Фамусова з таким темпераментом, такою силою впливу, гучністю голосу і наповненістю характеру, що лишалося стати перед майстром на коліна.

На жаль, у Маріуполі гірше, ніж удома, в Запоріжжі, прозвучала вистава театру Молоді “Вальс випадку”

Кажуть, нібито актори театру не володіють достатньо українською орфоепією, отож не хочуть знущатися з мови. Вибачте, але це, м’яко кажучи, неправда. По-перше, більшість цих акторів здобувала освіту в театральних вузах чи училищах, де вони фахово займалися українською сценічною мовою. По-друге, їхня російська теж не зовсім російська – донбаська. По-третє – достатньо бажання і громадянської позиції. Колись Чернігівський молодіжний російськомовний театр звернувся саме до Лесі Українки (“Камінний господар”), почавши виставу російським віршем поетеси “Когда цветет никотиана” і намагаючись зачарувати своїх зрусифікованих українських глядачів вершинами національної поезії.

Та критика стосується не тільки мови макіївської вистави. Режисер Г. Тименов вкрай скоротив п’єсу за рахунок її морально-етичних і філософських сентенцій. Залишилась казочка для дошкільнят про Мавок, Русалок, потерчат, схожих на зайчиків, і нещасне кохання на тлі дівочого вимахування ручками і ніжками, що мало означати танці. Жаль кількох талановитих артистів, яких режисер полишив у виставі напризволяще.

Можна зрозуміти Кіровоградський театр ім. М. Кропивницького і його недавно призначеного художнього керівника Михайла Ілляшенка, які за умов стагнації сучасної української драматургії вхопилися за п’єсу Анатолія Крима “Бажання екстриму”. Криміногенний сюжет з нашої дійсності, викриття, шантаж, підступність і кохання (хай

десь на десятому плані), схожість з бандитськими телесеріалами гарантували успіх у глядачів. Театр виграв. Мистецтво програло. Бо наскрізь фальшиву і дешеву п’єсу не рятує ніщо, навіть природність гри деяких акторів (В. Миронович, В. Мороз), навіть щедре до надмірності комікування артиста Ю. Жеребцова. Він, здається, один пам’ятав, що на програмці зазначено: “соціальна (!) комедія” – от і старався. Мої співчуття.

Але найгостріші питання виникли після вистави Кримського українського музичного театру із Сімферополя. Він привіз виставу “Жінки здатні на все!” Н. Птушкіної (інші назви – “Плачу наперед!”, “Продайте/куплю чоловіка”)... а тепер тримайтесь – російською мовою! Як вам ця місія українського театру в “російському” Криму (не плутати з драматургом)? Щоправда, театр стверджує, що має в репертуарі “Наталку Полтавку”, “Запорожця за Дунаєм”, “Циганку Азу”, “Сорочинський ярмарок”, “Майську ніч”, “За двома зайцями”, “Енеїду” С. Будусенка та “Собор Паризької Богоматері” В. Іль-



Сцена з вистави “Кохання в стилі бароко” Я. Стельмаха. Донецький академічний український музично-драматичний театр.

В. Аїма в постановці Геннадія Фортуса. Актриса надтонкої психо-фізичної організації Любов Фриган у ролі Жінки може бути надзвичайно пронизливою, трагічною, просто блискучою як діамант – свідчу з цілковитою відповідальністю, тому що бачила її в цій ролі раніше. І її партнер (Ангел) Віктор Гончаров унісонно і контрапунктно резонує актрисі. Та на фестивалі дива не сталося – часом таке, як відомо, трапляється в театрі. Будемо сподіватися на майбутні творчі здобутки цих талановитих акторів.

А далі починаються питання, здивування і розгубленість, коли після вистави можна хіба що руками розвести.

Макіївський Театр юного глядача привіз на фестиваль “Лісову пісню” Лесі Українки в російському перекладі М. Комісарової (до речі, непоганому). Так, цей театр за статусом російський. Але макіївські школярі вивчають українську мову і літературу, читають Лесю Українку в оригіналі, то невже вони не зрозуміли б рідної (бодай знайомої) мови зі сцени?

їна, класичні оперети й “Весілля Кречинського” (невже українською?). І керівник театру (так визначено посаду), В. Загурський, розмовляє українською.

Та справа не в особистій симпатичності керівника, режисера, а ще також оформлювача (тобто декоратора) Бориса Мартинова та милих актрис Л. Єгорочкиної, Н. Жук і Ю. Катупіної, а в самій виставі. І тут навіть проблема російської мови в українському театрі відходить на другий план. Скромна камерна комедія на чотирьох акторів про те, як зрілого віку мільйонерша з “нових росіян” хоче на рік купити собі режисера, що його кохала ще з юности, а він своєю чергою розривається між вірною дружиною і юною коханкою, зручна для дешевих (у тому числі і за кошторисом) розважальних постав, що й робить її репертуарною по всіх-усюдах, – перетворена кримчанами на грандіозне “розкішне” видовище з балетом, віршами Б. Пастернака, мелодраматичними монологами та еротичними забавами. Дія зі скромної сучасної кімнати невідомо чому перенесена на бульвар типу віденської оперетки. Дешева “розкіш” театрального реквізиту і бутафорії доповнюють картину. Про художній смак у виставі помовчимо. Закриємо на цьому завісу і не будемо ставити зайвих питань.

А далі я підношу руки вгору і, боячись бути звинуваченою, ніби не відрізняю фермато від легато, а бельканто від ... та чи не все одно від чого – займаю щодо опери П. Чайковського “Юланта” у виконанні Донецького академічного театру опери і балету ім. А.Б. Солов’яненка позицію пересічного глядача, навіть не меломана. І потрапляю у ХІХ століття, ну, може, в середину ХХ не пізніше 50-х років і бачу ... ні, передовсім чую божественну музику славетного нащадка українських козаків. Оркестр під диригуванням Василя Василенка грає гучно, аж інколи співаків за ним не чути. Жаль, вони співають добре – і Анна Усова-Юланта (нагорода фестивалю за найкращу жіночу роль), і Юрій Алексєйчук – король Рене та й інші незгірші.

Хор численний, співають добре, тільки на сцені їм нудно, вона їм, мабуть, набридла. У Львівській опері польський режисер Р. Скольмовські поставив “Страшний двір” Станіслава Монюшка. Так там, кажуть, хор навпочіпки скаче і співає при цьому, а солісти не тільки виводять арії, а ще й створюють характери, як у драматичному театрі. І на диригента наче й не дивляться. Клас! Однак В. Василенко у Донецькому театрі, мабуть, дисципліну добре тримає і увагу до себе приковує всіма засобами...

Про гостей з Росії – обласний академічний молодіжний театр з Ростова-на-Дону – розводитися не будемо. Славетний колектив, талановитий і уславлений режисер Володимир Чигішев, п’єса О. Казанцева “Бегу-

щие странники” про нинішні реалії – традиційна російська психологічна чорнуха з елементами модного містицизму. Тут ні додати, ні уйняти.

Що ж у підсумку?

Приємно, що найвище поцінування одержали українськомовні театри.

Помітно, що у кожному колективі знайдеться кілька по-справжньому талановитих акторів.

Вражає, що організаційний бік фестивалю був надзвичайно високий.

Захоплює діяльність Донецького академічного музично-драматичного театру під керівництвом легендарного Марка Матвійовича Бровуна. За 27 років праці Бровун пережив злети й падіння, повернув в український театр зрусифікованого глядача (заповненість залу практично 90%), виховує його по-своєму – всі вистави для дітей грають лише українською мовою, сам веде щотижня телепередачі “Біля каміна”, розповідає про театральне мистецтво. Запрошує талановитих режисерів. Вистави йдуть на різних сценах, інколи по три на день. Доплачує акторам пристойну зарплату. Плекає молодь, береже старших. Здобули Державну Шевченківську премію... Пора їм стати Національним театром. Зважаючи на мистецьку політику в Донбаському регіоні й високий художній рівень вистав театру.

І останнє. Головне. Театральні фестивалі в той час, як в Україні практично припинено гастрольну діяльність, є шунтуванням мистецького серця українського театру, засобом поліпшення його внутрішнього кровообігу і збагачення глядачів різноманітними театральними враженнями.

Хай живуть фестивалі в Україні! “Театральний Донбас”, “Золотий лев”, “Мельпомена Таврії”, “Січеславна”, “Прем’єри сезону”, “Тернопільські театральні вечори”, “Інтерлялька”, “Мистецьке Березілля”, “Боспорські агони”, “Херсонські ігри”, “Класика сьогодні”, “Вересневі самоцвіти”, “В гостях у Гоголя”, “Театрон”, “Камерних театрів і моновистав”, “Київ травневий” тощо. Чим більше їх буде, тим живішими і цікавішими будуть Театр і Його Глядач.



Сцена з вистави “Кохання в стилі бароко” Я. Стельмаха. Донецький академічний український музично-драматичний театр.

Валентина ГАЛАЦЬКА

КЛАСИКА – ПОНЯТТЯ СУЧАСНЕ



Анатолій Вертій – Шельменко у виставі “Шельменко-денщик” Г. Квітки-Основ’яненка. Режисер – Анатолій Канцедайло. Дніпродзержинський музично-драматичний театр ім. Лесі Українки, 2002 р.

Чим може здивувати “Шельменко-денщик” сьогодні? Читаний-перечитаний, інсценований протягом двох століть, але й сьогодні незбагнений у своїй геніяльній простоті, силі, точності характеру... Режисер-постановник вистави Анатолій Канцедайло подолав стереотип жанру комедії. “Жанр у театрі – поняття емоційне. Через постійне “перетікання” жанру в жанр, об’ємне бачення ситуацій я прагну зацікавити глядача”, – розмірковує режисер. Тому жанр вистави у Канцедайла не до кінця відповідає авторському визначенню. Таке вже траплялося з відомою його інтерпретацією “Украденого щастя”, коли жанр був означений як “епічна комедія”. А тут – і комедія, і водевіль, і драма... Насамперед – трагедія маленької людини, яка відчувається не на своєму місці: “Ех, Шельменко, Шельменко...” А міг би головний герой бути не лише денщиком, а навіть прем’єр-міністром! Ось до яких висот мудрости, винахідливости сягає людська душа... “Суєтне людське щастя... Тільки й турбот, що про багатство. А чому б не жалкувати за кожним днем, не дорожити кожною хвилиною під сонцем? Ось що найцінніше, безповоротне, неповторне,” – писав Квітка-Основ’яненко в щоденнику [1], ніби проваючи героїв вистави на роздуми про сенс буття.

У всі часи існування людства класика була взірцем для наслідування, особливо в такій тонкій сфері людського буття, як мистецтво. Можливо, тому колектив Дніпродзержинського музично-драматичного театру імені Лесі Українки став ініціатором проведення Всеукраїнського фестивалю “Класика сьогодні”, який має вже усталену творчу традицію, мистецькі орієнтири. Невід’ємною рисою театрального стилю самих дніпродзержинців є обов’язкова присутність класичних вистав у репертуарі. Справжніми творчими знахідками останніх років стали вистави за творами Г. Квітки-Основ’яненка та О. Островського.

Сцена з вистави “Шельменко-денщик” Г. Квітки-Основ’яненка. Режисер – Анатолій Канцедайло. Дніпродзержинський музично-драматичний театр ім. Лесі Українки, 2002 р.



Художник-постановник Іван Шулик вирішив помістити дійових осіб у цікавий етнографічний екстер'єр. Дивовижні декорації вистави виплетені з лози, що надає дійству вишуканості, національного колориту. Природний матеріал "дихає", створюючи настрій, співзвучний з побутовою патріархальною атмосферою XIX ст.

Шельменко у виконанні Анатолія Вертія надзвичайно переконливий, він – живе втілення нестримної у своєму темпераменті й водночас мудрої людської природи. Яскраве характерне обдарування допомагає артистові сплести в могутній комічний вузол невідповідності обставин, часу, місця дії, як-то кажуть, створити брехню на рівному місці й самому натхненно вірити у вигадане. Як не зіпсувати враження, що його вдалося викликати в Кирила Петровича Шпака (Борис Попов) і залишитися вірним капітанові Скворцову (Олег Волощенко)? А ще – де знайти прихисток своїй неприкаяній солдатській душі?

Вистава вражає своєю тонкою інтелігентністю у витворенні українського національного характеру. Кожен компонент її: сценічна гра, музика, танець – синтезують атмосферу театральності. Запам'ятовується початок, коли на фоні "мирного й поетичного" квакання жаб звучить... пісня "Ніч яка місячна". У напівтемряві глядач очікує на початок комедійного дива... Оркестр театру виступає повноправною дійовою особою сценічного дійства. Переодягнені в полотняні сорочки й солом'яні брилі музиканти – трійці музики гармонійно вплітають звучання своїх інструментів у виставу (добірне музичне оформлення вистави, обробку народних пісень здійснив Микола Шпак).

Танок (балетмейстер – Сергій Плужников) служить засобом самовираження для сімейства Шпаків (актори Борис Попов та Ніна Лунегова), ексцентричної петербурзької дами Аграфени Семенівни (Валентина Вадакарія, Людмила Михайличенко), недорікуватого жениха Лопуцьковського (Юрій Маликов). Дійові особи "розмовляють" танцем, демонструючи своє ставлення до життя.

Захоплює темпоритм, видовищність, злагожденість усіх компонентів дніпродзержинського "Шельменка-денщика", рівень режисерської культури Анатолія Канцейдала, акторська самовіддача. Вже два роки вистава не сходить зі сцени, має вдячний глядацький та критичний резонанс. "Шельменко..." визнаний найкращою виставою театрального сезону Придніпров'я 2001 р., удостоєний найвищої театральної нагороди Придніпров'я "Січеславна" в номінаціях: найкраща вистава; режисерська робота; сценографія; музика. Виконавець ролі капітана Скворцова Олег Волощенко здобув премію "Надія Січеславни" як найкращий молодий актор, а художник Іван Шулик удостоєний Гран-прі "Січеславни" за оформлення вистави.

"Шельменко-денщик" уже два роки є окрасою репертуару Дніпродзержинського музично-драматичного театру імені Лесі Українки. Наголосимо: вперше на сцені цього театру українська класика звучить мовою оригіналу. Кожен актор через мову героїв Квітки-Основ'яненка відчув сутність народного гумору, природу української природи.

Трупа Дніпродзержинського театру імені Лесі Українки подивувала глядачів і критиків ще одним прочитанням класики, узявши до репертуару з-поміж найвідоміших комедій видатного російського драматурга О. Островського п'єсу "Свои люди – сочтемся". Цей твір має надзвичайно багату сценічну історію, окремою сторінкою якої є дебют самого драматурга в ролі Подхалюзіна в аматорській виставі 1861 р. в Москві. Варто згадати, що видатні акторські роботи Миколи Садовського (Подхалюзін), Володимира Макшеева (Риз-



Ніна Лунегова – Аграфена Кіндратівна, Ганна Кавуненко – Липочка у виставі "Свои люди – сочтемся" О. Островського. Режисер – Сергій Чулков. Дніпродзержинський музично-драматичний театр ім. Лесі Українки, 2002 р.

положенський) наприкінці 90-х рр. XIX ст. поклали початок творчому освоєнню цієї теми в українському театрі.

Островський сьогодні, як ніколи, актуальний. "Дельное, разумное и нравственное... публика слышит и видит только в театре; в театре она очеловечивается", – писав драматург у далекому 1884 р. [2]. Складне трагікомічне бачення життя продемонстрували режисер-постановник Сергій Чулков і весь творчий колектив вистави. На сцені – героїня Липочка (Ганна Кавуненко), яка буде в житті ще більшою хижачкою, ніж її батьки. Як перетворюється людина під впливом думки про хибне банкрутство,

наскільки сильні в неї моральні засади, чи може вона підкоритися обставинам і звабам життя? Коли людина зраджує свої ідеали, життя їй може помститися нещадно. Це відчувають і вмотивовують своїм сценічним існуванням купець Большов (Б. Попов), Аграфена Кіндратівна (Н. Лунегова).

У трагікомедії “Свої люди – сочтемся” є ключова дійова особа – стряпчий Ризположенський. У виконанні Юрія Маликова цей персонаж став справжнім емоційним центром вистави. Висока акторська інтуїція, розвинена режисером, чітко вивіреним темпоритм, який місцями перетворюється на блискавично-вибуховий – ці риси роблять персонаж Маликова вельми помітним. Трагедія маленької людини, в якій криється одвічна загадка слов’янської душі, осмислена на сцені по-новому. Актор створює філігранний малюнок ролі. Його Ризположенський – філософ у житті, людина, яка виникає нізвідки. Не випадково роботу Ю. Маликова визнано найкращою чоловічою роллю на Всеукраїнському театральному фестивалі “Класика сьогодні” у 2003 р.

проблеми вибору, якого не хочуть самі герої. Ось у цьому, здається, трагедійність їхнього становища, її може відчутти й домислити глядач.

Вистава відзначається злагодженістю всіх художніх компонентів, вибудованістю режисерської концепції. Роботи художника-постановника Л. Ковальчук, звуко-режисера Ю. Маврешка, майстрів кравецького та бутафорського цехів можна назвати віртуозними.

Звернення до драматургії О. Островського – велика школа для артиста, своєрідний трамплін до вершин професіоналізму. Тому виконавці і ролей другого плану Валентина Галенко (Устина Наумова) та Едуард Тесленко (Тишка) можуть вважати свої роботи творчими удачами.

А Дніпродзержинський театр мислить своє життя в координатах класичної драматургії: Г. Квітки-Основ’яненка і О. Островського, Лопе де Веги і Лесі Українки, шукаючи саме в класиці глибинні витoki людської душі.

1. *Льєнко Іван. Григорій Квітка-Основ’яненко. – К.: Молодь, 1971. – С. 67.*

2. *Островський. А.Н. Собр. соч.: В 10 т. – т. 10. “Записки замоскворецького жителя”. Критика. Статті о театре. Записки. Речи 1847-1886. М.: Гос. Изд-во худ. Лит., 1960. – С. 329.*

Юрій Маликов – Ризположенський, Андрій Орлов – Подхалюзін у виставі “Свої люди – сочтемся” О. Островського. Режисер – Сергій Чулков. Дніпродзержинський музично-драматичний театр ім. Лесі Українки, 2002 р.

Світлина до статті Сергія Музики.

Образним лейтмотивом вистави звучить відома народна пісня “Калинка”, яка стає символом безпросвітності життя в російській провінції. На сцені в супроводі цієї музики танцюють жінки, рухаючись механічно, мов “матрьошки” – російські народні іграшки (балетмейстер – Сергій Плужников). Художнє оформлення вистави – стилізована купецька крамниця (художник-постановник Л. Ковальчук) – відтворює могутнє протистояння матеріального й духовного в житті героїв, скеровуючи до



Світлана ВЕСЕЛКА

ЛИЦАР СЛОВА ОЛЕГ БАТОВ



Олег Батов

Матеріал, яким користується музикант чи маляр, вбогий порівняно зі словом. У словах є не тільки музика, ніжна, як музика альта чи лютні, не тільки – фарби, живі й розкішні, як ті, що полонять нас на полотнах Венеціянців та Іспанців; не тільки пластичні форми, не менш ясні й чіткі, ніж ті, що відкриваються нам у мрамурі чи бронзі, – у них є і думка, і пристрасть, й одухотвореність.

Усе в самих тільки словах.

Оскар Вайльд

Слово... Творча, духовна аскеза Олега Батова, майстра художнього слова, заслуженого артиста України, актора Львівської філармонії...

Мистецтво художнього слова безпосередньо залежить від літературної ситуації в країні. Від попиту на літературну продукцію, не взагалі, а вибірково – високоякісну, класичну і сучасну, тобто від рівня освіченості, спектру естетичних уподобань, емоційної культури суспільства.

Між тими, хто приходить на концерти Олега Батова, і ошалілими від концентровано пошлх пісеньок Поплавського – неподоланність. І прірва не зменшується. І тривожать усе голосніші sos жертв культурної задухи, яку так гротесково трагічно посилюють гасла про духовне відродження.

Після концерту пам'яти геніального композитора Сергія Рахманінова Олег Батов, який гармонізував вечір романсів (співачка – Наталя Дитюк) поезією Срібного століття, в інтерв'ю сказав:

– Я мав на меті створити поетично-драматичний ланцюг, щоб слухачі відчували, що сьогодні втрачено (а воно втрачено), і переконалися: ні, той культурний пласт не зник, – його штучно усунули, репресували на догоду шоу-моді, бездумному й безтямному вбиванню в голови галасливих банальностей і непристойностей – знаку

культурної ентропії. Тому треба було дати культурний зріз епохи, в якій творив великий композитор, коли люди на концертах, на театральних виставах не були розлучені зі своєю душею.

Слово завжди вабило його, відколи розпочав своє “життя в мистецтві” робітником сцени на Харківській студії телебачення. Це було 1959 р., одразу після закінчення школи. А перше Слово прийшло від Антона Чехова. Оповідання “Дружина” почули у виконанні Олега на конкурсі читців до 100-річчя від дня народження письменника.

І несподівано для всіх, а насамперед – для самого себе – посів перше місце! Олександра Петрівна Леснікова, прекрасний читець Харківської філармонії, була головою журі. Вона тільки спитала: “Дитинко, а звідки ви це знаєте?” Олександр Петрівну Батов називає своєю хрещеною мамою у мистецтві.

Успіх хлопчини, який тягав кабелі телекамер, підняв його службовими сходами: перевели на посаду помрежа. Мало того, він знявся у телефільмі “На дачі” (також за оповіданням Чехова).

Ну, а що ж начальство? – Це той рідкісний випадок, коли про цю зловісну соціальну категорію – тільки хороше. Дирекція студії рекомендувала Олега Батова до вступу у театральний навчальний заклад. Рекомендація

була витримана у найкращих традиціях канцелярського стилю: зазначалося, що такий-то “...притягувався (!) до участі у телепостановках”, отже, “...беручи до уваги все вищезгадане...” і т.ін.

Далі розпочалося навчання в студії Харківського академічного театру ім. Т. Шевченка, де на той час, та й не одне десятиліття по тому, була найкраща в Україні трупа. Вчитися Олег умів. Це вміння – не просте засвоєння та запам’ятовування, це перетворення й сходження, це дні – сторінки Книги, години – її розділи, абзаци, і все для тебе, і все про тебе, і завжди – щось.

Олег Батов який час був актором того заповітного театру. Відходив, повертався... Опинявся в театрах Рівного, Чернівців, Одеси... “Муза далеких мандрів...”? Може й так. Бо уподобав літні гастрольні подорожі з концертними бригадами.

– Носило мене, як перекотиполе, – сміється Олег Батов, який може правити за взірць коректності, чоловічої надійності, інтелігентної стабільності без педантизму і занудства. Якось не віриться, що колись міг він не повернутися з гастролей до початку нового сезону в театрі! Але ж було!..

Попри маршрутні несподіванки і театральні-виробничі сюрпризи, творча доля складалася обнадійливо. Особливо у Рівненському театрі, де довелося працювати з режисером подиву гідного обдарування й людської привабливості Володимиром Опанасенком (у нього зіграв “вікову” роль Перчихіна в “Міщанах” М. Горького).

Були значні, цікаві ролі, була преса і була ... якась роздвоєність. Прагнув Слова, тужив за ним. Ну, здавалося б, граєш Меркуціо в “Ромео і Джульєтті”, роль-мрія... А щось кличе!

(Мабуть, це виглядає надто красиво, мало не штучно, як на теперішню безмрійну і прагматичну налаштованість думок і, відповідно, їхній виклад. Але ж це було саме так! І знов нагадаю: йшли шістдесяті. Олег Батов – духовна парость того прекрасного Пробудження. Він залишився вірним йому донині).

... *Сьогодні* почалося у Львові. У 1970-у. Два сезони в Першому українському театрі для дітей та юнацтва (тоді – ТЮГ ім. М. Горького), звідки пішов до філармонії.

Зустріч зі Словом відбулася.

У становищі читця приваблювало все: незалежність від затвердженого репертуару і партнерів, перспектива створення літературного театру, можливість працювати з різними режисерами, готувати власні програми. А ще – гастролі з сольними концертами... Нині це спогади. Сольні концерти не планують, бо непорушне переконання адміністрації філармонії полягає в тому, що вони нікому не потрібні. Гастролей практично немає. Виступи в збірних концертах, на симфонічних ранках поступово зникають, бо симфонічна музика... ну, і таке інше, знайома пісня.

А згадати годиться.

Вистава “Повернення на круги своя” за Йоном Друце була культурною подією у Львові і, впевнена, відлуннялася б по всій Україні й Росії, якби не “особливе” став-

лення до режисера цієї вистави, а був то Роман Віктюк (1978 р.). Зустріч з ним виявилася знаковою для Олега Батова. Зовсім інші художні виміри, точки відліку, цілісність бачення, могутня творча енергія. Від неосязності перспективи перехоплювало подих.

Партнеркою Батова була Емма Дикарева.

...Трагічний відхід Льва Толстого, його конфлікт, не сімейний і не соціальний – зі світом, з Богом... І художньо вражаюча паралель: невтомний біг гордого, самотнього Вовка як символ нескореності. Пам’ятаю пружний ритм ходи Олега Батова (мізансцени були розгорнені в просторі залу), глибокий матовий голос актора, який потаємну суть робив явною. І – від-

Олег Батов у програмі “Ми не лукавили з тобою”.
Концертмейстер – Сергій Петросян, 2000 р.



блиском, скорегованим індивідуальністю актора – віктувський шарм.

З Еммою Дикаревою Олег Батов виконував і “Поетичні діалоги” за віршами львівських поетів: Ростислава Братуня, Ангеліни Буличової, Марії Хоросницької (1979, режисер Роман Віктюк).

Працював з Марком Нестантинером (публіцистична програма “Там, де закінчується стіна, або Ще одна подорож у пошуках Америки” – переддень перебудови – 1987).

Згадайте ще “Сучасну французьку новелу” (А. Камю, М. Тур’є, Франсуаза Саган, А. Моруа), в якій особливо вражала імпресіоністична чуттєвість Батова у передачі пейзажів, зазвичай, читці їх безтрепетно вилучають, аби, мовляв, не гальмували дію. Режисер – Володимир Опанасенко, він же ставив із О. Батовим “Голубу книгу” Михайла Зощенка. Як делікатно поведився читець з гумором цього “смішного” письменника, в якому причаївся біль за людині!

...Видатний майстер художнього слова Дмитро Миколайович Журавльов казав: “Я повинен... достеменно знати і бачити всі події, які відбуваються. ...І навіть більше, щоб спромогтися розповісти цю історію, я повинен... стати ніби співавтором твору”.

Це з повним правом може повторити й Олег Батов. У своїх програмах він виступає в різних “амплуа” оповідача: нашого сучасника, ліричного героя, спостерігача, повноважного представника автора, і майже ніколи – як оповідач-персонаж. Це особливо небезпечно! Бо ж читець не грає, а оповідає від імені персонажа. У цих випадках потрібен особливий акторський такт, і слухачі поцінували цю якість у програмі “Ісак Бабель. І “Одеські оповідання також” (режисер Юрій Пахомов, 1989 р.). Знаменитий одеський гумор був “приборканий” бездоганним смаком актора, не втративши своєї всіма любленої принадності.

...Артистична стихія Олега Батова – поезія. Хто тільки і де тільки не читає віршів, але розрізнити крізь ефірні стандарти поезію – рідкісна удача.

Микола Гумільов казав: “...Прекрасні вірші, як живі істоти, входять у коло нашого життя; ...серед них є ангели-хоронителі, мудрі вожді, спокусники-демони й милі друзі”. (Нехай не видадуться ці рядки “старомодними”, бо старомодні слова є, а старомодних почуттів не буває).

Тарас Шевченко і Федір Тютчев, Ліна Костенко і Михайло Лермонтов, Іван Франко і Олександр Блок, Євген Маланюк і Сергій Єсенін... Кожний з цих поетів відповідає акторовому розумінню найважливіших буттєвих і духовних проблем, його естетичним критеріям. Через них, завдяки їм Олег Батов міг висловити *своє*, викристалізоване досвідом, освітою, мистецькими враженнями, роздумами, книгами – високою літературою (а іншої він не визнає), розчаруваннями і болями. Незмінно вражає природність його самовідчуття у кожному поеті,

його мистецтво думання, напруженого й неперервного, його темпоритмічна майстерність.

Акторська манера Батова підкоряє глибоким благоговінням перед поезією. Не розслаблено-сентиментальним, а мужнім, з усвідомленням власної причетності до неї. Не панібратської – а лицарської.

Йому підвладні і живопис тиші, і несентиментальна ідилія, і “тінь безнадійної надії”, і трепет наближення щастя, і світлі сльози чистої молитви, і “тіні нестворених створінь...”. Усе це – в слові.

...Не може втриматись від гіркого докору. Кому? Мабуть, загальнокультурній нашій ситуації, служниці люджерної шоу-культури.

Початком Театру мовленого слова, становленням професії актора-читця спеціалісти вважають 14 жовтня 1924 року, коли Олександр Закушняк запросив охочих на свої “Вечори інтимного читання”. Три вечори поспіль читав він “Війну і мир” Льва Толстого, і потрапити на ті вечори було неможливо.

Чи потрібні коментарі?..

Олег Батов у програмі “Александр Блок – Валентин Пікуль: “Куда ты несешься, жизнь?..”, 1992 р.



Наталія ВЛАДИМИРОВА

ОДИН ВЕЧІР ІЗ ЧЕРНІГІВСЬКИМ МОЛОДІЖНИМ...

Вирушаючи до Чернігова на перегляд вистави в Молодіжному театрі, ми знали, що того вечора повинно відбутися закриття розташованої у фойє театру виставки молодих художників – студентів НАОМА, презентація книжки віршів одного з цих художників – Федора Александровича і, нарешті, вистава “Овід. Прощавай, Арлекіне...” (за романом Е.-Л. Войнич), костюми і сценографію до якої створив також Ф. Александрович. Отже, молодий художник, зовсім ще юні актори-студійці поруч зі своїми вже досвідченішими колегами, молодь міста, яка, без сумніву, становила більшість глядної зали і, нарешті – художній керівник театру – Геннадій Касьянов (він же постановник вистави), який абсолютно невимушено і водночас грамотно-професійно дав можливість виплеснутися енергії, прагненню до самоутвердження, що так важливо та необхідно саме молодим. Не було офіціозу, скутости чи ніяковости, коли перед початком вистави керівник театру, представивши публіці учасників виставки, запросив їх до спілкування з присутніми – декілька слів, декілька віршів. Звичайно ж, вони хвилювалися. Але навряд чи хтось вслухався в слова, чи навіть у поезію. Слухали і, що найголовніше, відчували інтонацію – інтонацію голосу, жестів, почуттів. А вона була такою щирою, пронизливо-відвертою, з надією на зрозуміння... Мені здалося, що саме в цей момент відбувся той перший контакт, те єднання глядачів з

авторами сценічного твору, що є своєрідною запорукою успіху. І до глядної зали публіка заходила вже з певним почуттям довіри, з бажанням підтримати інтонацію щирости молодих.

Мабуть, не варто в цьому невеличкому екзерцисі (що таки випадає зі звичного жанру рецензії) переказувати чи нагадувати сюжет роману англійської письменниці. І не тільки тому, що протягом останнього століття він неодноразово втілювався на театральному кону і витримав декілька кіноверсій на світовому екрані. Просто у виставі Чернігівського Молодіжного, що зберегла конфліктний перебіг головних тем літературного сюжету, насамперед панувало звернення до тих людських цінностей, що вкладаються (і здатні наповнити) у будь-який сюжет будь-якої ситуації – чи то в сьогоденні, чи в минулому. Світле юнацьке кохання, безмежна віра у свій кумир, шалене прагнення ризику, трагічна відчайдушність і безкомпромісність вчинків – такі Артур та Джемма в молоді роки (актори-студійці Михайло Андрієць та Катерина Петухова). Закуті у свої почуття, стримані в рухах, з обличчями, схованими за карнавальними масками (кому потрібні твої страждання, що ніяк не можуть потонути під уламками надії?) – такими виглядали Артур-Овід та Джемма в реаліях сценічних подій сьогодення (актори Валентин Макара і Тетяна Салдецька). Здається, начебто вир життя перетворився для них у су-

цільну гру – “Маско, я тебе знаю!”. До речі, прийом на виокремлення потаємних почуттів людської душі на тлі “балу злодіїв” – не претендує на оригінальність у виставі Г. Касьянова. І я навіть не знаю кому саме – режисерові чи молодому художникові – належить ініціатива його використання. Але він спрацьовує. На невеличкій за розмірами сцені, що за допомогою легких пересувних скринь динамічно набуває характерних рис місця дії (сповідальня у церкві, світський салон, в’язниця, нарешті – мур, біля якого перед обличчям смерті настає справжнє прозріння для всіх) фігури деяких персонажів виглядають не тільки гротескними, а, можливо, й занадто показово-прямолінійними. У цій нарочитій карнавальності навіть образ кардинала Монтанеллі (Володи-

Після вистави “Овід. Прощавай, Арлекіне...” Чернігівського Молодіжного театру. Зліва направо: Тетяна Салдецька (Джемма), режисер Геннадій Касьянов, Володимир Банюк (кардинал Монтанеллі), студієць Михайло Андрієць (Артур в юності), сценограф та автор костюмів Федір Александрович, Юлія Матросова (сеньйора Грассіні), 2004 р.

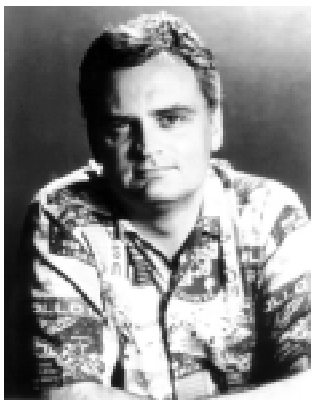


мир Банюк) у певні моменти своєю пафосністю наближається до тієї межі, коли трагедія почуттів так легко може загубитися у лабіринтах фарсових ситуацій. Але цього не стається. І запорукою, як на мене, знову таки є – неймовірна щирість і прагнення всіх творців спектаклю до діалогу – порозуміння з глядачем. В останні хвилини вистави, коли нарешті вже зникають зловісні спалахи рушниць, темрява сцени раптом спалахує знов. І ми знову бачимо тих юних Рівареса і Джемму, які, позбавившись карнавального вбрання, скульптурно постають на золотаво-червоному тлі сцени – зворушливі і водночас такі незрушні у своєму єднанні.

Вірність, любов, дружба, зрада – чи не хитруємо ми часом самі з собою, марно шукаючи альтернативи цим життєвим істинам, намагаючись завуалювати їх у хитросплетінні театральних експериментів, а водночас – заховати за маскою і власні почуття? Я безмежно вдячна Чернігівському Молодіжному за те, що виплекавши навколо себе таку атмосферу довіри, він несподівано подарував нам можливість упевнитися в існуванні щирих прагнень, високих мрій і безмежної віри, яку дає зустріч з мистецтвом театру.



Тетяна Салдецька – Джемма, Валентин Макар – Артур Бертон, він же Овід у виставі “Овід. Процавай, Арлекіне...”. Режисер – Геннадій Касьянов. Чернігівський Молодіжний театр, 2004 р.



Террі Джонсон

Валентина ЗАБОЛОТНА

ФРОЙД У СУЧАСНИХ ВІЗІЯХ

(“Істерія” Т. Джонсона на сцені Національного театру імені Івана Франка)

З утратою керманича в родині завжди виникає новий триб життя. І на початках розгубленість природна. Такими творчо розгубленими виглядають нині київські франківці. Втративши торовану Сергієм Данченком дорогу, вони опинились на перехресних мистецьких стежках сучасного розбурханого світу. Осиротілий Київський театр імені Івана Франка прийняв на свої рамена видатний митець Богдан Ступка.

Геніяльний артист намагається гідно зіграти роль художнього керівника головного театру країни. Шукає. Пробує. Ризикує. Франківці намагаються свій певний шлях, часом наосліп, часом кидаючись урізнобіч. Запрошують різних режисерів, бо Сергій Володимирович творчого спадкоємця по собі не залишив. А з режисурою нині сутужно усюди. От і з’являються у франківському домі постаті напрочуд контрасні, від класика Роберта Стурра до аматора Олександра Білозуба, який не тільки вистави ставить на національній сцені, а й насмілюється виходити на цей кін артистом. Месіями прибувають з-за

океану колишні кияни – Ігор Афанасьєв, а тепер і Григорій Гладій. Орієнтують франківців своїми поставами на зарубіжного глядача. Безумовно, вони добре обізнані з глядацькими уподобаннями Америки та Європи. Одна лише притика – а з власним, українським глядачем, заради і для якого існує Національний театр, що робити? Знижувати його художній смак до рівня американського? Чи тягти співвітчизників за вуха до вершин світової філософської і театральної думки?

Останнє, мабуть, і намагався здійснити режисер Григорій Гладій виставою “Істерія” за п’єсою британського драматурга і теж режисера Террі Джонсона. Кажуть, п’єса має нині великий успіх у Парижі. То ж і ми не згірші...

Вистава відтворює постать геніяльного психоаналітика, доктора Зигмунда Фрейда, його передсмертні кошмари, процес жорстокого самоаналізу і фінальне фіяско. Чи перемогу? Втім, це не так уже й важливо. Головне – сам процес психоаналізу, підбиття підсумків прожитого життя, переоцінки здобутого досвіду. Г. Гладій візуалізував різноманітні фобії, комплекси, хвороби й марення, які є симптомами істерії і неврозів, що їх досліджував і намагався лікувати професор Фрейд.

Під знаком фрейдівського психоаналізу минуло вже майже понад століття. Фрейд витяг на світ Божий з глибин людського єства поняття “несвідомого”, “підсвідомого”, сексуальної сили “лібідо”, природности війни між чоловіком і жінкою, “сублімації”, “витіснення”, “едіпового комплексу”, психологічного тлумачення сновидінь та інші темні грані й парадоксальні прояви нашої свідомості. Без урахування фрейдизму неможливо аналізувати творчість українських митців, які захоплювались (чи бодай цікавились) відкриттями віденського ученого, або власним робом заглиблювались у таємниці буття, – маємо на думці драматургію В. Винниченка, І. Франка та Лесі Українки, режисуру Леся Курбаса, усю західноукраїнську літературу межі XIX-XX ст., що перебувала ближче до австро-угорського першоджерела.

Радянська ідеологія й освіта надійно захистили народонаселення СРСР від “буржуазної глупоти” фрейдизму, екзистенціалізму, сюрреалізму, абсурдизму, з усіх “ізмів” лишивши нам тільки вульгарний матеріалізм та фотографічний реалізм. Таким чином був уповільнений інтелектуальний розвиток і духовний пошук української спільноти. Оце тільки років п’ятнадцять, як ми, захекуючись, наздоганяємо Європу, яка нас і не помічає. Ще двісті років тому Пьотр Чаадаєв писав: “Одна з найсумніших рис нашої своєрідної цивілізації полягає в тому, що ми ще тільки відкриваємо істини, які давно вже стали заялженими в інших місцях і навіть серед народів, багато в чому відсталіших від нас”. От ми й граємо залізну формальну логіку абсурдистської драми як цілковиту нісенітницю. От і ламаємо епічні моделі драматургії Б. Брехта через коліно побутової правдоподібности. І намагаємось витлумачити екзистенціальні п’єси методом діалектичного матеріалізму.

Так само, як і всі ті закордонні “-ізми”, в пролом берлінської стіни ринув до нас і Зигмунд Фрейд (раніше казали – Фрейд) разом з іншими розумниками Заходу – Ніцше, К’єркегором, Юнгом, Ортега-і-Гассетом, Фроммом... шерега довга і блискуча. Піднялася друга хвиля вивчення і захоплення Фрейдом серед української мистецької еліти. Наразі в широкому світі давно вже зрозуміли, що фрейдизм, попри його окремі геніальні відкриття, м’яко кажучи, недосконалий, а психоаналіз часом і хибний. Цю недосконалість і помилковість зрозумів на схилі віку й сам Зигмунд Фрейд. У тому й полягала його трагедія. Нинішнє закордонне суспільство підсміюється над старим професором, що й відбито у п’єсі “Істерія”. Та нам не до сміху – ми ж тільки-но відкриваємо для себе сумнівні істини фрейдизму.

І франківці разом з Г. Гладієм неймовірно серйозно занурюються в досі незнане, тиснуть на трагедійність могутніми талантами Богдана Ступки (Фрейд), Поліни Лазової (його жертва Джесіка), музикою Г. Малера і Р. Вагнера, зловісною містичністю загадкових безсловесних персонажів у чорних окулярах, крупним планом

жахливого живого монстра на величезному екрані, що хижо загібає ламаними кінцівками і безнастанно жує страшними щелепами (не лякайтесь, придивіться, то звичайнісінький рак, він повинен викликати певні асоціації – адже Фрейд хворів на злоякісну пухлину обличчя, на рак).

Комедійність, закладена в п’єсі, виникає у виставі лише там, де від неї не втекти за текстом і подіями – в обігуванні бюстгалтера і жіночих трусиків, переховуванні у шафі і невчасній появі цілком голої дівчини (актриса Оксана Батько), ексцентричній постаці художника-сюрреаліста параноїка Сальвадора Далі (актор Остап Ступка). І нехай франківці сховались за жанрове визначення “трагіфарс”, у них вийшов не трагічний зміст підсумку екзистенції видатного вченого у комічній формі сновидінь, а смугаста шарпанина: посміялись – нажахались, постраждали в кріслі-гойдалці – побавились у схованки, розіп’ялись на кушетці-дибі – потанцювали. І так одне по другім. Глядач розгублений – чому вірити, на що налаштувуватись? Сміятись чи плакати? Легше сміятись. Це публіка і робить дуже радо, відпочиваючи від напруженого намагання зрозуміти, що саме їй показують і про що.

А втім, дивитись на сцену буває цікаво. Найперше, там красиво. Сценограф, теж етнічний українець, теж громадянин світу Володимир Ковальчук використав новітні театральні технології та художні ідеї. Сліпуче біле світло прострілює простір сцени з куліси в кулісу. На площини лікарської канапи, столиків і “полотен” картин покладено напівпрозорі зображення творів класичного мистецтва, наприклад, античної жіночої статуї. Коли ж актор піднімає канапу вертикально і торкається її зі зворотного боку, зображення наче оживає, стає андрогіном, чоловіко-жінкою.

Під час вистави телеоператор Любов Богдан ходить по сцені з камерою і транслює на величезний екран (фірма “Арена”, не дай, Боже, забути про її рекламу) в позитиві й негативі крупні і надкрупні плани сценічної дії та облич персонажів аж до зніць або того ж рака. З часом, певне, її робота стане осмисленішою і чіткішою.

Кольорова гама вистави вишукана, образна й елегантна. Контрасти чорного і білого (єдність і боротьба протиріч), надзвичайно приємний зелений колір фіранок (життя й надія), коричневий костюм Фрейда (земля, в яку він скоро ляже) і вкраплення червоного (крові). На авансцені виставлено авторські роботи скульптора Олександра Сухоліта – деформовані фігурки людей, подібні до єгипетських, трипільських, скіфських, чи до нас із вами. І дзеркала, дзеркала, дзеркала на білосніжних стінах. Таємничі, прямі, криві. Вони відслоняють задзеркалля (видно акторів за кулісами), відбивають потаємне, ховають думки, відкривають перехід у потойбіччя.

А ще сцена підкидає вашій увазі безліч складних ребусів для випробування вашого інтелекту та асоціативности мислення. Ось багатофункціональна драбина –

залізниця, диба, ноші та ін. А ось фонтан викидання книжок – зречення власних публікацій, метафора брехливої книжкової мудрости. Знамениті гострі вуса Сальвадора Далі на патичку здатні ставати дибки, позначаючи емоції персонажа, і слугують художникові пензлем. Парафраз картини “Поранений янгол” і жінка, скоцюрблена в тісному дротяному ящику-божевільні – жертва психоаналітичних вправ Фрейда. Оголений, ледь прикритий чоловік-культурист, який дихає у величезну дуду, аналог пенісу, – уособлення Батька, Чоловічого начала. У сцені смерті Фрейда жінки (!) накинуть йому на голову чималу хустку, а вона поволі порветься на ньому, і визирне палаюче око, сповнене жаху та відчаю, покажеться німий рот, скривлена щока – витвориться моторошний образ тлінного розпаду людської плоти.

Наразі це майже все, що вдалося мені прочитати в художніх знаках, якими перенасичене видовище “Істерії”. Бо тут є ще багато іншого. Жіноче ню (двічі) і крига, яку лиже й жбурляє Фрейд (мода на кригу, чи що, пішла, у В. Кучинського вона теж грає). Є покривала – велике біле, за яким так спритно підмінюють одна одну актриси, граючи одну роль, інше – з картиною С. Далі. І килим у східно-сакральному стилі – щось про жінку, вагіну, жах і святість. На великому екрані, крім телевізійних зображень, змінюються біла та зелена троянди, біліють хмарки на блакитному небі. Стоять під ногами й на віддаленій полиці бюсти вождя світового пролетаріату. Пливають у повітрі старий пароплав і сфера з меридіанів, що згодом обірветься. Гримлять, падаючи на голову Фрейдіві, полотна з жерсті (відомий театральний пристрій для звукових ефектів).

Тут возять велосипед. Перекочують скляну кулю. Ходить задом наперед оркестр у червоному, ще хтось – у білому й зеленому. Персонажі подвоюються, підмінюються, раптово зникають і так само несподівано з’являються. Хтось перетворюється на силует, виринає з “підсвідомости” оркестрової ями, качається в кріслі-гойдалці та на підлозі, ритуально обмінюється капелюхами. Тут зв’язують мотузкою Фрейда з голою русавкою на руках, обплутують його бинтами, по черзі сідають йому на коліна. Вибивають паличками ритм, палять папери, шалено танцюють єврейські танці, розпинаються на скляній кушетці, б’ють чоловіків в пах, кричать, борються, бігають... І таким робом чотири з половиною години. Як артисти стільки тексту затирили?

У переказі усі ці режисерські вигадки можуть здатися цікавими й виразними провокаціями до власної глядацької фантазійности. Справді, якщо ви теж трохи деформовані, як ті фігурки на авансцені, і маєте “зсув по фазі” (а нині рідко хто не такий), якщо захоплюєтесь тлумаченням снів, полюбляєте ребуси й шаради, розважаєтесь містиком та магією, здатні на істеричний спалах і якщо вам регулярно сняться жахіття, “Істерія” – ваша вистава. Кожен має можливість прочитати її образ-

ність по-своєму. Особливо той, хто займається науковою спадщиною Зигмунда Фрейда і психіатрією професійно. Це просто підручник з “цих” питань. І не тільки щодо спадщини Фрейда, а й щодо психічного стану режисера вистави та деякого з акторів. Фахові знання можуть породити низку вражаючих асоціацій і допоможуть розшифрувати візуальні знаки. Це хвора вистава про хворий світ для хворих людей і їхніх лікарів.

А якщо в залі сидять ті, кому пощастило зостатися при здоровому глузді й не зануритись у нетрі психоаналізу? Три довгі акти напруженого намагання розшифрувати складно-підрядні метафори, химерні знаки й зловісні натяки для більшості пересічних глядачів понад силу. Це все одно, що зазирнути в чужий кошмарний сон. Це езотерична вистава для вузького кола втаємничених adeptів психоаналізу. Бо звичайній людині досить важко зрозуміти наукоподібний текст, повний сутінкових натяків і тасмних багатозначностей. Надто, коли артисти не розмовляють, а кричать. А кричать вони багато, майже весь час, ще й музика часто заглушує текст. І в тому вербально-звуковому хаосі вловити, хто є хто, чого хоче і чому поводитьсь саме так, надзвичайно важко. Недарма давні мудреці казали: “якщо хочеш, щоб тебе почули, не кричи”. А як же без крику істерію показати? От і кричать. Усі. Аж у вухах лящить.

Образні асоціації творців вистави здебільшого не викликають відповідних асоціацій у глядача, отже, не “зчитуються” навіть тоді, коли до сприйняття вистави підключено не розум, не логіку, а чуттєвість і вразливість. Роздратування нерозумінням породжує в глядача не прагнення сягнути рівня сакрального мислення учасників “Істерії”, а психологічний самозахист її відторгнення. І тоді глядач іде з театру. Коли повернеться? Декого з тих, хто лишився, вистава заворожує, втягує, отже, їхня свідомість уже “у прірви на краю”, вже готується до стрибка сторч головою в ту безодню... Обережно!

Вистава, побудована в стилі сюрреалістичного трагіфарсу, може здатися “змовою неосвічених дурнів”, як визначив сюрреалізм сам Фрейд. Або надто освічених розумників, скажемо ми. Що, в принципі, одне й те саме. Ще замолоду розумник Гриць Гладій, актор Київського Молодіжного (тепер Молодого) театру цікавився



Поліна Лазова – Джесіка, Богдан Ступка – Фрейд у виставі “Істерія” Т. Джонсона. Режисер – Григорій Гладій. Національний театр ім. І. Франка, 2004 р.

забороненим тоді у нас психоаналізом та заснованим на ньому (і не тільки на ньому) театральними пошуками Єжи Гротовського, який через особистість актора намагався зазирнути у прірву людської підсвідомості. Щоправда, ця творча зухвалість сумно скінчилася як для самого Гротовського, так і для деякого з його акторів, хоча й проклала шлях до оновлення та вдосконалення акторської психотехніки. Тут уся проблема в межі, на якій слід зупинитися. Сам Гладій знаменито зіграв колись в експериментальній виставі Молодіжного театру “Стійкий принц” Кальдерона, поставленій М. Нестантинером за режисерсько-педагогічними принципами Гротовського. Тож не дивно, що для свого режисерського дебюту Гладій обрав саме постать Зигмунда Фрейда і проблему психоаналізу. Та з притаманним усім початківцям азартом він наштотував у свою першу виставу мало не все, чого навчився не тільки у геніального поляка, але й у знакового режисера та педагога Анатолія Васильєва, у литовців Някрошюса та Вайткусса, під час численних кінозйомок, з книжок і вистав майстрів світової сцени. Скористатися цим багатством, загнуздати власну фантазію і підсвідомість, щоб по-режисерськи відібрати найпотрібніше, вибудувати ряд подій відповідно до їхньої вагомості у конфлікті, створити не кілька фіналів, а один Гладієві не вистачило професіоналізму. Стихійна підсвідома імпровізація режисера й акторів схожа у виставі на звукове тло радіоєфіру, крізь шуми і завади якого ледве пробиваються окремі слова й акорди.

Поза тим, у виставі працюють прекрасні актори. Нехай Поліну Лазову і Оксану Батько в ролі Джесіки (персонаж весь час подвоюється й підмінюється) важко зрозуміти – не їхня в тому вина. Зате яке шаленство темпераменту, яка сміливість і краса, яка витривалість отак кричати й бігати, оголюватись і розпинались чотири години поспіль!

Чи не найкращу свою роль зіграв нещодавній ювіляр-франківець Лесь Задніпровський. Створений ним образ Єгуди, друга та опонента Фрейда, виразний, тактовний, цілісний. Старий лікар, він ледве рухається короткими човгаючими кроками, жести його неширокі, мова неспішна та ясна. Єгуда, як і Фрейд, заклопотаний пошуком істинної правди, зрозумілої і простої, як укол морфію, яким він рятує свого друга Зигмунда від Болю, Боговідступництва і від Життя. Тільки Фрейд шукає структуру духу, а Єгуда – природу тіла. І який молодечий запал та жага пізнання бувають у цьому старому євреєві!

До речі, про єврейський мотив, підкреслений у виставі. Франківці подають його тактовно, лише через інтонацію, музику, танок і невловиму пластику. Західний театр нині в різний спосіб спокутує свою цивілізаційну вину перед чорношкірим населенням планети. Зокрема, добрим тоном у театрі є не помітити, що рідних брата й сестру на сцені грають артисти різної раси (Шекспірівський театр, Лондон). Здається, Східна Європа спокутує

той самий гріх стосовно євреїв, підкреслюючи юдейські риси в сценічному житті персонажів, насичуючи вистави єврейською мелодикою і пластикою, широко виставляючи ізраїльську драматургію. Наслідком стає взаємозбагачення культур. Колись, можливо, будемо спокутувати сучасні суспільні гріхи стосовно арабів та осіб “кавказької” національності.

Могутність особистості Фрейда втілив на сцені визнаний лідер нашого акторства Богдан Ступка. Актор має рідкісний дар неперервного думання на сцені. Сидячи в кріслі-гойдалці, напнувши окуляри чи закинувши набік голову, Фрейд думає, марить, шукає відповідь на невідоме, здогадується про щось лише йому відкрите – ми не в змозі прочитати його думки, але віримо могутності процесу його мислення. Він теж немолодий, але як красиво й міцно тримає на руках голу дівку! Контраст його темпераментного мислення та неспішливої зовнішньої поведінки викресує ту іскру трагедійності, в яку можна повірити.

Генетична акторська ексцентричність Остапа Ступки виявилась неабияк доречною для образу найскандальнішого живописця ХХ ст. Сальвадора Далі. Артист придумав для нього безліч комічних парадоксальних вихваток. Художник називає Фрейда батьком (!). Батьком сюрреалізму, естетичного напрямку, який ніби унаочнює підсвідоме. Та видатний психоаналітик легко викриває цілковиту розсудливість і цинічну вирахованість його живописних епатажів, позбавляє Далі віри й надії у творчу плідність підсвідомого. Тоді спадає з актора О. Ступки-Далі машкара скандального мавпування, і виникає одна з небагатьох у цій виставі сцена вражаючої сили – зречення художника свого мистецького кредо, відмова від справи життя, від малювання. Та Фрейд повертає Далі до мольберта, ставлячи при тому ключове питання, як контрольний постріл: чи зможе він працювати, не вірячи в те, що робить? “Зможу. Ще й як зможу. Без проблем,” – говорить Далі не Фрейдові – залу. Жорстко. Сучасно. Про нас.

У претензійному нагромадженні сценічних зашифрованих метафор надто важко, але все ж можна простежити процес самоаналізу Фрейда на порозі смерті, трагедію людини, яка ревізує власне життя і робить висновок – пройдений шлях, який здавався прямим, світлим і перспективним, виявився сповненим помилок, поразок, омани. Це справді трагедія. І сучасна. І вічна.

У фіналі “Істерії” померлий Фрейд сідає на інфернальний потяг і, звисивши ноги на один бік, примруживши хитре око, пихкаючи, як паротяг, димом сигари, від’їжджає... куди? У безвість? У майбутнє? Куди разом з ним рухається сьогодні Національний театр імени Івана Франка і весь український театр? Чи в напрямі психоаналізу йому дорога? Хто відповідь? Адже зрозуміло, що без штурманського курсу корабель розіб’ється об скелі, літак вріжеться в гору, а караван заблукає в пустелі... Підсвідомість цього не хоче.

Ніна МАЗУР

КИЇВСЬКЕ “ВІДЛУННЯ”

Зали “Відлуння” були повними...

Здається, якби навіть V Міжнародний фестиваль мистецтв обрав не такий невеличкий простір, як Київський театр “Колесо”, де традиційно – щороку, у квітні – відбувається “Відлуння”, або малий зал Молодого театру чи закинутий книгарню-кав’ярню “Бабуїн”, а набагато більші зали, вони теж були б повними. Проте, фестиваль некомерційний, квитки не продають, отже, про оренду великих приміщень годі й мріяти...

На щастя, художня вартість мистецького явища від цих матеріалів не залежить, і кількість заявок від митців різних країн, що надходить до оргкомітету “Відлуння”, дає можливість сформулювати програму фестивалю принаймні на два роки наперед. Але таке визнання покладає відповідальність і змушує вдаватися до ретельного відбору, в тому числі, українських вистав, щоб не було “за державу прикро”. Цього квітня честь вітчизняного монотеатру достойно підтримав Олексій Вертинський з виставою “Синій автомобіль” за Яр. Стельмахом (Київський Молодий театр, постава Ігоря Славинського). Міжнародне журі одностайно визначило українського актора переможцем у номінації “Найкраща чоловіча роль”, відзначивши пронизливу сповідальність і багатобарвність його творчої палітри. Позитивні відгуки здобула і акторська робота киянки Тетяни Леміш, яка продовжила свої пошуки сценічної інтерпретації творчості М. Булгакова: після минулорічного успіху її “Булгаковського рондо” актриса представила “Маргариту” (реж. К. Добрунов), власну версію образу подруги Майстра, яка постала перед глядачем непередбачуваною, зворушливою, чуттєвою, жіночною...

Зворушила публіку й була відзначена дипломом журі вистава Крістіне Клетнієце (Національний драматичний театр, Рига, Латвія) “О сьомій ранку світ ще в порядку” за Е. Малпасом (режисер Н. Клетнієкс). Молода актриса походить з відомої у Латвії театральної родини і є однією з когорти тих молодих митців, на яких покладають великі надії. Перевтілення Крістіне у кумедного англійського хлопчиська Гейлорда Пентекоста й водночас у всіх членів його родини відбувається лише за рахунок її внутрішніх ресурсів, майже без допоміжних засобів. Пентекости, попри деякі дивацтва, зрештою, надзвичайно приємні люди, і життя прекрасне, і родинні цінності (насамперед, любов) вічні – немовби каже нам актриса.

“Найкращою жіночою роллю” журі назвало роботу швейцарки Одд Россель в авторській виставі “Мухи”. Досвідчена актриса, в якій за плечима Сорбонна та акторська школа в Женеві, написала (у віршах) та втілила

на кону сюрреалістичну історію про немолоду жінку, яка закохалася у... муху. Зрозуміло, що муха, з любов’ю посаджена в банку, помирає від нестачі повітря, і жінці не залишається нічого іншого, як сподіватися на приліт наступної... Цю історію жіночої самотності, де легко прочитується алегорія, зіграно з надзвичайною легкістю, ненав’язливим гумором і теплою.

Нагороду у номінації “Пошук нових форм у монотеатрі” отримав актор з Любляни (Словенія) Зіях Соколович, який представив дійсно незвичайну виставу за відомим оповіданням А.Чехова “Ведмідь”. Здавалося б, який новий спосіб можна винайти для показу цього твору, стільки разів уже трактованого на театрі і в кіно? Гумористична історія перетворення ненависти у кохання словенський актор втілює у партнерстві з... музичними інструментами. Олена Павлівна відповідає Григорію Степановичу голосом саксофона, Лука бубонить бас-гітарою... Чудовий джаз-квартет “Лоліта” віртуозно демонструє можливості музики співіснувати на театральній сцені поряд із драматичним актором. І не просто співіснувати, але співдіяти, впливаючи на розвиток образу, мотивуючи хід подій. Відомий словенський актор вільно почувується у музичній стихії, спостерігати за ним напроцьод цікаво.

Монотеатр Вірменії було представлено на фестивалі двома виставами. Молодий актор пантоміми Аїк Зорікян (випускник Єреванського інституту театру і кіно) в основу вистави “Бережіть одне одного, люди!” поклав оповідь про творчий шлях і низку новел великого міма Леоніда Єнгібарова, дбайливо зберігши атмосферу, притаманну творчості Майстра, людяність і теплий смуток його сценічних витворів. Актор Арам Оганесян і його режисер Грач’я Казарян (Академічний театр ім. Сундукяна, Єреван) створили незвичайну сценічну версію роману Сервантеса “Дон Кіхот”, назвавши виставу “Россинант”: оповідь веде славетний кінч безумного ідалго. “Боротьба з вітряками” видається Россинантові то не-



Одд Россель у виставі “Мухи”. Швейцарія.

заперечно логічною – коли він стаєна бік свого пана, відданого високим ідеалам, то цілковито безглуздою – коли в ньому переважає здоровий глузд Санчо Панси. Молодий актор почувасться на сцені невимушено й розкуто. Увагу привертає незвичайний костюм, що відбиває “двоїстість” героя – адже це і Дон Кіхот, і Санчо Панса водночас...

Режисерська робота у моновиставі – нелегка справа, що потребує особливого хисту. Журі відзначило нагородами двох режисерів: з ФРН і Польщі. Обидва вони – молоді, що виразно свідчить про зростання цікавості до монотеатру серед нового покоління професіоналів.

Німецький режисер Герке Седат успішно ставить на сцені європейську класику, але найбільше його ваблять сучасні соціально-політичні проблеми, він тяжіє до гострих, гротескових форм виразності. Саме у цьому ключі здійснено виставу “Трансатлантичний серфер” за п’єсою Беат Фе (Молодіжний театр м. Кіль), який є сатирою на захоплення сучасної людини розмаїтими рекордами. Молодий актор Маттіас Брокх’юз майстерно зіграв юнака, що прагне потрапити до книги рекордів Гіннесса, перепливши Атлантичний океан у саморобному дерев’яному ящику. Для досягнення цієї мети він вдається до виснажливих тренувань, сподіваючись, що у такий спосіб зможе зрівнятися зі своїм кумиром – Марією Каллас. Гротескова історія, що викликає сміх, поступово створює атмосферу співчуття до “маленької людини” з її нездійсненими прагненнями.

Режисер з Польщі Маріян Полторанос (театр “Кокучу” з м. Клодсько) запропонував “Відлунню” дві свої моновистави, які було показано в один вечір: “Послухай!” за Х. Кортасаром (актор Марек Мазуркевич) та “Крапка над і” за В. Гомбровичем (актор Вацлав Трач). Перша з них – щемлива сповідь про самотність людини та її потребу бути почутою – вирішена скупими засобами “убогого театру”; промінь світла вихоплює лише виразне обличчя актора, оповитого темрявою. Друга – зроблена у стилі “хеппенінг” і виглядає майстерним і винахідливим контрапунктом до літературного першоджерела.

Тема акторської долі, тієї ціни, яку платить людина за право “жити й умерти в Театрі”, пролунала на фестивалі у кількох виставах.

Актор з Естонії В’ячеслав Рибніков (Талліннський театр “Порожня сцена”) привіз на “Відлуння” “Лебедину пісню” за А. Чеховим, яку вже було показано на фестивалях “Чехов і театр” у Ялті та “Меліховська весна”. Трагічною є доля провінційного актора Світловидова, який уночі в порожньому театрі грає омріяні ним великі ролі. Не бувати йому Гамлетом, Сірано, Королем Ліром, Борисом Годуновим... Талант не реалізовано, життя промайнуло... Залишилась любов до Театру, відданість йому, і цим все виправдано, це – назавжди, до кінця. Естонський актор проводить паралель між актором чеховських часів і актором-

сучасником, з обов’язковим мобільним телефоном, який повертає мрійника до життєвих реалій. Змінилась форма, суть залишилась...

До постаті легендарного танцівника звернувся у моновиставі “Ніжинський” молодий актор з Румунії Філіп Рітовські (режисер Ема Нікола, хореограф Маліна Андреї). Спектакль створено за мотивами книги “Ніжинський, клоун Божий”. Чудовий голос, гарна пластика і шарм прислужилися акторові у спробі вирішити складне завдання – створити образ психічно хворого генія танцю через слово, рух, спів, музику.

Доля великого актора Соломона Міхоелса, вбитого за наказом Сталіна, стала для видатного російського режисера і актора Марка Розовського (“Театр біля Нікітських воріт”, Москва) приводом для роздумів про долю єврейського народу і ширше – країни, людства. Подих історії відчувається у талановитому мономюзиклі, створеному і виконаному самим Розовським і названому поемою-ораторією (клавішні інструменти – Тетяна Ревзіна та Сергій Чипенко, скрипка – Валентина Ломанченкова). Вистава “Міхоелс, що співає” вражає пристрасністю й, водночас, почуттям міри й такту; зрештою, – непересічним талантом. Марк Розовський не намагається перевтілитися у Міхоелса; він незмінно залишається собою, створюючи при цьому атмосферу довір’я і єдності з глядачами. Тривалими оплесками зустріла публіка вердикт журі про присудження Гран Прі “Відлуння” цій виставі.

Сімнадцять вистав з одинадцяти країн за п’ять днів – це багато чи мало? Багато – якщо зважити на напружену роботу журі та організаторів фестивалю. Мало – якщо згадати, скільки чудових спектаклів ще чекають на своє “Відлуння”. Чекають наступного київського квітня.

В’ячеслав Рибніков у виставі “Лебедина пісня” за А. Чеховим. Театр “Порожня сцена”. Таллінн (Естонія)





Данило ЛІДЕР

ШЕКСПІР. МІРАЖІ*

Життя дитинства сповнене чудес і відкриттів. Відкриття, здійснені біля витоків свідомости, інколи настільки ґрунтовні, що живлять нашу уяву все життя.

Одне з яскравих відкриттів дитинства – просторові та звукові міражі. Їхня поява в моїй пам'яті була зумовлена якщо не правідомістю, то підсвідомістю. Принаймні, вони багато в чому сприяли становленню особистости.

Що таке тиша? Чому вона? Чому так добре її слухати? І зрештою, чому тиша і простір – поруч?

Протяжне гудіння сільського млина я не мислив собі поза простором. Я вибігав з дому, дивився на порожню дорогу і слухав. Виникало відчуття нескінченности.

Разюче розширювала простір, збільшувала його до масштабів космосу така дрібничка, як потріскування цвіркуна за стінкою.

Відчуття порожнього простору можна було створити, торкнувшись гітарної струни – згасання звуку в порожнечі.

Простір асоціювався в мене з порожнім будинком. Наша сім'я часто переїжджала, і обжита хата, яку й цього разу треба було звільняти, своєю порожнечою викликала щемне бажання повернутися.

Порожній “безстінний” простір хати підкреслювало світло олійного каганця. Він, усе тією ж своєю малістю, підкреслював велике довкруги. Світ маленького вогника тримав це велике просторове середовище. Особливо захоплював мене момент, коли полум'я, вичерпавши сили, починало задихатися, тремтіти, наче в агонії, і врешті, яскраво спалахнувши, згасало.



Колись, ще до мого народження, до нашого степового села дійшла історія загибелі “Титаніка”. Я слухав нехитрий переказ цієї історії, і вона надзвичайно збуджувала мою уяву.

Ніколи доти не бачене море я уявляв дзеркальною, жорсткою гладінню, що видавала дзвінкі звуки. Звуки Космосу. Вібруючий звуками водяний простір був схожий до побачених багато років по тому картин Роквелла Кента.

Простір у міражах не виникав просто сам собою. Він зароджувався, посилювався і виникав на противагу чомусь, найчастіше, дуже малому. Спів жайворонка або поглинутий далиною мандрівець підкреслювали відчуття порожнечі.

Дві категорії, дві реальності – велика й мала, конфліктно поставали переді мною на різних рівнях життя як основа всього суцього.

Я спробую надалі називати світом малим або світом малих реалій – світ першооснови, а великим світом, великою реальністю, позначатиму широкі явища, узагальнення, мету, розрахунки, плани і таке інше. Ці два світи нероз'єднані, вони поєднані конфліктно. Але світ першооснови для нас має першорядне значення. Принаймні, все, що нас оточує, має свою кодову започаткованість. Трапляються в ланцюгу розвитку

Друкується за: Данііл Лідер. Театр для себе/Упорядник О. Ос-тровоєрх. – Київ: Факт, 2004. –104 с.

такі одноразові моменти, які ніколи більше не повторюються, первісно формуючи наше життя. Повернення до цих неповторних моментів дуже важливе. В цьому сенсі я трактую і питання традицій. Традицій як дотику до першоснов.

В одній з перших моїх декорацій до вистави “Маскарад” у Челябінському театрі простір був доведений до апогею безконечною анфіладою, а знак смерти створений завдяки вилученню з інтер’єру побуту, адже порожнеча, не підтримана побутом – мертва порожнеча.

Взаємозв’язок двох начал, великого простору й малої реалії, відчуття основ свідомості дотепер супроводжують моє життя.

Я і сьогодні відчуваю звукову реальність жайвора як силу, що творить простір. Такою ж реальністю стала для мене лунка крапля у виставі “Дядя Ваня” (Театр імени Івана Франка). Просторові й звукові міражі, що оживають із вторгненням у них малих реалій, відкривали для мене якусь нову модель сприйняття й світорозуміння.

У моїй сценографії ці поєднання матеріалізуються у вигляді стислих алегорій, інколи цілком простих, але будь-що парадоксально дієвих.

Усе, що я роблю в творчості і в житті, завжди починається з небуття. Середовище, в якому розгортаються мої роздуми – чорна скриня, чорний квадрат. Ті міражі, які починаються з самого-самісінького дитинства, ко-

ли ... і ти бачиш світ, розповідаєш, спостерігаєш. Лежачи в темній кімнаті або міцно зажмуривши очі, бачиш міражі Всесвіту.

Цикл мого життя йде неперервним ланцюгом. Я нічого не відкидаю – дитинство, юність. Триває єдиний цикл розвитку особистості, що трапляється дуже рідко. За моїми спостереженнями, наше життя збудоване так, що якусь його частину – прожили, і вбік, прожили – і викинули, забули. Вона не пасує. У мене – все пасує, від початку до кінця. Життя постачає мені такі відомості, що й придумати неможливо. Кожна вистава починається для мене з цього обсягу життєвих

явищ, з усього обсягу мого “Я”, яке наразі перебуває неначе в темряві. І коли, за Законом Божим, темінь породжує світло, світло вириває фрагменти буття, і починається їх “проживання”. Я проживаю це буття у фрагментах.

Прощання Ромео з Джульєттою – фрагмент шекспірівського авторського сюжету і (на міражах виростає цілий світ) “перетвореного” в мій. Вибір саме цієї п’єси – цілком довільний. Будь-якої звабливості сюжет може побачити моя душа у темряві, виповненій міражами. Це можна назвати свідомістю душі, свідомістю досвіду, свідомістю особистості. Міражі – це коли розмірковуєш, згадуєш, порівнюєш – щось виникає і спонукає до творчості. Мій міражний світ – увесь там. У нього я



“занурюю” сюжет, у цьому випадку – “Ромео і Джульєтта”. І ось з цього “перетвореного” сюжету (а не з п’єси) я взяв шматок. Що розповідають мені мої міражі, коли подивитись сцену прощання Ромео з Джульєттою після таємного побачення? І ось я беру цей сюжет, і починаю його робити. Без єдиного задуму, без концепції – все поки що для мене не має жодного значення. Як будуть ставити виставу, про що – цього я не знаю. Бачу тільки світ цього фрагмента. Але побачити мало, треба зробити. І я роблю його в своїй пам’яті. Стаю актором, режисером, художником і... Шекспіром. Починаю “клеїти” цей шматок. Декорацій на сцені, ясна річ, немає. Є якась порожнеча, звідки я світлом виринаю якийсь пробій (він завжди присутній в міражах). Мені важливо побачити, як Ромео хоче ще раз доторкнутися до Джульєтти. Доторкнутися до неї бодай одним пальцем. Цей дотик я колись підгледів у Мікеланджело. Адже це дуже важливо – торкнутися, але дотягтися він не може. І тут почина-

ються “фізичні дії”. Текст цієї сцени побудований на фізичних діях. Ромео підстрибує, але не може досягти її руки. А вона лягла на бильця і тягнеться до нього. Бракує якихось сантиметрів. Тут іде вже гра пальців, найніжніший діалог поміж ними. Джульєтта ще нижче перехиляється донизу. Ромео весь виструнчується на пальчиках. Слова, які вони вимовляють, прощаючись, не можна творити по-іншому. І проговорювати їх не можна без дії. Ніжної дії.

Коли Джульєтта нахиляється, її довге волосся (яке няня зачісувала перед сном) спадає і накриває їхні руки. Закриває її обличчя, його обличчя. І вони розмовляють, закрившись цим волоссям. Фрагмент наче побутовий, але він говорить про міру великого почуття. Саме в ньому – такий наплив енергії, що це піднімається понад будь-яку ризик.

Такий ось фрагмент, на десять-п’ятнадцять хвилин – фрагмент життя на тлі абстрактних міражів. Чи ж це не мистецтво? Спробуйте-но поставити всю п’єсу на таких ось шматках. Актор отримує простір для імпровізації, режисер – концепцію. Шекспір – себе. Я теж отримую себе.

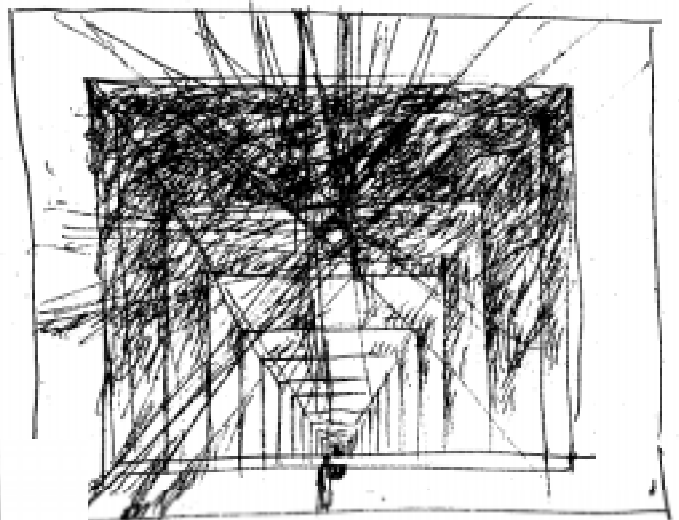
Я переносу себе від цієї сцени до моменту їхньої смерті. Коли Ромео і Джульєтта з’являються на сцені –



Рисунки до вистави “Король Лір” В. Шекспіра. Малий театр, Москва, 1979 р.

виникає світло. Світло – визначення сутності цих прекрасних створінь. Яскраве світло супроводжує їх протягом усієї вистави. Світло не згасає і тоді, коли вони лежать у склепі.

Тло вистави, його фактура – неперервні вуличні бої. Ніякої музики, ані сантиментів – миготіння і брязкіт мечів. Сцени бою вибудовуються наче у різних площинах. Інколи видно тільки ноги суперників, інколи – тільки перехрещені леза. Увесь простір сцени, її горизонталі й вертикалі, освітлювальні містки над сценою охоплені боями. Досягається це рухами невидимих щитів (чорне на чорному). Ці щити нічого не означають – такі собі перепони, що конструюють простір. Вони створюють ефект переміщення вояків вулицями невидимого міста. Вуличні бої в цій виставі – окреме пластичне



вони пішли. Пішли, як завіса. В цей момент раптової тиші, кульмінаційний момент, я прагну відчутти, чим є той світ, що винен у смерті цих найдивовижніших істот. Як їхня смерть змінила його. Обидва клани стоять, опустивши мечі. І раптом вони починають перемішуватись. Мечі падають з рук на підлогу. В глибині ми бачимо дві фігурки в промені блакитного світла. Вони мертві. І ось на цій павзі світло починає повільно згасати, і ми повертаємось до чорного квадрата.

Ось “Ромео і Джульєтта” – моя найбільш “неготова вистава”. “Отелло” пропрацьований детальніше, хоча і за таким самим принципом: кілька сцен “всередині” – тіло вистави, початок і фінал.

Спочатку виникає бажання дуже уважно прочитати і трохи зневіритися в п’єсі. Не ахати, опустивши руки перед геніальністю твору: “Шекспір – геній!” Так, геній. Але необхідно переконатися в його геніальності, зрозуміти те, що здається незрозумілим. Світ цієї п’єси ще не мій. Він належить Шекспірові. Я “поза” цим світом, як при читці п’єси – десь, щось, з кимсь сталося. На цьому закінчуються всі клопоти. А інколи й вистава на цьому закінчується. Бачив, не бачив – забув. І щоб цього не сталося, я, як автор не літературного, а видимого світу, повинен створити пластичний текст вистави. І це не результат моїх “мозкових” розмірковувань. Це результат проживання, входження в сім’ю персонажів п’єси,

участи в їхньому житті. Початок цього – в міражах. Світ моїх міражів змішується зі світом п’єси. І все це відбувається без найменшого тиску з мого боку. Без бажання “ось я вам зараз зроблю “перетворення”! “Це



Рисунки до вистави “Король Лір” В. Шекспіра. Малий театр, Москва, 1979 р.

видовище, я його створюю як режисер і як сценограф. Це декорація, створена з людей.

Хочеться побачити сцену після того, як затихне брязкіт мечів. Він безперервний, і раптом – раз – і всі

неможливо! Таке бажання народжує справжню брехню. А ось як би так зробити, щоб “перетворення” виникло само... І враз у моєму міражному світі виникає новий сюжет, сюжет багато-, багато-, і ще раз багатогранний. І сам він стає основою “перетворення”. І сцени треба видобувати не з сюжету п’єси, а з свого міражного світу. Але для початку – його необхідно створити. І це все не моя “вігадка” – цю теорію інтуїтивно створив, а можливо – підглянув десь у природі Курбас. І це найгеніальніше серед його відкриттів.

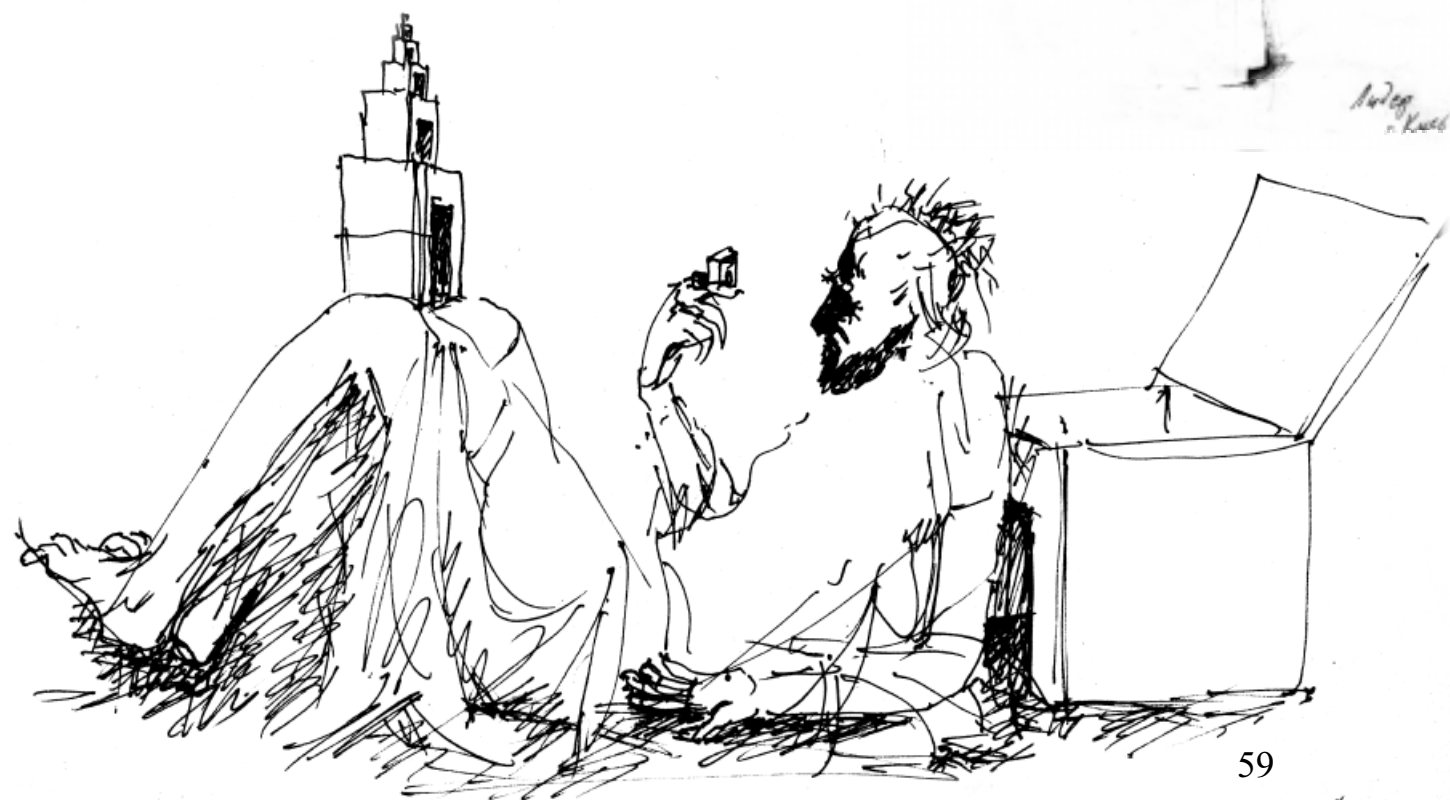
З темряви виникає потужний звук прибою, звуки дощу й вітру – Венеція. З цього звуку з’являється дощ і терміново скликає сенат – турки йдуть на Кіпр. Входять сенатори. Їх підняли з ліжок. Вони напіводягнені. Розміщуються в каре. В глибині – дощ. Вони намагаються прокинутись, увійти в ситуацію, зрозуміти, що сталося. Незмірно стривожені, в паніці, вони вирішують, кому доручити захист Кіпру. Зупиняються на Отелло. Його викликають в сенат. А в Отелло – своє. До нього, можливо, якихось кілька годин перед тим, втекла Дездемона. Перед цим – паніка на площі: “Дездемона втекла до мавра”. В сенаті паніка, в місті паніка. І серед цієї “сотні панік” – двоє щасливих людей.

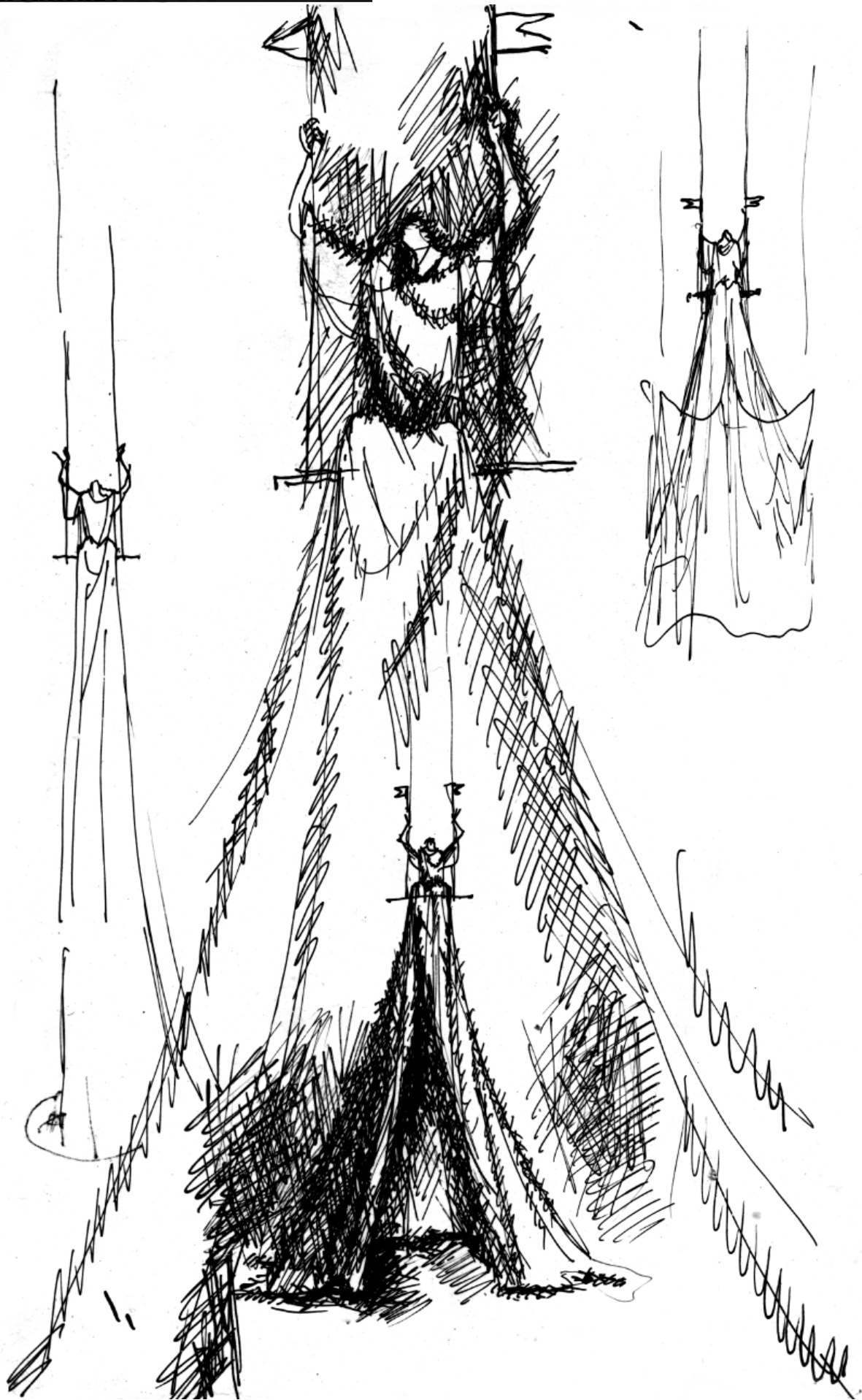
Отелло з’являється в сенаті, несучи із собою свою подію. Він надзвичайно радісний, енергійний. І ця його енергія, абсолютна відсутність розрахунку, органіки, стихія дають йому впевненість в тому, що він упорається.

Отелло на Кіпрі. Ось він зустрічає Дездемону, яка приїхала до нього. Тут також йде дощ, чути прибой, кри-

ки чайок. І стоячи під дощем – сонячним літнім дощем, всі, хто її зустрічає, дивляться в глядну залу (море – там). У мокрому плащі, під дощем Дездемона йде у супроводі промоклого почту. Її зустрічають як королеву – цілий ритуал зустрічі під дощем, серед шуму прибою та криків чайок.

І ще один епізод з середини – Яго. З’являється в наговпті, він – як усі. Як і коли народжується ця підла змова його душі? Адже я в житті ніколи не грав будь-якої значущості. Навпаки – трапляється, в таборі начальник говорив мені: “чому ви весь час вовком ходите?” Адже це енергія спротиву – її відчутно. Він відчував, хоча я мовчав і нічого не говорив. Ось і в Яго така ж енергія. Він поводить себе так само, як усі інші. Але ти починаєш відчувати його зло. Воно виникає з малої краплі. Спершу Яго звертається до Отелло на відстані. Але чим дужче він зачіпає його душу, тим більше утверджуються в душі Отелло засіяні Яго підозри, тим ближче підступає він до нього. І в фіналі цього підлого заморочування, цієї руйнації всього



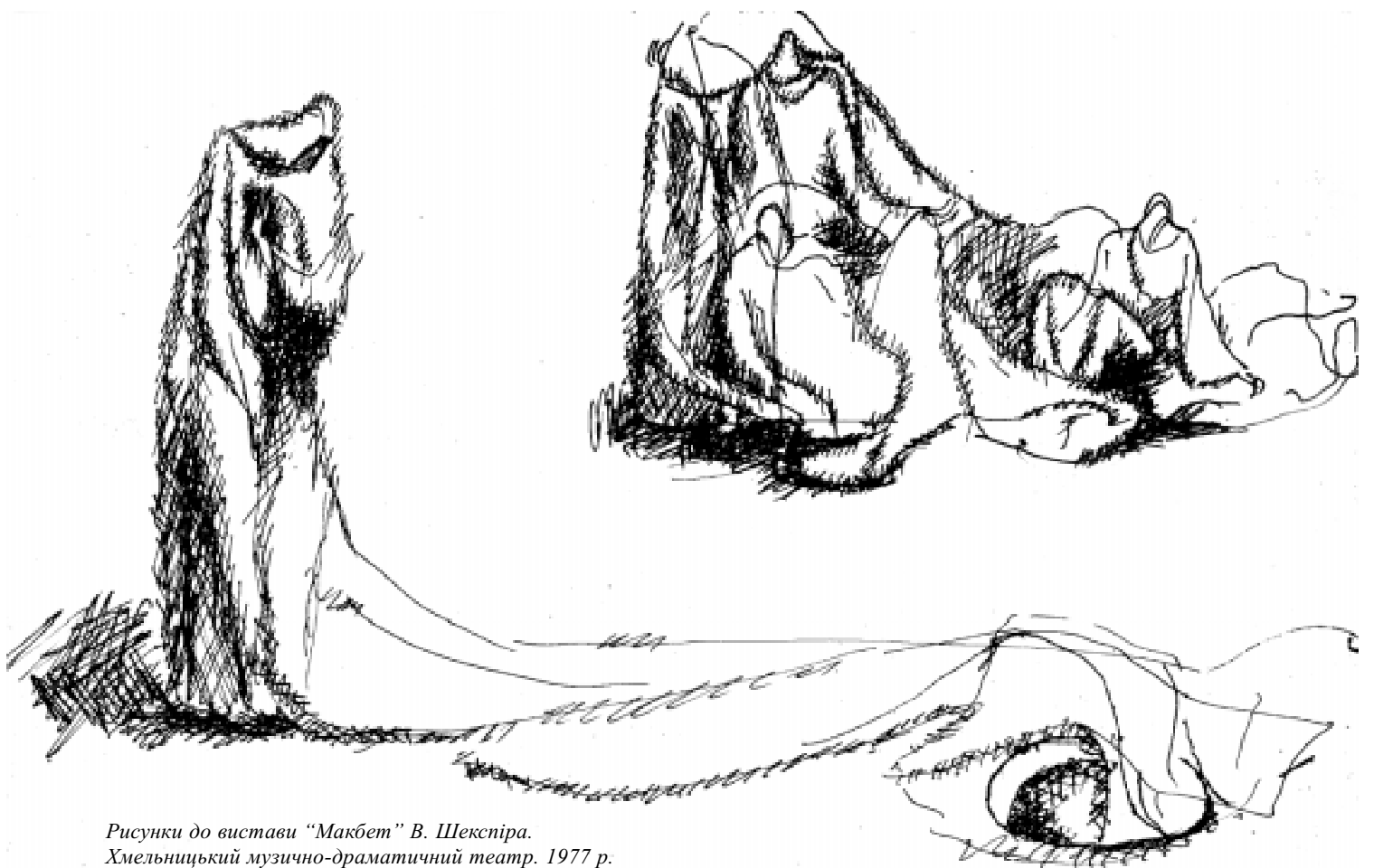


світу, Яго приступає до Отелло впритул, вони обнімаються і починають присягатись: “Ми помстимось...”.

І ось – як би я зробив фінал. “Чи молилась ти на ніч...?” Ніякий не демон – людина, яка прийняла рішення – він іде. А Дездемона чекає, як це було у них і раніше. В самій сорочці, а може, й зовсім гола. На сцені багато подушок – постіль. Вона загоргається в простирадла – чекає його. Коли він приходить, вона починає кидати в нього подушками, викликаючи його на звичну любовну гру. Вона сприйняла всю цю ситуацію як гру. Дездемона не піддається, він її ловить, хапає. Вона знову виривається, втікає, сміючись. Вона так нічого і не зрозуміла, поки він її не задушив. І тільки тоді вона зрозуміла, що померла.

А продовження – сцена перед самогубством Отелло. Отелло сам. Чорна сцена, його майже не видно. Сидить серед тих самих подушок і виє. Його виття і шум моря. Все знову поринає в тишу й темряву. Повернення до чорного квадрата, в якому зникає світло.

Переклала з російської Майя Гарбузюк



*Рисунки до вистави “Макбет” В. Шекспіра.
Хмельницький музично-драматичний театр. 1977 р.*

Владо ШАВ

Духовна трансформація ЄЖИ ГРОТОВСЬКОГО

(Закінчення, початок: “Просценіум” ч. 2(6)/2003)



Єжи Гротовський

Перед тим, як розглядати значення транс у Гротовського, слід з'ясувати його значення взагалі або, якщо хочете, транс у собі. По суті, транс означає “перехід через”. Звідки й куди? Із стану щоденного “я” до глибини власної сутності. Цей перехід завжди супроводжують неспокій, ризик і своєрідна розкіш, блаженство. Транс, як правило, не стрибок з відомого в невідоме, а поглиблення фази зміненого стану свідомості. Лише у верхній її точці відбувається якийсь стрибок у “зовсім іншу” форму існування. Сьогодні ще багатьох людей

вважають задекларованими атеїстами, яких начебто зовсім не цікавить духовність. Але я ще ніколи не зустрічав людини, яка б не доклала хоча б мінімуму зусиль, щоб досягнути зміненого стану свідомості (принаймні на мить) в одній з його форм: за допомогою дозволених чи недозволених наркотиків, сексу, ризикованих вчинків, мистецької творчості чи в інший спосіб. Гротовський, наприклад, ніколи не питав ні себе, ні інших людей про релігійні декларації: для нього важливою була лише людська детермінація щодо їхнього радикального заурення у власні чи світові незбагненні глибини[1].

Без цієї “активності”, всеохоплюючої цікавості чи, радше, *необхідності* людина не має фундаментальних підстав, щоб займатися “театром Гротовського” і, вочевидь, будь-якою релігійною практикою. З іншого боку, кожен носить у собі невиразну потребу пізнання надвимірності, та, незважаючи на відсутність глибокої мотивації, *не має у своєму розпорядженні релігійних методів*, за допомогою яких міг би її реалізувати. Тому цілком справедливо, що кожен пробує реалізувати свою потребу у перелічених світських формах-замінниках. У цьому значенні втеча у світ наркотиків, незважаючи на відокремлення від реальності, означає також втілення основної людської потреби трансу й екстазу[2].

Гротовського не можливо зрозуміти без його основної схильності до трансу як мети творчості. Він, звичайно, ніколи не говорив про це відверто. Як великий прагматик, Гротовський розумів, що розповідь про транс мала б забобонні наслідки принаймні на матеріальному рівні. Врешті-решт, більшу частину своєї творчості він реалізував на терені соціалістичної Польщі. Передусім його завжди цікавили факти, досвід, а не гучні проголошення високих ідей. Гротовський у світі багато разів “наголошував” на духовності, як наприклад, 1970 р. в Нью-Йоркському університеті, де пояснював свій перехід у паратеатральний період.

“Невже я не більше говорю про спосіб життя, спосіб існування, ніж про театр? Без сумніву. Думаю, що тут перед нами постає вибір... Йдеться про пошук чогось найважливішого в житті. Тому люди вигадували найрізноманітніші назви; у минулому такі визначення мали релігійне спрямування. Я не впевнений, що можу винаходити релігійні поняття; і, крім того, не бачу жодної потреби винаходити слова”.

Отож, під театральною маскою Гротовського від самого початку було інше обличчя, за яким з історичного кута зору ховались, очевидно, духовність, обряд. А їхнім *осердям* був транс.

Не робімо непотрібної “паніки в культурі”, навіть не вважаймо Гротовського за винятковішого, ніж він був насправді, але чи не є **транс** прихованим осердям **кожного** великого мистецтва? До чого наближається танцюрист чи музикант в момент свого найвищого захоплення? Що заховане в картинах Ван Гога чи найкращих павзах Достоевського, як не посвячення, зачарування якимось ліричним медіумом, тобто вулканічним центром людського буття, який вибухає через канал певного мистецтва? І це цілком фізичне, надраціональне пізнання як для того, хто творить, так і для того, хто сприймає такий мистецький твір, пізнання, яке завжди супроводжувало велике очищення і присмак святого. Наскільки ми беремо участь у колективній формі такої події, настільки та кож віримо у велич, доброту і єдність людського роду.

Те, що схильність до переживання трансу була притаманною “театральному” періодові Гротовського, підтверджує хоча б “транслюмінація” як апогей “Незламного принца”. У виставі транс переживав актор, для якого роль була лише полем і засобом найінтимніших переживань, пробиванням крізь її глибину в стан трансу маніфестації визначеного архетипу. Або, кажучи словами Гротовського: “Якщо хтось доведе власну відкритість до крайніх меж, якщо переступить межі можливого чи допустимого, якщо ця відкритість не залишиться на словах, а повністю відкрис людську сутність – парадоксально, що потім він стане втіленням цілої людини з її минулим і майбутнім. Пізніше відбуватиметься вже зайве заглиблення, бо ж чи можуть існувати колективні межі міту або якогось архетипу і як саме? Ці межі з’являться, очевидно, тоді, коли наше відкриття, наша діяльність зайде **досить далеко і водночас буде конкретною** (мої підкреслення).”

У театральний період Гротовського, або краще: коли духовність Гротовського знайшла своє вираження у театральній формі, він розпочав *дослідження актора* з погляду трансу. У паратеатральний період Гротовський прагнув до міжлюдської зустрічі в часі трансу (як зазвичай говорив, “покажи мені свою людину, а я покажу тобі свого Бога”). У період “Театру Джерел” йшлося про те, щоб учасник шляхом традиційних первинних змодифікованих технічних прийомів досягнув під час трансу контакту з природою, світом. У період “Мистецтва як засобу” Гротовський відновлює свій перший період, тільки без театральних рамок: транс, змінний стан свідомості тут є *очевидною і єдиною ціллю*. Або, як однозначно написала Ліза Волфорд, коли повністю прониклася цим дослідженням: „*Art as vehicle is not a mimetic enactment of ritual performance; it is ritual* (її примітка).”

Ще неодноразово доведеться заакцептувати вирішальне значення *зміненого стану свідомості і транс* як апогею справжньої обрядової діяльності у Гротовського. Без цієї вартості обряд як активний, колективний пошук глибинної дійсності знизиться до рівня *церемонії* (у релігійному контексті) або *гри* (за умови секуляризації)[3]. Тепер ми є свідками багатьох, часто щирих спроб відновлення ритуалу як у русі *new age*, так і з боку соціологів, терапевтів та інших дилетантів. Більшість цих намагань досягне лише *раціональної, концептуальної* реалізації обрядів, тобто буденного, звичайного рівня свідомості. Транс як стан *чистої сутності* міститься на іншому полюсі людської духовності, аніж її еґо, яке спирається на розум і волю. Отож, займатися духовністю і обрядом як її соціальною маніфестацією означає займатися трансом, а саме: технічними прийомами зміни свідомості, які дають людині можливість зійти з рівня еґо на рівень сутності, в стан трансу, у стан *над*.

Щодо “таємничості” Гротовського, то слід зважати на той факт, що для нього найголовнішим була людина, яка вживала такі поняття, як *театр-лабораторія, паратеатр, театр джерел, об’єктивна драма чи мистецтво як засіб*, як захисний туман, який дозволяє їй обережно досліджувати пізнавану духовність. Ця духовність була земна, людська, радикальна, ґрунтувалась на пристрасному, часто безжальному пошуку глибинної дійсності в людській сутності і світі. Тому Гротовський був також дуже реалістичною, спритною особою. “Якщо зернята горіха не покриватиме міцна шкаралупа, то незабаром горіх з’їдять,” – говорив він. Для Гротовського духовним зерном феномена в трансі було те, що захоплювало театрального глядача шістдесятих років. **Гротовський все-таки торкнувся людського “духовного інстинкту”, причому у відповідний, тобто непряний спосіб: запропонував загортати його у театральний плакат.** Якби він оголосив ці події *новою духовністю*, чим фактично й були його проекти, принаймні починаючи від “Незламного принца”, Гротовський безперечно натрапив би на попередження, які, зважаючи на наше розуміння духовності, законно належали церковній церемонії. Тільки у 1987 р., коли на публічному форумі Брук обережно зауважив, що сутністю *Мистецтва як засобу* є духовний пошук та практика, Гротовський міг зняти театральну маску.

Пізнання трансу: минуле й сьогодення

На можливість досягнення трансу суттєво впливали два пов’язані між собою фактори: *структура еґо* і *духовний клімат оточення* як конкретне людське місце і час. Структура еґо і пов’язана з ним насамперед його функція мислення слабша, і тому її легко “пробити”. У людини як істоти розумної це ніколи не відбувається легко. Найпростішим людям, скажімо, бушменам племені Кунг з пустелі Калахарі, потрібно невпинно

ритмічно танцювати протягом цілої ночі, щоб аж тільки над ранок досягнути стану “малої смерті”.

Цьому племені, подібно як і австралійським аборигенам, ще не відомі шамани як “спеціалісти транс”. Таке явище відоме у “розвиненіших” племенах[4]. Разом з шаманами вперше виникає *питання шляху* як допоміжного засобу, необхідного для входження в транс. Шаман ковтає, випиває або нюхає наркотик сам, або ж під час обряду стежить, чи правильно його вживають члени племені. Це зазвичай супроводжувалось ритмами і співками, іноді танцями.

Експерти вважають елевсинські містерії безпосереднім зурбанізованим продовженням прадавнього шаманського обряду, який зародився в епоху неоліту – поклоніння Великій Матері в містеріях богині родючості Деметри. Містерії складаються з усіх елементів обряду ініціації: відкритість для кожного, хто прийшов з цим мотивом, приготування, введення у “таїну” (*mystai*) і далі – поглиблення пізнання (*epoptai*) аж до особистого переживання “божого світла”. Отож тут (на жаль, чи не востаннє в історії Європи) йдеться про активне введення особи у пізнання духовності. Правду кажучи, цьому введенню значною мірою сприяв *кукеон* – *питна суміш* не відомих нам, та, без сумніву, психотропних субстанцій[5]. Сучасні дослідники елевсинських містерій навіть приписують *кукеон* головну роль у тому, що відбувається. Вони посилаються на науково-дослідницькі праці та досліді, серед яких найвідоміші “Експеримент Великої п’ятниці” Вальтера Панкея 1965 р. Цей психолог шляхом довготривалої підготовки й аналізу, на багатьох прикладах спостережень поведінки двадцяти студентів бостонського теологічного факультету емпірично довів, що *psilocibin* (похідна LSD з наркотичною і галюциногенною дією – прим. перекл.) може у відповідній дозі викликати під час обряду такі ж духовні омани й стани, які з’являються у момент “звичайних” містичних переживань. Таким чином, *кукеон* включили до почесного списку *ентеогенів* або *субстанцій, які перетворюють в бога*. До них належать LSD, *psilocibin* і *meskalin*. У *кукеон*, очевидно, містяться або плавкі алкалоїди споришу (натуральний LSD), або екстракт з *psilocibin*-грибків, або ж їхня комбінація.

Транс за методою Гротовського і його послідовників не допускає жодного вживання наркотиків, однак для нього і його учнів “відпочинок після праці” не обходився без милої серцю *горілки*. Тут єдиним наркотиком була *робота*, а внаслідок надзвичайно довгої і важкої фізичної активності тіло фактично починало виділяти субстанції, що нагадували ефекти, які виникають після вживання наркотиків. Насправді він і його колеги буквально були залежні від роботи. Я особисто пережив ефект інтенсивної цілодобової праці та його вплив на організм під час піврічного семінару в Інституті Гротовського. Первинна фізична втома і духовне спустошення

швидко змінювалось на “приємне зусилля”, на певну психофізичну “залежність від терпіння”, що врешті після закінчення робочого процесу провадило до стомлюючого “синдрому абстиненції”. **Отож, терпіння і духовність існували, починаючи від родового ініціального пізнання до середньовічного аскетизму і сучасного “Мистецтва як засобу”.**

Але ми можемо не турбуватися, адже ніщо не вказує на те, що давній осередок праці Гротовського і його наступника Томаса Річардса в Понтедері незабаром стане джерелом сучасного аскетизму. Радше його моделлю, причому більше в сенсі поштовху й спогаду, ніж наслідування. Щоб ми могли ввійти у транс лише за допомогою психофізичного способу без жодних допоміжних засобів, окрім підтримки колег, нам потрібна, поряд з природною схильністю, багаторічна праця, від восьми до п’ятнадцяти годин на добу шість днів у тижні. Цілком зрозуміло, що така самопосвята змушує відмовитися від особистого життя. Центр у Понтедері є, по суті, справжнім “культурним монастирем”, де “культурний” означає лише те, що для цієї духовної практики ми ще не маємо відповідної назви. Або ж поширимо культуру на духовність, і тоді говоритимемо про культуру якоїсь цивілізації в цілому.

Колись модним було питання про “вплив Гротовського на сучасний театр”. Нехай він був великим, але я його ніде не бачу, крім пізнього Брука, який особисто і фінансово підтримував дослідження в Понтедері. Пізніше сам Гротовський поклав край цьому принциповому наполягання на своєму. 1988 р. під час конференції в Ірвінському університеті (Каліфорнія) на питання: “Який зв’язок між ідеями Пана і театром, відомим нам із щоденної практики?” – він коротко і чесно відповів: “Жодного!”. На той час Гротовський вже двадцять років займався транстеатральними дослідженнями.

Тут (у поєднанні з елевсинськими містеріями) нас особливо цікавить вплив Гротовського як сучасного духовного вчителя на сучасну духовну практику західної цивілізації. Без сумніву, заслуга Гротовського полягає в тому, що духовний метод, який спільно творили його колеги мало не з усіх континентів, розвинувся у сучасному західному оточенні і пережив впливи інших світових культур. Процес цієї праці розпочав і постійно провадив європеець, поляк, у якого першу іскру запалила зустріч з індійським святим у дитинстві і прагматичне питання про сутність людського “я”.

Прагматизм, органічна логіка, буденність, результат внаслідок довготривалого процесу праці, точність структури, повторюваність, можливість психологічного пояснення процесу і досягнень – усе це зрозумілі цінності і принципи західної цивілізації. Тому досягнення Гротовського з однаковим ентузіазмом приймали на Заході і вразлива проста людина, і видатний

інтелектуал. Отож, можемо ствердити, що Гротовський ненав'язливо і непомітно посяв у західному світі зерно якоїсь нової, автохтонної духовної практики.

Звичайно, незмінним залишається питання: як вона існуватиме далі, що буде з її розвитком? Які об'єктивні умови для розвитку "Мистецтва як комунікативного за-собу у духовному пізнанні?" У порівнянні із західною популяцією жменька монахів культури в Понтедері менша, ніж щіпка біблійного гірчичного зерна. Хоча навіть після смерті Ісуса залишилась тільки дюжина апостолів... Ключовою проблемою, звичайно, є цілковите зацікавлення цією трансобрядовою практикою. Як уже зазначалося раніше, у ній одночасно можуть брати участь тільки шестеро осіб. Переживання справді сильне, але завжди *пасивне*, як було з тими, хто спостерігав шлях до трансу Цесьляка під час постави "*Незламного принца*". Активна участь у групі передбачає психофізичну настроєність (між іншим, також відповідний молодий вік), принаймні рік-два постійної праці і достатню кількість фінансів, потрібних на утримання (їжа, помешкання і навчання для вибраних – безкоштовне). Ці умови обмежують духовне пізнання такого типу до досить вузького кола обранців.

Елевсинські містерії пропонували впровадження в *активне* транс-духовне пізнання, доступне усім, навіть невільникам, незалежно від статі. Процес ініціації разом з підготовкою охоплював період від двох до п'яти років. Підготовка і сама ініціація відбувалися, незважаючи на супровідні стреси і зусилля (піст, двохсоткілометрова подорож з Афін до Елевсину, вражаючий початок дії). Правда, тоді людська душа була природнішою і простішою, ніж нинішня. Одна лише думка про умови їхнього життя – кам'яні будівлі, дим і вологість, ночі без "міського освітлення", одноманітна і часто скромна їжа, небезпеки під час подорожі – дає відчуття "справжнього аскетизму" тогочасної людини. Крім того, були ще сильними екстатичні потяги, близькі до родової спадщини, а спільність віри давала можливість раптових змін. Навесні їх переживала природа, про це розповідає міт про Деметру та її доньку Персефону, яку вкрав для себе, а потім віддав Гадес. І, звичайно, не обійшлося також без доброго ковтка *kykeon*...

Тому ми не можемо негативно оцінювати численних сучасних релігієзнавців, особливо тих, яких, крім теорії, мучить також питання *про ефективну релігійну практику* і які прихильні до обрядів, що рекомендують вживати ентеогени. Ця ідея проходить через європейську духовну культуру, починаючи від давніх досліджень до другої половини 60-х рр. XX ст. – спроби видатного професора психології Гарвардського університету запровадити LSD як новий сакрамент. Спроби, яка у своєму задумі була цікавою, але набула лихої слави. Стимул зник з тієї ж причини, з якої не можна погодитись із сучасними тезами, що LSD-*kykeon* був "дорогою до

Елевсину", як свідчить назва книги Роберта Ватсона. Ватсон вважав, що цим він розкрив таємницю містерій. Хіпі просто кинулися на LSD і почали його пожирати, як погани, що зібралися над чашою з проскурками, вважаючи, що вже тільки вживання тієї прісної страви забезпечить їм вхід у небесне царство на землі. Хоча порівняння не зовсім вірне: LSD в *кожному випадку* сильно діє вже само по собі. Звичайно, постає питання: як? І тут ми доходимо до суті: наркотик як сильний чинник, який впливає на зміни стану свідомости, суттєво залежить від *початкового духовного стану і мотивації* того, хто його вживає, а також від обставин вживання. Наркотик – це тільки сильне паливо, а сам політ і його напрям залежать від пілота, літака, пристроїв, погоди... Одне слово, від комплексу обставин, які під час духовних пошуків повністю охоплюють суб'єктивні та об'єктивні обставини відповідного *обряду*.

Результатом вживання психотропних речовин без згаданих обрядових обмежень були численні "погані подорожі", їх передозування "з наміром рекреації", як це культурно називають англосакси. Незабаром це призвело до занесення цих речовин у список заборонених наркотиків. Гідним уваги було також і те, що наукові дослідження вживання наркотиків під час обряду були застигнуті протягом ночі і можуть відновитися тільки тепер, після трьох десятиліть замовчування.

Чому Гротовський залишив Театр Джерел

Отже, тепер, коли ми більше орієнтуємось у темі, можемо запитати: чому Гротовський облишив думку про можливість активної *ініціації* людини Заходу в глибини самого себе і світу. Ми говорили вже про неможливість і винятковість проведення трансу як радикального *занурення в сутність* або *злиття зі світом* у межах активної культури, що, без сумніву, залишає глибокі зміни у стані свідомости. Переглядаючи свій життєвий шлях, Гротовський пише, що ці переживання часто межували з чудом і що цей період справді відкривав широкі можливості, але реально дії часто зводилися тільки до "анімації і своєрідних привітань". Тому він знову повернувся до відомих йому здавна глибоких пошуків у лабораторних умовах.

Усе це має сенс. Однак процес, викликаний у "Театрі Джерел", ніколи органічно не перетворювався в щось інше, як це було, в ранніх (і пізніших) дослідженнях Гротовського. Думаю, що на стрімкий ріст активної культури як культури ініціальної участі вирішальний вплив мали зовнішні обставини: запровадження в Польщі військового стану 1981 р., заколоти, які почалися роком раніше. Коли влітку 1979 р. я взяв участь у "Театрі Джерел" (як і два роки перед тим), проєкт уже потужно розвивався. Говорили про "світове паломництво до Вроцлава". В той час Польщу відвідав Папа Римський, а восени

почалися заколоти. Здавалося, ніби Церква чудом зруйнувала “другі Елевсини”... Для проєкту найгіршим наслідком було закриття кордонів, адже в “Театр Джерел” вливалися насамперед цілі потоки прибульців із Заходу[6]. У важких умовах воєнного стану Гротовський працював над проєктом ще до серпня 1982 р., а потім назавжди залишив країну. Отож, говорити слід не про припинення, а про агресивне переривання проєкту Гротовського.

Гротовський, без сумніву, змінив би напрям своєї роботи і без військових атак та еміграції, зробив би органічнішим перехід від “горизонтального” до “вертикального” творення. Можливо, йому вдалося б погодити як одну, так і другу частини, скоординувати, знайти можливості паралельного розвитку, переходів... Безперечно, і його численні колеги в “Театрі Джерел” природніше розвинули б свою справу. А так усе раптово урвалося: розійшлися, хто куди міг.

Перший період еміграції в США був, вочевидь, найважчим у житті Гротовського. Уявімо собі людину, яка щось творить, у щось вірить, яку оточує велика сім’я колег і де збирається у пошуках духовного пізнання молода еліта з цілого світу, а потім якогось дня ця надлюдина опиняється зовсім самотня за кордоном, з минулим, що живе тільки у спогадах. І знову все спочатку. Я часто чув про його помилки в той час. Шехнер розповідав “жарт”, який говорить сам за себе. Коли Гротовському після його приїзду до Америки влаштували святкування дня народження, він сп’янівши, встав і почав, пародіюючи, співати: “*Fucky birthday to you...*” – та обливати присутніх шампанським. Така поведінка зовсім не була притаманна Гротовському, а цей день народження, напевно, не був для нього “*happy*”.

Як уже зазначалося раніше, Гротовський неохоче розповідав про ці дванадцять років роботи над активною культурою або говорив про них коротко чи навіть легко-важно. Колись у нього були віра, радість, надія, відкритість до тієї виняткової публіки, яка збиралася у Польщі. Природний розвиток цього руху (сміливо можемо його так називати) він забезпечив би своїм значним впливом на духовну мапу Заходу, хоча і ті кілька років мали певне значення. Польща – це країна з сумною долею. Триста років хасидського руху в Польщі і в Україні могли б незаперечно надати колориту повоєнному духу Європи, якби його таким радикальним способом не викоринив нацизм. Тому коли на Заході виникла потреба у пізнанні духовності, якою займалися хасиди, молоді люди на рідній землі не могли звернутися до відповідної духовної практики й учителів. Отож, вони виїхали “на Орієнт”, який, за словами Гротовського, є лише іншою культурною “колискою”. Пізніше, кілька років по тому, гойднулася “наша” вроцлавська колиска – і протягом ночі згоріла на попіл. Пригадую, як під час останнього вечора нашої праці в Польщі стався нещасний випадок. Поклавши в камін мокрі дрова, ми підпалили старий за-

мок в Гродзьці. Коли я прокинувся уночі серед полум’я і потім, стоячи у лісі, дивився на страшні обриси вогню, справді здавалося, що закінчилось щось особливе. Ця зловісна пожежа прискорила погіршення стосунків Гротовського з владою, а також фінансового стану, пов’язаного з протипожежною системою в його численних будинках, і посилення контролю.

Дилеми сучасної ініціації

Оце й усе про зовнішні обставини занепаду великого проєкту. Зважаючи на наші роздуми про значення трансю у Гротовського, можемо погодитися, що він облишив таку потрібну в наш час спробу духовної ініціації передусім тому, що ствердив: сучасна ізольована і невротична людина потребує значно триваліших і ретельніших приготувань до трансцендентного входу порівняно з прямолінійнішою, природнішою, античною людиною, яку сп’янив культ. У сплетінні зовнішніх неприємних обставин Гротовський замість дати “багатьом щось” вирішив увести “одиноці у все”, що часто для духовності є дилемою.

Але чи взагалі така ініціація ще можлива сьогодні – тобто справжня ініціація, яка містить також трансцендентальне пізнання? Можемо сказати (і це було неодноразово підтверджено), що можлива – за допомогою методів Гротовського, а також самопосягати і тривалої праці. Люди, які хочуть такого пізнання і усвідомлюють його реальність, мають протягом року тільки кілька тижнів на його пошук. Тож чи вони можуть до нього дійти? Чи аскетизм монаха є тотальним посвяченням особистого життя духовному шляху і чи це необхідна умова для досягнення трансценденції, навіть якщо це стосується Дзен або “Мистецтва як засобу”? Наскільки нас звабить імітація *Гротовського* – наслідування людини, яка справді горіла і згоріла справді лише в ім’я духовних пошуків? А може, мають рацію прагматичні захисники вживання ентеогенів під час обряду? І зрештою, чи можливою була б комбінація “об’єктивного обряду” і обрядових наркотиків – тобто справжні сучасні Елевсини?

Врешті-решт, прямолінійність родового духу і життєдайність їхніх тіл недоступні для нас, навіть їхня спільна віра в традиційні міти. Нашу життєдайність і чутливість ми можемо насправді поглиблювати за допомогою відповідного оточення й методів, але що з нашою вірою у певні високі цінності, що з нашою глибокою мотивацією? Що з вірою у сучасні живі міти? Думаю, міт не означає тут чогось неправдивого, а лише те, чим він був колись (з соціального погляду): загальною вірою у цінності, в якій ми особисто розпізнаємо правду і загальне підтвердження якої виростає до ролі засобу переходу на новий рівень наших індивідуальних можливостей.

Чим менше у нас і у світі є таких органічних, психічних і соціальних підстав для пізнання трансю, тим більшого і сильнішого *kykeon* ми потребуємо. Та без

тих всіх приготувань, без попередньої активізації всіх, пізнаних нами, входів у дійсність, без щирого бажання вживання ентеогену – це лише “удар” в порожнечу... А після такого копняка нога, певно, заболить...

Правда, ми живемо в час, який не ставиться надто прихильно до пошуку духовного пізнання і входження в нього – тобто ініціації. Однак у міжнародних медіа, зокрема в Інтернеті, потихеньку знову починають виринати питання, спрямовані до тем духовності. Гудсон Сміт з МІТ переконаний, що відновлення нових Елевсин – це потреба нашої цивілізації.

Хаотичні й обіцяючі, розбурхані джерела сучасних роздумів про духовне майбутнє Заходу випливають з двох таємничих духовних феноменів Європи, які називаються “елевсинські містерії” і “справа Гротовського”.

Закінчення

У цьому есеї лише кілька гучних слів про переплетення духовності з театром, і це непогано. Справжнє мистецтво і духовність викликають екзистенційний стрес, є ініціацією у якийсь цілком новий погляд на світ, або ще інакше: вводять людину в зовсім інший стан існування й розуміння світу. Але всупереч цьому гучні слова – це лише слова. Звичайно, вони також можуть спричинити духовний запал: пригадаймо собі лише пристрасні, інспіраційні маніфести Антонена Арто. Проте що спільного з нами має все це, з нашими буднями, з нашою очевидною кривавою дійсністю?

Повторимо це ключове, стільки разів згадане слово “людська сутність”. Під час театральної чи духовної практики вона живе в нас, видобута із звичаєвих, філософських і трансцендентальних розумових витоків. Це людський факт, конкретний феномен, “очевидний” людський стан. Він є найглибшим, найінтимнішим станом, до переживання якого здатна людина. Загалом вважають, що людина відкриває власну сутність, коли говорить про свою ретельно приховану інтимність – події, страхи, травми, надії і т. п. Або ж коли фізично оголиться перед кимсь чи вступає у сексуальні стосунки. Безперечно, що це можуть бути певні форми наближення до сутності людини. *Оголення сутності* – це щось більше, ніж тільки інформація про себе, демонстрування себе чи спільне переживання певних основних фізіологічних потреб. Таке оголення (згадаймо визначення Гротовського) є конкретним і глибоким діянням. З одного боку, людина це робить за допомогою свого тіла, обличчя, руху, поту і в конкретній дії, фізичній дії: падінні, погляді, в показуванні чогось, стрибку... А з іншого боку, є інформація, яка у зв’язку з цією дією передає запал *людської сутності* як щось цілкомитовневимовне. Отож, *невимовна, незрозуміла конкретність*. Мова сутності – це мова дії, основна, найправдивіша, “словом без слова”. Або, як про неї сказав Еліот: “*Є це слово невимовне, слово нечутне, слово без слова, слово на світі і для світу*”.

У найгірших чи найліпших життєвих ситуаціях у нас може несподівано вирватися таке “слово”. І тоді того, хто його вимовив, і того, хто його почув, огорне відчуття якогось незвичайного, незабутнього моменту святости. Це “слово” є недосяжною метою і водночас рушієм мистецької творчості, останнім “комунікатом” духовних учителів.

Що робить велике мистецтво і справжня духовність з виставою, концертом чи ініціацією? – адже в їхній сутності немає нічого, крім мистецької, систематичної, специфічної для певної практики провокації і формування шляху до цього екстремального й одноразового самовідкриття, крім розмаїтих шляхів, які ведуть до однієї мети. Цей шлях є водночас переходом з поверхової щоденної дійсності до дійсності глибокої. Отож, глибока, тобто духовна, дійсність не відірвана від повсякденності. Вона містить в собі глибокий аспект, наші глибокі знання, погляд на себе, на інших і на світ. Світ і люди залишаються тими ж світом і людьми, а море, наприклад, ми сприймаємо то як блакитну поверхню, вкриту хвилями, то як прозору і живу морську глибину. Все залежить *від кута зору*. Простіше кажучи, у справжньому мистецькому переживанні чи духовному заглибленні наш погляд більше переходить з горизонту до вертикальної лінії, з соціальної до екзистенційної дійсності, і байдуже, чи ми говоримо про культурні події, чи про сприйняття природи, чи про інтимне пізнання партнера.

Ініціація як новий погляд на світ. Фізичний, активно спровокований погляд, конкретне, перевірене, методичне введення до нового погляду, переживання світу. Ми згадали колективний і надіндивідуальний старий шлях елевсинських містерій, що є характерною рисою давніх ініціацій. Гротовський став ініціатором нової, духовно та індивідуально виняткової комплексної людини зі слабким відчуттям спільноти. Тому його шлях вів “через індивідуальне до надіндивідуального”, через індивідуальну несвідомість до колективної несвідомості, від особистої до архетипної історії. Це позначило початок і кінець його пошуків. У центрі була активна культура, якою він займався, як колись греки, тільки в її надіндивідуальному стані і пізнанні. Коли я прилучився до діяльності “Театру Джерел”, особливістю для мене, порівняно з попередньою справою, була відсутність студій індивідуальною психікою. Я зрозумів, що це єдина можливість для Гротовського, якщо він хотів поширити на маси свої методи “відкривання очей на невідоме”. Водночас мене вважали щасливцем, бо я мав колись можливість півроку подорожувати з ним лабіринтами власної душі.

Тому “Театр Джерел” і Містерії такі схожі між собою. Проте грек під час ініціації не займався власною індивідуальною, а лише колективною духовністю. Це було характерним для давніх людей тому, що індивідуальна духовність ще не була добре розвинена. Гротовський



Есжи Гротовський

просто оминув індивідуальну духовність у цей період, щоб могли пізніше її провадити. Але чи процес праці не перервала б жаклива соціальна дійсність? Я сам завжди бачу практичні можливості введення чи принаймні дотуку до психіки індивідуальними в надіндивідуальній справі типу “Театру Джерел”. Якщо Гротовський не зробив бажаного кроку до поєднання індивідуального і надіндивідуального відкриття й пізнання, то це повинен зробити хтось інший.

“Цей світ широкий, – сказав колись своїм учням учитель Дзен, – для чого слухати монастирські дзвони і вбирати чернечий одяг?” Справді, світ відкритий для нас, і доріг є багато. Для сучасної людини важливо йти своєю власною, неповторною дорогою. Зокрема, якщо важливим для людини є мистецтво. Тільки тоді вона

стане подібною на Гротовського, який у житті не робив нічого іншого. І не тільки на нього, але на всіх, хто шукає Сутність, хто губиться в минулому, як ланка нескінченного, живого ланцюга.

З польської переклала Тетяна Білик

1. Замість “занурення” можна сказати також “вхід”, і таким чином ми сягнули б світських альтернатив духовної ініціації – спелеології та альпінізму.

2. На мою думку, екстаз означає тут найвищий рівень зміненого стану свідомості, де ми ще свідомі себе і в певному сенсі перебуваємо на грані его. Транс – це стан, який виходить поза его, це існування і дія в межах нашої первинної істоти, це те, що наше его фіксує як автономічне, незважаючи на свої розваги і вольові дії. Такий транс, де его ще усвідомлює дію, у якій воно цілком відключене, називаємо **шаманським трансом**. У трансі медіума, як це відбувається, наприклад, у вуду, его зовсім гасне, і особа потім взагалі не пам’ятає, що з нею діялось під час трансу. Таким чином, транс слід розуміти як “опанування” (фр. **Possession**), коли щось сильне (архетип), що поглинає нашу свідомість і перетворює нас в “Божого коня”, виривається з наших глибин.

3. Власне, це вже відбулося в історії людства після періоду первинних транс-обрядів: обряд змалів і поділився на релігійну церемонію і театральну виставу. Отож, сучасний **об’єктивний обряд** ми можемо розуміти як повторне злиття мистецтва і релігії, а також їхнє повернення до спільного джерела. Каталізатором цього є транс.

4. Тут можуть з’явитися сумніви щодо людського “розвитку”. Якщо транс був якимсь головним, безпосереднім і разом з тим космічним людським переживанням, на початку доступним для кожного, то як у такому випадку можемо стверджувати, що “шаманські” племена були розвиненіші, ніж племена первісні? Або ж ми змушені визнати, що матеріальний і культурний (розумний) розвиток означає також духовне зубожіння в сенсі важчого доступу до духовного пізнання? Отже, в цьому сенсі обґрунтованим є вислів Ісуса: “Блаженні вбогі духом, бо їхнє Царство Боже!”...

5. Про те, що тут йдеться про “п’янкий напій”, але не вино, свідчить скандал з Алквіядом, який разом з приятелями випив **кукеон** під час домашньої забави.

6. Цікавий факт, що серед учасників і керівників проєкту активної культури, крім корінних поляків, не було людей, що походили з тогочасних країн східно-європейського блоку. Незнання? Відсутність зацікавлення? Чи політика?

СВІТ ЗАХВОРІВ НА ОПЕРУ...

Прем'єрою опери "Страшний двір" С. Монюшка на сцені Львівського академічного театру імені Соломії Крушельницької розпочалися Дні польської культури в Україні. Режисер вистави Роберт Скольмовскі (нар. 1958 р.) – відомий у Польщі та за її межами постановник близько 50 оперних спектаклів. Розмова львівського театрознавця Світлани Максименко з Р. Скольмовскі переросла межі поставленої проблеми – опера на сучасній сцені. І буде, очевидно, цікавою усім професіоналам сцени – та й не лише їм.



Світлана Максименко та Роберт Скольмовскі, 2004 р. Світлина до статті Інни Шкльоди.

Світлана Максименко: Як виникла ідея поставити оперу Монюшка "Страшний двір" у Львівському оперному театрі імені Соломії Крушельницької?

Роберт Скольмовскі: Три-чотири роки тому до мене зателефонували професор Януш Пшибилський і директор Львівської опери Тадей Едер із пропозицією поставити "Гальку" С. Монюшка. Але я вибрав "Страшний двір", бо це, на мою думку, найкраща опера цього композитора і музично, і драматургічно. Вона виходить поза час, в якому написана. Відомий польський театролог Збігнев Рашевський з цього приводу говорить, що герої її воюють у XVI столітті, а кохаються – у XVIII. Написана ж опера у 60-і роки XIX століття, після поразки Січневого повстання. Автор зі свого вікна на Краківському передмісті спостерігає, як повстанці залишають Варшаву. Тут у структурі твору є інтрада або емоційний вступ – рефлексія з приводу поразки Січневого повстання. У пролозі опери події відбуваються у XVI, а може, на початку XVII століття – в часи епохи великої Польщі, яка воює з турками ще до Собеського. А кохаються молоді у XVIII столітті. Це класичний зразок конфлікту мистецтва і перуки. Музична

винахідливість Монюшка і його емоційна вразливість спонукає режисера також давати волю власній фантазії. Але за умови: лібрето читати треба дуже точно. Директор Тадей Едер підтримав мою ідею постави "Страшного двору" мовою оригіналу. Я вважаю, що переклади оперет Штрауса чи опер Россіні, наприклад, російською мовою, є каліченням твору. Кому це спало на думку, що оперу можна перекладати?!

С. М.: До речі, про мову оригіналу. Свого часу король Станіслав Понятовський для того, щоб читати тексти до опер П'єтро Метастазіо, вивчив італійську...

Р. С.: Це був прекрасний поет! Я навіть шукав ці тексти в архівах Відня, але надаремно. Мені надзвичайно подобаються сюжети за принципом гри "театр у театрі", як, скажімо, у Моцарта – "Директор театру" або "Імпресаріо в клопотах".

С. М.: Наскільки Вам у львівській виставі вдалося реалізувати своє режисерське надзавдання: поєднати драматичну гру і вокал актора оперної сцени?

Р. С.: Це одвічна проблема опери. Джузеппе Верді писав про те, що коли беремося за реалізацію опери та лібрето, мусимо вигадати "inventario in vero", свою реальність, свою очевидність. Опера – це світ цілковито вигаданий, на відміну від, наприклад, драматичного теат-



ру. В історії опери був період веризму – удавання життя. Це жах, глухий кут, я не терплю веризму в опері! Люблю опери Чайковського, де панують лише музика і актор на сцені, наприклад, у “Євгенії Онегіні”. Але тікаю від реалізацій творів Пуччіні. Ставив лише “Джанні Скіккі” Пуччіні, де переніс дію з вигаданої Флоренції до Чінква Ченти часів мафії 20-30-х років. Я на початку використав фрагменти з фільму Копполи, де убивають персонажа, якого грає Марлон Брандо. А завершував моментом, де Джанні Скіккі дістає владу над усіма, тобто це вже початок фільму “Хрещений батько – 2”. Такий експеримент я ставив зі студентами Музичної академії. Отже, веризм і Пуччіні можна поєднати, коли в реалізації опери відійти від того, що в ній написано. Але коли у “Тосці” Пуччіні записав кожен жест і рух співака на сцені (театрознавці називають це фіксацією вистави), то я вважаю це тотальною дурницею, кпиною з людської інтелігентності. У кожному театрі ритм і час є найпершою

досвід праці в театрі і машиністом сцени, і робітником, і реквізитором, грав також епізодичні ролі у Театрі імені Марії Заньковецької. Тому з ним працювалося легше. З ним режисери швидко знаходять спільну мову. За такими акторами – можливість творення театру органічного, в якому співак в стані зосередитись на творчості. Я закохався в актора Толстого і пророкую йому велику кар’єру! На жаль, опера як жанр обросла величезною кількістю схем, штампів, стандартів, які з’явилися через людську глупоту й брак освіти...

С. М.: Чиєї?

Р. С.: Співаків, режисерів, директорів театрів. Це жах! Коли говоримо: ця опера поставлена по-божому, це означає, що творці вистави не вийшли поза бажання зробити копію оперного театру XIX століття. На такий театр ходять меломани, яких я люблю, але в опері – ненавижду, бо вони, коли починає співати їхній улюблений виконавець, млосно заплющують очі, і не дай Боже режисерові змусити виконавця перейти на сцені зліва направо! Ану ж у цей момент меломан розплющить очі і не знайде на місці героїні або героя?! Він почне гарячково шукати артиста на сцені і в такий спосіб буде “занижено” його сприйняття мистецтва. Гете казав: добра опера, трапляється, стає найкращим театром, погана – найгіршим. Мені переважно доводилося бачити препогані вистави, часом здається, що люди, які їх ставлять, мають з розумом стільки спільного, скільки я з фізикою.

С. М.: А можливо, це диктує сам консерватизм жанру опери?

Р. С.: Ні, лише людська глупість та інтелектуальні лінощі. Опера є дуже складною для того, щоб бути близькою до розуму. Опера керує емоціями. Я вірю, що може бути оперна вистава, яка так сильно потрясе, як трагедія Шекспіра, і дійде до голосу раціонального, інтелектуального начал. І в цьому – майбутнє опери. Це дуже важко і рідко кому вдається, але я бачив такі вистави.

Суцільним лихом у середовищі театральної освіти є система вишколу майбутніх акторів у консерваторіях. Я це знаю, бо сам учився, а тепер один раз на рік проводжу майстер-класи акторів у Польщі протягом 10 днів (до нас також приїздять і педагоги з Європи). Правда полягає в тім, що поміж педагогом зі співу і його учнем постає зв’язок значно глибинніший, аніж між майстром та учнем у малярстві, скульптурі, акторстві. Це такий тип зв’язку, коли вчитель вкладає в серце і думки молодої людини всі свої ресентименти. Тому дуже часто результатом є копія. Розвелось безліч



Сцена з опери “Страшний двір” С. Монюшка. Режисер і автор сценічної версії – Роберт Скольмовські. Художник – Тадей Риндзак, проекти костюмів – Малгожата Слоньовска, художник з костюмів – Оксана Зінченко. Львівський академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької, 2004 р.

основою. Але в оперному вони шалено точно окреслені, іноді аж до абсурду! Співак має заданий ритм, пульс того, що виконує. І в тих межах повинен існувати. Акторові опери значно важче, аніж драматичному артисту. В опері інший плин часу. Інший тип стосунків між героями. Для того й вигадано оперного режисера, який би користувався на сцені певними елементами, притаманними як театрові, так і кіно. Чи може оперний актор грати? Так! На львівській сцені це довів молодий виконавець Павло Толстой. Знаю, що в нього був попередній

рального освіти є система вишколу майбутніх акторів у консерваторіях. Я це знаю, бо сам учився, а тепер один раз на рік проводжу майстер-класи акторів у Польщі протягом 10 днів (до нас також приїздять і педагоги з Європи). Правда полягає в тім, що поміж педагогом зі співу і його учнем постає зв’язок значно глибинніший, аніж між майстром та учнем у малярстві, скульптурі, акторстві. Це такий тип зв’язку, коли вчитель вкладає в серце і думки молодої людини всі свої ресентименти. Тому дуже часто результатом є копія. Розвелось безліч

шаманів, які навчають співу, не маючи зеленого поняття про спів. Я колись на цю тему розмовляв із відомим італійським диригентом, який сказав: “В Італії я знаю п’ятьох справжніх професорів зі співу, решта – шамани”. І це, на жаль, є скрізь. У самій системі навчання молодого співака закладено помилку: оминають його навчання як драматичного актора. Натомість вчать або пантоміми, або якихось ідіотичних жестів. Це роблять викладачі-пенсіонери, колишні актори, які давно не виходили на сцену. Тому тих бідних студентів випускають з таких навчальних закладів напівфабрикатами: слабо співають, не мають найменшої уяви, що таке театр. Я молю Бога, щоб поважні театрологи зайнялися врешті оперою.

С. М.: Яким чином?

Р. С.: Не лише фактологічно, історично, а й почали пропагувати в постсоціалістичних країнах інтелектуальні рефлексії. Інколи й мені це вдавалося. Кілька разів я зустрічав серед співаків (як і з Толстим) таких партнерів, з якими вдавалося зробити щось більше, аніж живий театр ляльок. У Львівській опері, мені здається, давно не було професійного режисера. У драматичному театрі режисерові працюється значно легше: там актор є партнером, співтворцем режисера. В опері ж треба мати фах, добру базову підготовку.

С. М.: Яку школу пройшли Ви, хто були Ваші вчителі?

Р. С.: Я виступав на сцені опери в Лодзі ще ембріоном у віці до семи місяців пренатального періоду в лоні своєї матері – відомої оперної співачки. Потім, уже дитиною, сидів за кулісами опер у Лодзі, Вроцлаві. Крутився у мистецькому середовищі – художників, музикантів. Мама видавала мені гроші на квитки до театру Гротовського.

С. М.: А фестивалі Відкритого театру у Вроцлаві?

Р. С.: Це було частиною нашого життя. Двічі на рік до Вроцлава приїздили митці з усього світу: на музичний фестиваль “Джаз над Одером” та театральний – Відкритого мистецтва. І тоді наше життя змінювалось. Ми проникали до театру за кілька годин перед виставою, висиджували в туалетах, щоб до початку спектаклю непомітно розчинитись у глядній залі... Часто гості показували закриті вистави, на які просто неможливо було купити квитків. Тут справа була не в коштах, а в тому, якою популярністю користувався театр – відкритий, експериментальний, молодий.

С. М.: І Ви тоді вирішили стати режисером?

Р. С.: Щоб стати режисером тоді (зараз ситуація змінилася), треба було закінчити якийсь вищий навчальний заклад. Я обрав відділ лялькарства Театральної школи у Вроцлаві. Там тоді викладали колеги Гротовського. Ще навчаючись у середній школі, два роки ходив як вільний слухач на лекції до професора Януша Деглера (його вважаю своїм духовним батьком) у Вроцлавський університет. Професор Деглер був переконаний, що я

стану театрознавцем. У театральній школі я оволодів техніками театру пантоміми, тут були високо поставлені сценічний рух, балет, вокал. Там викладали професори Хенрик Юрковський, Януш Деглер, Іреніуш Гушпіт – усі відомі польські інтелектуали. Студентами ми видавали свою газету “Аніматор”, де друкували інтерв’ю із Гротовським, Адамським, Збігневом Рашевським, з директором театру “Bread and Puppet”. Потім я одержав стипендію для вивчення німецької мови у Віденському університеті. Пізніше мав можливість отримати піврічну стипендію на свій вибір. Хотів поїхати до Дюссельдорфа – там один з найсильніших відділів режисури в Європі. Уже мав квиток, але в ніч на 13 грудня 1981 року, коли я мав виїздити, був введений військовий стан у Польщі. Засмучений, я пішов до свого учителя професора Деглера просити поради: що мені робити? “Єдиним місцем, найкращим для тебе, є Краківська театральна школа, відділ режисури,” – сказав він.

Ще до вступу я працював півроку, організувавши театр з дітьми. А 1982 року був у числі 80 абітурієнтів, які вступали разом зі мною. Прийняли лише двох. У час воєнного стану усі великі польські інтелектуали викладали у нас: професори Стрижевський, Воліцький, Тішнер. На лекції ксьондза Тішнера, які ставали щотижневою маніфестацією на відділі режисури, сходилося ціле місто. А ми з моїм колегою режисером Мирославом Коцуром поділили це щастя на двох! Тадеуш Кантор, Кристіян Люпа, Єжи Голінський, Ян Мацейовський – усі були для нас двох! Заняття йшли дуже інтенсивно, але я ніколи не мав найменшого сумніву, що працюватиму саме в опері, не у драмі. Коли я повідомив деканові, що ставитиму “Ріголетто” Дж. Верді у Битомі, він примружив око і сказав: “Найкраща ідея! Зробиш такий театр: між Гротовським і оперою”.

С. М.: А зараз теж дотримуєтесь того ж напрямку?

Р. С.: Намагаюсь.

С. М.: Чи можна сказати, що не лише виховання, школа, час, а й середовище відкритої культури фестивалів Вроцлава сформували Вас як режисера?

Р. С.: Фестивалі Відкритого мистецтва показали нам життя в іншій реальності. Вроцлав – дуже специфічне місто. Це інтелектуальне запліччя, де діяли таємні університети, зустрічались наймудріші люди, часто – підпільно, переслідувані службами безпеки, від якої утікали інколи й по дахах! Тоді більшість моїх колег діяли в опозиції, нелегально. Тепер вони – поважні державні мужі. Тому Вроцлав повернув належне собі місце в культурі нашого краю. Зараз можу сказати: тоді театр був єдиним місцем, де міг існувати нормальний людський сон!

С. М.: Зараз живемо в іншому світі, в якому немає опозиції до театру й цензури. Що змінилось у самому театрі?

Р. С.: Театр нині виконує функцію, яку виконував століттями. Оперу можемо прирівняти до красивої

жінки, про яку весь час говорять, нібито вона померла, хтось з'являється і підтверджує: старенька померла. А вона раптом воскресає, немов фенікс, розквітає новим життям. Опера постала на снобізмі й грошах. Це було елітарне мистецтво. Мої скромні театрологічні знання підказують мені, що опера стимулювала розквіт театральної машинерії, малярства, різьби, а найголовніше – опера породила реформу освітлення в театрі. Саме для неї було вигадано технічну світлову апаратуру. А тепер опера користує з того, що вживає поп-культура. Сучасна опера використовує найновіші освітлювальні технології, користує з комп'ютерної графіки, бо тут можна чарувати! Коли читаю тексти Леонардо да Вінчі та його описи спектаклів, які ставив, думаю: ото були видовища! Там були гігантські технології: бурі, живі дельфіни у хвилях, створювався цілий підводний світ. Усе це починалось з опери та театру ляльок. У часи сецесії у Відні жив художник Тішнер. Він на сцені театру ляльок використовував півтораметрову лінзу, за якою розміщувались крихітні вирізьблені ляльки. От вам які оптичні технології – збожеволіти! Це був Мельє в театрі. Жорж Мельє в німому кіно використовував оперні техніки. І зараз бачимо в опері справжній ренесанс. Увесь світ захворів на оперу. Найкращі театральні режисери – Стреллер, Брук – ставлять оперу. Вони бачать у ній (адже живемо в час маркетингу, коли мовиться не про мету, а про ринок) широкий споживчий попит. Опера може заробити гроші для власного існування, бо без коштів вона не житиме.

С. М.: У Вас у Польщі це можливо?

Р. С.: Хоча маємо кризу, але у приватних підприємців уже можливо знайти гроші на театр.

С. М.: А держава?

Р. С.: Держава – це основа. Якщо вона не дає грошей на культуру, це глупа держава, недалеко влада. Державна дотація – це основа, але її можна доповнювати через поважні приватні ін'єкції. У кожній державі – Польщі чи Україні – існує багато заможних людей, фірм. Зараз ми в стані трансформації: мусимо навчитися не лише давати раду своїй свободі, демократії, бо це тільки половина цастя, але й знати, як утримати демократію. Ми часто не відрізняємо сваволі від свободи. Мусить відійти в небуття той комуністичний лад, що винищив середній клас – основу будь-якої поважної діяльності: розумової, творчої, господарської. Бо не багаті, а таки прошарок людей середнього достатку визначає стандарти та рівень держави. У нас, у Польщі, ми будуємо зараз цей прошарок. І в його середовищі вже є люди, які придбали собі будинки, авта, аудіо- та відеоапаратуру, часом дорожчу за автомобілі, одяглися від Версаче, Кардена, Дольче Габбано, а самі постали перед пустою... Вони починають придивлятися до реальності, яка їх оточує, і починають допомагати митцям. І це – нормальний хід подій. Так мусило статись. Я інколи розмовляю з такими багатіями – вони помилково розуміють слово спон-

соринг. І це недобре, ситуація фальшива. Має бути так: шалено багатих повинні оточувати мудрі люди для стимуляції мистецтва. Адже мистецтво – це також ринок, можливість заробітку грошей. Я мрію про часи, коли ті, хто має владу й гроші, підтримуватимуть митців. Я свідомий, що для цього повинні відійти з життя всі, хто всотав соціалізм разом з материнським молоком. Це жорстоко, але факт! Зрештою, попередня система мала і багато плюсів: вона дала мені солідну освіту.

С. М.: Мені також.

Р. С.: Але вона заподіяла нам і велику моральну кривду: більшість людей зі зміною часу не може адаптуватись і самореалізуватись. Значною мірою через лінощі: ми не хочемо вчитись, не прагнемо опанувати нові комп'ютерні технології, інформатику. Адже зараз – це єдина інтелектуальна перспектива. Це стосується усіх галузей наук, театрознавства теж.

С. М.: Що Вам було відомо про оперний театр Львова та саме місто перед постановою опери?

Р. С.: Про будівлю Львівської опери, про місто довідався з інтернет-сторінок. Тому був добре зорієнтований. Знав також, що естетика театру, в якому ставитиму “Страшний двір”, є іншою, аніж та, яку я сповідаю. Мене власне й націлювали на традиційне прочитання опери: зробити її по-божому, патріотично, нафталінно... Я б так не зміг. Для цього треба було запросити іншого режисера. Судячи з реакції глядача на прем'єрі, телефонних дзвінків, я не помилився у своєму рішенні.

С. М.: Чи є в цьому заслуга театрознавців?

Р. С.: Так, я весь час спілкувався з молодими студентами-театрологами Львівського університету та їхніми викладачами, які були на моїх репетиціях і морально підтримували мене. Інколи вони дуже прискіпливо допитувалися: що це, що то, що воно означає? Часто звертали мою увагу на дрібниці й важливі речі, які б я міг оминати. Вони виконували роль “інтелектуальних прибиральниць”, які здалік допомагають дати лад на сцені. Для того й необхідні театрознавці, журналісти режисерів. Я дуже вдячний їм за це! Я не боюсь молодих. І співчуваю тим, хто не слухає і не чує молодих.

С. М.: За час праці у Львові Ви вивчили якісь українські слова?

Р. С.: Мені в українській мові дуже подобається слово “мрія”, воно є кращим од “marzenie”, надзвичайно подобаються “перепрошую”, “дякую”. Але є щось таке, чим мені Україна заімпонувала найбільше: культурою мови. Я живу в краю, в якому московія найбільше спустошила мову. Польська мова, так само як і російська, засмічена вульгаризмами, брутальностями. У вас наче на дивовижному острові-санаторії. Я не чув, щоб хтось у театрі при жінці сказав брутальність. Це прекрасно! За лекції з чистоти мови я дуже вдячний Україні.

Розмовляла, перекладала з польської Світлана Максименко.



Валерій Більченко

Валерій Більченко – театральний режисер. Навчався у Дніпропетровському театральному училищі. Був відрахований з ідеологічних міркувань. Вступив до Ярославського театрального інституту, потім у “ГИТИС” на курс Анатолія Васильєва.

З групою акторів Молодіжного театру 1993 р. заснував у Києві Експериментальний театр. Серед постанов: “Археологія” Олексія Шипенка, “І сказав “б” ...” (за п’єсами О. Шипенка) – (“Київська пектораль” за режисуру, “Постріл в осінньому саду”) за А. Чеховим, вуличні вистави “Опис чудовиська. І частина” і “Повернення додому”, “Східний марш” (спільно з Я. Чорненьким), опера “Сокіл” А. Бортнянського. Нині працює у Німеччині, в театрі “Die Boten” (Берлін), викладає у театральній школі.

“Коментар до гри” – це низка завваг режисера щодо початкових ігрових проб зі студійцями “Даху”. Підґрунтям роботи став роман О. Шипенка “Життя Арсенія”. Була запропонована спроба перенести прозовий текст на театральну територію у своєрідній грі від “третьої особи”: текст читав один із акторів, інші паралельно ілюстрували текст дією. Утворювалося подвійне коментарійне поле гри, в якому сенс виникав на межі несумісного, ще раз доводячи закон, за яким максимальне відчуження сенсів і форм у грі перетворюється на нескінченне взаємопроникнення і взаємозбагачення.

Наталія Шевченко

Валерій БІЛЬЧЕНКО

КОМЕНТАР ДО ГРИ

Більша частина вашої роботи мені сподобалася саме за рахунок того, що ви в собі ще не тямите, не розрізняєте, отже – й не цінуєте, а саме – простодушности. Оскільки ви не маєте професійного театрального досвіду, все представлено наївно, щиро. І, як не дивно, все гарно, тому що ця наївність вірно розкриває текст. З’являється легкість, іронія, щемка іронії. Але цього наїву ви не контролюєте свідомо, він не є вашим рішенням, а присутній як дане. І тоді ваша гра утворює таку щільну, люфт, виникає повітря. Чесна, щиросердна віра у те, що ти робиш, – це завжди добре. І на додаток ще й прочитується текст. Глядач слухає текст і сприймає сюжет, історію. І йому ніхто не заважає за нею спостерігати, тому що гри як такої не надто багато. І водночас те, що відбувається на сцені, частково збігається з текстом, але тільки частково, тому що грається в коментарі, в іронії до тексту. Все виглядає не вельми серйозно, до цього й не треба ставитися серйозно. Наївні ходи породжують

дистанцію, свободу. Виникає ситуація, коли тобі ніхто нічого не нав’язує, не чинить гвалту над тобою як глядачем, ніхто не збирається заволодіти твоєю увагою і сказати: дивись, як я працюю, яку серйозну річ я тобі розповідаю – будь на рівні. Ти можеш дивитися чи не дивитися – ти вільний у своєму виборі. Картинка, яку бачить глядач, мерехтлива: вона серйозна, наївна і смішна водночас. Тоді виникають правильні взаємини з тим, що відбувається на сцені, тому що історію розповідають, але текст не привласнюють актори, ніхто не зображає, що він насправді проживає чуже життя, як у традиційному театрі. Там актор весь час намагається переконати глядача, що він і є тим персонажем, якого він грає. Він робить різні “фізичні вправи” зі своїм обличчям, міною та голосом демонструє, що він – справжній герой. Але коли актор намагається мене в цьому переконати, у мене миттєво виникає реакція відторгнення. Коли ж мене ні в чому не переконують, не мають жодних

претензій, а просто розповідають історію, текст, в якому актор якось зацікавлений, то я вільний. І мені як глядачеві байдуже, задля чого знадобилась акторові ця історія. Головне, що він її розповідає *для мене*. Він – перекладач, посередник між текстом і мною, глядачем. У нього суто службова, дуже коректна роль, він не перебирає на себе уваги, акценту, він – нейтральна особа. Прозоре скло, крізь яке проходить світло, сенс. І не так важливо, наскільки глибоко актор “прочитав” цей текст. Актор читає і розуміє настільки, наскільки розуміє, але він і не робить нічого більше понад те, що розуміє. Не намагається взяти більше, ніж може взяти. Він чесний щодо свого знаття. Це дуже шляхетна позиція.

...Я не розумію предмету гри, не розумію вашого вибору. Що ви граєте? Що є предметом гри? На що буде дивитися глядач? По-перше, ви безпідставно розбиваєте на шматки текст. Причин може бути дві: або текст для вас не важливий і ви його просто не враховуєте, або ж ви невірно його промовляєте. Ймовірніше, це трапилося через брак школи сценічної мови. Не можна рвати речення на несмислові шматки – його не сприймуть. З іншого боку, якщо об’єктом уваги має бути не текст, а гра, то у вас відсутня і гра. Ваша гра існує на одному рівні, вона не пульсує, бо не надходить нова інформація. Немає життя – немає гри. Якщо стає зрозуміло, що текст не важливий, але присутні двоє партнерів, то глядач чекає вільної гри на якихось інших засадах. А гра не відбувається. Тому що була якась установа на якісь позиції в грі, і з цього штучного рішення ставилася сцена. Необхідно наперед визначити предмет гри: текст чи гра. Безперечно, в ідеалі важать і текст, і гра, але для початку акторської проби необхідний акцент принаймні чогось одного.

...У вашій грі бракує куражу. І немає на чому його реалізувати. Ви не отримуєте задоволення від своєї гри, тому що порушений закон правди, адекватності. Свободу дає гра, в якій ви відчуваєте тільки те, що відчуваєте, і не демонструєте того, чого немає. Чи відверто блязнуєте. Бо інакше навіщо виходити на сцену? У чому полягає предмет вашої професійної гордості? Чим будете дивувати, “зривати аплодисменти”?

...Ця сцена вийшла надто буквальною. Актори підкреслено ілюструють текст. Хід відверто наївний, але водночас існують місця, вільні від ілюстрації, і коли вони виникають за рахунок акторського ходу, це справляє задоволення, бо це також гра з очікуваннями глядача. Він іде за літературним текстом – і раптом – порушення. Відразу відкривається дихання. З одного боку, актор грає те, що читає інший, але постійно дограє, переінакшує, робить щілини. Вони і є тим предметом уваги, на що прицільно вдивляється зала. Виникає мерехтіння: це – життя, це – гра... І за цим цікаво спостерігати. Але знову ж – невизначений предмет вашої гри. Спочатку ви граєте з текстом і нашим очікуванням, але не один з одним.

Потім намагаєтесь грати з партнером, але гра не зав’язується, тому що ви не з’ясували для себе, хто є вашим партнером – текст, глядач чи реальний актор. Якщо ви вже почали грати з текстом, треба було й продовжувати цю забаву. Це було б найдоцільніше.

...Ви боїтеся себе і боїтеся нас, глядачів. Тому годі щось сказати з приводу вашої гри, власне, не-гри. Ви граєте дуже закрито. Задоволення ви не маєте – це зрозуміло. Дуже мучитесь, коли граєте, страждаєте, бо змушені виходити на “позорище” (давньослов’янська назва сцени). Це притаманно всім, хто виходить на сцену. Власне, як не дивно, без страху немає й актора. Але треба намагатися бути талановитим, бути вільним і т.д. А це велика праця. Є два шляхи. Або погодитися з собою, таким, яким ти є, і не соромитися себе, своїх реакцій, якщо вже ти йдеш в таку професію. Потрібно бути у згоді з собою. Або напрацювати чіткі “теки”, враховуючи власну природу й можливості. Бути трюкачем.

...Якщо вилучити з вашої роботи психологічні проблеми і пов’язані з цим похибки, то вона придумана непогано. Я ще раз наголошую на позиції актора-оповідача. Коли ви оповідаєте, тоді легше грати, ви ніби не відповідаєте за те, що відбувається. Ви не зобов’язані щось зображати. Все, що ви повинні робити, – це оповідати текст. Тоді прояснюються структури. І нема потреби забезпечувати, заповнювати собою всю тканину гри, докладати надто багато зусиль, вимагати від себе чогось екстраординарного. Ти, як актор, просто розповідаєш щось, можеш погратися в це, але до тої межі, до якої тобі самому цікаво, доки тішить, доки є забавою для тебе, а не важкою працею, повинністю. І тоді все контрольоване – ніхто не падає і не ламає ніг-рук, образно кажучи... і не тільки образно. Постійно виникає тенденція брати на себе щось більше, ніж необхідно насправді, привласнювати чи грати персонажів. Я ж ніби актор, тож мушу щось показувати. Мусиш, так, але не в тому сенс. Я запропонував для вас пільгові, ошадливі умови. Ви можете розповідати сюжет, записаний у тексті, а можете – свій, вигаданий від тексту (імпровізувати). Але незмінною є умова: ви – сам сюжет, а не персонаж у цьому сюжеті. Не вичавлюйте з себе натхнення. Що чую – те й співаю. Сам текст несе в собі значення. Він динамічний, образний, ігровий, з перевертами.

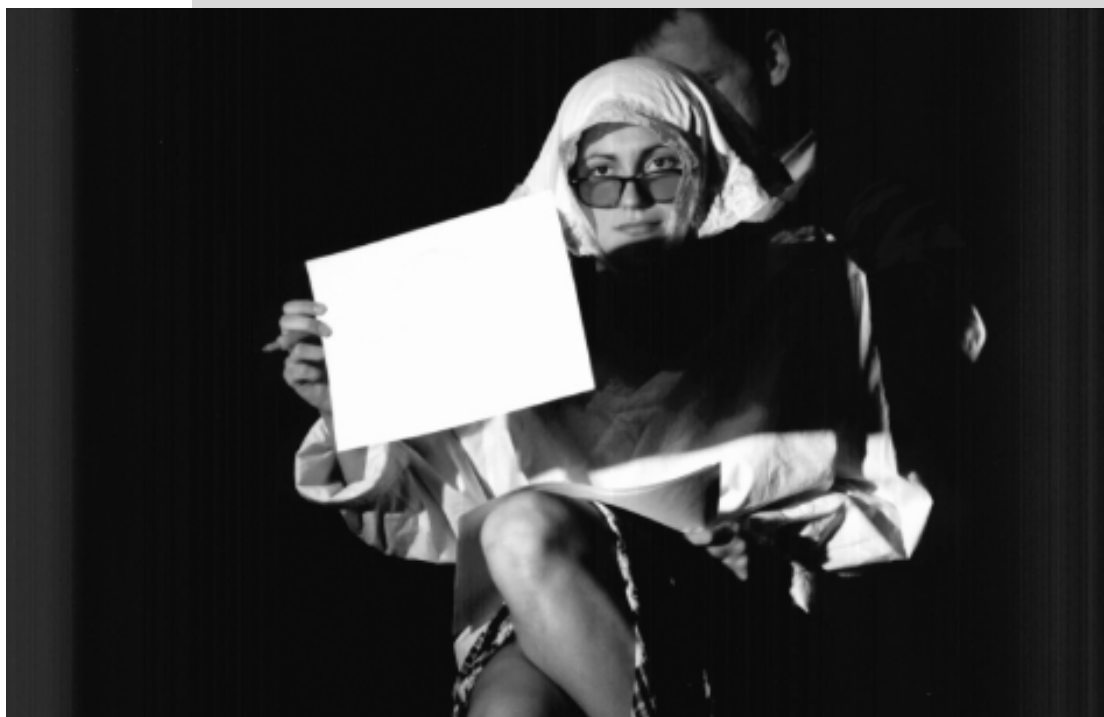
... Помилка полягає в тому, що ви демонструєте те, чого у вас немає. Ви не переживаєте своїх почуттів, а демонструєте, не дочекавшись їхнього народження. Це кардинальна помилка – поспішати грати. Помилка і в цій стилістиці гри, і в будь-якій іншій. У нашому підході гра на сцені споріднена з грою в шахи, у карти і т.п. Тобто для азарту, задоволення. А коли йде гра серйозна, “на привласнювання”, а у вас немає реальних почуттів, то зробіть помилковий крок, почавши їх ілюструвати. Це ази акторського ремесла: спочатку на сцені треба не щось показувати, а слухати. І вам повинно бути байдуже, чи ви

розумієте почуте, чи помітно іншим, мовби ви чуєте щось. Ваш клопіт – побачити й почути. Це і є об’єкт роботи, на це витрачається час, енергія, сила волі. А показувати драму – цілком невірно не тільки щодо прозового твору, але насамперед – до твору такого автора, як Шипенко. Це письменник з легким ставленням до власної персони, до життя. Його герой Арсеній не може так реагувати, як ви покажете, – драматично. Це хлопчик, дитина. Якщо ви пам’ятаєте себе в дитинстві, то пригадаєте зовсім інші реакції на світ. Достигле солодке яблуко і холодна труна – рівноцінне для дитини. Це особливе сприйняття світу на дотик, на смак. Усе видно, як широким планом у кіно, і не тільки – видно, але й у відчутті існує. Діти переживають світ, як тварини. Всіма чуттями. Ти не просто бачиш стілець, але й відчуваєш його на смак, запах, усе вкупі. Потім це втрачається з віком. Тому не можна Арсенія грати так драматично. Драма існує в іншому. В тому, як ти живеш, що (і чому) не завжди чуєш Бога. Зникає те, що ти любиш: люди, світ, вулиці, речі... Ти не можеш до цього доторкнутися... Це створює напругу і реальне переживання.

...Дитячий світ радісний, щасливий, тому що ти ще не відірваний від Господа, ти не оцінюєш світ, тобі ще не пояснили різницю між добром і злом, не розклали по полицях: оце чіпати дозволено, а це – ні. Хід пізнання світу не залежить від якихось твоїх заслуг, ти все отримуєш від початку. Дітям не потрібно для цього старатися, напружуватися, стежити за собою, докладати зусиль. Видано тотальний кредит. Дитинство – період внутрішнього спокою щодо світу й самого себе. Жодних обов’язків, ти нічого не повинен, хіба тільки помити руки перед споживанням їжі. Ти ні за що не відповідаєш. У Шипенка це мислення, безумовно, не збережене в чистому вигляді, але він більшою мірою його пам’ятає, ніж будь-хто інший. Ця пам’ять – на те, яким ти був у дитинстві, надзвичайно важлива. Шипенко дає інше ставлення до життя, необумовлене. Наприклад, пізніше, у дорослому житті, люди починають хвилюватися з приводу успіху-неуспіху, реагувати на все, що відбувається з ними, буквально, а не відсторонено. Але це дурниця, це все декорація. І доросла людина витрачає багато сил і знань, щоб штучно (існує багато

методик) знову досягнути того дитячого стану неупередженості, повернутися до ясності. Актор і є цією дитиною. Тоді з дитячої ясності виникає гра, і можна грати з чим завгодно, як дитина грає (бавиться) з чим завгодно. Але у тебе, дорослого, з’являється досвід, і ти граєш з позиції свого багажу, з літературних ремінісценцій, із встановлених культурою правил та ін. Але важливо грати з тої позиції, що світ не закінчився на “Spice Girls” і на тому, що втовкмачує життя: гроші, заможне існування, забезпечене майбутнє, кар’єра, зв’язки тощо. Відбувається отупіння сприйняття. Це трагедія. Це велика біда, коли ти перестасш чути, “що є що” і починаєш усі “іграшки”, умови гри в життя сприймати буквально, вірячи в них серйозно. Звичайно, серйозна річ – смерть. Але є різниця у ставленні до неї в тридцятилітньому віці і в чотирьохлітньому. Відповідно, літературна розповідь має отримати адекватне театральне вираження цього відчуття. Інакше не зіграється. У Шипенка все прозоро, все – іграшки, а сенс, істинне значення відкривається дуже рідко. І навіть педалювати? Якщо людина щось розуміє, то розуміє і без пояснень, а якщо не розуміє – не переконаєш. Треба просто розповідати кумедні історії, нічого більше, збиваючи глядача з пантелику, провокуючи, змінюючи одне на інше. Справді, це єдиний спосіб щось сказати. Неможливо нині говорити про серйозні речі серйозно. Не спрацьовує. Яка нині лірика? Наприклад, Бродський. Як він писав? Сенс проривається крізь синкопу, лірика ніби вривається у ворожий їй

Під час репетиції. Центр сучасного мистецтва “ДАХ”, Київ.



синтаксис. І ще один приклад неможливості говорити щиро у важливих для людини ситуаціях. У житті не завжди можна відкрито сказати щирі слова, наприклад, “я тебе кохаю”. Таке не просто сказати. Повинна визріти ситуація, це рідкісний момент. Нестерпно (неприпустимо) такі слова заяложувати. Навпаки, ти почуття театралізуєш через якісь жарти, іронію, не говориш прямо. Нічого не змінюється, всі закони не змінні споконвіку. Так і в грі. Хочеш передати якесь глибоке почуття, а починаєш говорити зовсім інше. Тільки потім може трапитися момент, якийсь збіг, і ти сподіваєшся, що пощастить щось передати. Навіть так – воно самопередається, завжди передається, незалежно від того, як ти передаєш, за допомогою яких дій чи предметів. Якщо у тебе це почуття є, воно завжди буде відчутним. І до того ж, опосередковано почуття передаються і зчитуються тільки точніше. Тому я й тягну вас до такої гри: я клею дурня, розповідаю якісь “ліві” історії, нічого особливого, але текст відчитується, він насправді дуже жорстко (конкретно) заданий, його сенс міститься не в словах, тому, зрештою, байдуже, як грати.

...Сцена зроблена нормально. Але виникли дірки з масовкою. З масовкою треба бути обережнішим. Для спільної гри кількох акторів необхідна змова. Театр створює ілюзію, уявну реальність. Вона виникає як будь-яке магичне дійство, у замкненому колі. Якщо виявиться бодай одна людина, яка не бере участі у грі – утворюється діра, крізь яку все накопичене в колі виходить назовні і зникає. Кульку проштрикнули – і повітря вишло. Тому, якщо ви в масовці існуєте формально – сцена не збирається. Інша реальність не створюється. Ви повинні змовитися – і пам’ятати про підґрунтя змови. Але кожен мусить бути тотально присутнім у грі. Тоді створюється магніт.

...Як актор, я повинен чітко взяти тему, нерв історії. Це головне завдання – взяти. Тримати й оповідати сюжет з цього почуття. Це ж не тільки думка, але й почуття, ставлення. Це відразу дає інше бачення світу, воно змінює погляд на речі. Якщо я відчуваю світ радісно, світло, чисто, тоді я і розмовляю зовсім інакше, ніж коли моя душа зазнає катастрофи. А акценти розподіляються самі собою.

...Виникає провокативна ситуація. “Традиційний” театр завжди вимагає від актора грати когось, бути кимось. А тут важливо бути собою. І виразно бути собою. Чути себе. Виникають принципово нові стосунки з театром і з глядачем. В одній системі актор намагається підманути глядача і запевнити його, начебто актор є персонажем. І створює безглузду ілюзію. В іншій – актор не бреше, а говорить: я – актор, я тут перед вами розповідаю історію, а за історією повинен цокати годинник. Ось це я й роблю, але при тому залишаюся собою. Актор вільний щодо тексту. Він же не годинник. А за технологією він усе виконує належним чином – годинник: тік-так. У цьо-

му є стьоб, свобода. Глядачі мексиканських серіалів прагнуть ілюзії. Але зрілій людині, думаю, цікавіша правда. І чим більше займаєшся театром, тим більше саме правда й цікавить. Не підробки і сурогати. Справжнє. В усьому. А правда полягає в тому, що є актор, він розповідає історію, і мені цікаво, як він її розповідає і що з ним самим у цей час відбувається. У цьому принципова різниця ледь відчутна, але я бачу актора – вільну людину, який шанує себе, мене, і ніхто не робить з мене дурня. Актор має гідність залишатися собою і те, що він мені пропонує, є грою, розіграшем, любов’ю. А в “традиційному” театрі актора як людини – немає, він чомусь там принижується, плазує, щось зображає, хоча в житті може бути набагато цікавішим, ніж той персонаж, якого грав. Так людина сама з себе робить каліку. Скута й залежна істота намагається переконати мене як глядача у тому, що дія на сцені варта моєї уваги. Але мені хочеться одного – піти геть. Охоплюють збентеженість, незручність, задуха. Існують винятки з правила, але тільки зрідка.

...Потрібен спокій духу. Акторство вимагає гордості. Але не гордині. В житті ми переживаємо різні періоди – талановитості, бездарності. Це нормально. Іноді талант розкривається сам, але здебільшого для цього потрібно виконувати певну щоденну роботу, докладати зусиль, використовувати волю. Особливо у періоди спаду енергії. Дуже легко опуститися. Але якщо ти вже виходиш на сцену, мусиш бути талановитим. Досягти цього важко, але не в сенсі складності. Трапляється – немає сил зовсім, а треба вийти і грати. Інакше – навіщо? Це і є справа гордості. Жодне інше мистецтво такого не вимагає. Гордість і шляхетність актора полягають у його чесності, передусім, перед собою.

...Повинен бути рух – гри, сюжету, хоч чого-небудь. Рух історії, яку подають текстом, чи паралельної історії, тобто одного з обертонів, притаманних текстів, що і є вашою персональною історією... Треба знати, куди ви прямуєте, і тоді компоувати вашу історію, створювати композицію. Ви не складаєте її свідомо, радше, вона сама утворюється, коли ви знаєте, що робите і чого хочете. Сенс виникає з руху текстового чи ігрового. Краще, звичайно, сполучати обидва рухи, але, як мінімум, мати хоча б щось одне. Наприклад, бавитися, як діти. Імпульс може йти від дрібниці – від ходи, від гудзика та ін. Це провокує певний характер, але ви не встигаєте його усвідомити. Не слід поспішати з визначеннями, персонаж неодмінно проявиться сам, коли почнеться справжня гра.

...Шипенко – людина релігійна. Він християнин, який пройшов багато різних етапів стосунків зі світом ірреальним – такий собі повний джентльменський набір: від буддизму до Кастанеди. Зараз він ставиться скептично до цих спроб “сягнути” території Господа. І те, про що він пише, пов’язане з його власними помилками,

хибними думками. Багато що в його текстах сприймається як поетичні образи, але це те, що він насправді бачить і розуміє, це його реальність. Якщо ти віриш, тоді всі події розглядаєш з погляду душі, це картинка, яку бачиш згори. Як актор, можеш далі працювати з цим поглядом – чи вигадуючи, чи довіряючи явленню образам. Коли розглядаєш текст і не намагаєшся втиснути в нього тільки своє розуміння, а враховуєш особливості автора, то це плідніший шлях. Ти використовуєш різні резерви. Тоді і картинка будується в інший спосіб. Уся візія не буде зведена тільки до “людської логіки”.

...Якщо, починаючи гру, не маєш жодної ідеї, жодної гіпотези, тоді краще вирушити у мандрівку, поринути в пригоду імпрровізації, не знаючи, що буде далі. Можна якісь вихідні позиції визначити, але можна розібратися й у ході сцени. Однак імпрровізація має свої закони, це інша тканина гри, це дослідження. Якщо хочеш вирушити в невідоме, то треба йому довіритися, а не грати подорож, якої немає. Важлива акторська присутність на сцені, спонтанні реакції, а не показування, розповідь “про”. Не можна ж наперед придумати імпрровізацію. Вона відбувається тут і зараз. Вона вимагає тотальної акторської присутності, треба ж якось рухати сцену, і не від знання, а від незнання, і це значно складніше. Інакше імпрровізація може перетворитися на гру, предметом показу й уваги якої є акторські рефлексії з різних приводів. Це шлях у безвихідь. Це справжній декаданс, відхід від змісту. Наприклад, я запрошую гостей, хочу їм щось повідомити, пригостити. Я готую для запрошених страву. Продукти можуть бути простими, але я спеціально готую для когось. Це повага до гостя. А так що ж – я запрошую і нічого не готую? Навіщо тоді запрошувати? Завжди мусить бути якась зобов’язання щодо гостя-глядача. В рефлексуючому театрі я, як глядач, почуваюся незручно, не розумію, чому я тут, бо бачу, що людині, яка грає, непогано й так, сам на сам, я їй не потрібен. Вона бавиться текстом чи зі своїми фантазіями. Тільки для неї це важливо. А мене навіть запросили?

...Без робочої гіпотези працювати складно. Вона може бути бездарною, помилковою, вдалою. Стрижень, мета, до якої я веду. Завжди. В будь-якому мистецтві. Просто змінюється технологія, філософія, але сам принцип залишається. Інший шлях – імпрровізація. Для мене імпрровізація в класичному вигляді – це дель арте. В самопочутті, в енергетиці, способі гри існування – це найбільш циркова річ. Вона трохи небезпечна, бо актор нічим не захищений. Це коли під сідницею горить. Об’єктом імпрровізації, тобто, на що дивиться глядач, є те, як актор робить номер. Тобто, як він робить голий



Сцена з вистави “І сказав “б”...” за О. Шипенком.
Режисер – Валерій Більченко. Молодий театр, Київ.

трюк, він – канатоходець, клоун. Предметом є чиста майстерність, сама людина, те, як вона виплигує з власної шкіри, на що вона здатна. Імпрровізації, зроблені на низькій енергетиці, не цікаві – так кожен може. І це не те, на що запрошують глядача.

...Якщо ви відчуєте ігрову ситуацію як ідіотичну, доводьте її до кінця, до межі. Наприклад, виразно читати, розжовувати текст, кожне слово. І робити це чесно. Чиста нісенітниця. І тоді починається стьоб, перевертень. Від того, що настирливо читають, читають навпростець, сцена перетворюється у коментар тексту. Зерно сцени пов’язане не з конкретною сценою, а зі світом автора. Бо

коли починається стьоб над текстом Шипенка, то це правильно, тому що він написаний з цієї ж позиції. Відмінність полягає в тому, чи ти транслюєш Шипенка, чи свій талант, свободу, уяву, але в тій же тональності.

...Ти не можеш робити насправді нове. Це законмірності перебування в культурі. Насправді нове просто не буде акцентоване і не буде сприйняте. Коли ти розповідаєш зміст будь-якої складності й новизни, ти одночасно оперуєш уже готовими поняттями, відомими словами. Міфами, архетипами, сюжетами. Сцена мусить бути ясною для вас, якщо ви покажете якийсь трюк. А щодо сенсу, то його можна передати через якусь "ліву", паралельну, але гарну гру. Якщо актор грає гарно, то сенс твору передається незалежно від того, правильно за домовленістю він грає, чи ні. Тоді текст обростає подробицями, новими обертонами. Нерідко сенс передається через цілковито протилежні йому прочитання, через гру, яка ніби ніяк його не стосується. Це може трапитися випадково або ти навмисне залишаєш непроявленим сенс, який насправді розумієш. Сенс цього тексту Шипенка – інтимний, ліричний, серйозний, відвертий, але викладений в заниженні теми, у формі, що діє руйнівничо, вороже стосовно головного висловлення тексту. Коли ти знаєш справжній смисл, тоді ти розумієш, що ти порушуєш, щоб проявити його. Це найпродуктивніший шлях. Рух тоді легкий, коли ти знаєш, куди йдеш і навіщо. А загадки в грі трапляються через нерозуміння висловлювання.

...Те, що ми робимо зараз, це гра, не скерована на своє репродукування. Вона є разовою річчю. Вона складна тим, що ніби має багато свободи. Набагато легше бути невільним. У всіх аспектах – у моральному, соціальному, художньому, акторському. Я кажу без будь-якої оцінки, це даність. Акторів легше грати, коли менше свободи, коли є такий собі вузький коридорчик, пробитий "молотком по голові" чи після філософської бесіди режисера. А імпровізаційна гра не дає впевненості, відчуття ґрунту під ногами. Але "паралізуюче багатство можливостей" існує тільки до того моменту, доки ви не сказали першого слова, не зробивши першого жесту. Після цього все багатство відразу звужується наполовину, а за наступним словом – ще

більше. Свободи чимдалі менше. І насправді, вибір врешті залишається невеликий. Стримуючим фактором наділена не література, а культура. Вона має стримуючий характер, несе охоронну функцію. І ти або щось робиш на цій території культури, або робиш вільно, безвідносно до неї. В цьому другому випадку, ти маєш усі шанси бути непочутим.

Проблема з надміром свободи – позірна. Головне, продуктивно витратити час на змову. Треба знайти своє, "смачне" на чужій території. І не принципово, шукаєте ви хід на території тексту автора чи розбору режисера. З текстом працювати легше, бо ніхто безпосередньо не тисне зі своїми пропозиціями і концепціями. Сюжет залишається, але ти знаходиш свою особисту історію в ньому. Ти вільний від детермінант тексту, ти його не пропагуєш, він тобі може подобатися або ні. Єдина умова – мати чітке особисте ставлення до того, що ти робиш. У актора інакше не буває. Все, що добре у творчості, завжди є наслідком особистого ставлення.

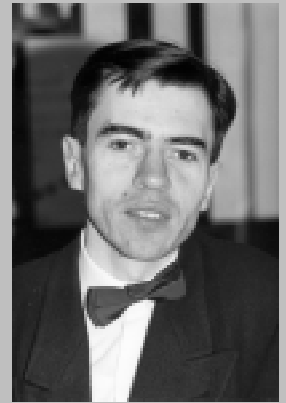
Упорядкування і переклад з російської – Наталії Шевченко

Сцена з вистави "Археологія" за О. Шипенком. Режисер – Валерій Більченко. Молодий театр, Київ.



Автор цього монологу – доктор мистецтвознавства, професор Львівської музичної академії імені Миколи Лисенка, лауреат премії ім. Л. Ревуцького Олександр Козаренко – багато і плідно працює в царині театру. У його театральному “по-служному списку” – скромна посада радиста сцени, праця завідувачем музичною частиною, чималий творчий доробок, що його складає створена О. Козаренком музика до вистав драматичних театрів: професійних і аматорських, стаціонарних і пересувних. Олександр Козаренко “по-своєму” бачить акторів, “по-своєму” сприймає їхні творчі і людські долі, бо розділяв і розділяє з ними не лише прем’єрні оплески, а й трудні творчі дороги...

Олександр Козаренко



Олександр КОЗАРЕНКО

ДІЯМАНТИ В ОПРАВІ МАЛИХ СЦЕН

Ліричний монолог композитора, музикознавця, піаніста

...Якось недавно перебирав старі знімки і знайшов фотографію з присвятою Ганни Семенівни Пащенко. Вона називалася Галина, але її чомусь усе життя кликали Ганною. Можливо тому, що вона була дуже доброю Ганною у Шевченковій “Наймичці”? Я вперше побачив її саме у цій ролі, у версії Тогобочного, а потім пощастило поруч працювати, коли з Костем Григоровичем Пивоваровим ми робили нашу першу спільну виставу у Ніжинському театрі. Це була знову “Наймичка” за Шевченком, але в сценічній композиції К. Пивоварова. У виставі було дві Ганни: молода й літня... Ганна Пащенко грала другу. Виходила й починала “Ой тумане, тумане мій...” – і в залі наче пробігав вітерець, наче якісь хвилі розходились від її дивного голосу. І так – до останньої сцени, коли вона помирає на руках у свого сина. Доводилось бачити, як грала цю виставу на різних сценах: від столичних московських і київських до маленьких, клубних, на Сумщині, у далеких селах, на самісінькому кордоні України. Тоді я багато їздив з театром, бо працював радистом, а театр був пересувний...

Чомусь назавжди запам’ятався виїзд до села Биріно на Сумщині. Це далеко, на самому кордоні з Білоруссю, і селяни там розмовляють білоруською. А тут – український театр, українська мова. Тоді ми закінчили грати виставу о 3-й ранку, тому що дуже пізно розпочали: спершу довго шукали моста через Десну, що розлилася, а потім чекали, доки сходилися селяни, упоравшись коло своїх господарств. І не зважаючи на це все – успіх! Оплески! Жодних бар’єрів – мовних, національних...



Я бачив Ганну Семенівну в різних-різних ситуаціях: дороги, переїзди, коли ти удосвіта приїжджаєш... Вона хоч би коли поскаржилась на втому, а була ж найстарша серед нас! У розмовах під час довгих переїздів довідався від Ганни Семенівни про її ролі на черкаській, чернігівській сценах, де вона була провідною актрисою. Вона розказувала про своїх партнерів, про своїх чоловіків. У неї доля була дуже складна...

І ось, повертаючись до свого першого спогаду про Ганну Семенівну, немов зараз бачу фінальну сцену: Ганна-Пащенко вмирала на печі і в момент смерти скидала хустку. Цього не можливо забути... У другій версії вистави було знайдене інше пристосування: Ганна-

Пащенко замігала хату – і коли відчувала, що до неї приходить смерть, то випадав їй з рук той віник, і це таке враження було, наче грім з ясного неба. На сцені дуже простими засобами – чи то хустка, чи віник – може статися неймовірно заламання часу, заламання думки, заламання душі. Оце для мене і є чудо театру... Воно однакове і в столичному театрі, і в маленькому, периферійному.

...На щастя, такими невеликими театриками не гордували відомі режисери, художники. Син Григорія Пивоварова, сподвижника Кавалерідзе, Кость Пивоваров приніс у наші часи дух українського Відродження, хоча не був прихильником формальних пошуків. Ту “Наймичку”, в якій грала Ганна Пащенко, він робив разом із іншим видатним митцем – Ярославом Ніродом. Художник знайшов дуже цікаве сценографічне рішення – в мішкочинах, і вистава була така проста, без золота, без каменю, без хитрої мови, як кажуть. Не можу забути і останню роботу Г. Пащенко з Костем Григоровичем – це була “Дивна місіс Севідж” Джона Патріка, яку ніжинський театр ставив спеціально до 55-ліття Ганни Семенівни Пащенко. Ідея вистави виникла на гастролях у Шостці. Це по-своєму унікальне місто, в центрі завод “Свема”, що виробляє плівку, один якийсь стадіон – нага-

дує хіба що зону, дивно витворена субкультура з дивними готелями, в яких нема жарівок, про воду вже мовчу... Найбільша окраса цього міста – це базар великий, і вся культура обертається навколо цього базару. Їздив ніжинський театр у такі місця – і щастя, що вони їздили, бо тільки від них і могли почути там українську мову. І от там, на цьому стадіоні, ми ходили з Костем Григоровичем, я його вмовляв призначити Ганну Семенівну на роль місіс Севідж. Мені наче душа підказувала, що це її роль, її робота, що це буде один з зоряних моментів. І це була прекрасна робота, сценографію зробила Олена Ягодська з Києва. Дуже вишукані костюми, дійсно королівські. Але справді “королівською” була ідея режисера. Уявіть собі холодний грудень, засніжений, в напівзруйнованому ніжинському будинку культури, де відбувались усі вистави. Ніжинці дуже люблять театр – у шубах, в шапках сидять і чекають на початок... На сцену виходить Ольга Чумаченко у ролі санітарки і каже: “Місіс Севідж, до вас приїхали ваші діти...”. В центральному проході з’являється тінь, а потім виходить Ганна Пащенко у дивної краси чорному брючному костюмі, з дивовижною зачіскою із діамантом – штучним, звичайно. І коли вона повільно наближалась до авансцени, зал ви-

Після прем’єри вистави “Дивна місіс Севідж” Дж. Патріка. Сидять (зліва направо): Ольга Чумаченко, режисер Костянтин Пивоваров, Ганна Пащенко, Людмила Мерва. Ніжинський драматичний театр ім. М. Коцюбинського.



бухав аплодисментами і вставав. Це був початок вистави. Я мав честь сидіти в перших рядах, тому помітив, як на обличчі актриси запульсував нерв...

Потім Ганна Семенівна вийшла на пенсію, переїхала в чернігівський театр, де вже не грала – догравала...

Хочу згадати ще одну талановиту актрису – примадонну коломийського театру, видатну Оксану Затварську. Це дійсно знакова постать в українському театрі, в її долі – багато спільного з нашими корифеями. З гімназійної лави Оксана Затварська пішла на сцену. Красуня, розумниця, вона з дитинства виступала як аматорка в читальні “Просвіти”. А коли до них в село приїхав театр “Заграва” – вона знала, що це її доля. Для неї втеча на сцену стала не тільки пошуком романтичних пригод, це було покликання, що озвалося в юності. Як для Ганни Пашенко “зоряним” театром був ніжинський, так для Оксани Затварської – коломийський театр часів німецької окупації. Тоді вона зіграла свої центральні ролі у “Підступності і коханні” Шіллера, Леді Макбет. Прекрасні художники працювали там, наприклад, Данило Нарбут. Дотепер згадують його вистави “Ой, не ходи, Грицю”, “Засніжене село”. У “Казці старого млина” він придумав віньетки, які й дотепер згадують – “нарбутівські віньетки”... І ось там, поруч із ним, працювала юна Оксана Затварська, яка стала актрисою з великої літери, про яку писав Роман Іваниччук у своїй повісті “Місто”. А що коломийські актори під час окупації пережили – то окрема пісня. Їсти не було що, гроші акторам видавали, але що за них купиш? Директор театру Іван Когутяк, який рятував хлопців від армії, сам варив “зупу”. Всі, хто що мав приносили, сходились разом обідати. “Тальо-зупа”, як вони казали, бо від пшона до пшона... І попри те, вони щовечора грали і “Корневільські дзвони”, і українську класику. Оце були зразки відданості театру!

Цей театр як професійний працював до 1962 р., коли його було закрито. І відновив він свою працю тільки 1989 р. Цікаво, що з перших днів відновлення театру Оксана Затварська вернулася в театр, хоча вже була давно на пенсії. І в першій виставі – “Камінний хрест” за В. Стефаником – грала Куму. Пам’ятаю окремі репетиційні моменти. Юрій Тодорів, друг Оксани Затварської у старому складі театру, грав героя з “Камінного хреста”. У нього був дуже складний епізод – розмова з птахом. Він розмовляє з птахом, згадує про сина, просить птаха не співати, і врешті кидає грудкою землі у того птаха. І от йому ніяк не вдавалось кинути оцю грудочку. Ми з О. Затварською сиділи в залі й дивились. Врешті вона не витримує, зривається, біжить через цілий зал: “Юрку, Юрку, ну як ти кидаєш...?” Виходить на авансцену і робить етюд: пошук цієї грудки, провадження поглядом невидимого птаха. А на обличчі... мені перехопило подих, і всі, хто сидів у залі, стерпили від миттєвого, як блискавка, спалаху-етюду. Для мене це був блискучий зразок акторської майстерності.

І знову спогади мандрівні: Коломийський театр, їзди-мо автобусами, тяжкі дороги, розбиті, по всьому



Оксана Затварська

В ролі Циганки Ази у виставі “Циганка Аза” М. Старицького. Коломийський обласний музично-драматичний театр, 1950-ті рр.





Оксана Затварська – Елеонора у виставі “З коханням не жартують” П. Кальдерона. Коломийський обласний музично-драматичний театр, 1950-ті рр.

Покуття. Вийжджаємо дуже рано, приїжджаємо дуже пізно. І Оксана Затварська, при тому, що живе в Яблунові, в неї хворі ноги, не зірвала жодного виїзду. Їздила з нами до четвертої ранку, ночувала де Бог пошле, хто з акторів запросить – до того й піде. Казала, що мусить побути хоча б два-три перші сезони, а далі вже якось піде. Отака Оксана Затварська. Вона прекрасно відсвяткувала недавно своє 80-ліття. Про неї вийшли прекрасні книжки, а її донька є справжнім літописцем коломиєського театру.

Останні роки маю честь працювати з Дрогобицьким театром. Знову український невеликий театр, який був повний і нині повен талановитих акторів. І серед них – чудова актриса Галина Чеботарьова. З нею ми робили детектив “Фатальна ніч” в постанові Володимира Грицака. Таку психологічну актрису, здається, складно відшукати на українській сцені. Вона мені дуже нагадала Ганну Пашенку. І я навіть одного разу запитав: “А ви знали Ганну Пашенку?” – “Хто не знав Галю! Ми всі в неї вчилися!” – така була відповідь.

Ці досвідчені актори невеликих українських театрів для мене – музиканта, композитора – Вчителі. Я, звичайно, вдячний своїм педагогам, у яких я набував навиків як виконавець, але ті закони, які існують на рівні мис-

тецьких надзавдань і способів досягнення таких надзавдань – це я отримував від великих українських акторів малих українських театрів. І це є мій великий внутрішній досвід, найдорожча пам’ять серця.

Буде дуже недалекоглядним той чиновник від культури, який спробує закрити ці театри чи знову щось лихе їм учинити, бо ж завжди б’ють найслабших... Я певен – навпаки, таким театрам потрібно насамперед допомогти, тому що вони тяжко працюють. Не зважаючи на величезну скруту й труднощі, зберігають образ артиста, своїм виглядом і присутністю щоденно підтримують образ українського інтелігента в малому українському місті. Вони формують той прошарок інтелігенції, який ще зберігся у цих містечках, підтримують живильне середовище, яке зазвичай виникає довкола таких людей. Вони що є сили з якоюсь невинною відчайдушністю рятують надтонкий шар культури. Дай Боже їм багато-багато років не кажу щасливого, а просто нормального життя, тому що щастя вони самі собі творять. І не тільки собі, а й тим, хто мав велику радість бачити їх, спілкуватись з ними...

Літературний запис – Майя Гарбузюк.

Розшифрування запису – Галина Душка, студентка ЛНУ імени Івана Франка.



Оксана Затварська – Поліна у виставі “Мачуха” О. Бальзака. Коломийський обласний музично-драматичний театр, 1950-ті рр.

МАЙБУТНЄ РЕЖИСУРИ: СУМНІВИ І СПОДІВАННЯ



Ганна Липківська та Едуард Митницький

З народним артистом України, професором, художнім керівником Київського державного академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра Едуардом Марковичем Митницьким бесідує кандидат мистецтвознавства, доцент Ганна Липківська.

Ганна Липківська: Едуарде Марковичу, Ви майже чверть століття викладаєте режисуру в Київському університеті театру, кіно та телебачення ім. І. Карпенка-Карого. Студенти змінилися за цей час?

Едуард Митницький: На гірше. Безнадійно низький культурний рівень середовища, у якому вони живуть, – я маю на увазі родину, оточення, школу, вулицю... Через це їхній “багаж” дуже обмежений. Я не можу зрозуміти, що їх приводить у театр. Можливість виграти час? Невлаштованість? Бажання уникнути армії? – Що завгодно – тільки, здається, не внутрішня потреба. До недавня я був самовпевнений, думав: “Нічого – розгорнемо, змусимо”, – а потім переконався: саме базова відсутність культурного шару не дає їм збагнути, що є ця професія. Вона існує для них на “обласному” рівні, і вони цим задовольняються. Я їх тягну кудись, а вони – “не чіпайте!” І я зрозумів, що якраз я відстав від часу, а не вони, тому що камертон часу – це телевізор. Вони цього рівня досягають приблизно в середині навчання і, десь з третього курсу, уже починають собі подобатися...

Вони спритніші, хитріші за нас. Вони не мушили будувати комунізм – завдання, якого мало вистачити не тільки на наше життя, але й на життя наших дітей, онуків та правнуків і, можливо, до кінця світу... Вони живуть нинішнім днем. Збагнувши це, я збагнув також, якими очима вони

на мене дивляться, коли я до них чіпляюся з проблемами, посланнями на класичні авторитети, на історію.

Г. Л.: У такому разі, чи лишається взагалі якийсь стимул для викладання?

Е. М.: Головний стимул – це надія. Надія на те, що я зможу щось зробити. Педагог – дуже егоїстична професія. Поставити спектакль – одне, а виховати режисера – зовсім інше, значно важче. Самоствердження, перевірка власних можливостей – це і є стимул.

Я сподівався, що коли-небудь сам буду одержувати від студентів якесь “підживлення”, але це покоління, особливо останні випуски, особливо закриті й недовірливі. Вони живуть на зламі таких епох... Сьогодні мороз 12 градусів, а завтра 12 градусів вище нуля. Які судини це витримають?! Яка психіка подолає невтримну “сексоджипову” навалу? Коли валився такий гігант, як Радянський Союз, нам здавалося: це наш досвід, наші проблеми, до чого тут діти? А, виявляється, оті “тусениці” проходили й по них. Вони бачили, на що перетворювалися їхні батьки – з опори комунізму на лакеїв демократії. Все можна – і нічого не потрібно! І ці трансформації, звичайно, відбилися на наступних поколіннях.

Скажімо, колись я їхав працювати за кордон і доручив одному студентові-режисеру за час моєї відсутності “перенести” з касети німецьку версію “Чайки” на

сцену театру імени Лесі Українки. Як він серйозно до цього поставився! Я дотепер пам'ятаю, як він же на заліку чудово грав Астрова. Хто б міг подумати, що життя приведе його до кліпмейкерства!.. Ні, я не кажу, ніби кліпмейкерство – це обов'язково погано. Варпаховський, наприклад, працюючи в Малому театрі, міг робити програму у цирку. Він говорив: “Режисер повинен уміти ставити все!”. Це ремесло, і я поділяю такий погляд, але все-таки сумно, що стихія примітиву щораз більше й більше захоплює здібних людей. . .

Вплив часу сьогодні надзвичайно сильний. Так, ми, на щастя, позбулися ідеологічного диктату. Але диктату життя позбутися неможливо! Як уберегти молоду людину від впливу того ж телебачення, де суцільна стрілянина, насильство, кримінал, коли важко зрозуміти, де обличчя, а де сідниця! Не навертати ж їх силоміць до вічних проблем добра й справедливості?! (Ці слова зараз навіть вимовляти ніяково, бо на тебе подивляться як на не зовсім нормального). Не відволікати від того, що творить гроші?! Чи треба відволікати? Ось така альтернатива.

Та все ж і митець, і театр, які працюють лише на кон'юнктуру часу, заганяють себе у глухий кут. Тут усе дуже швидко вичерпується. До того ж, мине зовсім мало часу, і процес стане необоротним. Повернутися назад із зовсім іншого середовища, іншого кола людей, від інших пріоритетів митець не зможе. Тож студентська лава часто зазнає фіаско у боротьбі за людину з масовою художньою свідомістю – якщо її можна назвати художньою.

З іншого боку, як театрові жити, не зважаючи на час? От, наприклад, у нас на афіші – Достоевський, а поруч з ним – Бергер. Блискучий конструктор сюжету (п'єса “Ще один Джексон”; у Театрі драми і комедії назва вистави – “Брешемо чисту правду”, режисер – наша дипломниця В. Айдіна). Але. . . Душа мовчить, розум протестує, глядач же у захваті регоче. А глядач – наші кошти!!! Тому ані на самому лише Достоевському, ані на самому лише Бергері репертуарний театр існувати не може. І не міг раніше. І не зможе найближчим часом. Звичайно, краще б він існував на Достоевському – якби мав відповідну дотацію. Але це – утопія, і чим далі, тим утопічніша. Тому шлях молодого режисера – шлях компромісу. Колись ідеологічний, тепер – “доларово-прислужницький”. Та оскільки молодість завжди категорична, вона вибирає: або – або. А от наше завдання – навчити людину діяти у професії за тверезим розрахунком. Проте так, щоб Достоевський нізащо із цього розрахунку не “випав”! Духовність і вигода: у такому поєднанні сьогодні (і не тільки сьогодні) може вижити театр, може вижити режисер – розуміючи при цьому, що як професіонал і митець, житиме він лише на Достоевському. . .

Г. Л.: А як “соціально одиниця”, якій треба годувати сім'ю, – на Бергері?

Е. М.: Саме так: як соціально одиниця. . .

Г. Л.: Як окреслити найголовніше, чого б Ви хотіли навчити своїх студентів?

Е. М.: Я хотів би їх зацікавити. Впустити, а декого й підштовхнути в разі необхідності й “виштовхнути” у той лабіринт творчості, з якого вони вибиратися самі не схочуть, де вони поринуть у світ людських відносин – у нескінченних комбінаціях, у нескінченних проявах. Це невичерпно у мистецтві літератури, у мистецтві режисури, у мистецтві театру. Так, це дуже важко. Щоб усе це досліджувати й не брехати, треба наблизитись до основ психології, психіатрії, етики, естетики – і стати не суддею, ні, але спроможним винайти, сформувати – бажано б, у незвичному ракурсі – свій погляд на людське існування. Це вимагає великої внутрішньої роботи, а, крім того, цей емпіричний “вантаж” треба вміти “розвантажувати” разом з акторами і через акторів. Адже треба “заряджати” сцену і звідти – “за місцем призначення” – до глядачів! Філософічно опанувати цю науку – як працювати з артистами, підкоряти їх собі!

Навіщо ж за ці гроші так себе силувати?! І тому одразу спрацьовують захисні функції організму. Інакше годі вибратися з тих катакомб людських пристрастей, що я їм пропоную. Займаються постановочною режисурою з використанням усілякої світлової та музичної апаратури, пластики (для цього запрошують спеціального фахівця) набагато легше – тоді твої судини довше протягнуть. Отака у молодих режисерів виробляється “техніка безпеки”. І коли все-таки хтось – вдало чи невдало – але мислить в іншому напрямку, я думаю, що свою роботу виконав марно. А коли людина каже: “Ця тема мене не цікавить!” – виникає питання: для кого ж я тоді працював, п'ять років йому торочив, що життя людського духу – найцікавіше й найперспективніше для творчості?!

Г. Л.: У студентів дійсно часто немає зацікавленості – глибинної – в тому, щоб самостійно мислити, щоб напружитися – і свою, власну, вистраждану думку спробувати висловити, донести до інших. . .

Е. М.: Так, немає цієї пристрасти, без якої не можна бути ані добрим лікарем, ані добрим режисером. Взагалі, я думаю, треба заглянути до кореневої системи – адже талант людини починається з її уміння любити: маму, тата, бабусю, учителя. . . Без цього дуже важко стати добрим фахівцем у будь-якій царині.

Найголовніше, що відбулося останніми роками, – це відтік інтелігентних кадрів. Зараз в інститут приходять люди з неінтелігентних родин – а як можна займатися мистецтвом, не маючи отого живильного середовища, фундаменту попередніх поколінь? Пам'ятаєте, за радянської влади народився такий термін – “народна інтелігенція”? Народна інтелігенція – це те, що визначалося за посадою: якщо ти інструктор райкому партії – то автоматично уже інтелігент.

У ті часи чудово була поставлена освіта, але виникали проблеми з вихованням. Коли ідеологічний вантаж

звалювався на твої плечі – це одне, а от як поводитися, як сприймати життя, що таке добре і що таке погано – цілком інше. Тому 90% комуністичної еліти швидко “переодяглися”, здалися “в полон”. І так само легко вона “здасть” демократію. Якщо, скажімо, насуватиметься нацизм, вони одразу перешиють собі костюми на есеївські форми. Це розуміємо ми, але, виявляється, і діти розуміють – чи інтуїтивно, чи у повітрі воно миготить, – і тому живуть нинішнім днем. І ні у що не закохуються! Та й Чорнобиль, напевно, зіграв свою роль: ми багато років живемо на зараженій території, залишеній усім миром на вимирання... Ну й, звичайно, діти бачать, що відбувається, яка байдужість до людей у лікарнях, установах, як усі зайняті чим завгодно, тільки не будівництвом держави. І як ти їх повернеш до мистецтва?..

Г. Л.: ...протягом чотирьох годин на день, коли решту двадцять вони існують в іншому вимірі... .

Е. М.: “Бабки” – а не важкий хрест пізнання світу через свою душу, через свій шлях... Час працює проти них.

Г. Л.: Та вони все ж якимось чином виживають і навіть займаються професією... .

Е. М.: Знаєте, я щоразу запалююся будь-яким, бодай маленьким їхнім успіхом; усім, кому тільки можу, намагаюся допомогти. От недавно телефонував мені Володя Стенько – він їде до Чернівців ставити “Боярину” Лесі Українки. Він дуже симпатичний, чесний хлопець. Братися за “Боярину” сьогодні може тільки справжній патріот, це вкрай важка робота. Й хвала театрові, що не заграє з глядачем.

Г. Л.: Коли п’єсу витягли з архівів – усі негайно “втілили”, поставили собі “галочку”, ніби “впоралися” і заспокоїлися, але, по суті своїй, це дуже болісний матеріал.

Е. М.: І зараз, коли Володя бере цю п’єсу, я розумію, що озвався голос крові, тут – не кон’юнктура. От такий хлопець страшенно тишить.

Г. Л.: Як складаються долі Ваших учнів? Зрозуміло, що Ваш театр у якийсь момент стає для них полігоном.

Е. М.: Через театр багато хто пройшов, і не завжди результативно – адже рівень театру досить переконливий, тому подеколи не маєш права йти на компроміси, когось за вуха витягати... Але, принаймні, цікаво складається доля в Андрія Критенка у Німеччині, у Рити Ясинської, яка працює в Чехословаччині, от зараз повинна у Кошице ставити спектакль. Був у нас ще студент з Ізраїлю, араб, Мунір Бакрі, який колись написав мені, що поставив “Вишневий сад” Чехова, я дуже з цього зрадів. Багато років у Черкасах працює Олександр Олексюк, у Чехії – Таня Масникова, там у неї є навіть свій маленький театр. Нещодавно приїздив до мене Андрій Шараскін, розповідав, який спектакль зробив в Ужгороді... Трушин поки акторствує, Мельник також, Мисак працює режисером і актором у Львові... Валерія Айдіна щойно “пережила” прем’єру на Лівому березі... А про київських хлопців – Ви знаєте.

Г. Л.: У Богомазова – свій театр... .

Е. М.: Так. І Лазорко теж є людиною зі своєрідним розумінням театру, тож будемо сподіватися на його серйозні роботи, і Одинокий не пропаде, він уже набрався ремесла. Хоча ця необачна, нерозумна злива “Пекторалей”... Навіщо?! Та минув час, і мені здається: сам Одинокий почав розуміти, що це зіграло “антипедагогічну” роль у його житті. Справжня слава приходить складними шляхами, не одразу. Це як копати колодязь: поки досягнеш до водички у восьмому шарі землі... А миттєва слава – як хвиля: накопила – і так само відійшла. Я вже мовчу про “пекторальні” смаки... .

Г. Л.: Ви зараз покликали своїх випускників допомогти Вам у викладанні?

Е. М.: На превеликий жаль, ані Богомазов, ані Лісовець викладацькою роботою не цікавляться. Певне, якась дисгармонія існувала в нашому інституті (віднедавня Університеті), тож студенти часто виходили звідси з бажанням скоріше його забути. Мені це дуже неприємно, але я й сам часто спостерігав, що у нас до студентів подеколи ставляться як до напівлюдей. Тут ми робимо велику помилку. І ми, викладачі, і служби наші, які можуть дати ключ від аудиторії, а можуть не дати... І студенти відповідають таким самим, вибачте, хамством. Дуже часто чую: “Ні, в інститут не хочу!” А той же Олексій Лісовець – вроджений педагог: хто вміє працювати з артистами – педагог апріорі. Ну, й звичайно, на заваді стоїть копійчана оплата... Хоча цього навчального року зарплата збільшилася.

Слава Богу, зараз в університеті працюють Віталій Новиков, Наталія Баранець-Романь, Віктор Кручина; працює Ігор Тихомиров, а його молодший брат ставить у нас у театрі казку. До речі, Сергій Тихомиров – спокійно, неквапливо – створив свій інтернаціональний театр, де грають французькою, англійською... Коли я подивився поспіль його касети – побачив динаміку, побачив, що це буває серйозно.

Г. Л.: Режисура – таке ремесло, яке передається з рук до рук. Кілька слів про Ваших учителів. Від кого Ви намагаєтесь перекинути цей “місток” до сьогоднішніх студентів?

Е. М.: Мій шлях, можливо, найплідніший, але нетиповий. Практично я сам черпав, мабуть, інстинктивно там, де відчував правду: у Крушельницького та, головню, у Варпаховського. Найважливіше, що мені пощастило “вхопити”, – принцип роботи з актором. Думаю, сам Варпаховський це взяв від свого вчителя Мейєрхольда. Кажуть про мейєрхольдівський формалізм. Тоді звідки у Варпаховського така прискіплива робота з акторами, вибудовування кожного речення, заповнення кожної миті сценічного часу?... Мабуть, вигідно було розповідати про Мейєрхольда як про формаліста, а, виявляється, він блискучих акторів створював – отже, умів з артистами працювати. Через Варпаховського можна було це збагнути, зрозуміти.

Я дуже довго сумнівався, чи режисура – моя професія. Звичайно, коли людина серйозно замислюється над цим, вона намагається, насамперед, сама собі довести своє право на ту чи іншу професію.

Г. Л.: У режисуру треба приходити уже дорослою, сформованою людиною?

Е. М.: Звісно, немає правил без винятків. Але загалом режисура – вікова професія. Це результат досвіду: ти сидиш з людьми і щось їм розповідаєш, і їм повинно бути цікаво – не просто анекдоти, а твоє відчуття, твоє бачення світу.

Г. Л.: Ви зараз уперше ведете акторський курс?

Е. М.: Так. У мене завжди було достатньо “виховної” роботи з акторами у різних театрах, можливість набрати курс мене ніколи особливо не приваблювала. А зараз я роблю це із задоволенням. І мені здається, вони дуже хороші. У першому семестрі другого курсу просто відмінно показалися! Це я цитую резюме засідання кафедри. Я і сам усе бачив, але не став би говорити, якби не було опори на протокол. Звичайно, їх треба міцно тримати, але, здається, врешті прийшло нове покоління, для якого розвал СРСР, становлення нашої так званої демократії – вже минуле. Можливо, вони щось у житті зрозуміли, “стали на ноги” – внутрішньо. У них з’явився інтерес до професії – те, чого я не спостерігав у режисерів останніх наборів.

Г. Л.: А про нинішніх своїх студентів-режисерів що Ви скажете?

Е. М.: Зараз у режисуру пішли дівчата. Жінки сьогодні в усьому світі працюють на найважчих роботах, керують, провадять бізнес, заробляють мільйони – чому ж режисура має бути винятком? Структура жіночої психіки може навіть і ближча до цієї професії, ніж чоловіча прямолінійність.

Г. Л.: Мені взагалі подобаються нинішні режисери-першокурсники – за підходом до навчання: вони весь час ставлять питання, сперечаються, радяться. Такого не було в режисерів, скажімо, минулих років – принаймні, так масово, а не на рівні поодиноких випадків. І останній набір театрознавців у нас теж гарний. Може, ми дійсно вже пройшли якусь нижню точку?

Е. М.: Можливо, вони почали свідомо вибирати власний шлях? Весь світ зараз долає злами й розчарування, весь світ трансформується – не тільки наш.

Г. Л.: Що слід зробити, на Ваш погляд, для удосконалення навчального процесу?

Е. М.: Коли люди закінчують акторські факультети – чи училищ, чи нашого Університету – вони в процесі навчання майже не зустрічаються з професійною режисурою. Я вважаю, що на переддипломні і дипломні вистави слід запрошувати професійних режисерів. Бо через відсутність грошей або якісь інші проблеми керівники курсів – не режисери – найчастіше займаються не зовсім своєю справою. А якщо прийде професійний ре-

жисер, студент, напевно, замислиться: це трошки не те, що я бачив на першому курсі, на другому, на третьому... Звичайно, багато спільного, але все-таки педагогіка і режисура – не зовсім те саме.

Отже, насамперед, треба залучити до навчального процесу практикуючих фахівців-режисерів. Аби випускники приходили в театр, знаючи, що таке професійна режисура. Причому, щоб на третьому курсі спектакль був в інтерпретації одного режисера, а на четвертому – і про це повинен подбати керівник курсу – іншого, зовсім іншого за стилем. Актори мусять розуміти, що в театрі є зовсім різні режисерські індивідуальності, і психологічно бути готовими до цього.

Г. Л.: А театрознавців, театральних критиків як треба готувати?

Е. М.: Взагалі, що таке критик? Я цієї професії не розумію. Є театральний письменник, і, як кожен письменник, він має знати життя. У нашому випадку – театральне життя, творчий процес у всіх його проявах. Театрознавці повинні грати і повинні ставити; акторську майстерність і режисуру їм треба дуже серйозно викладати весь час, від першого до четвертого курсу. Інакше з самого початку програмується конфлікт між театром і театрознавцями. Не знаючи суті цієї професії, вони ставляться до театру зверхньо. Вони – судді. Це треба “випалити” зі свідомості театрознавців! Коли вони зіграють 4-5 епізодів – не треба навіть усю п’єсу – і почують розбір своєї роботи, коли їм жорстко скажуть якісь речі – вони будуть, по-перше, розуміти суть, по-друге – добиратимуть слова. А якщо вони ще ставитимуть уривки, то хоча б доторкнуться до природи режисерської професії. Не треба показуватися привселюдно: дивиться кафедра, колеги, можна запросити когось з інших факультетів для розмови... Театрознавець має виваритися у “пролетарському казані”!

Г. Л.: Я пам’ятаю, на першому курсі ми, згідно з навчальною програмою, обов’язково ходили з акторами на заняття з майстерності, разом робили тренажі, етюди. Потім така практика зникла – і даремно, тому що тільки так закладається професійний фундамент.

Е. М.: Звичайно! От зараз у нас у театрі двоє студентів-театрознавців проходили практику. Я радію з їхньої зацікавленості, вони сумлінно відвідували репетиції і були дуже уважними. Вони бачать, як це відбувається, який тяжкий акторський хліб, отже, вже не зможуть похапцем оголошувати вироки... Але споглядальної практики не досить.

Г. Л.: Певне, театрознавці, актори, режисери під час навчання мають якнайбільше спілкуватися один з одним. Ми свого часу навіть виходили у масовці в дипломних виставах...

Е. М.: ...і це формує в людях почуття відповідальності за кожне сказане слово. Робота критика – як робота санітара, фельдшера. Він надає першу допомогу.

Якщо саме так виховувати людину, у неї буде зовсім інше ставлення до театру.

От, наприклад, днями вийшла абсолютно нищівна стаття про прем'єру "Брешемо чисту правду". А це – перша вистава молодого режисера.

Усіх, звичайно, треба обов'язково оцінювати справедливо. Але потрібно аналізувати, чого не вистачає виставі, що таке "брак професіоналізму", не забуваючи, що професіоналізм приходить з практикою, досвідом, а не з дипломом! А відбуватися загальниками про "відсутність майстерності" чи "брак професіоналізму" – це і є та сама відсутність майстерності та професіоналізму з боку критика.

Г. Л.: Звідки взагалі візьметься майстерність у дебютанта? У першій роботі повинен бути вектор, напрям, за яким можна судити про потенціал.

Е. М.: І якщо сидіти і чекати, доки з'явиться майстерність, можна так просидіти до ... Без практичної реалізації своїх можливостей її ніколи не досягнеш. Отже, треба не добивати наполовину добитого акторами режисера, а, зазначивши недоліки, які, безперечно, є, усе-таки помітити, що вистава відбулася, що глядачі (звичайно, менш вимогливі порівняно з критиком) в антракті не пішли, вони аплодують, навіть "Браво!" кричать... Свій контингент публіки ця вистава, безперечно, завоювала. Критик же говорив про речі, по суті, певне, правильні, проте – у відриві від контексту ситуації і тих умов, у яких відбувається становлення молодого професіонала. Для такого становлення потрібна практика!

Інша річ, що молодий режисер, який, одержавши відповідне виховання від художнього керівника курсу, уміє читати між рядками, чути всі зауваження, конкретно (і коректно) висловлені досвідченим критиком, – мав би прийти до театру і сказати: "Дайте мені ще кілька репетицій, я згоден з цими міркуваннями і тепер розумію, що мені треба виправити".

Г. Л.: А таке буває?

Е. М.: У мене в театрі така можливість надається завжди. Зрештою, я цього вимагаю.

Г. Л.: Я знаю, що Ви й самі продовжуєте працювати над виставою після прем'єри...

Е. М.: Це моя позиція, і мені здається, що вона педагогічна.

Повертаючись до критики: якщо людині на самому початку сказати, нібито вона – ніщо, нічого з неї не вийде. Мені б хотілося прочитати першу статтю того критика, який сміливо викопав яму режисерові-дебютанту: сам він хіба одразу виявив майстерність, широту поглядів тощо? Скільки треба часу і зусиль, щоб "вода" з тих статей витекла і лишилися "сольові шари"! Тому у вихованні режисера є й психологічний аспект. Його виховують інститут, театральна критика і глядач. Це три складові. Чому ж інститут і глядач відповідальні за це, а критика – ні?

Г. Л.: Інститут відповідає хіба що своєю "маркою". А от держава, яка вкладає у навчання режисерів бюджетні кошти, навряд чи за щось відповідає і тямить, яку ці кошти, зрештою, дають віддачу...

Е. М.: Так, призначення до театрів молоді режисери не одержують, і держава навіть не цікавиться, чи працюють вони за фахом, чи на ринку стоять...

Г. Л.: Пригадуєте, ми кілька років тому дуже серйозно працювали над програмою стимулювання творчої молоді – і що?...

Е. М.: Від нашого театру було два таких подання до Міністерства – і нічого. Ніхто про це не дбає.

Г. Л.: Тобто після Університету Ваші випускники-режисери потрапляють...

Е. М.: ...в нікуди. Це – "шлях у нікуди". Звичайно, було б дуже добре створити такий прецедент, щоб, можливо, якомусь театрові Міністерство спеціально виділяло кошти, аби молоді режисери могли здійснювати 2-3 вистави на рік під державним "дахом".

Г. Л.: І якщо вони в такому режимі доведуть свою професійну спроможність, на них з'явиться попит! Однак це – поки що мрії... В реальності ж – чого ми взагалі можемо навчити в Університеті? Зрозуміло, що існує відсоток природного відсіву: хтось у результаті стане режисером, актором, критиком, хтось – ні...

Е. М.: Але стане глядачем!

Г. Л.: ...І ми йому теж даємо базову гуманітарну освіту. Але не всі студенти розуміють, що це є важливим. Особливо серед "платників" бувають такі настрої: мовляв, ми заплатили гроші – отже, не варто й напружуватися, диплом уже "в кишені"...

Е. М.: У мене зараз є кілька "платників", але я бачу в них розуміння того, що вони за свої гроші дійсно повинні чогось навчитися. Це мені подобається.

Г. Л.: Чи не існує, на Вашу думку, небезпеки комерціалізації, коли нам доведеться вчити поспіль усіх, хто здатний заплатити, але, може, не має потрібних професійних здібностей?

Е. М.: Життя зробить природний відбір. Можливо, з режисера-невдахи хтось перетвориться, наприклад, на успішного продюсера, якщо має до того відповідний нахил. І це буде продюсер, який стикався з творчим процесом, якому прищеплено певне сприйняття мистецтва, і він не просто шукає, куди б вигідно вкласти гроші.

Г. Л.: Врешті-решт, життя, напевно, таки розставить усе на місця, а ми як педагоги можемо тільки підштовхнути, зорієнтувати, допомогти розкритися індивідуальності. Театр – це все ж індивідуальності, і якщо індивідуальність є, то вона виявить себе.

Е. М.: Індивідуальність і пристрасть!

Запис бесіди: Ганна Липківська та студентка IV курсу театрознавчого відділення Київського державного університету театру, музики і кіно ім. І. Карпенка-Карого Ельвіра Загурська

Олена ВАРВАРИЧ

ІГРОВІ МОДЕЛІ СУЧАСНОЇ ВИСТАВИ



Ніцшеанський постулат “Бог помер”, що став тенденцією нового світогляду та культури, у світлі естетики постмодерну перефразується як “Автор помер”. Подив викликає неуха теоретиків театру до питання постмодернізму на театрі, адже сценічний твір є ілюстрацією основної парадигми естетики постмодерну – переосмислення відомих творів мистецтва, їхнє нове звучання, поліфункціональність світоглядних сентенцій. Кожна вистава – це режисерська інтерпретація літературного джерела, новий зразок культури, що виникає на стикові тексту-джерела, культурно-естетичних впливів та світоглядних ідей режисера. Така природа вистави готує ґрунт для реалізації наступної постмодерної ознаки – гри, що може тлумачитися як гра – ігрове вирішення літературного сюжету на сцені (важливе значення – акторська гра) та своєрідна гра з глядачем у формі інтелектуального діалогу. Перед глядачем ставлять певні інтелектуальні завдання-ребуси, які він повинен розгадати залежно від специфіки психо-пізнавальних процесів, інтелектуальних навичок, обізнаності з процесами світової культури.

О. Якимович зауважує, що постмодерн починається з “не вірю”. Тому, напевне, так само, як У. Еко, Д. Джойс,

Віталій Лінецький, Володимир Горянський, Лев Сомов у виставі “Комедія про принадність гріха” за Н. Макіявеллі. Режисер – Юрій Одинокій. Київський академічний театр драми і комедії.



М. Кундера, М. Павич, В. Пелевін, які не могли (чи не можуть) сліпо вірити у відомі істини, режисер теж ставить під сумнів авторські сентенції, переосмислюючи їх та створюючи власні постулати, приймаючи постмодерну гру з її хаосом, поліфонізмом, інтелектуальним трюкацтвом, плюралізмом естетичних поглядів.

У літературі маємо підстави говорити про постмодерні твори, або радше тексти, адже такі зразки є сукупністю поетико-естетичних тенденцій, кожна з яких вже звучала в епоху Середньовіччя або Відродження, існувала у культурі бароко і в класицистичних творах. Знаємо також зразки, які часово не належать до культури постмодернізму, проте мають притаманні їй ознаки (наприклад, “Майстер і Маргарита” М. Булгакова). Щодо ознак постмодерну на театрі, йдеться насамперед про сукупність тенденцій, що дають можливість розглядати їх у контексті постмодерної естетики.

Аналізуючи зразки театрального мистецтва як такі, що самі по собі є прикладом постмодерну, доцільно виділити деякі внутрішні ознаки цієї естетики у сучасній виставі:

1. Ігрова ситуація, що полягає у створенні своєрідної репризи, сценічного трюку (іноді такі репризи мають завершений сюжет). Подібні ігрові ситуації мають декілька видів:

– “гра заради гри” (найчастіше використовується як засіб творення комічного). У виставі В. Козьменка-Делінде “Тартюф” епізоди з підміною легкої кулі-м’яча важкою гирею і навпаки сприймаються як циркові трюки, одночасно додаючи виставі комізму. Анрі Бергсон, досліджуючи категорію комічного (“Сміх”) та ілюструючи власні сентенції саме прикладами з текстів Мольєра, один з ефектів комічного називає “снігова куля”, що є механічною комбінацією та її звичною зворотністю. Отже, такі ефекти, що їх досліджували на рівні тексту, легко накладаються на сценічні трюки, створені режисе-

На світлині угорі Дарина Лобода та Олег Масленников у виставі “Одруження” М. Гоголя. Режисер – Юрій Одинокій. Київський академічний театр драми і комедії.

ром, а звідси випливає висновок, що елементи постмодерну можуть виникати на підсвідомому рівні автора вистави, на рівні ж тексту існують у формі алюзій, ремінісценцій, пародійних елементів. Подібний тип ігрової ситуації спостерігаємо у виставах Ю. Одинокого. У “Крученому бісі” гра з предметами (яблуком та самоваром – пошук Недотикомки) є зразком “гри заради гри”. В “Одруженні” М. Гоголя гра “табурет-кішка” також не несе додаткового смислового або психологічного навантаження, а має комічно-розважальний характер. На дещо інший приклад натрапляємо у тому ж “Одруженні” – гра Подкольосіна (В. Горянський) та Агаф’ї Тихонівни (Д. Лобода) з цукерками (дитяча забава “у якій руці”). Реприза не лише має емоційний вплив на глядача, а й психологічно наголошує на своєрідному зближенні героїв, бажанні кожного з них відгадати загадку партнера;

– ігрова ситуація типу “трансформація предмета”. Нерідко такий тип гри безпосередньо стосується сценографічного вирішення вистави. В “Уявно хворому” І. Кліщевської в театрі “Колесо” на сцені – величезне крісло. Воно присутнє перед початком дії. Режисер та художник вистави немов заграють з глядачем, заохочуючи і його взяти участь у грі. Упродовж вистави крісло зазнає трансформацій, перетворюючись то на ліжко, то на шафу для ліків, створюючи нові обставини для героїв. У виставі Романа Віктюка “Майстер і Маргарита” величезні голови від пам’ятників радянським вождям як елемент сценографічного вирішення під час усієї вистави залишаються у сценічному просторі. У сцені “Бал сатани” голови стають дійовими особами – учасниками балу у Воланда. Так гра допомагає режисерові реалізувати свій підхід до смислового навантаження вистави – згортання трьох ліній булгаковського тексту в одну – пародію на радянську систему;

– ігрова ситуація як характеристика героїв сценічного твору або його емоційно-психологічної атмосфери. У виставі С. Мойсеєва “Лев і Левиця” гра-творення образу Анни Кареніної – виліплення її із пластиліну, постійна зміна чогось у цьому образі – створює атмосферу постійних духовних і творчих пошуків Толстого – Б. Ступки. У виставі Р. Віктюка “Путани” героїня годує страусів (тварин імітують актори за допомогою пластичних дій) сріблястим зерном. Така гра – відомий естрадний трюк – не лише засіб творення комічного, але й характеристика героїні як людини, сповненої світлих думок та мрій;

– ігрова ситуація як композиційне вирішення вистави. Найчастіше така гра є наслідком вимог сценічного простору. “Уявно хворий” у режисурі І. Кліщевської немов зітканий з ігрових трюків-забаганок. Ведеться подвійна гра, оскільки у сценічному просторі час від часу з’являється Мольєр-Ладесов, який до певного часу відкрито керує героями-маріонетками, втручаючись у їхню

гру. Саме він і завершує виставу, опускаючи, мов легку хустину, завісу.

Прикладом таких ігрових ситуацій є також “Комедія про принадність гріха” у постанові Ю. Одинокого. Кожна ігрова ситуація підтримує ексцентричність, комедійність вистави, епатує глядача.

2. Апелювання до текстів – зразків світової культури. Подекуди, створюючи ігрові ситуації, режисер апелює до творів того ж автора. Так, іноді можемо сприймати творчість того чи іншого письменника як “єдиний шекспірівський текст”, або “єдиний брехтівський текст”. Яскравим прикладом такої концепції є вистава В. Козьменка-Делінде брехтрової “Кар’єри Артуро Уї”. Ігрова ситуація – обведення жертв Артуро крейдою – нагадує “Кавказьке крейдиане коло” того ж автора.

Значне місце у постмодерному середовищі посідають форми акціонізму, що проникають у словесність. Виникає метамова постмодерної естетики, вона спрямована на контакт, взаємодію режисера-автора вистави з соціокультурним контекстом. А. Горські зазначає, що

*Сцена з вистави “Кар’єра Артуро Уї” Б. Брехта.
Режисер – Валентин Козьменко-Делінде.
Національний театр ім. Івана Франка.*





Станіслав Боклан – Клавдій у виставі “Гамлет” В. Шекспіра. Режисер – Станіслав Мойсєєв. Молодий театр. Київ.

Роман Трифонов, Юрій Яковлев, Наталія Доля у виставі “Що сталося... з байдужим красенем” за Ж. Кокто та Е. Олбі. Режисер – Михайло Резникович. Київський національний театр імені Лесі Українки. Світлина Ксенії Головка-Гетьманської.



досвідчений читач може прочитати, якою є мета того, хто пише. Подібну ситуацію спостерігаємо й на театрі: глядач, приймаючи правила гри авторів сценічного твору, стає учасником гри – мусить розшифрувати знаки, кодові підтекстні елементи вистави. Подібні ігрові моменти можуть бути продиктовані автором літературного джерела (наприклад, вистава “Кін IV” за п’єсою Г. Горіна, що сама вже є переспівом численних літературно-історичних версій відомого сюжету). Важливим моментом є й переклад тексту, пропонований для сценічного втілення тієї чи іншої п’єси. Переклад “Гамлета” Ю. Андруховича для Молодого театру – суцільна словесна гра з читачем-глядачем (наприклад, жонгливання елементами фразеологізму “з’їхати з глузду”).

Та найбільшої уваги заслуговують випадки, коли ігрові моменти на текстовому рівні є режисерським винаходом. Серед таких – пряме цитування інших літературних творів (нерідко одного й того ж автора), перефразування відомих висловів, репліки або цілі уривки текстів іншою мовою.

Особливо поширеним є цитування у виставах творів класики. Нерідко апелювання до інших текстів є засобом характеристики героїв або обставин, в які вони потрапили. Так, Агаф’я Тихонівна – Д. Лобода у виставі “Одруження” Ю. Одинокого після знайомства з Подкольосіним – В. Горянським виголошує репліку пушкінської Тетяни (“Зачем вы посетили нас?”). Цитата не лише емоційно наближує героїню до Тетяни, але й характеризує ситуацію, у яку вона потрапила: вікова та психологічна потреба взяти шлюб.

Іноді у сучасній виставі та чи інша цитата сприймається абсолютно в іншому контексті, аніж в оригіналі. Саме такі випадки “працюють” на комічні ігрові ситуації, сприймаючись на рівні “стьобу”, пародії й т.і. Цитатами з різних творів Шекспіра оздоблена вистава Дмитра Богомазова “Що завгодно, або дванадцята ніч”. Численні цитування з “Гамлета”, “Отелло” та інших шекспірівських текстів створюють комічний ефект та певною мірою виправдовують режисерську назву сценічного твору, готуючи глядача до сприйняття цілого калейдоскопу сценічних трюків. Тут маємо славетне “Чи молилася ти на ніч, Дездемоно?!” “Я бідний Йорик” та ін. Окрім того, такий режисерський винахід готує глядача до перегляду пародійно-фарсової вистави.

Інколи цитування інших текстів додає виставі несподіваного смислового та психологічного навантаження. У виставі М. Резниковича “Що сталося... з байдужим красенем” у жваві, часом комічно-іронічні сцени вистави для пояснення її основ-

ної концепції влітаються філософські роздуми, що інколи стоїть на заваді індивідуальному глядацькому тлумаченню текстів Ж. Кокто та Е. Олбі. Вистава Театру російської драми ім. Лесі Українки “У полоні пристрасти” за п’єсою Лесі Українки “Камінний господар” завершується віршованим епілогом – словами П. Тичини “Дай, Боже, віднайти зілля на людське божевілля”, які допомагають зрозуміти основну думку автора п’єси та режисера.

Елементом метамови вистави на текстовому рівні є й цитування іноземною мовою. Проте у виставі за сучасною п’єсою найчастіше маємо приклади, коли такі іншомовні вкраплення продиктовані самими текстами і виникають внаслідок вимог сюжету. У виставі “Брехуни” за твором О. Ірванця (іронічний п’єсі про “українські заробітки” – торгівля товарами з Польщі) звучить текст українською, російською та польською мовами. Іноді інтерференція мов виникає

внаслідок перекладацької концепції, стилістично-сислової адаптації до тієї чи іншої мови. У виставі “Пігмаліон” Театру ім. І. Франка мовна характеристика Елізи – Н. Сумської в українському перекладі подається як “суржик” та використання сленгу сучасної молоді.

Трапляється, що у виставах, здійснених на підставі перекладеної п’єси, використовують вислови з цього ж літературного джерела мовою оригіналу, що є ефектним трюком, таким собі “заграванням” з публікою, що вона зазвичай досить жваво сприймає (наприклад, “To be or not to be” з вуст Легіна – Гамлета).

3. Ефект “невідповідності жанрів”, що у процесі дослідження викликає деякі труднощі: синтетична природа театру (природний зв’язок з музикою, мистецтвом танцю, живописом) іноді перешкоджає робити остаточні висновки щодо приявності елементів постмодернізму. Проте йдеться насамперед про випадки вкраплення з інших жанрів театрального мистецтва, а не інших його видів. Особливої уваги заслуговують ті, що дисонують із загальним тоном вистави, її емоційною атмосферою.

У виставі Ю. Одинокого “Комедія про принадність гріха” за п’єсою Н. Макіявеллі перша умовна частина вистави, наскрізь пройнята ігровими комічними моментами, завершується пантомімою Л. Сомова-Калімаки під трагічно-пафосну арію з опери Леонкавалло “Паяци”. Таке музичне вкраплення є своєрідним “стьобом”, фарсово-комічним елементом. В “Уявно хворому” І. Кліщевської на загальному тлі вистави з її динамізмом, насиченістю комічними елементами досить своєрідно звучать музично-вокальні композиції, пройняті ліризмом, романтичним настроєм (музика М. Чемберджі). Деякі музичні арії у виконанні Клеана та Анжелік комічно нагадують арії з опери Рибникова “Юнона та Авось” і мають пародійний характер.

Тяжіння сучасної вистави до театру жахів, використання мотиву смерті, елементів чорного гумору призвели до активного використання засобів театру ляльок, насамперед самої ляльки. Природа ляльки (її походження, поліфункціональність, емоційно-психологічний вплив на психіку людини завдяки людиноподібності, значний рівень психологічної умовності) сприяла широкому використанню ляльок у фільмах жахів, трилерах, фантастичних творах, детективах. Не байдужим до театру ляльок виявився і драматичний театр. Використання ляльки у драматичних виставах найчастіше спостерігаємо у “театральних страшилках”. У “Смерті Тарелкіна” Д. Богомазова за п’єсою О. Сухова-Кобиліна лялька – копія героя –

лежить у труні. У “Гамлеті” С. Мойсєєва у труні – лялька-Офелія, неймовірно схожа на акторку Р. Зюбіну – справляє емоційно гнітючий вплив на глядача. Й, нарешті, ще одна зі “сцен жахів”: у виставі Д. Богомазова “Стальова воля” упродовж усієї дії у бочках з ілюмінаторами “присутні” величезні пупси – імітація ембріонів, ненароджених дітей. У кінці вистави всі “іграшкові діти” підіймаються над сценою.

Отже, сьогодні театр грає, заграє, інколи грається і є грою, “в яку граються дорослі” (і знову постмодерні!). А згаданий постулат “Автор помер” потребує нової сентенції – “Режисер ожив” або “Режисер почав жити”. Звісно, не все так мажорно, проте, приймаючи правила постмодерної гри, творці театрального мистецтва мають взяти на себе відповідальність бути інтерпретатором, імпровізатором та тлумачним центром світової культури.

Юрій Литвин, Андрій Самінін, Тетяна Круликівська у виставі “Брехуни” за О. Ірванцем. Режисер – Андрій Крищенко. Київський академічний театр драми і комедії.



Сцена з вистави “Стальова воля”. Режисер – Дмитро Богомазов. Молодий театр. Київ. Світлина Андрія Чекановського.

Юлія ДАНИЛЮК

“СПОЧАТКУ БУЛО СЛОВО...”

Спочатку було Слово... Безладне, хаотичне нагромадження слів, суцільна какофонія звуків. Вони наче вистрілюють в тебе і... рикошетять, не проникаючи у свідомість. Але водночас і не дають тобі відволіктися, опам’ятатися, відірвати погляд хоч на мить – від Уст, які творять Слово. Ці Уста – буквально єдине, що залишилось серед цілковитої темряви, і вже немає нікого і нічого, а лише ти – і Вони. Уста, які безперестанку говорять, неначе від цього залежить їхнє життя і з тишею прийде смерть. Ти вже перестаєш розрізняти слова, розуміти фрази. Вони зливаються в один суцільний мовленевий потік, творячи якусь дику музику, пристрасну та емоційну, сповнену прихованого болю і відчаю. Цей шалений потік захоплює тебе, мов снігова лавина, і проноситься ураганом по твоїй душі, залишаючи після себе пустку. Пустка заповнюється очікуванням чогось, що от-от має трапитися. Настає тиша... І ця мовчазна сповідь – навіть пронизливіша за крик. Вона оглушує тебе і водночас загострює всі відчуття до краю. Після цієї миті мовчання довжиною з Вічність, мов родюче зерно, знову починають сипатися слова. Потрапляючи на благодатний ґрунт уяви, вони проростають яскравими образами й чіткими картинами. Тебе знову захоплює цей невпинний потік, тільки вже не бурхливий, а розмірений і наче приборканий. Він то підноситься на гребені насолоди, то падає у безодню відчаю. Ти відчуваєш його пульсацію, тривожну і непостійну, як саме життя. Життя, яке може обірватися на півслові...

Такою постала, принаймні для мене, вистава “Уста” за п’єсою Семюеля Беккета “Не я”, яку ми, студенти-театрознавці, побачили під час нашого навчання у Вроцлаві у грудні 2003 р.. Нам пощастило, ми потрапили на фестиваль моновистав, “Не я” дивились на сцені Центру досліджень творчості Єжи Гротовського у Вроцлаві. Як відомо, моновистава вимагає від виконавця особливої майстерності та надзвичайно високого рівня акторської техніки. Тут ми стали свідками своєрідного експерименту – дві моновистави було з’єднано в одну, при цьому витворилася органічна та гармонійна цілісність. Цей незвичайний дует створили актриси Ірена Юн та Кристина Кротовська. Абсолютна відсутність зовнішньої дії у

виставі не завадила досягти максимального рівня динаміки та внутрішньої напруги. Дві монодрами сприймалися як діалог, розмова із власним “я”, своєрідна сповідь людини перед своєю справжньою сутністю.

Композиційно вистава була вирішена просто. Спочатку весь текст п’єси повністю промовляла одна актриса. Потім до неї приєднувалася друга, і на деякий час голоси зливалися. Тоді перші Уста зникали, а натомість з’являлися другі, які повторювали той самий текст від початку до кінця. Перший голос говорив надзвичайно швидко, навіть не даючи змоги повністю вникнути в суть сказаного, радше задаючи певний темпоритм. Другий голос, натомість, говорив чіткіше й повільніше, і можна було зрозуміти зміст тексту. Коли голоси накладалися – емоційний накал видовища досягав максимального рівня, це був апофеоз експресії, якій невдовзі виливався у не менш промовисту тишу.

Режисерові вдалось досягнути цілковитої зосередженості уваги глядача на головному і єдиному сценічному об’єкті – Устах. Така сконцентрованість стала можливою завдяки тому, що увага не розпорозувалась на декорації, костюми акторів, ба, навіть на самих акторів. На сцені діяли, мовили, панували лише їхні Уста – у промені яскравого світла.

Загальний драматизм оповіді тим не менш не виключав ані легкості, ані веселості. При внутрішньому трагізмі зовнішня форма могла провокувати сміх, який був своєрідною “розрядкою”, відпочинком для розбурханих емоцій. Ефект комізму досягався самим способом подачі тексту, інтонацією, особливостями вимови.

Подивившись виставу, зрозуміла те, що, мабуть, і хотіли висловити услід за автором постановниці та виконавиці: у Слові закладена могутня сила, якою можна вбити і повернути до життя. Слово – це те, що підносить нас над рівнем тваринних інстинктів і робить Людьми.

Світлана ВЕСЕЛКА

ВІН ЗАЛИШАЄТЬСЯ НАШИМ СУЧАСНИКОМ

[Сергій Данченко. Бесіди про театр/Автор літературного запису, обробки та упорядкування кандидат мистецтвознавства Коваленко О.М. – К., 1999. – 220 с., іл.]

Митець ні на мить не повинен забувати: те, що вчора було відкриттям, звичне сьогодні й архаїчне завтра. Зупинити мить у мистецтві так само, як і в житті, означає загинути [1].

Професія режисера вимагає чималих знань, але головне, – вміти відмовитися від того, що ти знаєш. Знання потрібне, але не варто думати, що саме воно є найважливішим. Режисер – це все-таки чуттєва професія. Без інтуїції, без відчуження загальних тенденцій, без довіри власній підсвідомості режисер не відбудеться (С. 44).

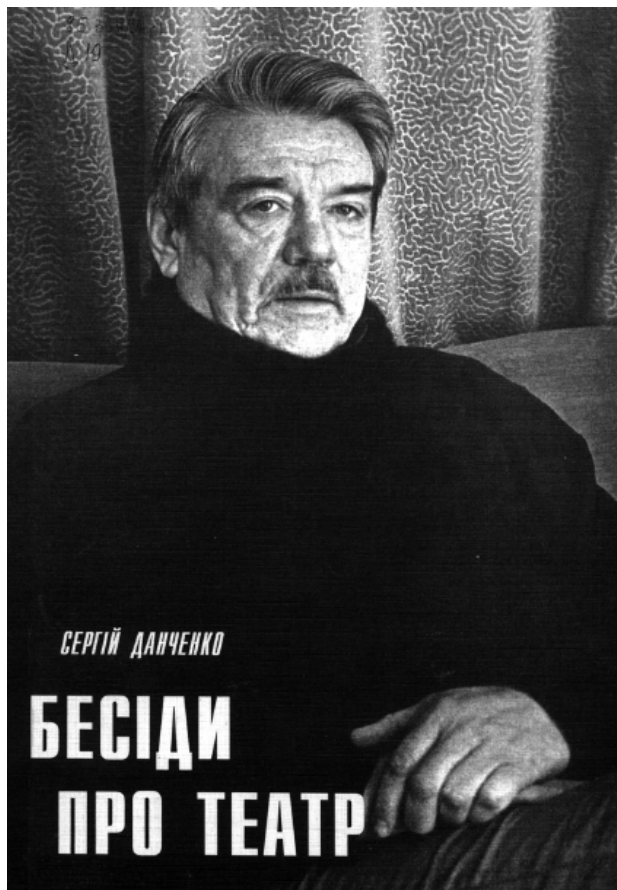
Хай би як палко людина прагнула б взятися до творення вистави, насотувалася враженнями, спостерігала світ, читала мудрі книжки, спілкувалася з найсвітлішими головами, але не дослухаючись уважно до себе, відчутти творчий поштовх їй годі й сподіватися, адже все найсуттєвіше в режисурі відбувається вельми опосередковано (С. 158).

Навколо його імені не юрмилися театральні легенди, його не торкалися артистичні дотепи й байки, журналістів він або віднаджував (клас, освіченість, смак – чи ж усі охочі писати про нього мали ці якості?!), або доводив до відчаю, бо не часто, ой не часто можна було його “розколоти” на інтерв’ю.

Але це був Він – Сергій Данченко, видатний – сьогодні це можна стверджувати – український режисер. Заньківчанські його сезони як головного режисера (1971-1978) – золота пора, висока хвиля творчості театру, коли кожна прем’єра ставала подією в культурному житті України.

Від 1978 р. і до останніх днів (2001) – Київський театр імені Івана Франка, якому Данченко повернув престиж першої національної сцени України.

Не всі вистави були рівнозначні, але “ніяких”, провалених, бездумних не було. Стратег театру. Майстер



часу у сценічному мистецтві, він дивував, сам не дивуючись.

Ерудований глибоко й всебічно, не “тиснув” ерудицією, але всі знали, як “много важить слово” Сергія Володимировича. Спілкування з ним збагачувало. І можна позаздрити Олені Коваленко, яка протягом двох років записувала бесіди з Данченком і, упорядкувавши матеріал, видала книгу “Бесіди про театр”.

У книзі ніби звучить голос самого режисера. Мені він особливо чутний, бо працювала з Сергієм у Львівських театрах – Першому українському для дітей та юнацтва (тоді – Театр юного глядача ім. М. Горького) та імені М. Заньковецької (це були щасливі роки!).

Він ділився своїми роздумами про театр. Розгорнуті, світоглядно визначені, поглиблені, вони являють у книзі вірність його творчим й етичним переконанням, рідкісну послідовність, і не догматичну – живу, дихаючу стабільність.

У книзі збережено стилістику мови Данченка, мудрої, завжди цікавої, без ефектних парадоксів. Текст записів перероблено з діалогу у монолог. Цю дуже нелегку роботу автор здійснила майстерно. О. Коваленко зазначає, що “в основу концепції літературної обробки й художнього оформлення книги” покладено “...цілком новий для книговидання прийом інтерактивності. Завдяки особливостям редагування тексту хотілося досягнути ефекту безпосередньої розмови, а у подачі фотоматеріалів створити ефект присутності глядача у просторі й часі зображуваного персонажа”(С.11).

Цього ефекту, на нашу думку, досягнуто. Можливо, спрацьовує особисте незникаюче відчуття тривання бесіди з Данченком, сприйняття його як людини, що існує тут, зараз і поряд. Не знаю, чи заважає це рецензуванню книги. Суб’єктивно – ні. Безперечно.

Як не сказати, що всі фундаментальні Данченкові положення щодо особливостей сучасного театру, його кодекс професійних чеснот художнього керівника, його розуміння творчого процесу у нерозривному зв’язку із суто виробничими проблемами, специфічною театральною “дипломатією” та безліччю нюансів – не залишилися теорією: вона втілювалася в його творчості.

Сергій Данченко, якби не його відрізка до всілякої пишноти, символіки, атрибутики і т.ін., викарбував би на своєму гербі три заповіді режисера:

1. Інтуїція.
2. Підпорядкування власних амбіцій інтересам театру.
3. Відвертість. Чесність.

Олена Коваленко завдяки охопленню матеріалу, відсутності театрознавчого егоїзму, літературно-кінематографічному (саме так!) монтажеві фрагментів відтворила саму суть Данченка-художника, Данченка-Людини Театру.

Виписувати окремі висловлювання Данченка, мудрі, лаконічні, непретензійно парадоксальні – це конспектувати книгу “Бесіди про театр”. (До речі, це варто зробити й подати творче *credo* й етичні принципи видатного українського режисера кінця минулого тисячоліття у стислому вигляді). І хоч поняття “вчитися”, “наслідувати”, тим паче “брати приклад” – з лексики прадавньої схоластики, але доки живе театр і йдуть вистави, треба бодай доторкнутися думкою, відчутти момент істини, усвідомити вимір глибини. І Час.

На превеликий жаль, сьогодні ми бачимо, відчуваємо як біду українського театру те, що Сергій Володимирович не залишив учнів. Ті молоді режисери, яким він охоче надавав можливість ставити вистави на сцені першого Театру України, зазнавали, у найкращому випадку, впливу його особистості, але то були не учні. Не знаю, чи сьогодні стають у пригоді педагогам спеціальних театральних закладів не оформлені у вигляді підручника роздуми, невідомо навіть, чи знайома студентам книга “Бесіди про театр”.

Перечитаймо книгу. Згадаймо. Ті, що були й бували з ним поряд. Ми вбирали, всотували його в себе, того не усвідомлюючи. Всотували його Театр, його відчуття Театру, прищеплене його театральним педагогом Леонідом Артемовичем Олійником: “Без ... відчуття ідеального театру без інтриг, пристосовництва, театру, де кожен радіє успіхові іншого, живе ідеєю створення єдиного художнього цілого, не можна досягти в мистецтві повноцінного успіху”(С. 30).

До речі, актори, які розуміли Данченка, вірили йому, – ставали майстрами.

Акторам приділено найбільшу увагу в системі режисерського методу Данченка. Найсуттєвіше у роботі з актором:

- акторська манера;
- однотумці в театрі;
- український актор;
- акторський професіоналізм;
- репетиції.

Але при тім: “У мистецтві, й у мистецтві театральному передусім, кожен починає з нуля. Нема загальної для всіх системи відліку. Її й не може бути. ... Головне, аби художній результат свідчив, що митцю вдалося досягнути свій час, збагнути у сьогоднішні щось принципово важливе” (С. 44).

[Ростислав Коломієць. Сергій Данченко. Портрет режисера в інтер’єрі часу. – К., 2004. – 142 с., іл.]

Автор послідовно пропускає вистави Данченка крізь час (не хочеться знов про “інтер’єр”, де і хто ним, після Фелліні, не послуговувався!). Львів початку 60-х, оточення майбутнього режисера, заньківчани – ще в давній, улюбленій глядачами (і про це ніколи не слід забувати!) манері. ... І вже завихрив свою знамениту спіраль Мирон Кипріян, і театр рвонув у космос, випередивши Юрія Гагаріна (“Фауст і смерть” О. Левади, режисер Борис Тягно, 1960).

Живе, пульсуюче творче життя Львова тих років “непослідовних перемін і недовершених переглядів” (Р.К.), ще не потік, але свіжі цілющі джерельця майбутніх поезій, концепцій, передбачень. ... Молодий геолог, мандри якого привели, як у казці – без фантастики! – до пункту призначення – театру. ... Геолог, Сергій був мужчиною у своїх вчинках, ставленні до людей, до життєвих проблем, хоч би яким потворним боком вони оберталися.

Привабливим і дуже симпатичним авторові постає молодий неофіт, який справді таким ніколи не був: він приїшов до театру зі сформованою мистецькою позицією.



(От знову ловлю себе на тому, що збиваюся на особисте – ще таке свіже і таке незабутнє – сприйняття Сергія Данченка, яке, до речі, багато в чому збігається зі сприйняттям автора монографії).

Зі з'явою Данченка в театрах України, образно кажучи, всі годинники почали відставати. Ходу й ритму історії чути в кожному розділі книги. Час... Творення його сценічного обличчя... Ростислав Коломієць сам підхоплений плином того ще недавнього часу і його перетіканням у час нинішній. У цьому головна цінність книги. Послідовність думки не дає ритмічних збоїв, і це особливо відчутно у загальних характеристиках: театральної ситуації в Україні 70-80-х рр., у тверезій, не заангажованій оцінці творчого стану Національного театру ім. І. Франка до приходу Данченка, у зваженому співставленні франківців і заньківчан, у підсумковому розділі "Місія творчості".

Сильна риса стилю автора – резюме: до кожного розділу, строго співвіднесене з темою і патосом викладу, не моралізаторське, об'ємне.

"Настає миттєвість відсторонення високого театру від побутового, від конкретики часу й обставин. Далі йтиметься про автономний душевний порух, вічний і неглічний.

І ось воно! Животрепетне, ще не інтоноване й не підтвержене пластиною, не огранене технікою, справжнє – як є, яким явилось – слово-вчинок. Темрява" (про "Укращене щастя") [2].

Так в ретроспективі художнього шляху Данченка вимальовується образ оборонця національної культурної гідності, місія зв'язкового між різними театральними

часами, образ несуетного сценооновлювача ("Місія творчості").

Не у світі, а в душах перемагає зло, а отже, зло перемагає всюди. Кінець тисячоліття. Трагічний присуд історії. У "Мерліні" немає прозріння: світ летить у прірву, і ніхто цього не помічає ("Мерлін, або Спустошена країна").

У монографії в розділах "Львів. Вибрані сторінки творчості" та "Київ. Вибрані сторінки творчості" відрецензовано сім вистав заньківчан і десять – франківців. Рецензії стислі, головна тема знову ж таки – Час, його відбиток, його аргументація, його акценти; режисерська концепція; суто заньківчанське у побудові вистави, функціональне збагачення, неепатуюча гострота вирішення ключових ролей, і, у підсумку, те нове, не вибухове, з відчутною іманентною силою перетворення, що було прозорою загадкою режисера.

Кожний розділ – назва вистави, – має коротку афористичну "дешифровку". Це може бути концентрована суть спектаклю: "Цей Бог усюди і у серці Тев'є"; особливість режисерського прочитання: "Проза та епічне начало в режисурі" ("Прапороносці"); філософський роздум: "Видимість ідеалу, фантом істини, примарність абсолюту" ("Камінний господар"); емоційне візуальне враження: "Дерево, шкіра, іржавий метал, канати" ("Річард III").

Часом це прагнення афористичності стає самодостатнім, фраза інтригує, але залишається прекрасною "незнайомкою" у контексті рецензії (та й вистави), про яку йдеться.

Так, аналізу "Зимового вечора" передусім інтригуюча майже реклама: "Рембрандтівська мізансцена". "Витончена графіка Степана Олексенка". Осягаєш сміливість асоціативного лету думки... Ну, нехай Рембрандт – по-важно: ерудиція. А щодо "витонченої графіки", то прекрасний актор Степан Олексенко здобуває у цій виставі перемогу іншою "зброєю". Але – перемогу! І про це не гріх було б сказати.

У "Камінному господарі" (Театр імени Івана Франка) Р. Коломієць побачив "пародію на романтичного героя" (теж Степан Олексенко). Але ж світоглядна трансформація не позбавила Дон Жуана (як підкреслювала Леся Українка) рис, без яких він уже не жилаць у легенді. Переплетені, спаяні у складному контрапункті з тими, які були задані концепцією Данченка, вони невід'ємні навіть у "люмпенізованого аристократа".

Хльостка характеристика! А істина?.. Та чи можна обстоювати її щодо вистави, створеної у 1988 р.?

А от щодо стилю, гонитви за парадоксальністю (яка, виявляється, не завжди є виходом зі змертвілих зв'язків), то тут і прискіпливості особливої не треба. Скажете, манера автора... Так. Але це суперечить самій особі Сергія Данченка, його простоті, бездоганності його смаку в усьому.

І, впевнена, не погодився б, рішуче не погодився Сергій Володимирович з утратою автором монографії стереоскопічності історичного погляду на події ще свіжого минулого, поспішністю його переосмислення; припущень і висновків у душі новітніх розхристаних політичних реалій. Йдеться про оцінку заньківчанських вистав “В степах України” О. Корнійчука (1972) та “Прапороносці” за О. Гончаром (1975).

Р. Коломієць так намагається “виправдати” Данченка, пробачити йому звернення до Корнійчука. Він вбачає в цій хорошій, люблений і акторами й глядачами виставі “гумор по секрету із самим собою”, при тому, що такі сцени, як “Ніч на леваді” було зіграно у повному “заньківчанському об’ємі”, з істинно українською щедрістю і з квітучим почуттям гумору (Борис Васильович Романицький та Василь Сергійович Яременко, знамениті заньківчанські “діди”; Катерина Хом’як, Віталій Розстальний, Галина Шайда, Володимир Максименко).

Не зайве тут згадати слова Данченка (із книги “Бесіди про театр”): “Тепер багато що переосмислюється і переоцінюється, але висмикувати з історії театру справді значні явища, думаю, не потрібно, та й не можна” (С. 129).

Не можна, відзначаючи епічність вистави “Прапороносці” відмовляти їй у... патріотизмі. Пригадую одне інтерв’ю Віталія Розстального, який сказав: “Я не соромлюсь ані свого Часника, ані капітана Воронцова”.

Так, у виставі не було “ура”, але чи могло воно з’явитися за будь-яких обставин у будь-якій виставі Данченка? Навіть вигукнуте, воно б не звучало, як “ура”.

Книга Ростислава Коломійця не засмічена новітніми театрознавчими термінами (до яких, слід зазначити, Данченко ставився скептично), але вона багата на влучні формулювання, характеристики. Наприклад: спільність ракурсу поглядів героя вистави і режисера (сублімація); епічне коментування; абсолютизація сувенірних форм національної культури; інтелектуальне блазнювання

(Богдан Ступка – Король Лір); духовний діалог режисера з життям; актор – володар театрального коду вистави; драматизм “нешедеврів”; вистава-висловлювання...

Шкода, що мало уваги приділено акторам (крім Богдана Ступки).

Але будемо пам’ятати, що “Портрет режисера в інтер’єрі часу” – перша монографія про життя в мистецтві Сергія Данченка – видатної постати української культури другої половини ХХ ст.

Подякуємо авторові за серйозну роботу, написану з необразливим пієтетом до портретованого, із ґрунтовним знанням його творчих перемог і перепадів.

У книзі використано фотографії з архівів Національного театру імені Івана Франка, Національного театру імені Марії Заньковецької, фотографії В. Маруценка, О. Ктитарчука, М. Бориска, Н. Пономаренко, Л. Богдан, С. Семашка, В. Артюшенка, В. Богомазова, В. Побединського, А. Ніколаєва.

Книгу видав Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка у 2001 р. Відповідальний за випуск М. Захаревич, редактор В. Гайдабура, добір ілюстрацій – Н. Пономаренко, художник П. Адамова, літературний редактор-коректор А. Куниця, рецензенти С. Васильєв, О. Саква. Творча підтримка видання – Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, Державний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса.

1. Сергій Данченко. *Бесіди про театр/Автор літературного запису, обробки та упорядкування кандидат мистецтвознавства Коваленко О.М.* – К., 1999. – С. 64. Далі при посиланні на текст цього видання вказуватимемо у круглих дужках сторінку.

2. Ростислав Коломієць. *Сергій Данченко. Портрет режисера в інтер’єрі часу.* – К., 2004. – С. 58.

Любов КИЯНОВСЬКА

ЛІНІЇ ДОЛІ

[Логойда М. О. *Володимир Ігнатенко: Життєвий та творчий шлях.* – Львів, Українські технології, 2003. – 152 с., іл.]

Запевняють, що кожна людина може написати принаймні одну книгу, і вона буде цікавою й захоплюючою, – книгу свого життя. Якщо це слушно для кожної людини, хоч би чим би вона займалась, то що вже говорити про актора, співака, який протягом сценічної кар’єри проживає десятки й сотні життів,

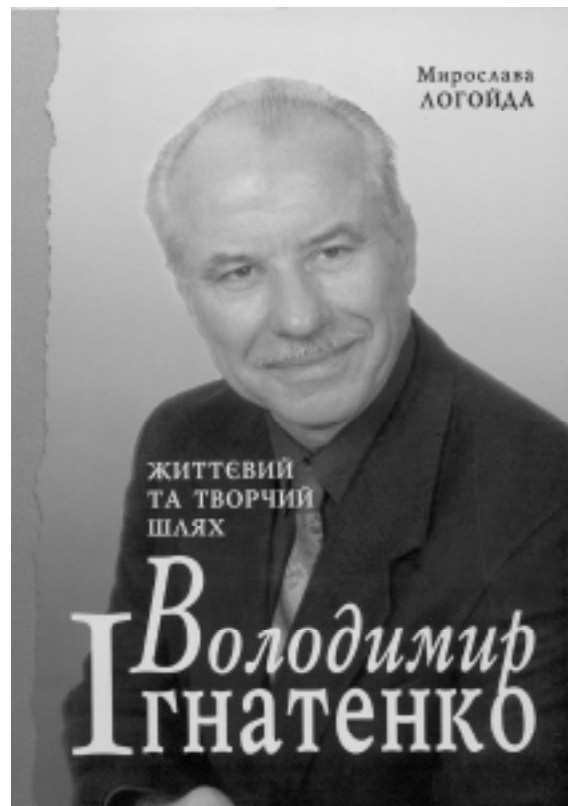
страждає, тріумфує, кохає і ненавидить, гине й знову воскресє разом зі своїми героями. А якщо він до того ж і педагог, то обов’язково помножує цю “багатолікість” у десятки разів, продовжуючи свій сценічний вік в учнях.

Саме такою “людиною тисячі облич” є народний артист України, професор Львівської музичної академії ім. М. Лисенка Володимир Дмитрович Ігнатенко. Кілька десятиліть всі (без перебільшення) провідні тенорові партії тримались на ньому. Хозе з “Кармен” Ж. Бізе і Макс з “Чарівного стрільця” К.М. Вебера, Максим із “Золотого обруча” Б. Лятошинського і Микола з “Украденого щастя” Ю. Мейтуса; вердівські Ернані, Дон Карлос, Отелло; Каварадоссі з “Тоски” Дж. Пуччіні – годі назвати майже шістьдесят оперних ролей та двадцять – в ораторіях і кантатах, які переспівав Володимир Ігнатенко. Та їх не лише докладно, а й з непідробним захопленням, навіть з певною ліричною експресією аналізує у книзі “Володимир Ігнатенко: Життєвий та творчий шлях” професор Львівської музичної академії ім. М. Лисенка Мирослава Логойда.

Книга, яку вона винесла на суд зацікавлених читачів, меломанів і любителів опери, приваблює нетривіальністю підходу до літературного портрета “головного героя”. Стисло кажучи, це не академічна монографія, де автор скрупульозно відзначає риси індивідуальної виконавської манери, і крізь призму постулатів теорії інтерпретації знаходить для співака місце у класифікації творчих типів. Маємо радше динамічний роман про людину-митця, і людська, емоційно забарвлена іпостась виявляється головною в гуманістичному уявленні авторки про митця, про його роль у культурі рідного Львова. Мирослава Логойда мислить свою працю не так теоретично – “як?”, “яким чином?”, “якими засобами?”, як психологічно та художньо – “для чого?”, “для кого?”, ідеально потрапляючи в тональність Ігнатенкового ставлення до артистичного покликання.

Останнім часом гуманітарна наука (на Заході вже давніше, у нас лише на стадії “перших кроків”) щораз більше уваги приділяє особистості, яка творить мистецтво: не як “рупорові класових ідей” чи абстрактному “представникові нації”, а живій людині з її чеснотами й вадами, злетами і невдачами, справедливо вбачаючи в її психогамі – цілісному комплексі психічних властивостей особистості – одну з фундаментальних передумов творчості у мистецтві. Саме така психограма співака, ще й з розлеглими генетичними витоками – від батьків і дідів – тільки не сухо, а поетично розкривається в книзі. Яким чином суто людське ество, закарбоване в пам’яті з дитинства, виплекане моральними засадами батьків, відобразилось в мистецькій діяльності, сповнило абстракцію “узагальнених образів” живими переживаннями, – за цими захоплюючими процесами уважно стежить спостережливий погляд біографа.

Тому цілком виправдано видається і своєрідна “драматургія” книги – від оповіді про тернисті стежки життя Володимира Ігнатенка, про нелегкий шлях у велике мистецтво, перші кроки у співацькій кар’єрі, визнання, гастролі, розмаїті перипетії артистичної долі – до



широко представленої панорами діяльності на оперній сцені, солідно підкріпленої десятками рецензій та відгуків критики. Ще один розділ-новела – про педагогічні здобутки Ігнатенка, відгуки його улюблених вихованців, які зараз працюють в оперних театрах України і за кордоном.

Дуже вдалим є завершальний розділ книги – “Рефлексії”. Тут зібрані відгуки про Володимира Ігнатенка відомих львівських артистів, диригентів, діячів культури, критиків, таких як Юрій Луців, Богдан Козак, Федір Стригун, Олександр Гринько, Любов Коссак-Баб’юк, Надія Труш, Оксана Паламарчук, Галина Тихобаєва, а також – ще один ліричний штрих! – внука авторки, Юрія Логойди. У віддзеркаленні різних поглядів, думок артистична індивідуальність Ігнатенка сприймається ще рельєфніше.

Книга Мирослави Логойди, безперечно, розрахована на найширше коло читачів, написана гарною літературною мовою, читається легко і з цікавістю. Роман у “новелах”, “листах”, “рефлексіях”, присвячений знаому артистові-співакові, – цікавий жанр, що вносить несподівано романтичну теплу ноту у жорстку іронію прагматичного сьогодення.

Тетяна СТЕПАНЧИКОВА

ПОВЕРНЕННЯ ФОРЕГГЕРА

[Александр Чепалов. Судьба Пересмешника, или Новые странствия Фракасса. – Харьков: изд. благотворительного фонда “АВЭЖ” – 2001. – 188 с.]

Білі плями в історії вітчизняного театру існують і дотепер. Тому кожне нове дослідження, що відкриває незнані досі сторінки, є безцінним внеском до скарбниці національної культури.

Харківський театрознавець О. Чепалов показує барвистий її пласт, що, здавалося, навіки був похований у поросі історії. Книга “Судьба Пересмешника, или Новые странствия Фракасса” виводить із забуття ім’я непересічного митця Миколи Михайловича Фореггера, творча діяльність якого зробила б честь мистецтву будь-якої країни.

Своє дослідження автор кваліфікує як “театральний роман”. І твір відповідає цьому жанру. Він містить майже детективні пошуки слідів видатного митця, вражає саме не вигаданістю, а історичною достовірністю об’єкта пошуку. А між тим, людина, про яку пише О. Чепалов, свого часу належала до найвищих кіл творчої еліти. Ім’я Фореггера зустрічається поруч з іменами В. Маяковського, О. Брика, Вс. Мейерхольда, О. Таїрова, С. Ейзенштейна, С. Юткевича. З ним працювали такі актори, як А. Кторов, І. Ільїнський, М. Бабанова й цілий сонм найвидатніших представників українського театру. Вистави його майстерні, співвідносні з поставами всесвітньо-відомих балетмейстерів М. Фокіна, А. Дункан, К. Голейзовського. З ним пов’язане народження мистецтва нової доби, мистецтва бурхливого ХХ ст.

Його діяльність невіддільна й від історії виникнення у 1918 р. так званого “лівого фронту мистецтв”, три групи якого очолювали Вс. Мейерхольд, В.А. Фердинандов та М.М. Фореггер.

“Лівий фронт”... Вже за самими цими словами чується гуркотіння Першої світової, революцій, повалення старого світу, народження на його уламках нового... Якого – невідомо. Але головне – іншого. Все це подолати під силу було лише велет духу. Серед них був і Фореггер.



Проживши 47 років, він встиг зробити у мистецтві стільки, що вистачило б для позначення доль багатьох. Народжений в Україні (протягом життя не міг позбавитися полтавського м’якого “л”), навчений у Києві, на Україні ж пережив і перші свої мистецькі враження. Перейшов через усі випробування спотвореного революціями світу, щоби виробити у новому мистецтві свою нішу. Його шляхи не оминали ні голодомору в Україні, ні розстрілів 30-х р. Він досягнув найголовніші таємниці мистецтва в інших краях і знову повернувся в Україну – творцем нового мистецтва у найвищих і найскладніших його формах, якими віддавна вважались опера і балет.

Закоханий у свого героя, автор дарує йому різні пестливі ймення. Той ввижається йому птахом-пересмішником, який полюбить співати різними голосами. Чи не тому, що в мистецтві Фореггер (юрист за освітою) залишився режисером-ексцентриком, художником і сценографом, балетмейстером і оперним постановником, будівничим різних театральних майстерень – від театру революційного авангарду до новітньої опери, постав національних єврейських труп і навіть режисури німого кіно.

У духовній палітрі цієї дивовижної людини автор дослідження О. Чепалов відкриває риси, спільні з героєм Теофіля Готье – французьким лицарем Фракассом, який,

забувши про свій титул й звання, залишивши родовий замок, подався у мандри услід за возиком ярмаркових комедіантів. Це порівняння дослідник доводить не лише фактами біографії спадкоємця давнього роду австрійських баронів Грейфертурнів, а й схильністю до жанру театру масок. Бо, крім усього, Фореггер, незважаючи на свої засвідченні дипломи знання з права (якими він жодного разу в житті не скористався) вражав усіх, хто мав щастя з ним спілкуватися, глибиною й розмаїттям своєї поінформованості саме в галузі французького ярмаркового театру. Отже Фореггер і став творцем новітнього театру масок у ХХ ст.

Варто зауважити: якщо в 1910-х р. маски в його умовному театрі (Київський період) свідчили про руйнацію театральної ілюзії (С. 80), то маски 20-х р. допомагали створювати типові образи людей нової епохи, а разом з тим, і осіб того світу, що відходив у небуття.

О. Чепалов не просто відроджує на сторінках свого “театрального роману” образ цієї талановитої до парадоксальності людини, але й розгортає картину епохи, позначеної вселенською руйнацією у кожному своєму прояві: від побуту до преси, від зображення різних соціальних явищ до моралі, а назагал – пошуків нових виражальних засобів на сцені. І при тому, змальовуючи строку й неперевершено розмаїту революційну дійсність, в тому числі театральної, автор не забуває підкреслити й назвати творчі відкриття М. Фореггера в мистецтві.

Він був творцем і вихователем актора нового типу, балету нового змісту, опери нової форми, видовища нового часу... Фореггеру належить програма виховання такого актора, який може поєднувати в собі стихію ярмаркового комедіянта із впевненістю й легкістю діяння за будь-яких обставин і умов, уміння скрізь і завжди вступати у нові контакти з глядачем. Ця ідея універсального таланту в театрі ХХ ст. невід’ємна від створення нового типу синтетичної вистави, що поєднує в собі слово, спів, музику, жест і танець.

Микола Михайлович Фореггер мріяв створити численних вітчизняних “Чарлі Чаплінів”, вважаючи, що “штани Чапліна – це не випадок, а правило”, це – “маска”, яку повинен мати кожен комедійний актор” (С. 118).

Зрештою, відкриттям режисера на естраді стало створення сенсаційних “танців машин”, що прославили його на цілий світ – не лише у країнах Європи, але й в Америці. Відображення виробничих процесів у пластиці живих акторів певною мірою передувало мейерхольдівській біомеханіці (С. 82-85).

Узагальнюючи численні творчі відкриття свого героя, О. Чепалов доходить висновку, що естетика театрального діяння, яку виробив М. Фореггер, пізніше позначиться на усіх проявах театрального мистецтва як такого. Вона відіб’ється у драматургії, у формах сценічного її втілення протягом усього ХХ ст., пронизуватиме й кінематограф – “від Вс. Мейерхольда до Ф. Фелліні”

(С. 54-55). Недаремно ж учнями М. Фореггера були С. Ейзенштейн і С. Юткевич.

Титанічна праця автора “театрального роману” виявилася в умінні зібрати колосальний документально-історичний матеріал, систематизувати його, доповнити тим найціннішим, чим тільки може скористатися історик мистецтва – спогадами сучасників: учнів, друзів, близьких та рідних. Усе це й дозволило вибудувати прекрасний твір, винятковий за обсягом висвітленого життя буремної епохи і за чітким образом його героя.

– Фореггер... А ви знаєте, що він був найближчим другом нашої родини? – запитала мене маленька художниця Галина Василівна Гудова, старша сестра Великої Балерини, народної артистки України Наталі Слободян. Схвилювана прочитаним твором про “Долю Пересмішника”, я поділилась з обома сестрами своїми враженнями:

Ні, цього я не знала.

Галина Василівна зривається з місця (у свої 88 років вона все робить прожогом) й виносить з іншої кімнати керамічну високу німецьку гальбу – для пива.

– Не вірите? Подивіться: реліквія – “Фореггер”. Це сімейна – Грейфертурнів. Микола Михайлович колись подарував моєму чоловікові Олександрові Миколаєвичу Гудову. Вони були друзями. Віддавна, ще замолоду, коли обидва починали в студії Захарова на Прорізній. “Не хочу, – каже, – щоб сімейна річ у чужі руки потрапила”. Це вже пізніше було, коли він чи не востаннє відвідав Київ. Уже хворий був. Тоді подарував Олександрові Миколаєвичу ще й своє дзеркало з гримерної, та воно десь поділося – стільки років минуло. (Згадую, що О.М. Гудов був старший від своєї дружини на 17 років та й помер рано). А оце бережу: телеграма – Гудову від Фореггера. З Куйбишева (тепер Самара). Запрошення приїхати туди працювати балетмейстером. Він вважав Гудова своїм однодумцем і найвірнішим другом усе життя. Бо той не відвернувся від Фореггера навіть тоді, коли його репресували.

– ???

– А ви не знаєте?

– У книзі О. Чепалов про це не згадує.

– Аякже. Фореггер же був бароном – за те й посадили. Радянська влада не могла цього не зробити. Ох, ті тридцять роки...

...З напругою приходжу до тям. Фореггер, піднесений Олександром Чепаловим з небуття, – продовжується.

Наталія ВЛАДИМИРОВА

РУЙНУВАННЯ СТЕРЕОТИПІВ

[Український театр ХХ століття/ Редкол.: Н. Корнієнко та ін. – Київ, видавництво ЛДЛ, 2003. – 512 с.]

Науково-теоретичною “системою означень і зацікавленостей” Державного центру театрального мистецтва ім. Леся Курбаса вважають свою спільну працю автори колективної монографії “Український театр ХХ століття”. У передньому слові до видання зазначено також, що це – перша в Україні спроба “дослідити важливі проблеми українського театру ХХ століття, включаючи театр на західних землях, новітніми методами”.

Увесь масив матеріалу монографії “Український театр ХХ століття” поділено на чотири розділи: “Передмодернізм. Модернізм”, “Соціалістичний реалізм”, “Театр у час екстремі” та “Сучасний театр. Пошук”. Відповідно до названих розділів представимо і колектив дослідників, яких член-кореспондент АМУ, доктор мистецтвознавства, директор Державного центру театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, а найголовніше – натхненник пошуків Центру Н.М. Корнієнко вважає “плеядою” нового “теоретичного” покоління”. Отже: Надія Мірошниченко, Олена Левченко, Вікторія Селіванова, Ірина Волицька, Мирослав Попович, Ганна Веселовська, Валерій Гайдабура, Олена Коваленко, Ольга Островерх, Наталія Шевченко.

У майбутньому ми плануємо детальніше проаналізувати значення (в контексті розвитку сучасного театрознавства) як усього видання в цілому, так і окремих матеріалів, що входять до нього. Сьогодні ж, інформуючи про презентацію колективної монографії, що 12 березня ц.р. вперше зібрала в Центрі ім. Леся Курбаса в рамках наукового дискурсу провідних представників театрознавчої думки Києва, надамо слово декільком учасникам “круглого столу”, виокремивши з їхніх виступів загальні враження про видання “Український театр ХХ століття”:

Р. Я. Пилипчук, академік АМУ, кандидат мистецтвознавства, професор:

– Як представник старшої генерації наших театрознавців, який належить до традиційного театрознавства, я абсолютно позитивно сприймаю ті новації, якими просякнута монографія. Вони здаються мені навіть запізнілими для нашої науки. Колись, ще за радянських часів, ми незмінно отримували вказівки займатися теорією. Всі про це говорили, але реально займатися цим тоді було дуже важко. Відсутність свободи слова, неможливість проникнення до тих джерел, на які спирається теперішня наша дослідницька молодь... Усе було абсолютно



заблокованим, і фактично вести на такому вільному рівні розмову про новітні течії в мистецтві ставало навіть небезпечним. Сьогодні наша молодь має доступ до міжнародних джерел, Інтернету, володіючи мовами, знає, про що пишуть у світі. Ця книжка – надзвичайно цікавий збірник, і вона мені дуже лягає на душу. Збірник, у якому матеріал продиктований, по-перше, зацікавленнями авторів, а також – наскрізною лінією, що його об’єднує, – усі вони присвячені ХХ століттю. Плюс – і це чи не найцікавіше – новітні тенденції і новітні способи дослідження, що їх демонструють автори. Хоча маю кілька зауважень на адресу авторів окремих статей, як і щодо “жанру” видання – це радше збірник, а не колективна монографія.

І.М. Юджін, доктор мистецтвознавства:

– Театр – це перетин різноманітних культурних, культуротворчих течій, це територія, де стикаються, синтезуються різнопланові галузі культури. І ця книжка, безперечно, про культуру. Поява монографічного дослідження про епоху, в якій ми всі живемо, насамперед, свідчить про те, що ця епоха завершена. І зараз відбувається її дослідження як предмету археології. Розвиваючи думку про археологічний предмет ХХ сторіччя, я доходжу висновку, що в цьому випадку розгляд культури – як завершеного тексту – здійснено досить послідовно. Чимало є також статей, де розглядаються окремі аспекти культуротворення.

Це характеристика епохи завершеної, такої, яка вже відбулась і яка, можливо, вже для декого з наших сучасників лежить далі, ніж XIX сторіччя.

Ю. О. Станішевський, член-кореспондент АМУ, доктор мистецтвознавства, професор:

– Мені ця книжка дуже імponує своєю внутрішньою енергією, пружною думкою, тим, що в ній так цікаво поєдналися різні покоління вчених, різні покоління театрознавців і людей, які пишуть про театр. Сьогодні утверджується наука, яка вбирає суміжні і навіть – досить далекі одна від одної галузі, їхній інструментарій, їхній досвід. Усі роботи, вміщені в монографії, – пошукові, сміливі й цікаві. В нашому театрознавстві давно вже не

було подібних праць, які б так активно закликали до роздумів, до роботи, до нових пошуків.

І ще одна невеличка деталь. Назва видавництва, що надало допомогу у здійсненні друку колективної монографії “Український театр XX століття”, несподівано виявилася напрочуд символічною та інтонаційно гармонуює науковим пошукам – “ризиком свободи”, що об’єднали різних авторів: “ЛДГ” – “Любов до людей”.

Будемо сподіватися, що поява цього видання не залишиться поза увагою широкого кола читачів і стане полемічною платформою для подальшого спілкування в царині сучасних моделей художнього життя.

Майя ІЛЮК

НЕЗНИЩЕННІСТЬ ТРАДИЦІЇ

[Б.а.] *Серафинці – село театральне.* – [б.м.]. – 2003 р. – 20 с.]

Серед сучасних видань, присвячених історії українського театру, ця невелика книжечка по-своєму унікальна. В ній – історія аматорського театального руху села Серафинці Городенківського району Івано-Франківської області. Історія, що налічує понад сто років, – у селі, вік якого понад 500 літ! Від першої постанови аматорів “Правда все горою” І. Озаркевича 1898 р. серафинський сценічний репертуар нараховує 130-140 прем’єр – тобто в середньому частіше, ніж щороку мешканці села виставляли на суд земляків нову роботу.

У цій історії – все як в історії справжнього театру: є свої засновники-корифеї (їхні імена відтепер збережено назавжди); є репертуар (і в ньому, наприклад, “Сон літньої ночі” В. Шекспіра!); є “зоряні сезони” (1957 р. – п’ять прем’єр); є періоди занепаду; і, звичайно, свої актори, режисери, літописці: усі поіменно згадані на сторінках видання. І нехай цих сторінок лише двадцять – вони є безцінним джерелом для майбутніх театрознавців та культурологів, які писатимуть історію нашого краю.

До книжки увійшли дописи трьох авторів: Василя Бабія (“Серафинці – село театральне”), Івана Шлемкевича (“Сільські аматори”), Марії Чулкан (“Із історії драматичного колективу Серафинецького будинку культури”). Видання містить світлини з аматорських вистав, тексти документів 20-х років XX ст.. Спосорську допомогу у виданні книжки надали односельці Василь Матійчик,



Іван Онуцький, Олексій Онуцький. Видана доброчинцями книжка про аматорське театральне життя Серафинців – красномовний і надзвичайно повчальний вияв любови до своєї землі і земляків, рідної історії, її традицій і сьогодення. І, звичайно, – до театального мистецтва, муза якого понад сто років тому оселилась у невеликому прикарпатському селі і живе там досі...



Іларіон Чолган (з архіву дружини, Світлани Чолган).

Валеріян РЕВУЦЬКИЙ

ІЛАРІОН ЧОЛГАН – сторінка в історії українського театру

(24.12.1918 – 12.02.2004)

12 лютого цього року в Брукліні помер д-р Іларіон Чолган, відомий в українському середовищі у двох ділянках – як визначний драматург і як лікар.

Він народився 24 грудня 1918 р. в с. Сапогів (тепер Тернопільська обл.) в родині священика. Почав свою письменницьку діяльність ще до війни, 1944 р.

закінчив медичний факультет Віденського університету. В 1990 р. вийшла його збірка “Дванадцять п’єс без однієї”, 1992 р. став членом Спільки письменників України, був членом Лікарського товариства в США та членом управи Українського музею в Нью-Йорку. Ерудит у питаннях сучасної європейської та американської драматургії, він також був знавцем українського образотворчого мистецтва (в його домі в Брукліні зібрано унікальну колекцію творів Олекси Грищенка та Галини Мазепи, про останню видав монографію).

Все ж коли говорити про всю його багатогранну діяльність, то найвідомішою стала його праця комедіографа для Театру-студії Йосипа Гірняка та Олімпії Добровольської, де він виступав під іменем Алексеви́ча. З цією студією він “народився” й співпрацював, але був пов’язаний і з Ансамблем українських акторів під керівництвом Володимира Блавацького. Саме на драматургії Алексеви́ча підтвердився факт, який вважаю типовим для мистецтва театру – оскільки драматургія лише допомагає розвитку театру, театр не повинен ілюструвати драматургію, як це роками практикувалося в Радянському Союзі.

По війні Й. Гірняк та О. Добровольська з групою молоді з колишньої Львівської театральної студії опинилися у Ляндеку (Австрія), вийшовши зі складу таборового театру, де ролю Наталки Полтавки мала виконувати 70-літня акторка, і вони в лютому 1946 р. дали виставу Алексеви́ча “Замотеличене теля”, яку драматург назвав

“замаскованим літературно-театральним кабаре́том”. Це було відтворення жанру вистав театру “Березіль” харківського періоду – “Алло, на хвилі 477” та “Чотири Чемберлени”. То були вистави-ревю, а сам Й. Гірняк висловлювався не раз, що жанр ревю дуже зручний для вишколу молодих акторів у застосуванні різноманітних ситуацій на сцені. “Замотеличене теля” складалося переважно з пародійних сцен на вистави побутового театру та на родинні взаємини у таборах. Самі керівники Театру-студії виступали в ролях, широко застосовуючи імпровізацію та гіперболічні жести.

Успіх “Замотеличеного теляти” показав, як зазначала критика, що ревю є тією центральною формою, яка дає студійцям змогу подавати актуальний життєвий матеріал для сценічних виправ. І до такої форми поєднання вдався Алексеви́ч у своїй другій драмі – “Блакитна авантюра” (1946), яку він назвав “еміграційним фільмом-водевілем зі співами та танцями”. Музика, спів і танці та характер Яснови́дця єднали окремі картини. В цій своїй другій ревії драматург показав тип еміграційного Хлестакова, самозакоханого брехуна, взявши сюжетну схему з “Ревізора” М. Гоголя. Цю схему Хлестакова в образі Романа Птаха Алексеви́ч пристосував до таборового життя.

Але основним досягненням Алексеви́ча як комедіографа були його чотири драми, об’єднані головним образом Мама́я. Дві з них – “Сон української ночі” (1946, названа автором “музичною казкою-каруселею”) та “Хо́дження Мама́я по другому світі” (1948, “Містерійне дійство”) йшли в Театрі-студії, де ролю Мама́я виконував Й. Гірняк. Останні дві Алексеви́ч написав уже в США – “Мама́й невмирущий” (1956, “Театральне видовище гіперболи і гротеску”) та “Дума про Мама́я” (1989, “Сюрреалістична панорама американської України другої половини ХХ століття”).

Головний герой після подорожі навколо світу (включно з “другим світом” у “Хо́дженні...”) у фіналі в “Думі про Мама́я” відлітає ракетою до Києва добудувати “перестройку”. Алексеви́ч, отже, продовжує звертатися до Мама́я – невмирущого образу українського народу, що мав своїх попередників і у вертепному дій-

стві, і в творах клясиків української літератури XIX ст., і в героїчній народній пісні, і в образотворчому мистецтві, і, нарешті, у творах визначного українського драматурга XX ст. Миколи Куліша. Живе Мамай і нині, згадати хоч би фільм Олеса Саніна „Мамай”. Мамай Алексеви́ча – це гостра сатира на комплекс меншовартости малороса, на отаманію, на непомилність у будь-якому адмініструванні, на виняткову дрібничковість у мисленні та пристосовництво.

П’ятою виставою Алексеви́ча у Театрі-студії мало б бути “Останнє втілення Лиса Микити” (1949, п’єса за твором Івана Франка, яку автор назвав “сенсаційно-детективною”). Драматург, крім феєрії царства звірів, представлених у масках політичних діячів сучасности, увів другу фабулу – перипетії його Шерльока Голмса з музою-Мусечкою та її батьком, доктором Ватсоном-Порхавкою, що шукають автора. Уведення Шерльока Голмса до клясичного твору І. Франка знайшло повторення сорок років пізніше у виставі „Різв’яної ночі” М. Гоголя в Київському театрі. Фінал “Останнього втілення...” закінчувався перемогою Лиса Микити – вільного українського духу.

“Провулок Святого Духа” (1948), з яким Алексеви́ч ознайомив мистецького керівника Ансамблю українських акторів В. Блавацького, був виставлений 1949 р. Це єдиний твір Алексеви́ча, де він відійшов від комедіографії. П’єса складається з семи картин історії Львова поміж 1918 та 1941 рр., поєднаних поміж собою ведучими особами – Дзвінковою дамою та Тінню поета. Цей твір Алексеви́ча за своїм жанром нагадує поетичну драму; вона забарвлена віршами трьох збірок Богдана-Ігоря Антоновича (“Три перстені”, “Книга Лева” та “Ротації”). Дія проходить в контрастах світла і темряви. Темний Провулок Святого Духа і сновидна корчма пана Семена обертаються на символ світла, вічного полум’я міста Львова, неугасний дух його.

Після успішної вистави “Провулка Святого Духа” Алексеви́ч на замовлення В. Блавацького написав п’єсу “Діти Дажбога” (1949). Проте вистава п’єси не відбулася з причини виїзду Ансамблю українських акторів до США. Драматург назвав її “комедією еміграційних днів”. Фактично це була панорама життя в таборі “Зелений горбочок” на австрійсько-баварському кордоні, про який з іронією згадує сам драматург, що “кожен табір – це наша фортеця. Там діють і борються державні мужі”. Панорама фортеці розвивається крізь головну особу оповідача, що робить її подібною до структури п’єси “Наше місто” американського драматурга Торнтон Вальдера.

Тема комедії “Діти Дажбога” знайшла своє повторення в п’єсі Алексеви́ча “Загублений скарб” (1952 р. виставлена в трупі Мирона Чолгана, колишнього члена Театру-студії Й. Гірняка, що був її режисером). Деякі дійові особи в ній носять ті ж самі прізвиська. Сатира “Загубленого скарбу” спрямована на керівництво в таборі

Ді-Пі “Вишневий садочок”, до управи якого потрапили люди з примітивними поглядами. Поряд із сатирою Алексеви́ч робить наголос на збереження загубленого скарбу – душ і сердець емігрантів перед виїздом за океан на постійне поселення.

“Загублений скарб” був єдиною виставою Алексеви́ча на американському континенті. Відтворення життя Ді-Пі в таборах Європи відходило до історії, втрачало свою актуальність, незважаючи на дотепно створені образи в драмах Алексеви́ча. Водночас окреслювалося і місце його в історії українського театру. Він увіходив до неї як найбільший комедіограф часів існування Ді-Пі в Західній Європі. Чому він мав такий великий успіх? На це питання він відповів сам на сторінках журналу “Київ” у листі до прихильників театру: “В таборах стоплювалися темпераменти й індивідуальності різних прошарків громадянства з різних частин України. У тих самих бльоках жили побіч себе люди з-над Тиси й Дону, з Буковини та Волині, з-над Дніпра і Дністра”. Фраза директора Златоустого (персонаж із “Загубленого скарбу”) звучить, може, пародійно, але в кожному жарті є зерно правди: “Панове, ми не усвідомлюємо собі факту, що оце вперше за всі сторіччя ми зажили мирним державним життям”. У табори Ді-Пі з усіма позитивами й вадами прийшов подих нового життя, і можна було вільно творити, працювати й сперечатися.

Усі комедії Алексеви́ча багаті своєю театральністю. В них проявляється спільна, притаманна їм риса: як багато може виграти драматург, коли він прислухається до того, що йому говорять театральні діячі. Тісна пов’язаність Алексеви́ча з Театром-студією Й. Гірняка та О.Добровольської дала свої плідні наслідки. Ту ж саму театральність його драм відчув і В. Блавацький, коли прийняв до постанови його “Провулок Святого Духа” і навіть зобов’язав його написати для Ансамблю українських акторів комедію “Діти Дажбога”. Але навіть ідеальної підказки театральних діячів не було б досить, якби Алексеви́ч не мав вродженого таланту подавати діалог так, щоб тримати глядача в напруженні та “розряджати” його введенням пантомім чи музичних сцен, робити діалог легшим до сприймання. Алексеви́ч був досконало обізнаний з театром і сучасними західноєвропейськими та американськими драматургами, відчував пульсування їхнього тексту, не тільки читав їхні твори, але й бував на їхніх виставах, починаючи з театального Відня, де минули його студентські роки. І понад усе мав величезну спостережливість до побутових явищ і вміння їх узагальнювати. Все разом і запевнило йому вічне місце в історії українського театру.

Передрук з газети «Свобода» від 23 квітня 2004 р.



Віра Левицька, 2003 р.

Валерій ГАЙДАБУРА

ПАМ'ЯТИ ВЕЛИКОЇ АРТИСТКИ ВІРИ ЛЕВИЦЬКОЇ

(26.02.1916 – 26.05.2004)

26 травня увечері задзвонив мій київський телефон. – Це з Філядельфії, Юрій Левицький. Хочу повідомити сумну звістку. Сьогодні о восьмій годині ранку померла Актриса Віра Левицька...

Юрій завжди в телефонних розмовах і листах називав свою кохану маму величально, у третій особі – Актриса. Початкова велика літера сприймалася і на слух.

А ще не так давно, в листопаді 2002-го, я телефонував до Левицьких у Філядельфію – щоб сповістити про присвоєння почесного звання заслуженої артистки України.

Указом Президента разом з нею були тоді удостоєні такого визнання театральні майстри української діаспори – Лідія Крушельницька, Єлизавета Шашаровська, Ростислав Василенко, Валеріян Ревуцький. Акція екстраординарна! Це після півстолітнього остракізму щодо тих, хто працював на сцені під час німецько-фашистської окупації, а в кінці війни залишив Батьківщину не з доброї волі.

Десятиліттями знищувалася пам'ять про театр великої емоційної та патріотичної напруги, театр протидії геноциду. У першому ряді перекреслених талантів була Віра Левицька. З довоєнного фільму “Богдан Хмельницький” викинули сцену, де вона знялася в ролі молодої козачки; в одному із львівських музеїв спалили портрет артистки роботи художника Михайла Дмитренка...

21 червня 2003 р. на пошану Віри Левицької 67-й відділ Союзу українок Америки влаштовує урочистий вечір-зустріч в галереї Українського культурно-освітнього Центру у Філядельфії. Це була остання публічна поява Актриса.

Осип Рожко – редактор газети “Америка” – подає 5 липня 2003 р. урочистий репортаж. “Самого тону поваги, – читаємо, – надавала своїм маєстатом заслужена

акторка, яка в супроводі дітей – дочки Ірини-Тамари та сина Юрія – прибула на відзначення. В елегантній накидці з норкового хутра легко-брунатової барви, з тьгарем років на плечах і лагідними живими очима, які не втратили свого блиску і все довкруги себе непомітно схоплювали...”

Мов про особу королівської крові. Простота, невимушеність і водночас високе усвідомлення власної гідності, відчуття Божого обрання. Такою вона йшла через усе життя. Перечитує розпачливо-горді листи пані Віри, інтернованої з дітьми на терені райху, до її чоловіка Євгена Левицького (він перебував тоді у дивізії СС “Галичина”).

Над усе – турбота про малих дітей у жахливих умовах табору, де людей знищував тиф: “Захворіла мені Ірена тяжко, 13 днів температура не сходила 39–40, дитина гине, а лікар до бараку не прийде, бо заборонено...”; про чоловіка-дивізійника, що тяжко лежить у шпиталі: “Тільки напиши, де ти ранений, яка шкода, що я не можу тебе відвідати, але я з тобою вся душею; тіло моє тільки снується по цім замкненім лягрі, як у пастці...”

А що про себе? Дошкульний біль – від втрати сцени: “Скільки крові пішло і намарно, за віщо, щоб мене тепер трактували, як звичайну робітницю...”. Про це “доплаче” вже в Америці...

На той вечір у Філядельфії я надіслав поздоровлення Актрисі: “7 червня 2003 року. Київ. Дорога пані Віро, спасибі за запрошення. Подумки я знаходжусь на Вашому вечорі, вдивляюсь у Ваше обличчя, вслухаюсь в голосові барви, виважаю, як Ваш силует вписується у просторі сцени... Адже я Вас ніколи не бачив у житті і от зараз користуюсь випадком познайомитися – увияти, зрозуміти, намислити... Подвійний зір повертає мене на багато років назад, Ваша фігура набуває рис молодших,

змінюється калейдоскопічно Ваш сценічний одяг, щоразу іншим стає інтонаційний візерунок голосу – в ньому ноти ніжної жіночності поступаються місцем імперативним, наказовим інтонаціям, безжурний сміх заступається трагічним плачем, в рухах – укрупненість, гармонійна пластика, ніби Вашим тілом мислить скульптор... Я бачу Віру Левицьку в образі Гертруди – трагічно роздвоєної красуні-матері Гамлета, яку подарував актрисі великий Йосип Гірняк, відчуваю потаємну душу Ренати у виставі “Ріка” Гальбе, створеній режисером-європейцем Іваном Іваницьким, чую масний сміх мадам Аполінари у геніяльному трагіфарсовому гротеску Миколи Куліша “Народний Малахій”, що поставив Володимир Блавацький – мітоподібний Мойсей західноукраїнського театру...

А по павзі сцену заповнює біль душі Медеї-Левицької. Ви повідали про катастрофу втрачених надій, примарності ілюзій, нетривалості щастя. Зі своїми славетними партнерами з “човна” Блавацького цією виставою в режисурі Володимира Шашаровського поставили крапку в кінці драматичної історії існування першокласної української трупи на чужині.

У житті так печально закінчується все без винятку. Але життя не приймає цього, не хоче в цьому зізнаватися. Тому, доки ми живі, актор іде на сцену, як зараз на сцені знову Віра Левицька, а ми в залі вдихаємося, вслухаємося, переживаємо... Ми хочемо, хочемо, хочемо бачити і чути Вас, дорога наша!”

Тепер уже не побачимо, не почуємо. Але – від покоління до покоління – і в нашій мистецькій пам’яті, і в “писаній” історії – житиме патріотка і знаменитий художник сцени Віра Левицька.

* * *

Серед сотень тисяч українців, котрі по Другій світовій війні залишили Батьківщину, рятуючись від більшовицького режиму, було багато майстрів сцени – першокласних акторів, режисерів, художників, музикантів. Лише в останнє десятиліття стало можливим згадувати їх, цікавитися їхньою творчістю, яка, безумовно, є невід’ємною, а подекуди, й кращою, чеснішою сторінкою загальнонаціонального українського театру.

У листопаді 2000 р. у Києві і Львові проведені пам’ятні вечори, присвячені 100-річчю від дня народження Володимира Блавацького (1900–1953) – ключової фігури українського театру ХХ ст., видатного режисера, актора, організатора театральної справи, послідовника Леся Курбаса. Його шлях позначений творчими злетами в театрі “Заграда” (1933–1938), Львівському оперному (1941–1944), в Ансамблі українських акторів під час роботи в Німеччині (1945–1949). Режисер-новатор хотів, щоб мистецтво української сцени гідно звучало і в еміграції – у США. Проте ці мрії розбилися...

Розповідь про визначну українську актрису Віру Левицьку не випадково починається зі згадки про В. Бла-



Віра Левицька – Анна у виставі “Украдене щастя” І. Франка. Ансамбль українських акторів, Автсбург, 1946 р.

вацького. Вони нероздільні у творчості, як це буває в театрі, де задум режисера оживає через гру актора. Всі етапи творчості Блавацького від періоду “Заграви” – це й мистецькі шляхи Віри Левицької. Віра Левицька була взірцевою актрисою театру В. Блавацького, театру, з яким пов’язані яскраві жіночі індивідуальності М. Степова, Є. Шашаровська, Л. Кривицька, Н. Горленко, Є. Дичко та інші.

1935 р., прийшовши 19-річною з чоловіком – актором Євгеном Левицьким – до “Заграви”, Віра вже мала дворічний досвід роботи в трупах Карабіневича та Яреми Стадника. Інтуїтивне в “Заграві” набуло свідомої оцінки, режисерсько-педагогічного осмислення. Тут акторів об’єднувала атмосфера студійного, колективного пошуку. З акторів стихійного хисту, що працювали “під суфлера” в режимі пересувного театру, часто без достатньої кількості репетицій і належної уваги режисера, гартувалися митці високого класу, здатні забезпечити художню цілісність вистави.

В. Блавацький відразу усвідомив, що Віра Левицька – красуня, розумна, емоційна, інтелігентна, високоморальна – має неабиякий талант і велику творчу волю. Вона володіла якимось чаром. Під сценічними софітами глядачів милували не тільки витончене обличчя, пластикна фігура. Ніби світилася її душа, проглядався настрій, характер. Йшлося не тільки і не стільки про жіночність, а про значно вагомніше – внутрішню наповненість та глибину почуттів.

Віра Левицька виносила на сцену магічну ауру свободи. Це відчули глядачі, коли вперше в костюмі Оксани в “Запорожці за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського

вийшла на сцену 17-річна дебютантка. І ця “репродукція” волі стала могутнім лейтмотивом її останньої ролі – Медеї. “Слова, кинуті зі сцени: “Ми залишилися без батьківщини”, – перехоплюють подих”, – ділилася враженнями від “Медеї” Ж. Ануя у постановці В. Шашаровського Іванна Качмар-Самбірська.

Сценічне існування актриси – в десятках на диво різнобарвних ролей – героїчних, комедійних, опереткових і, насамперед, драматичних. Насамперед, драматичних... “Драматична акторка класично-героїчного типу”, – так визначено амплу В. Левицької у діяспорному збірнику “Наш театр”.

Її талановитий партнер по сцені, людина аналітичного розуму Ростислав Василенко свідчить: “Як акторка, Віра Левицька не вживала зовнішніх ефектів, щоб подобатися публіці, вона мала лише бажання жити кілька годин в п’єсі життям тієї жінки, яку вона грала. Це давало їй внутрішню чистоту і незалежність від зовнішніх ефектів. Але понад усе був її красивий, глибокий, оксамитовий голос з різноманітними барвами, що запам’ятовувався назавжди, – голос Віри Левицької”.

Універсальність – як дар природи. Самовдосконалення – як спосіб сценічного існування. Актриса вдосконалює мистецтво співу, вправляє у майстерності художнього слова...

Образи, яких торкнулася Віра Левицька, критики оцінювали як класичний доробок національного мистецтва.

Кореспондент “Краківських вістей” 1 січня 1943 р. писав про враження від Донни Анни у “Камінному господарі” Лесі Українки: “Її продумана до нюансів гра, в якій стільки всяких переходів і стільки різних тонів та

напівтонів, а до того її прекрасна постава і вигляд – усе те склалося на досконалий образ”.

Ігор Костецький про Аполінару – Левицьку у виставі “Народний Малахій” М. Куліша: “Її образ стоїть на краю гротескового стилю в поєднанні високого і низького. У виконанні актриси оживають найкращі традиції народного фарсу”.

Теодор Терен-Юськів: “Медея у відтворенні В. Левицької... Мимохіть пригадався Бенцаль у “Сонці Руїни” чи Блавацький у “На полі крові”.

Невтомний театральний журналіст з діяспори, літописець українського театру у вигнанні, Олег Лисяк далекоглядно пророкував, що до історії театру увійдуть зіграні В. Левицькою Ярославна у “Слові о полку Ігоревім” Гр. Лужницького, Анна в “Украденому щасті” І. Франка, Поппея в “Камо грядеши” за Г. Сенкевичем, Мотря в “Батурині” за Б. Лепким, королева Гертруда в “Гамлеті” В. Шекспіра...

З Блавацьким ішла невторованим шляхом. Шукала барви для образів незваної сценою релігійної драматургії (Марія Магдалина в “Голготі” Гр. Лужницького), обережно доторкалася до психологічної павутинки екзистенційально заглиблених п’єс (Рената в “Ріці” М. Гальбе, Лена у “Ворогу” Ю. Косача, Ісмена в “Антігоні” Ж. Ануя).

І – зваблива жіночність, шарм, чуттєвість – в опереті: Саффі в “Циганському бароні” Й. Штрауса, Ільона в “Циганському коханні” Ф. Легара, Ївга в “Чорноморцях” Я. Кухаренка, М. Лисенка, Сузанна в “Цюпльвій Сузанні” Ж. Жільберта, Мімоза Сан в “Тейші” С. Джонсона...

У США акторам довелося шукати будь-яку роботу для прожиття – театр не фінансували, отже не годувала акторська професія.

Із спогадів В. Левицької: “Перші роки нашого існування були дуже тяжкі. Прийшлося лупати холодний камінь, засівати зерном, яке не сходило. Різні наші проби кінчилися. Театр, про який ми мріяли, став нездійсненим. Боротьба за існування витиснула духові потреби людей. Ми знемагали в безсиллі і барахкалися без кінця і початку, були без помочі. Не було змоги лицедіяти в тих обставинах. І прийшов тоді кінець творчої людини. В січні 1953 року Блавацький відійшов у Вічність, і ми лишилися нікому не потрібними споживачами хліба”.

Віра Левицька разом з Лізою Шашаровською (незрівнянна Антігона у сценічному шедеврї В. Блавацького за однойменною п’єсою Ж. Ануя) довгі роки заробляли... на тютюновій фабриці. Гіркими для них були ті сигари. Актриса себе називала Кармен і Мікаела...

Театральні дороги. Зліва направо: Олександр Данилко, Євген Левицький, Марія Степова, Володимир Блавацький, Богдан Паздрій, Віра Левицька. Театр “Заграва”, 1936 р.





Віра Левицька – Гертруда у виставі “Гамлет” В. Шекспіра. Львівський оперний театр, 1943 р. Рисунок Семена Грузбенка.

“Моє слово” у “Землі” В. Стефаніка...

На тривалий час від театру по суті відійшла: “Відійшла від нашої трупи, то правда, але не від сцени. За тих років я часто виступала на академіях чи творчих вечорах з мистецьким читанням, з декламаціями і тим маленьким себевиявом заповняла свою душевну потребу”.

А коли у її пустелі розлучення зі СПРАВЖНІМ ТЕАТРОМ син Юрій подав матері, мов цілющу воду, роль Медеї, вона, і радіючи, і лякаючись до неприємності, вигукнула: “Заграти! Ще раз і останній!”.

1970 р. Актриса, живучи Медесею, вгамовувала не лише власну творчу спрагу. То була і не реалізована сповна за життя думка Володимира Блавацького про український театр як театр європейської потуги. У тому жило сподівання чуда глядачів діаспори. Врешті, був то відгук на імперативу національної історії пригнобленого народу...

Вийшло багато рецензій, у яких – здивування, радість, потрясіння. Увага “іноземців”. Американська кінозірка Лілан Гіш, прослухавши платівку “Медеї”, яку їй подарувала В. Левицька, написала артистці: “Не можу висловити, як я вдячна Вам за вашу чудову Медею. Я завжди буду цінувати її як скарб”.

Разом з Вірою Левицькою у “Медеї” востаннє грали визначні актори – Марія Степова-Карп’як, Богдан Паздрій, Євген Левицький. “Медея” була гідним фіналом ери театру Володимира Блавацького.

...Відколи мури потворної політики впали, постало нерозмежованим поле українського театру – де б він не пустив коріння – на Батьківщині чи як вигнанець, емігрант – на чужині. Ім’я Віри Левицької для України – в ряді найвидатніших і найщасливіших.

Найщасливіших? Чи не парадокс? Поясню. Вона грала те, про що її колеги в радянській Україні і мріяли не могли. Не гвалтувала душу і совість брехнею... “У нас

нема зерна неправди за собою” – жило шевченкове з цими людьми.

А ще Актриса любила заповідь Сковороди: “Пізнай, яке призначення від Бога маєш на Землі, виконай це призначення і будеш щасливий, бо бути щасливим є нічого іншого, як знайти себе, себе пізнати і відповідно до того жити”.

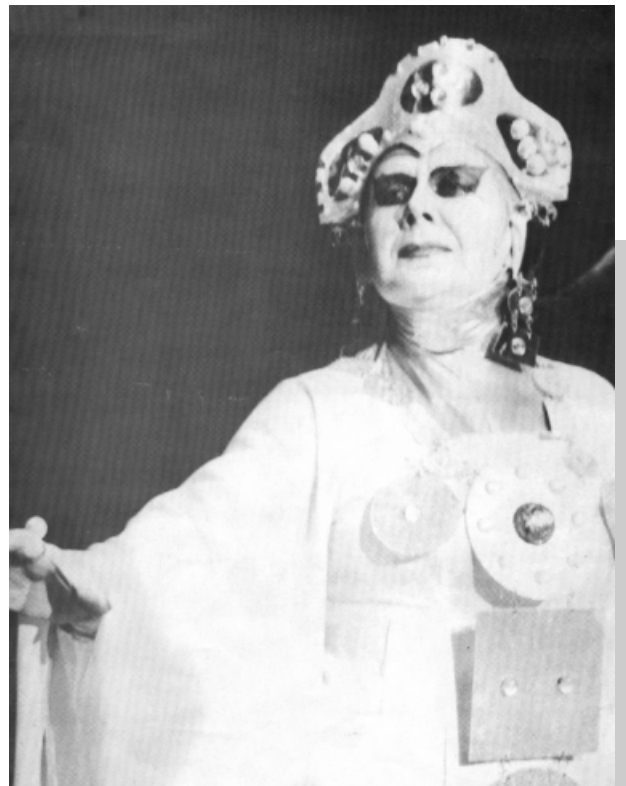
Вона жила праведно, як тільки може це робити людина сильної, серед лихоліть життя тренованої волі. З дитинства не лукавила, не лицемірила у вірі в Бога. Чоловіка – прекрасного актора і патріота Євгена Левицького – в океані життєвих спокус, які вмирили, не доторкнувшись до неї, обдарувала “романною” (що значить вічною) любов’ю. Боготворила дітей і мала від них такі самі почуття.

Була жертвовною до тих, кому бракувало на щодень копійки...

Варта уваги її формула: “Театр зробив з мене українку”.

Колись Леонід Полтава звернувся до Актриса із величальними словами, які сьогодні, в дні прощання з нею, набувають у наших душах звучання присяги:

Ти – Ярославна! Серце і калина...
 І будуть люди бачити в віках
 Актрису, що підносить Україну,
 Немов дитину рідну на руках.



Віра Левицька – Медея у виставі “Медея” Ж. Ануя. “Театр у П’ятницю”, Філадельфія (США), 1970 р.

Вікторія ЯНІВСЬКА

УЧЕНЬ ЛЕСЯ КУРБАСА

(до 100-ліття від дня народження Бориса Тягна)

У переддень Міжнародного дня театру, 26 березня 2004 р., у Державному музеї театрального, музичного та кіномистецтва України відбувся вечір пам'яті відомого українського режисера, народного артиста України Бориса Хомича Тягна, присвячений 100-річчю від дня його народження. Із спогадами про митця, із виступами, присвяченими його окремим сценічним поставам, до гостинної зали Музею завітали провідні майстри української сцени, театрознавці, шанувальники його творчості.

Вечір пам'яті розпочався з огляду виставки, яку за матеріалами музейних фондів підготувала працівник музею Ірина Мелешкіна. Вона провела надзвичайно цікаву екскурсію експозицією виставки, де у фотографіях та документах висвітлено життєвий та творчий шлях митця – від унікальних родинних світлин з дитячих років Б. Тягна до зафіксованих на плівку постанов Львівського театру ім. М. Заньковецької. Надзвичайно багата та насичена документами виставка ввела присутніх у світ мистецької долі Майстра і витворила ту атмосферу творчого й широкого спілкування, в якій розгорталась подальша дія.

Провідна актриса Національного театру ім. І. Франка Наталя Лотоцька розпочинала свій акторський шлях у студії Театру ім. М. Заньковецької, якою керував Б. Тягно. Актриса розповіла про свої перші враження від зустрічей із Б. Тягном, про його дивовижні людські й творчі якості, про перші професійні уроки у навчальній студії та на сцені, які отримала від Учителя.

Відома актриса Лариса Кадирова, також вихованка студії заньківчан, згадала свою участь у славетній постанові “Гамлет” Б. Тягна. Особливу увагу – наголосила у своєму виступі Л. Кадирова – Б. Тягно надавав загальному культурному рівню актора, його освіченості. Саме завдяки традиції, яку започаткував Б. Тягно, довгі роки нормою у колективі було прагнення акторів отримати вищу освіту: акторську, театрознавчу, філологічну, що безумовно сприяло виробленню того особливого стилю, який сьогодні називають “заньківчанським”. Розповідаючи про заняття у студії під керівництвом Б. Тягна, Л. Кадирова, насамперед, зауважила надзвичайний дар



Фрагмент експозиції виставки до 100-річчя від дня народження Бориса Тягна. Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України, 2004 р.

Б. Тягна-організатора знайти педагогів, які б зацікавили студента у навчанні, розкрили його індивідуальні особливості. На лекціях Б. Тягна, згадувала Л. Кадирова, вони аналізували творчість видатних живописців, наприклад, Ван Гога, особливості малярства душевнохворих людей – для того, щоб заакцентувати увагу на підсвідомому у творчості, на необхідності для актора підключати до праці усі можливі рецептори. Очевидно, ці знання Б. Тягно набув у майстерні Леся Курбаса, а Курбас “привіз” їх з європейського Відня. “Борис Хомич з відомих причин ніколи не називав імені Леся Курбаса. Але вчив нас “за Курбасом”, – сказала Л. Кадирова. “Те, що Б. Тягно передав нам, ми передали своїм студентам”, – завершила свій виступ актриса, наголошуючи на неперервності театрально-педагогічної лінії, яку започаткував у Львові Б. Тягно.

Відомий театрознавець Наталія Єрмакова розповіла присутнім про першу режисерську роботу юного Б. Тягна – “Жакерію” П. Меріме у “Березолі” (1925 р.). Н. Єрмакова наголосила на тому, що Б. Тягно був справжнім вихованцем режисерського штабу “Березолі”, учнем Леся Курбаса. Театрознавець у своїй доповіді зупинилась на проблемі оцінки цієї першої режисерської роботи

Б. Тягна у тогочасній театральній-критичній пресі. Н. Єрмакова наводила полярно протилежні відгуки рецензентів, серед яких були і різко критичні, що, на думку доповідача, свідчило про нездатність значної частини тогочасної критики прийняти запропоноване молодим режисером рішення твору. У цій виставі Б. Тягна вперше в історії українського театру звернувся до жанру хроніки, виявив майстерність у компонованні масових сцен.

Театрознавець Ганна Веселовська присвятила свій виступ ... лише одній газетній публікації: репортажу В. Свідзинського з підготовки до постанови “Платон Кречет” О. Корнійчука 1936 р. Г. Веселовська розглянула цю публікацію як красномовне свідчення епохи, коли талановитий літератор, яким був В. Свідзинський, мусив писати ідеологічно замовлені матеріали. Сьогодні завдяки цьому репортажу ми можемо виразно відчувати абсурдний “стиль доби”: репортер розповідає про те, як за групою акторів-виконавців були закріплені робітники одного із заводів – для того, щоб “доряджувати” акторам в їхній роботі над образами.

Автор цих рядків розповіла присутнім про режисерську концепцію “Гамлета” у постанові Б. Тягна на сцені Театру ім. М. Заньковецької, про надзвичайно глибоку підготовку режисера до цієї роботи, про величезну індивідуальну працю із виконавцем головної ролі – Олександром Гаєм. Особливим був культурно-мистецький контекст шекспірівського “Гамлета” – постанови, що відбулась на заньківчанській сцені через неповних тринадцять років після першопрочитання “Гамлета” 1943 р. у Львівському оперному в режисурі іншого березільця – Йосипа Гірняка.

На закінчення вечора мистецтвознавець, директор музею “Дім Булгакова” Кіра Пітоєва висловила велику подяку працівникам Музею за організацію вечорів, присвячених пам’яті славетних березільців. Завдяки таким зустрічам, зазначила К. Пітоєва, їхні імена залишаються живими не лише для нас, а й для наймолодшого театрального покоління.

Восени цього року виставка, присвячена 100-річчю від дня народження Б. Тягна, приїде у Львів. Тут, у стінах Музею історії Львівського національного університету імени Івана Франка, продовжиться вшанування пам’яті Майстра – за участю його сподвижників-заньківчан.



Ірина Мелешкіна проводить екскурсію виставкою “100-річчя від дня народження Бориса Тягна”. Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України, 2004 р.

Наталія Єрмакова під час виступу на вечорі пам’яті Бориса Тягна. Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України, 2004 р.



Олексій БЕЗГІН

СТОРИЧЧЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ШКОЛИ



Олексій Безгін

У квітні 2004 р. минув рік, відколи Київський державний інститут театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого одержав новий статус і назву: Київський державний університет театру, кіно та телебачення ім. І. Карпенка-Карого. У вересні цього ж року Університет відзначатиме сторіччя свого заснування. Публікації з нагоди цієї визначної дати ми розпочинаємо короткою розмовою нашого кореспондента з ректором цього навчального закладу.*

Кор.: Навчальний заклад, який Ви очолюєте – водночас і новонароджений Університет, і патріарх театральної педагогіки в Україні...

Олексій Безгін: Справді, наш вищий навчальний заклад – один з наймолодших в Україні у ранзі університету. Але його родовід почався сто років тому – з Музично-драматичної школи Миколи Лисенка. Великий український композитор і один з корифеїв українського класичного театру відкрив її в Києві на кошти, які йому подарувала українська інтелігенція з нагоди ювілейного пошанування 35-ї річниці творчої діяльності. Після смерті М. Лисенка у 1912 році школу назвали його іменем. У школі було відкрито драматичний відділ, який очолила донька іншого корифея українського театру, М. Старицького – Марія Старицька. З 1906 року викладання тут проводилось українською мовою.

У вересні 1918 року, коли при владі на Україні був гетьман Павло Скоропадський, Музично-драматичну школу імени М. Лисенка з ініціативи професорсько-викладацького колективу було перетворено на Музично-драматичний інститут імени М. Лисенка, який здійснював свою діяльність на платних умовах і був удержаний радянською владою на початку 20-х років. 1934 року внаслідок реорганізації інституту на базі драматичного факультету створено Київський державний театрально-інститут (музичні факультети відійшли до відновленої тоді Київської консерваторії). Під час Другої світової війни інститут евакуювали до Москви, і він увійшов до структури Державного інституту театрального

мистецтва ім. А.В. Луначарського (тепер – Російська академія театрального мистецтва у Москві). 1943 року кияни повернулися з евакуації до Києва, а 1945-го з нагоди 100-річчя від дня народження видатного українського драматурга й актора Івана Тобілевича (Карпенка-Карого) Інституту було надано його високе ім'я. У 1961 році тут відкрито кінофакультет, а в 1975-у розпочалося навчання фахівців для телебачення.

Кор.: Декілька слів про навчально-педагогічний колектив...

І. Б.: Науково-педагогічний колектив має в своєму складі 5 академіків, 7 членів-кореспондентів Академії мистецтв України, 25 докторів наук і професорів, 56 кандидатів наук і доцентів, більшість з яких мають почесні звання народних і заслужених артистів, заслужених діячів мистецтв та культури України.

Кор.: Кого готує сьогодні Університет, які умови та форми навчання?

І. Б.: Університет має два факультети. Факультет театрального мистецтва готує акторів драматичного театру і кіно, режисерів драматичного театру, театрознавців і організаторів театральної справи. На факультеті кіно і телебачення навчаються майбутні режисери та оператори кіно й телебачення, ведучі та диктори телевізійних програм, кінознавці, кінодраматурги, організатори фільмовиробництва. Загалом студентів, які здобувають освіту на всіх 18-ти спеціалізаціях стаціонарної форми навчання, понад 500.

Зважаючи на особливості акторської професії, вік вступників на цей фах обмежений. Для дівчат він не повинен перевищувати 22 роки, для хлопців – 25.

Специфікою викладання в Університеті є орієнтація на підготовку творчої індивідуальності. На відміну від інших ВНЗ, у навчальних планах наших студентів значно більшою є питома вага індивідуальних занять з фахових предметів. На одного викладача нашого університету припадає 4, 8 студента, що у кілька разів менше, ніж в інших навчальних закладах. Університет має чотири корпуси, розташовані в різних районах міста. Студентів з інших міст забезпечуємо гуртожитком.

Крім стаціонарної, існує ще й заочна та вечірня форми навчання з окремих спеціалізацій.

Університет має власний Навчальний театр, який функціонує на засадах професійного. Спеціалізований кінотелевізійний комплекс обслуговує навчальний процес студентів факультету кіно і телебачення.

*див. "Просценіум" . – 2(6)/2003 – с.86

Валерій ГАЙДАБУРА

УТРЬОХСОТЕ – “ТЕВ’Є-ТЕВЕЛЬ”!

Поняття “прокат” неприпустиме, образливе, коли йдеться про цю виставу Національного академічного драматичного театру імени Івана Франка. Від першого її показу 23 грудня 1989 р. щоразу це – священнодійство. “Розмова з небом”, як сформулював сутність побаченого російський критик Вадим Гаєвський.

За довгі роки щасливого життя вистави десятки міст України, Росії, Німеччини, США віддали шану одухотвореності митців, “великому стилю” постановочної та педагогічної режисури Сергія Данченка, метафоричності сценографії Данііла Лідера, “шагалівській” фантазійності та мальовничості танцювальної пластики Бориса Каменьковича. Цих митців уже немає з нами. Їх згадали добрим словом 18 січня 2004 р. під час 300-ї вистави “Тев’є-Тевеля”.

Заголовна роль подарувала Богданові Ступці ореол величності, славу живого класика сучасного українського драматичного театру. Нещодавно Євген Євтушенко, гостюючи у франківців, назвав його “актором планетарного масштабу”. В трагікомедійному, поетично-філософському оркеструванні вистави його соло пронизливо емоційне, водночас трагедійне і духовно життєтвердне.

Два роки тому в Нью-Йорку у приміщенні театру “Міленіум”, що вміщує півтори тисячі глядачів, по закінченню вистави, поряд з акторами, які вийшли на уклін, поряд із Богданом Ступкою і генеральним директором театру Михайлом Захаревичем виросла по-молодому струнка, легка, ніби подих вітру, у сукні з блакитного шифону, на високих підборах, наче вона стояла на пуантах самої Майї Плісецької, племенисто рудоволоса постать... дев’яносторічної (!) Белл Кауфман, письменниці, онуки Шолом Алейхема. Промову її осявала думка, що письменник, побачивши виставу, був би безмірно щасливим, бо мріяв, аби герої його романів коли-небудь ожили на сцені, яку він дуже любив... Для франківців то був момент істини – зімкнулося коло глядачів.

Київська трьохсота, ювілейна вистава “Тев’є-Тевеля” в мистецькому сенсі йшла ідеально. І тому оцінки критиків цього шедевра сьогодні не втратили своєї правдивості.

“З цієї вистави струмує душа. Тев’є-Б.Ступка – єврей зі сходу Європи, людина, яку, здавалося б, розчавила доля й обставини. Не можна не зауважити – те, що переживає він на сцені, його просвітлення та релігія, віра – абсолютно відповідають нинішньому

моменту життя. Труппа з Києва використовує відомі, на перший погляд, прийоми, проте вони глибоко хвилюють і наповнюють хоралами душу” (Мюнхен, Німеччина, “Театральна газета”, 3 листопада 1994 р.).

Відгуки театрознавців під час Московського все-світнього фестивалю імени А. Чехова 1994 р.:

Марина Зайонць: “Студенти й актори московських театрів учора добивалися на виставу Пітера Штайна. Але уроки майстерності було дано саме на українській виставі”.

Віра Максимова: “Для мене “Тев’є” більше, ніж вистава. Я давно не бачила такого простого спектаклю, в якому стільки жалю і стільки гідності”.

Борис Поюровський писав: “Коли Богдан Ступка вийшов на сцену і подивився в зал, мені здалося, ніби великий Міхоелс зійшов з небес”.

Після вистави у Москві Іван Семенович Козловський вітав театр такими словами: “Ваше мистецтво дає віру в безсмертя і радість життя. Примушує сподіватися, що варто жити і страждати”.

... 18 січня 2004 р. після закінчення трьохсотої вистави у Києві сцена перетворилася на гігантську багатокольорову клумбу з живими квітами. Серед численних нагород, що їх має Богдан Ступка, особливо красномовна та, яку він одержав цього вечора: Орден міжнародного Союзу Чести і титул “Жива легенда”.

*“Тев’є-Тевель” Шолом Алейхема – утрьохсоте.
Національний театр ім. І. Франка, 2004 р.*



Йосип БАГЛАЙ, Надія КОНДУР

ТВОРЧІ ШЛЯХИ МАЙІ ГЕЛЯС

Мистецька доля простелила їй щедрі й довгі театральні дороги... За свою майже 50-річну діяльність у театрі заслужена артистка України Майя Геляс працювала на багатьох ушлюблених українських сценах – у Дрогобицькому українському музично-драматичному театрі ім. Юрія Дрогобича, Одеському українському музично-драматичному театрі ім. Василя Василька, Тернопільському українському музично-драматичному театрі ім. Тараса Шевченка, Львівському державному українському драматичному театрі ім. Марії Заньковецької, Закарпатському українському музично-драматичному театрі... Вона зустрічалася із такими визначними митцями як О. Кусенко, Н. Ужвій, П. Нятко, Д. Гнатюк, Д. Козачковський, Б. Романицький, Г. Юра, Б. Тягно, В. Дальський, Б. Ступка... До найкращих робіт актриси належать Анна в “Украденому щасті” І. Франка, Долорес у “Камінному господарі” Лесі Українки, Хімена у “Сіді” П. Корнеля, Балядина у “Балядині” Ю. Словацького, Ілона у виставі “Тигр і Гієна” Ш. Петефі, Софія у “Безталанній” І. Карпенка-Карого.

Майя Володимирівна Мернова народилася 26 березня 1939 р. в російському місті Воронежі в сім’ї Віри й Володимира Мернових, де поряд із російською мовою часто звучала близька і зрозуміла мова українська. Мрія про сцену з’явилась ще там, у воронезькому дитинстві. Але стала реальністю вже у Львові, куди дівчинка разом із батьками потрапила 1945 р. У 1959 р. Майя, яка на той час із великим захопленням моделювала та виготовляла капелюшки в одному із львівських ательє мод, вступила до акторської студії при Львівському театрі ім. М. Заньковецької. З нею на курсі поруч навчалися відомі сьогодні театральні діячі Алла Бабенко, Наталія Лотоцька, Богдан Ступка. І в невеликій газетній інформації з приводу відкриття студії заньківчан, розміщеної у газеті “Советская культура” за 22 жовтня 1959 р., знаходимо першу друковану згадку про майбутню актрису.

По закінченні навчання 1961 р. М. Мернова працює у Дрогобицькому обласному театрі ім. Ю. Дрогобича. Невдовзі переїжджає до Одеси, де з 1962 р. на театральних афішах і програмках на місці дівочого прізвища – Мернова з’являється нове – Геляс. З Ярославом Томовичем Гелясом, видатним майстром української сцени, режисером і актором, були знайомі ще з Дрогобича. Для Майї Володимирівни він був насамперед учителем, непересічною людиною.



Майя Геляс – Емілія, Володимир Грицак – Яго у виставі “Отелло” В. Шекспіра. Режисер – Ярослав Геляс. Закарпатський український музично-драматичний театр, 1981 р.

Коли Я. Геляса 1974 р. запросили очолити Закарпатський обласний театр, з ним до Ужгорода прибула когорта талановитих акторів: В. Грицак, С. Мострянський, Н. Мелець, Л. Ящук, В. Марченко і, звичайно, Майя Геляс. Цей театр і став для них домівкою на десятиліття. Тут актриса Майя Геляс створила низку сценічних образів: Одарка у “Дай серцю волю, заведе в неволю” М. Кропивницького, Олеся в “Незабутньому” О. Довженка, Лизька у “97” М. Куліша, Палажка у “Ніч під Івана Купала” М. Старицького, Маги у “Закарпатському весіллі” Б. Руснака, Катерина Лук’янівна у виставі “Варнак” за творами Шевченка, Єлизавета Валуа у “Дон Карлосі” Ф. Шіллера, Емілія в “Отелло” В. Шекспіра та ін. Майя Геляс завжди відзначалася особливим, послідовним і переконливим розкриттям образу, точністю психологічного малюнку персонажа, правдивістю створених характерів.

Сьогодні, коли М. Геляс працює у театрі помічником режисера, вона теж керується найвищими моральними максимами, що їх сповідувала в акторській праці: любити мистецтво, бути чесним і правдивим у творчості. Кожного разу хвилюється разом з акторами, які за лаштунками чекають свого виходу – так, ніби це їй знову грати на сцені...

Тамара СМОВЖЕНКО

ТЕТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО У СВІТІ ГРОШЕЙ (XX – поч. XXI ст.)

З давніх-давен гроші були не лише втіленням товарно-грошових відносин, а й носієм матеріальних благ, символом державности, втіленням багатства держави і кожного її громадянина зокрема. Гроші виконують різноманітні функції: економічні, політичні, ідеологічні. Грошова одиниця – повноважний представник держави і може дуже багато розповісти про країну, в якій вона випущена. Відкарбований у давнину на монетах портрет імператора інформував про те, хто править країною. На сучасних грошах, навіть якщо вони є колективною валютою, як наприклад, євро, творці не оминають можливості вказати назву своєї держави, правителя або національного героя.

Емісія готівки, взята сама по собі, була і залишається свідченням суверенної політичної влади. Тому на грошах розміщуються герби держав. Зображення на грошових знаках гербу і девізу несуть, як правило, ідеологічне навантаження.

Гроші – металеві та паперові – не визнають меж і кордонів, тому легко можуть потрапити до найвіддаленіших куточків світу, розповідаючи про країну, з якої походять, про її історію, видатних діячів, культуру, традиції. Гроші стають своєрідним уособленням духовності держави.

Основний акцент в оформленні грошових знаків новостворених держав посткомуністичного простору, до яких належить і Україна, робиться на відновленні історичної спадщини, зображенні відомих національних діячів, пам'яток історії, культури, архітектури. Розміщення їх на грошах має певне ідеологічне значення.

Цікавою є тенденція до популяризації театрального мистецтва на грошах у XX – поч. XXI ст.

Зображення театрів та культурних діячів, дотичних до театрального мистецтва, бачимо при оформленні європейських грошей починаючи з другої половини XX ст. Так, зокрема, у минулому театральна тема мала місце у дизайні грошових знаків Голландії (5 гульденів 1966 р. та 1973 р. випусків із стилізованим зображенням театру в Амстердамі), Австрії (5 000 шилінгів 1989 р. випуску містили зображення видатного композитора В.-А. Моцарта і будинку Державного оперного театру), Швеції (50 крон зразка 1996 р. випуску – портрет шведської оперної співачки Ж. Лінд та вид старої будівлі опери у Стокгольмі). Щоправда, на сучасній спільній валюті країн Європейського Союзу, на жаль, не знайшлося місця

для втілення цієї теми. Очевидно, театральне мистецтво творцям євро видається надто індивідуальним, таким, що не несе об'єднаних ідей. Залишимо, проте, це на сумлінні творців євро. У нашій статті зробимо спробу розглянути й проаналізувати сучасні українські гроші через призму популяризації ними національного театрального мистецтва та найкращих його представників.

Першими грошима незалежної України, де відбита тема театру, стали купоно-карбованці крупних номіналів



– 200 000 і 500 000. Купон номіналом 200 000 крб. на лицьовому боці містить скульптурне зображення князя Володимира Великого з хрестом (малюнок зроблено за мотивами пам'ятника князеві Володимирі в Києві (1853), на зворотному – гравюрне зображення Національного театру опери та балету імені Т. Шевченка у Києві (1899-1901). Купон уведено в обіг 16 квітня 1994 р. Тираж його віддруковано частково на "Томас де ля Рю" (Великобританія), частково – на Банкнотно-монетному дворі Національного банку України. Дизайн лицьового і зворотного боків 500 000 купоно-карбованців такий самий, як у 200 000 крб., змінено тільки децю гаму кольорів. Виготовлені вони на Банкнотно-монетному дворі НБУ, уведений в обіг 9 грудня 1994 р., вилучені з обігу та визнані неплатіжними від 16 вересня 1996 р. [1].

Після проведення у незалежній Україні грошової реформи, що відбулася 2-16 вересня 1996 р., в обіг увійшли нові гроші – гривні, серед яких 20-гривнева купюра також була присвячена театрові. Цього разу це – Львівська опера. На лицьовому боці уміщено портрет Івана Франка (1856-1916) – видатного українського письменника, вченого, перекладача, громадського діяча. На зворотному – Львівський театр опери та балету,



який тоді носив ім'я Івана Франка (зараз – це Театр ім. Соломії Крушельницької), збудований 1900 р. за проектом архітектора З. Горголевського. Національний банк України здійснив чотири емісії 20-гривневих купюр: I - 1992 р. (розмір купюри – 135 x 70 мм), II – 1995 р. (розмір – 133 x 66 мм), III – 2000 (такого ж розміру, як випуску 1995 р.), IV – 2003 (розміщені додаткові елементи захисту, змінено дизайн) [2].

Невід'ємною складовою національної культури, духовності, історичної пам'яті народу є колекційні мо-

нети. Національний банк України з 1995 р. налагодили випуск ювілейних та пам'ятних монет, які відображають славі сторінки нашого минулого. Відтворено на монетах і театральне мистецтво.

Першою є тут ювілейна монета, присвячена 125-річчю від дня народження видатної української співачки світової слави (драматичне сопрано) Соломії Крушельницької (1872-1952).

Монета була випущена в обіг у листопаді 1997 р. На лицьовому її боці у центрі кола, утвореного намистовим візерунком, розміщено зображення Малого Державного Герба України, обрамленого гілками калини. Над гербом позначено дату “1997” – рік карбування монети. По колу написи: вгорі – “Україна”, внизу – “2 гривні”. На зворотному боці зображено профільний портрет Соломії Крушельницької. По колу написи: вгорі – “Соломія Крушельницька”, внизу – “1872-1952” [3].

Наступною стала ювілейна монета із зображенням Львівського театру опери та балету, який тепер носить ім'я Соломії Крушельницької, відкарбована і введена в обіг у жовтні 2000 р. з нагоди відзначення 100-річчя заснування театру. Емісію монет здійснено номінальною вартістю 10 і 5 грн. На лицьовому боці угорі розміщено малий Державний герб України, зображення ліри між скульптурами Комедії та Трагедії з інтер'єру театру, логотип Монетного двору та написи. На зворотному боці бачимо зображення будівлі театру та круговий напис “Львівський театр опери та балету – 100 років” [4].

У другій половині XIX – на початку XX ст. розгорнулась діяльність видатного українського композитора, засновника української класичної музики, піяніста, педагога, хорового диригента, громадського діяча, етнографа Миколи Віталійовича Лисенка. Національний банк України на вшанування цієї видатної особи у березні 2002 р. здійснив випуск ювілейної монети “Микола Лисенко” номіналом 2 грн. На лицьовому боці монети зображено нотний уривок із композиції “Молитва за Україну” (1885 р.), над яким розміщено Малий Державний Герб України. На зворотному боці – портрет Миколи Лисенка та роки життя 1842-1912 [5].

У березні 2000 р. НБУ увів в обіг ювілейну монету вартістю 2 грн., присвячену 100-річчю від дня народження видатного українського оперного співака, лавреата Державної премії України імені Т. Шевченка і Державної премії СРСР, народного артиста України та народного артиста СРСР Івана Козловського (1900-1993). На лицьовому боці монети зображено ліру на тлі



рослинного орнаменту, Малий Державний Герб України і написи. На зворотному боці монети – портрет митця у профіль та напис по колу “1900 Іван Козловський 1993” [6].

Продовжуючи серію “Видатні діячі України”, НБУ випустив у липні 2003 р. ювілейну монету номіналом 2 грн. “Борис Гмиря”, присвячену 100-річчю від дня народження Бориса Гмирі – співака (бас), який досяг вершин виконавського мистецтва: соліст Харківського (1936) і Київського (1939-57) театрів опери та балету, народний артист СРСР (1951), лауреат Державної премії СРСР (1952). На аверсі монети зображено скрипковий ключ, обрамлений букетом польових квітів; на реверсі – портрет Бориса Гмирі, роки життя та факсиміле видатного співака [7].

У вересні 1999 р. НБУ увів у обіг пам’ятну монету номіналом 2 грн. на вшанування пам’яті Анатолія Солов’яненка (1932-1999) – народного артиста України, лауреата Державної премії ім. Т. Г. Шевченка, одного з найкращих українських оперних співаків ХХ ст. На лицьовому боці монети у центрі кола, утвореного намистовим візерунком, зображено Малий Державний Герб України в обрамленні гілок калини та розміщено написи. На зворотному боці – профільний портрет співака і круговий напис “Анатолій Солов’яненко, 1932 – 1999” [8].

Гроші – справді вічні свідки історії, і важливо, щоб духовний світ країни, світ театру, музики, мистецтва знаходив своє відображення у цих витворах людського серця і рук.

Гроші – справді вічні свідки історії, і важливо, щоб духовний світ країни, світ театру, музики, мистецтва знаходив своє відображення у цих витворах людського серця і рук.



1. Банкноти і монети України. Ілюстрований каталог. 2001. – № 1. – С. 27

2. Там само. – С. 37

3. Про введення в обіг ювілейної монети “Соломія Крушельницька” // Вісник НБУ. – 1997. – № 2. – С. 58.

4. Про введення в обіг ювілейної монети “100 років Львівському театру опери та балету” // Вісник НБУ. – 2000. – № 12. – С. 54.

5. Про введення в обіг ювілейної монети “Микола Лисенко” // Вісник НБУ. – 2002. – № 5. – С. 64.

6. Про введення в обіг ювілейної монети “Іван Козловський” // Вісник НБУ. – 2000. – № 5. – С. 64

7. Про введення в обіг ювілейної монети “Борис Гмиря” // Вісник НБУ. – 2003. – № 8. – С. 70.

8. Про введення в обіг пам’ятної монети “Анатолій Солов’яненко” // Вісник НБУ. – 1999. – № 11. – С. 15.

Світлина Інни Шкльови



Галина ДОМОЖИРОВА

КУДИ МАНДЖАЄ "ДЕ МАНДЖАРИК"

Психологи справедливо вважають, що яскраві емоційні враження дитинства помітно впливають на формування особистості. Пригадую, як дошкуляли ми колись акторам Львівського театру юного глядача під час вистав – так щиро переживали за героїв, бажаючи їм перемоги. Підказували з місця – “не ходи туди!”, “не рухай!”, махали руками, гупали ногами. Скільки років минуло, не одне вже забулося, а от ті кульпоходи в театр пам’ятаю до найменших дрібниць. Так і стоїть перед очима актриса Лідія Крамаренко... Молодий Віктюк посміхається у виставі “Сомбреро”... Згодом і актори Театру ім. Марії Заньковецької закарбувалися у свідомості не лише пережитими хвилинами радості, а й думками, що спонукають дивитися на світ інакше – по-дорослому.

Лише тепер можу зізнатися, що ми їм заздрили. Побачити на вулиці “живого” актора чи актрису було неймовірним щастям, що зігрівало у сірих шкільних буднях. Ми спеціально приходили потовктися перед службовим входом заньківчан, щоб переконатися, що і в звичайному житті вони такі ж гарні, як і на сцені – Таїсія Литвиненко, Лариса Кадирова, Богдан Козак, Федір Стригун...

Сьогодні, на жаль, молодь позбулася масового пітету до мистецтва високого стилю. Телебачення та відеоіндустрія спонукають до механічного сприйняття видовищних жанрів, де ефекти динамічної зміни кольо-



Світлина Григорія Риби

рових картинок поховали почуття і думку. Чи знайде той малюк, що годинами просиджує у товаристві комп’ютерних “покемонів”, дорогу до театру, проблема не лише педагогічна, а й мистецька, від якої залежить наповнення театральних залів і майбутнє сценічних жанрів.

Отож із великим здивуванням я розглядала, як за вітриною ресторану “Де Манджаро” відбувалося нетипове дійство: діти п’яти-шести років бавилися у ляльковий театр. І бавилися з якимось майже професійним ентузіазмом – ділили ролі, добирали собі ляльку, яка найбільш відповідає казковому образу. Такого я ще ніколи не бачила й увявити не могла чогось подібного у стінах закладу із модним профілем харчування. Ключ до розуміння своєрідної дитячої міні-вистави віднайшовся у єдиному можливій площині – сценічній. Керує справами у “Де Манджаро” Михайло Риба, знаний серед львів’ян як першокласний гуморист, пародист, майстер художнього слова. Про таких, як він, кажуть: розминувся із професією. Чим тільки М. Риба у житті не займався – все доводив до рівня досконалості. Працював директором Клубу творчої молоді. Очолював у 90-х рр. один з небагатьох в Україні сатиричних театрів “Крива Люфа”. Сам виходив на сцену у провідних образах. Ті, хто побував на виставах “Кривої Люфи” в Театрі імені Марії Заньковецької, можуть підтвердити, що голос Михайла Риби від голосу колишнього генсека Михайла Горбачова

відрізнити було неможливо. Далі – більше. Із своїм другом Романом Солило наважилися на повноцінні концертні програми, що бавили гострим словом і винахідливою пластикою всю Україну.

Еталоном акторської майстерності для Михайла Риби був і залишається незрівнянний метр української культури Андрій Сова; повчитися в нього особисто не вдалося, проте прагнення “літати Совою” допомогло самотужки розгадати шифри професійних секретів. А коли невгамовний ексцентрик Риба заснував сімейний бізнес, то без театральних елементів тут теж не обійшлося. Слушну ідею подала дружина Надія, педагог за фахом. У школі вона викладала англійську мову, використовуючи оригінальну методику: вчила малюків вимовляти слова разом із ляльками-рукавичками, які просто одягали на руку. Навіть найбільш скуті, закомплексовані дітлахи на таких уроках підсакували на партах, щоб показати, як добре їхні ляльки вже навчилися говорити англійською. Ось з таким переконанням, що театр розпочинається не з вішака, а з перших вражень дитинства, подружжя й відкрило салон “Манджарик”, де святкують дні народження майбутні патріоти львівських театрів. На морозиво й інші солодощі часу відводять небагато – усього 30 хвилин, а півтори години триває імпрізована музична вистава. Від імени конкретного лялькового персонажа гості вітають іменинника, при чому текст поздоровлення народжується експромтом у процесі дійства. Можна сказати усе, чого душа прагне. Можна й заспівати під фонограму, вбравши перуку чи аксесуари популярного виконавця. Можна відчувати себе хореографом і виконати якийсь дивовижний танок. Дні народження у “Манджарику” таким чином перетворюються на дитячу феєрію, органічності якої можуть позаздрити навіть досвідчені професіонали. Диригує цим голосистим хором Олена Лернатович, випускниця хорového відділу Львівського училища культури і мистецтв. Ненав’язливо, без менторських інтонацій, вона дає дітям перші сценічні поради: як вийти на сцену, взяти до рук мікрофон, як рухати лялькою, щоб вона ожила, засміялась. А паралельно – корисна інформація: навіщо потрібні куліси, що таке грим і сценічний одяг. Цей перший крок у безмежний простір театру дітям дається легко й невимушено. І коли після



Світлина Григорія Риби

такої корисної змістовної забави у малят запитують, яку професію вони б хотіли обрати, відповідь лунає однастайна: “Хочемо бути артистами!”.

Артистами – не артистами, а те, що знайомство з азбукою театрального мистецтва стане в пригоді, можна не сумніватися. Оці перші хвилини творчості у вибухах дитячого натхнення поведуть їх далі життєвим шляхом, небайдужих до краси й культури. Шкода лише, що “Манджарик” в Україні чи не єдиний осередок, де культ західних запозичень ушляхетнений мистецьким підходом із виразно національним українським акцентом.

Світлина Григорія Риби



Євдокія СТАРОДИНОВА

П'ЯТИЛІТТЯ КАФЕДРИ

Кафедра театрознавства та акторської майстерності у квітні цього року відзначила свій перший ювілей – п'ятиріччя від часу заснування у структурі філологічного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка (9 квітня 1999 р.). А святкували цю дату в межах новоствореного факультету культури і мистецтв, який тільки починає відлік своєї діяльності (з 26 березня 2004 р.).

Святкування ювілейної дати кафедра об'єднала із Днем театру (27 березня). Ця дата вже традиційно відзначається в Університеті організацією виставок українських художників-сценографів.

Цього разу у Виставковій залі Музею історії університету експонувались ескізи оформлення театральних вистав Людмили Боярської, заслуженого діяча мистецтв України, художника Львівського національного театру імені Марії Заньковецької.

Виставка називалась “Барви сценічного прос-



Роман Яців, Людмила Боярська, Богдан Козак на відкритті виставки “Барви сценічного простору”, 2004 р.

тору”. Її відкривав ректор Університету професор Іван Олександрович Вакарчук, що теж стало доброю традицією. Він тепло привітав працівників кафедри та всіх присутніх з ювілеєм і побажав подальших творчих та наукових здобутків.

На святі були присутні проректор Університету М. Зубрицька, декан філологічного факультету Т. Салига, в.о. декана новоствореного факультету Б. Козак, викладачі кафедри театрознавства та акторської майстерності, актори львівських театрів, студенти, журналісти.

Про життєвий шлях і творчість художника Л. Боярської фахово розповіли викладачі кафедри театрознавства та акторської майстерності кінознавець Галина Доможирова та кандидат мистецтвознавства Роман Яців.

У цій святковій урочистості найкращим студентам факультету, відмінникам навчання ректор Університету вручив іменні стипендії. Стипендію Наукового товариства імені Тараса Шевченка у США була вручена студентові III курсу акторського відділення Миколі Березі, студентці IV курсу акторського відділення Іванні Кіт, студентці II курсу акторського відділення Оксані Гринько; стипендію імені Григора Лужницького (засновник – родина Гр. Лужницького у США) – студентці IV курсу театрознавчого відділення Уляні Рой; стипендію академіка Академії мистецтв України, професора Валеріяна Ревуцького (Ванкувер, Канада) – студентові V курсу театрознавчого відділення Тарасові Федорчаку.

Учасники свята із зацікавленням оглянули експозицію виставки, що вражала майстерністю, оригінальністю творчих рішень сценічного простору та вишуканістю театральних костюмів.

На завершення студенти акторського відділення і випускники, тепер уже професійні актори, блискуче продемонстрували своє акторське вміння у жартівливому привітанні з піснями, танцями, грою, декламацією, побажавши усім присутнім, рідній кафедрі-ювіляриці та новоствореному факультетові довгої та щасливої творчої дороги.

Світлина до статті Інни Шкльоди.



Ректор Іван Вакарчук вручає стипендію імені НТШ у США студентці Оксані Гринько.

Студенти та випускники вітають Університет з п'ятиліттям кафедри.



Валерій ГАЙДАБУРА

МУЗИКА – СВІДОК ВІЙНИ

В Україні, окупованій нацистами (1941-1944), оперні та балетні вистави були для завойовників найвищою естетичною насолодою. Ясна річ, йдеться лише про ті міста, де тоді в театрах продукували цей жанр – Київ, Львів, Харків, Дніпропетровськ, Одесу, Вінницю, Полтаву, Кіровоград, Тернопіль (від кінця 1943 р.), Юзівка (тепер Донецьк). Найяскравіше творчо-національне обличчя виявив Львівський оперний під керівництвом Володимира Блавацького. Цьому сприяла не тільки прекрасно укомплектована трупа співаків і танцюристів, але, що надзвичайно важливо, певна стабільність життя міста, вельми віддаленого від фронту.

Про Київ цього не скажеш. Солісти майже всі евакуйовані, отже, трупа не з першокласних, поповнюва-

лася за рахунок студентів консерваторії – вокального та балетного відділень. І перепади на фронті резонували лиховісною моральною атмосферою. Проте “Grosse Kiew Oper” (Київська Велика опера) працювала і мала успіх. Сюди, як до лазні, солдат і офіцерів ввели масово. Директор (інтендант) та головний диригент Вольфганг Брюкнер, як розповідали очевидці, на репетиціях виходив до пюпітра з вівчаркою, яка лягала долі, а її хазяїн, перш ніж почати репетицію, “для чогось” виймав з кобури пістолет і клав його біля нотного зошита...

Подивіться уважно на портрет Брюкнера – типовий арієць. Холодне, зверхне обличчя. Посміхався рідко. Один з тих небагатьох, до кого він адресував



посмішку, був скрипаль Рачек: диригент цінував його за віртуозну, емоційну гру і ласкаво називав “мій полячек”. Бідний-бідний арієць, аби він знав, ким насправді був його перший скрипаль, якому щоразу перед глядачами мав тиснути руку, розтягуючи в посмішці тонкі губи. Не буду багато говорити – то велика і страшна історія, пов’язана з утечею з тетто, я описав уже її колись у статті “Список Мельпомени” (за аналогією із назвою фільму “Список Шиндлера”). Гадаю, читачі й так усе зрозуміють, почувши справжнє ім’я скрипаля – Яків Мусійович Теслер. Його рятувало те, що він не гаркавив і обличчя не було “типовим”.

Але ж як злостиво насміялася театральна історія над гітлерівською расовою теорією – Вагнера й Бетовена грали поруч нацист і єврей!.. Кіносценаристи, де ви?

Фрагменти з рукописних спогадів про окупаційний час киянки Ірини Олександрівни Хорошунової:

“19 лютого 1943 року. Опера відродилася. Сьогодні Брюкнер диригує Дев’ятою симфонією Бетовена. Надумали німці ставити “Оду радості” в такий для них “веселий” момент... Яке це має відношення до базару, наприклад? Картопля коштує 100 карбованців десяток, а склянка солі – 200 карбованців...”.



Вольфганг Брюкнер



Еммі Баурнфайнд

“Біля опери стоять величезні черги. Ставлять “Веселу вдову”, “Коппелію”, “Баттерфляй”, “Тоску”... Були і ми в театрі. Там німці займають 90 відсотків місць... Сидять вони, мов мертві, а Брюкнер диригує, як дерев’яний. Хор тільки величезний і дуже хороший. Але ж солісти! Тільки роти роззявляють...”

“13 травня 1943 року було неочікуване і досить недовге бомбардування. Одна бомба впала на тротуар поблизу театрального ресторану, друга влучила в Оперу, а третя – у двір будинку

№ 3 по Театральній вулиці. Бомба, котра прошила купол Оперу, пролетіла повз люстру і, пробивши підлогу зали, приземлилась у підвалі в піску, не вибухнувши. Вбила чотирьох німців у дванадцятому ряді партеру, ще чоловік десять поранено. В цей вечір в Опері йшов “Лоенгрін” Вагнера. Паніка там була чимала...”

А тепер пригляньмося до раритету, що його подарував мені колишній артист цього театру (він грав в оперетах) Леонід Солошин – буклет, який випустила дирекція Оперу на сезон 1943-1944 рр. Зазначимо, що Київ звільнено 6 листопада 1943 р. Як видно, автори видання або зовсім нічого не бачили на військовому “термометрі”, або ж прикинулися дурниками – ймовірної поразки не хотіли помічати. Хай там як, але оптимістичне планування подальшої діяльності Оперу не допомогло фашистському воїнству, і восени в приміщенні театру вже розташувалися його українські господарі. А буклет, виготовлений німцями, начебто з розрахунку на довічне перебування в Києві, сьогодні виконує свою історичну місію, допомагаючи зрозуміти, що музика – не фіговий листок. Ані сорому, ані злочину вона не ховає, не виправдовує. Безчестя, що діється навколо, лише оголює. Гадаю, ці начерки в буклеті й фотографії зацікавлять читачів журналу і, передусім, музикознавців.

ТИ І ТВОЯ ОПЕРА

(головний драматург Вольфрам Крупка)

Коли 1 липня людина на ім’я Вольфганг Брюкнер, нинішній інтендант театру, одержав доручення презентувати у Києві німецьке оперне мистецтво і прийняв на

себе стару красиву Велику Оперу, щоб разом з німкенею – керівником адміністрації Еммі Баурнфайнд керувати цим закладом, який майже дорівнювався Дрезденській державній опері, це вже було вчинком, гідним подиву. Український персонал, від робітника сцени і до героя-тенора; поруч – шведка Бергбель Зуннегард та її брат – концертмейстер Тоні Фасбендер з Дрездена, пан Свеннога (німець з громадянством Райху) з Праги – ось ті, хто був на самому початку.

Німцям забажали представляти німецьке оперне мистецтво. Але як бути з українськими співаками? І кому домінувати в репертуарі, як не Ріхардові Вагнеру? Але треба відкрити заслону: “Кармен”, “Мадам Баттерфляй”, “Травіата” і “Тоска”, “Весела вдова” і “Циганська любов” Франца Легара – все вже існувало українською мовою. Як бути з цим на початку? Також – існували дві балетні вистави – “Коппелія” та “Фея ляльок”. Поза тим довелося працювати, репетирувати і репетирувати, доки не з’явилися “Лоенгрін”, “Богема” та “Летюча миша” німецькою мовою. Чого це було варто, може оцінити лише той, хто проводив репетиції з нашими українськими співаками. Це такі труднощі, про які оперний театр у нас удома поняття не має. Але всі ці незгоди були подолані, і перші німецькі постанови мали великий успіх. Вершина – “Дев’ята” Бетовена, яку ми повторили чотири рази, бо вона стала надзвичайною культурною подією.

І ось починається 2-й сезон Великої німецької Оперу в Києві. Знову на початку повинен бути Вагнер – “Тангойзер” німецькою, за ним іде “Аїда” Верді українською. Перша оперета німецькою мовою – “Країна посмішок” Легара, балет Маука. Потім іде улюблена опера Ріхарда Вагнера “Вільний стрілець” (німецькою), на Різдво – “Сільська честь” і “Паяци” (кожна з балетом), “Продавець птахів” та “Низина”, до дня народження фюрера – Вагнер – “Летючий голландець”. Усі німецькою мовою, а далі українською – “Отелло” Верді.

Старі вистави, що збереглися з минулих сезонів, треба залишити: “Богема”, “Весела вдова”, “Летюча миша”, “Коппелія”, “Фея ляльок”.

Зауважимо, що Київ не відстав від великих німецьких театрів, і коли взяти до уваги ті всілякі місцеві труднощі, то слід особливо підкреслити: ми, німці в Києві, горді і вдячні, що маємо свою оперу тут, де побували Ріхард Вагнер і Райнер Марія Рільке. Нам хотілося ще раз нагадати про це.

Поруч з оперою, оперетою та балетом у цьому сезоні відбудеться 9 симфонічних концертів. Відомі солісти та відомі композитори радуватимуть серця та слух.

Я висловлюю свою вдячність усім: живим і безсмертним, хто допомагав нам у цій великій і важкій справі в середині війни, яка вступила у вирішальну стадію, всім, хто зміг подарувати німцям істинне, прекрасне мистецтво. Наша спільна вдячність – це наша спільна радість: ми раді, що немає нарікань з приводу невеликих

і неминучих тут недоліків, а оплесками висловлюється визнання безцінного, вічного і піднесеного.

“Прекрасне мистецтво – ти стало явою”.

ПРО СПРИЙНЯТТЯ МУЗИКИ

“Якщо ви бажаєте довідатися,
 чи добре правлять країною
 і чи добрі там звичаї –
 послухайте її музику”.

Цьому висловлюванню Конфуція вже понад дві тисячі років, та воно не втратило свого значення. Адже ми самі пережили часи, що підтверджують цю істину. Чи ми самі хочемо себе одурити, нібито в мистецтві нам також загрожувала загибель? Не будемо ж брехати, що був час, коли вірили в можливість осягнути твори мистецтва розумом.

Народ, готовий продати свою душу і серце за витвори інтелекту, технічні новинки та конструкції, приречений на загибель. Народ, душа якого не має в своїй природі такого глибокого коріння, що здатна кровоточити, коли щось виривають у неї із серця, нічого не досягне. Мистецтво – це дар змальовувати обличчя народу.

І те, що ми сьогодні, в найвирішальніший час для нашого народу, віддаємося роздумам про сприйняття та форми мистецтва, лише доводить, що ми гідні боротися за наше щастя. І присутність людей, чие серце, не зважаючи на гуркіт гармат і зливи бомб, прагне сьогодні слухати музику або читати піднесену лірику, береже нас від усюго бісівського, придуманого для нас світом, який гине.

У вінці мистецтв ти, музико, лише частка, але хіба не ти найлюдяніше, найчарівніше з мистецтв, хіба не ти походиш єдина від Божественного?

Музико! Яке дивне щастя несеш з собою ти, музико! Скільки любови і таємничости ти вже подарувала нам!

Музико! Скільки годин повної втіхи ти нам дала, який біль вгамувала!

Дозвольте ж, друзі, увійти музиці у ваше серце, дайте їй в собі торжествувати і плакати. Лише дайте їй звучати. Дайте їй увійти в себе, коли вам так хочеться самотности й спокою. Вона завжди втішить вас, варто вам тільки цього забажати. Вона зможе запалити вас, якщо ви тільки повірите. Вона стане всім для вас, якщо ви її до себе наблизите. Вона завжди готова прийти до вас.

Музика ніколи не буває легкою чи важкою, музика завжди лише добра чи погана.

Погана музика псує, добра музика облагороджує, робить сильним, витривалим.

Музику не можна розуміти, музику можна тільки відчувати.

І кожна людина здатна відчувати музику.

Мені пригадується одна бесіда Наполеона і композитора Керубіні.

Наполеон сказав: “Музика Паїзієлло ніжна й благотворна. Ваша ж інструментовка надто сильна для мене; Паїзієлло мене заспокоює, ваші ж композиції ставлять надто великі вимоги до слухачів”.

Керубіні: “Я зрозумів. Ви вимагаєте музики, яка б не заважала вам думати про державу та політику”.

Музика, як і все велике, вимагає повної віддачі. І тому її потаємну суть може зрозуміти лише той, хто віддається їй цілковито, хто намагається відчувати її сповна.

Тому музика і є найпросвітленішим і найблагороднішим з мистецтв, оскільки вона найдалі відірвалася від матерії. Її мова – це мова душі.

Заповіт минулого – наше майбутнє. На його міцному камінні ми продовжимо будувати монумент глибокого осмислення сутности людського життя і смерті. І за це готова воювати музика – мистецтво душі.

Надайте їй лише образ, в якому вона буде жити у вашому серці. Поет Франц Грільпарцер зміг висловити те, що відчуваємо ми:

Хто може по достоїнству віддати тобі хвалу,
 Миліший від усіх, ніжніший від усіх, привітливо
 принадливий!

Прекрасніший від найчарівніших сестер!

Покірна подруго вразливих усіх душ!

Була б поезія вознесена отак, але вона говорить
 мовою людей, –

Ти ж мовиш так, – як мовлять лиш на небі!*

Німеччина знову співає і грає. Німеччина знову слухає. Ми хочемо зберегти це тризвуччя. Воно символізує прорив, а він нам такий необхідний!

Доктор Хайнц Фрайбергер

Публікація В. Гайдабури

*Вірш у перекладі А. Навроцького



Тоні Фасбендер

Богдан КОЗАК

“РУКОПИСИ НЕ ГОРЯТЬ!”

Це парадоксальне твердження знову засвідчило свою істинність – цього разу щодо перекладу українською мовою шекспірівського “Гамлета”, який здійснив у 1942 р. професор Михайло Рудницький для сцени Львівського оперного театру (ЛОТ). Під час німецько-фашистської окупації на Україні діяло 75 театрів[1]. Львівський оперний серед них був найпотужнішим. До його творчого складу входили оперна й балетна, опереткова і драматична трупа. 21 вересня 1943 р. на сцені ЛОТ відбулася перша в історії українського театру постава “Гамлета” В. Шекспіра. Режисером-постановником був Йосип Гірняк, асистентом режисера – Олімпія Добровольська (обое колишні актори театру “Березіль” – учні Леся Курбаса), декорації і костюми проектував художник Мирослав Григорієв, головну роль – Принца данського – виконав Володимир Блавацький, відомий у Галичині актор і режисер, на той час мистецький керівник і директор Львівського оперного театру. У рецензіях на цю виставу, опублікованих у тогочасній пресі Галицького генерал-губернаторства (“Львівські вісті”, “Краківські вісті”, “Наші дні”, “Kraakauer Zeitung”), знаходимо схвальні відгуки як на поставу “Гамлета”, гру акторів, так і переклад п’єси. “Сценічний”, “легкий”, “зрозумілий”, “близький до оригіналу” – такі епітети характеризують його. Згадки про цю історичну поставу трагедії Шекспіра опублікували на еміграції В. Блавацький, О. Лисяк, М. Івасівка, В. Гординський. Спроби аналізу постави “Гамлета” здійснив Валеріян Ревуцький у книгах “В орбіті світового театру” та “Нескорені березильці”. Наукові публікації про “Гамлета” 1943 р. опублікували І. Макарик та В. Гайдабура.

1999 р. в стінах Львівського національного університету імені Івана Франка створено кафедру театрознавства та акторської майстерності, яка у коло своїх наукових досліджень залучила й діяльність Львівського оперного театру пеоріоду німецької окупації (1941- 1944.). Центральною виставою в діяльності ЛОТу, що привер-



Брошура-програма, випущена з нагоди прем'єри “Гамлета” В. Шекспіра у Львівському оперному театрі, 1943 р.

тала особливу увагу, був “Гамлет” В. Шекспіра. Одразу постало питання пошуку тексту перекладу, здійсненого М. Рудницьким, як вагомого підґрунтя для аналізу режисерської концепції та акторської інтерпретації образів. У жодному архіві Львова, наукових бібліотеках перекладу “Гамлета” не було виявлено. Після смерті Михайла Рудницького у 1975 р. спроби науковців ознайомитись з його приватним архівом натрапили на спротив дружини вченого. І на це були свої вагомі причини. З приходом радянських військ до Львова у 1944 р. галицьку інтелігенцію звинувачено у колабораціонізмі. Не була винятком і особа Михайла Рудницького. Звинувачення й погрози, виключення із членів Спільки письменників, загроза бути звільненим з посади професора Львівського університету імені Івана Франка, постійне цькування, нагляд і доноси довели його мало не до самогубства[2]. Родина

ЛЬВІВСЬКИЙ ОПЕРНИЙ ТЕАТР

ГАМЛЕТ

Трагедія на 5 дій, 18 картин

ВІЛІАМА ШЕКСПІРА

Переклад М. Рудницького

Мушкетер Миколи Лисенка — Лана Турковича

Постанова ЙОСИПА ГІРНЯКА

Оформлення сцени та ескізи костюмів М. ГРИГОРІЄВА

О С О Б И

Клавдій, данський король	Б. Паладій
Гамлет, син попереднього короля	В. Владарський
Полоній, князь	І. Прохас
Герцік, друг Гамлета	І. Лісненко
Лорд, син Полонія	Є. Дубровський
Розенкранд	В. Коралюк
Гільденстерн	В. Шаптарівський
Вольтеманд	П. Крушник
Корнелій	А. Борисенко
Орел	Єв. Кривинський
Дворник	П. Мельник
Служачка	Н. Рудкович
Маріел	О. Гасюк
Бернардо	Є. Чайківський
Франціско	П. Мельник
1-ий	Н. Гелюк
2-ий	М. Медвідь
3-ий	Є. Залеський
4-ий	А. Шеремета
5-ий	Є. Чайківський
6-ий	О. Гасюк
1-ий	П. Сорока
2-ий	І. Куцла
Фортінбрас, норвезький князь	Єв. Кривинський
Принц Датська Гамлета	В. Куріпа
Гертруда, данська королева, мати Гамлета	В. Левицька
Офелія, дочка Полонія	Є. Шаптарівська

Вельмики, діти, офіцери, воїни, слуги, діти та інші
Місце дії — Данія.

Мистецький керівник В. Б. ЛАВАЦЬКИЙ

служеної артистки України Віри Левицької, яка у постанові “Гамлета” 1943 р. виконувала роль королеви Гертруди. Він повідомив про те, що текст перекладу п’єси “Гамлет”, зробленого Михайлом Рудницьким, є в архіві Володимира та Євдокії Блавацьких, що зберігається в Українському Музеї Нью-Йорка. Д-р Юрій Левицький по смерті Євдокії Блавацької упорядковував цей архів, тому знав місце його зберігання. Він замовив копію цього перекладу і надіслав її нам. Директор Українського Музею пані Марія Шуст та хранитель архівів пані Марія Певна ласкаво дали згоду безкоштовно опублікувати надіслану копію. Редакція журналу “Просценіум” висловлює глибоку вдячність д-ові Юрію Левицькому, директорів Музею пані Марії Шуст та пані Марії Певній.

На сторінках друкованого на машинці перекладу є коректура окремих слів та фраз, зроблена рукою М. Рудницького. Бракує останньої сторінки першої дії та у п’ятій дії відсутня сцена приходу Фортінбраса і похорону Гамлета. Вистава 1943 р. закінчувалася смертю Гамлета. Сцена з Фортінбрасом була скорочена. Цим, очевидно, й пояснюється її відсутність у тексті перекладу[4]. Зіставлені нами окремі фрагменти перекладу, надруковані у статті “За повнокровного Шекспіра”, з надісланим текстом п’єси повністю збіглися. Це засвідчує – переклад “Гамлета” здійснив Михайло Рудницький.

Пропонуємо увазі читачів науково опрацьований викладачами кафедри театрознавства та акторської майстерності Майєю Гарбузюк та Ніною Бічуєю текст перекладу “Гамлета” М. Рудницького. Цією публікацією ми повертаємо в науковий обіг ще один переклад безсмертного твору Шекспіра, завдяки чому значно реальнішими стали можливість вивчення та спроби реставрації першої постанови на українській сцені трагедії “Гамлет” В. Шекспіра.

Михайла Рудницького і пізніше, після його смерті відчувала на собі тавро неблагодійності. При житті М. Рудницький ніколи не згадував про цей переклад. Немає згадки про нього і в офіційних документах, характеристиках його літературної та перекладацької творчості. У своїй блискучій статті “За повнокровного Шекспіра”[3] він подає кілька маленьких фрагментів свого перекладу “Гамлета”. Поза тим жодних слідів перекладу усієї п’єси немов би не існувало. Вважали, що вогненний вир подій Другої світової війни (а, можливо, сам автор) знищив переклад “Гамлета”. Проте ми вірили, що рукописи справді не горять! І зробили спробу розширити коло пошуків за межі України. Звернулися до діячів літератури і театру, які працювали під час Другої світової війни у Львові і виїхали на еміграцію до США й Канади. Відгукнувся д-р Юрій Левицький – син за-

1. Гайдабура В. *Театр, захований в архівах*. – К., 1998.
2. *Культурне життя в Україні. Західні землі. Документи і матеріали. Т. 1 (1939-1953)*. – К., 1995.
3. Рудницький М. *За повнокровного Шекспіра // Наукові записки Львівського Державного Університету ім. Івана Франка. Факультет іноземних мов. – Т. XXX. – Львів, 1955. – Вип. 1.*
4. Козак Б. *Палімпсест українського “Гамлета” : переклад і прапрем’єра 1943 року // Вісник Львівського університету ім. Івана Франка. Серія мистецтвознавство. – Львів, 2003. – Вип. 3.*

Роксолана ЗОРІВЧАК

УКРАЇНЬСЬКА ГАМЛЕТІЯНА

І МИХАЙЛО РУДНИЦЬКИЙ

“Гамлет” уважається справедливо найгеніальнішим твором Шекспіра. В фігурі данського королевича можна бачити найкращий поетичний візерунок душі самого поета. Не дивно, що, як усі геніальні постаті, так і ся виявляє багато загадкового...

Іван Франко

“Звичайно переклад тим відрізняється від оригіналу, – пише Г. Кочур, – що оригінал – один, він існує в остаточній і незмінній формі, а єдино можливого перекладу не буває, як не буває, скажімо, єдиного виконання музичного твору: кожен виконавець надає своїй інтерпретації власних відтінків, своєрідних рис” [1]. Дослідник стверджує, що в кожній багатій і розвиненій літературі виникнення кількох, а часом і багатьох перекладів – нормальне явище.

У світлі стверженого вище зрозуміло, що кожен нарід прагне мати якнайбільше якнайдосконаліших перекладів творів В. Шекспіра у своїй культурній полісистемі.

Так склалася наша історія загалом, що Шекспір прийшов в українську літературу доволі пізно. Французький перекладач Шекспіра Ф. Гюго на підставі власного досвіду стверджував, що це – один з тих авторів, які найбільше обороняються від перекладача.

Перший вільний переспів – пісні Дездемони з четвертої дії трагедії “Отелло”, що його здійснив М. Костомаров, датується 1849 р. [2]. Правда, не можна не звернути уваги на іншомовні інтерпретації і постанови творів В. Шекспіра, що відбувались з кінця XVIII ст. в театрах австрійському, польському, російському, – в географічних межах сучасної України. Так, львівський глядач уперше побачив “Гамлета” німецькою мовою не пізніше 1796 р. (на кону австрійського театру), польською – у 1798 р. Перша згадка про постанову “Гамлета” у Києві датована 1816 р., коли польська трупа А. Змієвського відіграла виставу в бенефіс актора Протевського. Після цього протягом XIX ст. на сценах різних міст України відбулися численні вистави “Гамлета” за участю найвизначніших акторів: Е. Россі (італійською мовою), Л. Барная (німецькою мовою), російською у виконанні трагіків П. Мочалова, М. Рибаківа, Н. Іванова-Козельського та ін. Не без впливу цих вистав з’явилась в україн-

ського глядача потреба власного “Гамлета”, а також інших Шекспірівських творів [3].

Українська література почала засвоєння творчості В. Шекспіра з його найвидатнішої і, очевидно, найскладнішої для перекладу, трагедії “Гамлет”. Відомо, що переклад “Гамлета” було здійснено В. Косовцевим на початку 60-х рр. XIX ст., хоча досі тексту перекладу не знайдено [4]. Друковану українську гамлетіану започатковано у Львові. Перша спроба належала П. Свенціцькому, якого І. Франко охарактеризував як “чоловіка дуже спосібного і поступового, широкого демократа” [5]. Поляк родом зі Східної України, П. Свенціцький як актор, перекладач і драматург виявив надзвичайну активність під час перших сезонів новоствореного (1864 р.) українського професійного театру товариства “Руська бесіда”. Щоб збагатити його репертуар, звернувся до драматургії В. Шекспіра. 1865 р. надрукував першу дію трагедії “Гамлет” [6]. П. Свенціцький перекладав не з оригіналу, а з польського перекладу. Його текст, малопоетичний, хибний щодо просодії, все ж не був позбавлений певної вартості. У ньому чітко відчувался відхід від традиції травестії та абсолютної українізації, що були нормами тодішньої перекладацької практики.

Одна з найцікавіших сторінок української шекспіриани пов’язана з перекладацькою діяльністю М. Старицького, який першим надрукував повний переклад “Гамлета” [7]. М. Старицький довго й напружено працював над ним. Він збагнув і усвідомив той важливий факт, що В. Шекспір писав народною мовою, широко використовуючи просторіччя. Перекладач ревно стежив за індивідуалізацією мовлення персонажів, за адекватною передачею філософського багатства твору. Переклад має коментар – передмову, у якій М. Старицький виклав своє розуміння Шекспірової трагедії і свої перекладацькі принципи, а також дав посторінкові пояснення окремих складних словесних образів, каламбурів, багатозначних висловів. Однак значним недоглядом було те, що М. Старицький переклав трагедію, написану англійським п’ятистопним ямбом, розміром сербської юнацької пісні*. Високої думки про Старицького як перекладача “Гамлета” був М. Рудницький (якому й присвячую цю статтю): “Вибір цього Шекспірового архитвору вказує і на літературний смак Старицького, і на ті широкі перспективи, які він хотів указати українському письменству...

*Сербські юнацькі пісні (героїчний епос) в основі своєї ритмічної побудови мають силабічний вірш. – Прим. ред.

У перекладі “Гамлета”, що може стати у нас підставою для дальших сучасніших перекладів, знаходимо одну велику прикмету: Старицький старається передавати фразеологію – на що така багата англійська мова – нашими оригінальними зворотами, і скрізь, де Шекспір черпає повними пригорщами з народної мови, маємо і в перекладі Старицького враження її свіжості” [8]. Переклад М. Старицького перевидали 1928 р. із вступними статтями С. Родзевича та А. Ніковського, з примітками А. Ніковського та деякими виправленнями в тексті (з відповідними коментарями) Л. Старицької-Черняхівської [9].

1899 р. з’явився “Гамлет” П. Куліша [10], що його дуже високо оцінив І. Франко: “Переклад, з яким можемо без сорому показатися в концерті європейських перекладачів великого британця” [11]. М. І. Рудницький також дуже високо цінував Кулішеві переклади з Шекспіра, зокрема його “Гамлета”: “Коли б Куліш залишив був нам єдину свою могутню спробу засвоїти нам Шекспіра, то вже це одне його зусилля заступило б нам його всі інші... Куліш відчував у авторі “Гамлета” бодай ту одну привабливу силу, яка спонукала його шукати нової, не чисто народної поезії, силу, що творить безліч нових образів, слів, метафор, нюансів, блискавок від зудару слова й ідеї” [12].

Трапляється, що запізнілий переклад може пройти повз національну словесність, і в нашій історії було багато випадків, коли переклади друкувалися із запізненням у півсторіччя (Панаса Мирного, І. Франка, П. Грабовського, В. Мисика). Із значним запізненням опубліковано переклади “Гамлета”, що їх зробили Ю. Федькович, Л. Гребінка, Г. Хоткевич, частково О. Бургардт.

1872 р. переклав “Гамлета” Ю. Федькович, одначе переклад уперше опубліковано в збірці праць поета 1902 р. Вартість цієї праці, з боку просодії та мови, – незначна. Поет не знав англійської, перекладав з німецького тексту і дуже далеко відійшов від оригіналу.

Заборона ставити в Російській імперії на сцені українського театру чужоземні п’єси, передусім, В. Шекспіра, відчувається в характері усіх тогочасних перекладів: їх робили без урахування вимог театрального мистецтва. Коли ж 1905 р. виникла змога ставити п’єси В. Шекспіра на сцені, різко відчулася потреба в нових перекладах. На цю вимогу – дати переклад художньо адекватного сценічного рівня – відгукнулися Г. Хоткевич, О. Бургардт та Л. Гребінка. Різною була доля їхніх перекладів.

1998 р. шекспірознавець і перекладознавець О. М. Лучук уперше опублікувала в науковому збірнику Інституту українознавства імені Івана Крип’якевича НАН України “Парадигма” прозовий переклад Г. Хоткевича, зроблений, як вважає дослідниця, у 20-х рр. минулого століття спеціально для театру [13]. Удруге його опубліковано 2004 р. у збірці перекладознавчих та літературознавчих нарисів О. Лучук “Філологічна природа літератури” [14].

26 вересня 1930 р. уклав угоду з харківським Державним видавництвом літератури і мистецтва про новий переклад “Гамлета” О. Бургардт. Саме ім’я відомого, у той час неперевершеного, перекладача служило запорукою того, що переклад буде досконалим. Він і є таким, хоча світла рампи не побачив досі. У перших двох виданнях хрестоматії для середньої школи “Західноєвропейська література” (1936, 1938) “Гамлет” Бургардта опублікований із незначними скороченнями без зазначення прізвища перекладача. Повністю переклад було опубліковано лише 1960 р. у зібранні творів письменника [15]. В. Ревуцький слушно назвав О. Бургардта “майстром-перекладачем”, а його переклад “Гамлета” – “найвизначнішим шекспірівським дарунком першої третини двадцятого століття” [16].

1939 р. молодий український літератор Леонід Євгенович Гребінка переклав Шекспірову трагедію і передав машинопис до Київського українського драматичного театру ім. Івана Франка. У воєнному лихолітті машинопис загубився, і лише в 70-х рр. його віднайдено [17]. Переклад уперше опубліковано 1975 р. у “Всесвіті” [18]. Як слушно доводить шекспірознавець М. Т. Ажнюк, цей переклад містить чимало надзвичайно цікавих інтерпретаційних знахідок [19].

1941 р. у київському видавництві “Мистецтво” вийшов переклад “Гамлета”, що належав В. Веру [20]. У 50-х рр. “Гамлет” ішов на українських сценах саме в цьому перекладі.

1964 р. у другому томі тритомного видання Шекспірових творів надруковано переклад Г. Кочура [21].

2000 р. з’явився переклад Ю. Андруховича [22] – надзвичайно модерний, як і все, що належить перу цього письменника.

Було ще чимало перекладачів, які відтворили окремі частини трагедії “Гамлет”. Окрім уже згаданого вище П. Свенціцького, можемо назвати, наприклад, І. Костецького.

2004 р. виявився також плідним в українській гамлетіані. Цього року, завдяки невтомним старанням проф. Б. М. Козака, віднайдено переклад М. Рудницького, що не просто був здійснений, а й використаний для постанови у Львові 1943 р. І водночас, він зовсім невідомий у нас. Такі ми вже, забудькуваті...

Михайло Іванович Рудницький (7 січня 1889, Підгайці Тернопільського повіту – 1 лютого 1975, Львів) – український літератор, дослідник, критик і перекладач. Походив із родини Рудницьких, що прославилася багатьма іменами: відома організаторка жіночого руху Мілена Рудницька, знаменитий журналіст Іван Кедрин-Рудницький, славетний український історик Іван Лисяк-Рудницький та ін.

Михайло Іванович закінчив Львівський університет, у 1910–1911 рр. та 1919–1922 перебував у Парижі та Лондоні, де здобув глибокі знання світової літератури.



Михайло Рудницький

Протягом тривалого часу завідував літературним відділом газети “Діло” (1922–1929), працював у редакції газети “Вільна Україна” (1939–1940). 1937 р. був обраний професором кафедри української літератури у Львівському університеті, але польський уряд не допустив його до цієї посади. З 1944 р. доля М. Рудницького таки пов’язана із Львівським державним університетом імені Івана Франка, де він був завідувачем кафедри англійської філології, а згодом професором кафедри української філології.

Доробок проф. Рудницького – дуже солідний: це літературознавчі монографії, мемуарні праці, сотні літературознавчих статей, віршові та прозові переклади з багатьох мов. Він чимало зробив для розширення обрії української літератури, для її європеїзації. У перекладі М. Рудницького йшов на львівській сцені Шекспірів “Отелло” (1922) у постанові режисера О. Загарова, вихованця Московського художнього театру. 1933 р. вийшла друком знаменита повість Е. Бронте “Буревіхи” у перекладі М. Рудницького.

1936 р. вийшла друком монографія М. Рудницького “Від Мирного до Хвильового” – надзвичайно цікава дослідницька праця, з гострим і сміливим поглядом на літературу українську в контексті літератури світової. Їй судилося понад 45 років пролежати у спецфонді – жахливій книжковій тюрмі – а її авторів – всіляко задобрювати тоталітарну владу, щоб вона не згадувала про цю книжку, як і про інші писання Михайла Івановича. Одним з таких принизливих “задобрювань” була збірка памфлетів (у співавторстві з В. Беляєвим) “Під чужими прапорами”.

Чи маємо право кинути каменем у Рудницького і забути про весь його доробок? Це вже справа совісті

кожного, однак хочу нагадати найазартнішим євангельську притчу про Христа, жінку-грішницю та фарисеїв. А також рядки М. Рильського з поеми “Мандрівка в молодість”: “Складна то річ минулий вік судити, //не завжди варто тут рубати з-за плеча”. І ще ствердити: якщо мислимо категоріями державного народу, то не маємо права розкидатись надбаним... Мабуть, більшість своїх особистих переживань узяв проф. М. Рудницький із собою до могили...

Дуже багато інформації про М. Рудницького-перекладача дає новоопублікований бібліографічний покажчик “Чужомовне письменство на сторінках західноукраїнської періодики (1914–1939)”. Ще 1991 р. група ентузіастів з Комісії всесвітньої літератури імені Миколи Лукаша НТШ у Львові почала бібліографувати перекладну літературу 1914–1939 рр. у західноукраїнській періодиці – час, що – через відомі трагічні обставини української історії – належить до абсолютно білих (я б назвала їх волаючими!) плям у нашому літературознавстві. Ми працювали над запліснілими в сховищах спецфондів журналами й газетами, ми часто були їхніми першими читачами, не раз очікуючи упродовж місяців “звільнення” їх із книжкових тюрем. Ми раділи кожною знахідкою, а їх було так багато! Наприкінці 2003 р. бібліографічний покажчик “Чужомовне письменство на сторінках західноукраїнської періодики (1914–1939)” вийшов друком і вже одержав схвальну оцінку в пресі, зокрема в “Літературній Україні” [23].

Як засвідчує покажчик, М. Рудницький перекладав англійських авторів – прозу А. Беннета, Джерома К. Джерома, Дж. Р. Кіплінга, К. Менсфілд, В.С. Моєма, Г.К. Честертона, Б. Шоу; американську прозу Е.А. По, данські нариси Г. Брандеса. Здійснив чимало перекладів з іспанської мови, зокрема дав нашому читачеві твори І.В. Бласка, був першим українським перекладачем Х. Ортеги-і-Гассета. Перекладав італійську поезію (Г. Д’Аннунціо, Дж. Леопарді) і прозу (Дж. Папіні), німецьку поезію (С. Георге, Г. Гайне, Й.-В. Гете), польську прозу (С. Жеромського), російську поезію (А. Ахматової) і прозу (І. Буніна); румунську й угорську прозу (І. Галяса, М. Надя, В. Ракочі), французьку – А. Франса, П. Меріме, М. Арлана, Т. Бернара, А. Бірабо, Ф. Буте, вірші П. Верлена, В. Гюго, шведську прозу (А. Мунте) [24]. Майже всі переклади опубліковано в “Ділі” – першій на теренах України щоденній українській газеті.

І отут мимоволі дуже сумні гадки гнітять душу. У 1920-1930 рр. редактором “Діла” був І. Кедрин-Рудницький. В умовах підневільних щоденна українська газета “Діло” постійно друкувала переклади творів світової літератури, пам’ятаючи настанову І. Франка: “Передача чужоземної поезії, поезії різних віків і народів рідною мовою збагачує душу цілої нації, присвоюючи їй такі форми і вирази чуття, яких вона не мала досі, будуючи золотий міст зрозуміння і спочування між нами і

далекими людьми, давніми поколіннями”[25]. Чи можна тепер знайти якісь літературні твори в наших щоденних газетах, приміром, у “Високому замкові”?! Дивлюсь з душевним болем на випуск за 12-13 червня 2004 р. цієї газети з варварськи-брутальним заголовком на першій сторінці: “Сексуальний” скандал з Авраамом Руссо”. А якими ж наркотиками для своїх читачів шинкує газета! Яка це ганьба, який злочин перед нацією! Іван Франко підкреслював, що журналіст – не слуга, а вчитель народу.... Ким же ж є сучасні журналісти?!

Та повернімося до М. Рудницького. У 1942–1943 рр., коли Україна кривавила в страшному воєнному вирі, він поневірявся в ролі домашнього вчителя по селах Львівщини: по матері мав частку єврейської крові в собі і добре розумів, що **не** значить у часи фашистського режиму. У нас є шкідлива традиція якось замовчувати семітський компонент у родині Рудницьких (ми так любимо щось не договорювати, “загортати в папірчики”!).

Українська національна прапем’єра “Гамлета” відбулася у Львові 21 вересня 1943 р. Її режисером був Йосип Гірняк, першим українським Гамлетом – Володимир Блавацький. Харківський театр імені Т. Шевченка (режисер – Борис Норд) поставив “Гамлета” 1956 р., роль Гамлета в ній виконував Я. Геляс, який у виставі 1943 р. грав роль Першого актора. За харківською виставою 1957 р. з’явилася прапем’єра “Гамлета” у Львівському театрі імені М. Заньковецької (режисер – Борис Тягно, в ролі Гамлета – Олександр Гай). Ці дві постанови йшли в перекладі В. Вера.

Із закінчення Другої світової війни значна частина львівських акторів опинилася на еміграції. М. Рудницький залишився у Львові, але про свій переклад не згадував. Про це знаю з власного досвіду: я студіювала англїстику у Львівському університеті на кафедрі англїської філології, якою він завідував; професор був керівником моєї дипломної роботи про народність поезії Роберта Бернса.

1955 р. в “Наукових записках” факультету іноземних мов Львівського державного університету імені І. Франка М. Рудницький публікує статтю “За повнокровного Шекспіра” [26]. Він зазначає, що деякі театри мають у своєму репертуарі “Гамлета”, і в зв’язку з цим доречно обговорити труднощі, пов’язані з його сценічним втіленням. У статті він надзвичайно різко критикує переклади П. Куліша та М. Старицького з Шекспіра (тут згадуються слова Ліни Костенко з вірша “Біль єдиної зброї” – “Як часто лицемірив твій Парнас!..”), цитує окремі не дуже вдачі уривки з перекладів В. Вера, захоплюється російськими перекладами. Водночас підкреслює, що в перекладі треба виходити з духу мови і вимог сцени, зазначає, що українізувати переклад означає перетворювати чужинні твори відповідно до духу нашої мови. Стверджує, що оригінальний текст В. Шекспіра дає дуже широкі можливості передавати його в пере-

кладі досить вільно, посилюючи або послаблюючи елементи філософського роздуму, меланхолії, іронії тощо. У статті автор подає власний переклад – кінець першої дії, звернення Гамлета до друзів з проханням мовчати про його таємницю:

Ви перед богом тут ще раз клянїться:
Як дивовижно я не поводився б
Або ж ховався за чудернацький настрій,
Клянїться, що, побачивши мене,
Ніколи ви – руками, головою,
Ні фразами двозначними “То-го”,
“Ми знаєм”, “Ми могли б сказати дещо”,
“Якби ми захотіли”... “Є такі”...
Ні будь-чим іншим не виявите ви,
Що ближче щось про мене вам відомо” [27].

У віднайденому тексті у перекладі є пропуск, тому цитата із статті дозволяє реконструювати останні чотири рядки.

Або ж, до прикладу, інший уривок з перекладу Рудницького, наведений у статті. Йдеться про розмову між двома блазнями-гробокосами, де гру слів побудовано на тому, що англїською мовою слово arms означає і “руки”, і “герб”:

First clown

There is no ancient gentlemen but gardeners, ditchers, and grave-makers: they hold up Adam’s profession.

Second clown

Was he a gentleman?

First clown

He was the first that ever wore **arms** [28]

(*підкреслення усюди мої. – Р. 3.*)

М. Рудницький, критикуючи переклад В. Вера, пропонує свій варіант:

“А хіба ж Адам був **дворянином**?”

“Звичайно, він же ж перший з усіх людей жив **на дворі**” [29].

У нововіднайденому варіанті – інший переклад:

1-ий блазень:

Нема стародавнїшої шляхти, ніж садівники та гробокоси: вони виводять свою професію від Адама.

2-ий блазень:

Хіба ж Адам був **шляхтич**?

1-ий блазень:

Він же першим у раю **шлях тичив**[30].

Наявність двох варіантів доводить, що М. Рудницький продовжував удосконалювати свій переклад.

Цитований вище уривок він переклав досить добре, хоча цікаві й інші інтерпретації, пор., наприклад, з найновішим перекладом Ю. Андруховича:

1-ий блазень:

Хоча справжня еліта на землі – це садівники, сапери і гробокоси. Наша професія йде від самого Адама.

2-ий блазень:

То Адам так само був **благородний**?

1-ий блазень:

Краще сказати – **благоліпний**, виліплений тобто [31].

У П. Куліша гра слів зовсім відсутня:

Первий могильник:

Нема пана над садівника, землекопа та могильника:
вони держаться Адамового ремесла.

Другий могильник:

Хіба Адам був **дворянин**?

Первий могильник:

Він був первий, що носив **герб** [32].

Зіставляючи різні українські інтерпретації “Гамлета” з оригіналом, часто переконуємося в талановитості перекладу М. Рудницького. Тут причин чимало. Хто знав М. Рудницького, добре пам’ятає його гострий розум, його сарказм. Якщо ж урахувати, що цей блискучий філолог добре знав англійську мову, глибоко – англійську літературу, то зрозуміло, що часто міг успішно впоратися з найскладнішим – з Шекспіровими каламбурами. Ось деякі зразки:

King Claudius

But now, my cousin Hamlet, and my **son** – –

Hamlet

A little more than **kin** and less than **kind**.

King Claudius

How is it that clouds still hang on you?

Hamlet

Not so, my lord, I am too much i’th’ **sun**. [33]

П. Куліш:

Король

А ти, кузине Гамлете і сину...

Гамлет

Більш трошки від кузина, менш від сина.

Король

Чого се на тобі все хмари виснуть?

Гамлет

Ні, царю, я аж надто вже **на сонці** [34].

Гр. Кочур:

Король

А ти, мій рідний Гамлете, мій сину...

Гамлет (нишком)

Хоч ми й **рідня**, проте **не рідні** зовсім.

Король

Чому це й досі ще над вами хмари?

Гамлет

Та де там, пане! **Сонця** аж занадто [35].

Віктор Вер:

Король

О ти, мій родич Гамлет, сину мій.

Гамлет (убік)

І менш ніж син і більш ніж родич просто.

Король

Ще й досі над тобою хмари виснуть?

Гамлет

О ні, державцю, **сонця** – аж занадто.

Тут же подано примітку перекладача: “В оригіналі – іронічна гра на співзвучності англійських слів sun – сонце і son – син, яку неможливо передати українською мовою. Але, крім того, Гамлет хоче сказати, що для нього надто багато придворного блиску” [36].

Юрій Клен:

Король

А ти, мій рідний Гамлете, мій сину...

Гамлет (нишком)

Рідня, та не **споріднена** душа.

Король

Чого тебе ще хмари сповивають?

Гамлет

Ні, я купаюсь у проміннях **сонця!** [37]

М. Рудницький:

Король

А ти, мій Гамлете, **небоже** й сину...

Гамлет (убік)

Не дуже син і **небіж не дай Боже!**

Король

Чому ти ходиш в чорній хмарі?

Гамлет

Бо в очі ріже **сонце**... від престолу [38].

Л. Гребінка:

Король

А ти, **небоже**, Гамлете, мій сину....

Гамлет (убік)

Хоч **родич** я, та не такий вже й **рідний**.

Король

Тобі чоло ще й досі темнять хмари

Гамлет

Ні, навпаки, мене все палить **сонце** [39].

Ю. Андрухович:

Король

А ти, наш рідний Гамлете і сину....

Гамлет (убік)

Такий вже рід, що всяке в рідні рветься.

Король

Чому ти все ще мрячний і похмурий?

Гамлет

Не зовсім, пане. Я вже весь блищу [40].

Або ж :

Queen
Thou know'st 'tis common, all that lives must die,
Passing through nature to eternity
Hamlet
Ay, madam, it is common [41].

П. Куліш:

Королева
Все, що живе, колись умерти мусить,
Через природу перейти у вічність.
Гамлет
Так, королево, це всім спільна доля [42].

Гр. Кочур:

Королева
Звичайна річ: усе земне вмирає
І крізь природу в вічність поринає.
Гамлет
Так, пані, річ звичайна [43].

Юрій Клен:

Королева
Все, що живе, помре, щоб перейти
у лоно вічності, і споконвіку
ведеться так. Це наш утертий шлях.
Гамлет
О так, мадам, це шлях утертий! [44].

Віктор Вер:

Королева
Це – доля всіх: померти, в прах зійти
І в вічність крізь природу перейти.
Гамлет
Так, доля всіх [45].

Л. Гребінка:

Королева
Звичайна доля: кожне мре створіння,
Проходячи у вічність через тління.
Гамлет
Авжеж, звичайна доля [46].

М. Рудницький:

Королева
Це ж суцця правда, все живе – вмерти мусить,
Щоб від природи в вічність перейти.
Гамлет
О так, це суцця правда [47].

Ю. Андрухович

Королева
Звичайне діло: кожен із живих

Колись вмирає. Це перебування
Всього лишень, а смерть веде у вічність
Гамлет
Ну так, мадам, ну так, звичайне діло [48].

Дуже цікавий словесний образ

“But look, the morn, in russet mantle clad
Walks o’er the dew of yon high eastward hill [49].

вдало передав **П. Куліш:**

Та гляньте, ранок у червоній ризи
Йде по росі з високого узгір’я
На сході сонця [50].

Але не менш вдало передав його М. Рудницький:
Та гляньте: ранок у багрянім плащі
Східним узбіччям сходить по росі [51].

Звичайно, не все досконале в перекладі М. Рудницького, подибуємо русизми, не зовсім послідовне вживання форм другої особи однини та множини займенників. Українська гамлетіяна – багата, маємо досконалі переклади Л. Гребінки, Г. Кочура, Юрія Клена. Однак значення перекладу, з яким зможе ознайомитися читач тепер, – велике: у ньому є дуже цікаві інтерпретаційні знахідки, несподівані словесні зіткнення. До того ж, цей переклад важливий для історії української шекспіріани, для історії українського художнього перекладу. Якби ми спромоглися опублікувати всі українські переклади “Гамлета” – мали б повчальний перекладознавчий посібник, мали б надзвичайно цікавий документ розвитку виразових можливостей нашої мови.

1. Кочур Г. Майстри перекладу // Всесвіт. – 1966. – № 4. – С. 17.

2. Шекспір В. Верба (Пісня Дездемони) Пер. М. І. Костомарова // Костомаров Н. І. Литературное наследие. – СПб., 1890. – С. 229.

3. Ревуцький В. До історії українського “Гамлета” // Клен Юрій. Твори: У 4 т. – Торонто, 1960. – Т. 4 – С. 7–8.

4. Пилипчук Р. Про письменника основ’янина Віта Косовцева // Рад. літературознавство. – 1083. – № 3. – С. 56–57.

5. Франко І. Руський театр в Галичині // Франко І. Зібрання т.: У 50 т. – К., 1980. – Т. 26. – С. 365.

6. Шекспір В. Гамлет, Данський королевич / Пер. Павло Свій // Нива. – 1865. – № 3 – С. 36–42; № 4. – С. 52–56; № 5 – С. 69–73; № 7. – С. 100–104; № 8. – С. 117–120; № 9. – С. 132–138.

7. Шекспір В. Гамлет, принц Данський / Пер. М. Старицький. З прилогою музики М. Лисенка. – К., 1882. – 202 с.; 12 с. нот.

8. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. – Львів, 1936. – С. 151.

9. Шекспір В. Гамлет, принц данський / Пер. М. Старицький. Стаття С. Родзевича. – Харків, 1928. – XXXVII, 192, XXXIII с.
10. Шекспір В. Гамлет, принц данський. Пер. П. О. Куліша. Виданий з передм. і поясн. І. Франка. – Львів, 1899. – XX, 171 с.
11. Франко І. Передмова [до видання: Вільям Шекспір. Гамлет, принц данський. Переклад П. О. Куліша. Львів, 1899] // Франко І. Зібрання творів : У 50 т. – К., 1981. – Т. 32. – С. 169.
12. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. – Львів, 1936. – С. 56.
13. Лучук О. Ще один український “Гамлет”: інтерпретація Гната Хоткевича // Лучук О. Діалогічна природа літератури: Перекладознавчі та літературознавчі нариси. – Львів, 2004. – С. 99 – 100.
14. Шекспір В. Гамлет. Трагедія в 5 діях. Інтерпретація Г. Хоткевича // Лучук О. Діалогічна природа літератури: Перекладознавчі та літературознавчі нариси. – Львів, 2004. – С. 205 – 245.
15. Шекспір В. Гамлет, принц данський // Твори: у 4 т. – Торонто, 1960. – Т. 4 – С. 15 – 238.
16. Ревуцький В. До історії українського “Гамлета” // Клен Юрій. Твори: у 4 т. – Торонто, 1960. – Т. 4 – С. 13.
17. Зорівчак Р. Українсько-англійські літературні взаємини // Українська література в загальнослов’янському і світовому літературному контексті: В 5 т. – К., 1987. – Т. 3: У взаєминах з літературами Заходу і Сходу. – С. 128.
18. Шекспір В. Гамлет / З англ. пер. Л. Гребінка. Публ. М. Т. Ажнюк // Всесвіт. – 1975. – № 7. – С. 97 – 166.
19. Ажнюк М. Незнаний український “Гамлет” // Всесвіт. – 1971. – № 12. – С. 123 – 125.
20. Шекспір В. Трагедія про Гамлета, принца датського / Пер. з англ. В. Вера. Редакція і післямова А. Гозенпуда. – К., 1941. – 270 с.
21. Шекспір В. Гамлет, принц Датський / Пер. Г. Кочура // Шекспір В. Вибрані твори: У 3 т. – К., 1964. – Т. 2. – С. 319–530.
22. Шекспір В. Гамлет, принц Данії / Пер. Ю. Андруховича // Четвер. – 2000. – № 10. – С. 2 – 103.
23. Квітка О. “Імпорт” на рівні літератури [Рец. на кн.: Чужомовне письменство на сторінках західноукраїнської періодики (1914–1939): Бібліограф. покажчик. Львів, 2003] // Літературна Україна. – 2004. – 10 черв.
24. Чужомовне письменство на сторінках західноукраїнської періодики (1914–1939): Бібліограф. покажч. / За заг. ред. О. Лучук, Т. Лучука; Наук. ред. Р. Зорівчак. – Львів, 2003. – 194 с. (Українська бібліографія. Нова серія. Ч. 13) – 194 с.
25. Франко І. Передмова [до збірки “Поєми”] // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1976. – Т. 5. – С. 7.
26. Рудницький М. За повнокровного Шекспіра (До питання інтерпретації драматургії Шекспіра в перекладах і на сцені) // Наук. зап. Львів. держ. ун-ту. – Львів, 1955. – Т. 30. – Фак. іноз. мов. – Вип. 1 – С. 5–19.
27. Там само. – С. 14.
28. Shakespeare W. The tragedy of Hamlet, prince of Denmark. – New York, 1968. – P. 235.
29. Рудницький М. За повнокровного Шекспіра... – С. 11.
30. Шекспір В. Гамлет / Пер. М. Рудницького // Просценіум. – 2004. – Ч. 8–9. – С. 194.
31. Шекспір В. Гамлет, принц Данії / Пер. Ю. Андруховича. // Четвер. – 2000. – № 10. – С. 85.
32. Шекспір В. Гамлет, принц данський. Пер. П. О. Куліша. Виданий з передм. і поясн. І. Франка. – Львів, 1899. – С. 134.
33. Shakespeare W. The tragedy of Hamlet, prince of Denmark... – P. 63
34. Шекспір В. Гамлет, принц данський. Пер. П. О. Куліша. Виданий з передм. і поясн. І. Франка... – С. 13
35. Шекспір В. Гамлет / Пер. з англ. Г. Кочура. – К., 2003. – С. 14.
36. Шекспір В. Трагедія про Гамлета, принца датського / Пер. з англ. В. Вера. Редакція і післямова А. Гозенпуда... – С. 21–22.
37. Шекспір В. Гамлет, принц данський // Тв.: у 4 т. – Торонто, 1960... – С. 29.
38. Шекспір В. Гамлет / Пер. М. Рудницького // Просценіум... – С. 137.
39. Шекспір В. Гамлет, принц датський. Пер. Л. Гребінки // Шекспір В. Тв. в 6-ти томах. – К., 1986. – Т. 5. – С. 14.
40. Шекспір В. Гамлет, принц Данії / Пер. Ю. Андруховича... – С. 11.
41. Shakespeare W. The tragedy of Hamlet, prince of Denmark... – P. 63.
42. Шекспір В. Гамлет, принц данський. Пер. П. О. Куліша. Виданий з передм. і поясн. І. Франка... – 1899. – С. 13.
43. Шекспір В. Гамлет / Пер. з англ. Г. Кочура. – К., 2003. – С. 14.
44. Шекспір В. Гамлет, принц данський. // Тв.: у 4 т. – Торонто, 1960... – С. 29.
45. Шекспір В. Трагедія про Гамлета, принца датського / Пер. з англ. В. Вера. Редакція і післямова А. Гозенпуда... – 1941. – С. 22.
46. Шекспір В. Гамлет, принц датський. Пер. Л. Гребінки... – С. 14.
47. Шекспір В. Гамлет / Пер. М. Рудницького // Просценіум. – С. 137.
48. Шекспір В. Гамлет, принц Данії / Пер. Ю. Андруховича... – С. 6.
49. Shakespeare W. The tragedy of Hamlet, prince of Denmark... – P. 63
50. Шекспір В. Гамлет, принц данський. Пер. П. О. Куліша. Виданий з передм. і поясн. І. Франка... – 1899. – С. 10.
51. Шекспір В. Гамлет / Пер. М. Рудницького // Просценіум... – С. 135.

Вільям ШЕКСПІР
переклад з англійської
Михайла Рудницького

ГАМЛЕТ*

ДІЙОВІ ОСОБИ

ГАМЛЕТ – син попереднього і небіж теперішнього короля
КЛАВДІЙ – данський король
ПОЛОНІЙ – канцлер
ГОРАЦІО – друг Гамлета
ЛАЕРТ – син Полонія
ВОЛЬТИМАНД
КОРНЕЛІЙ
РОЗЕНКРАНЦ придворні
ГІЛЬДЕНСТЕРН
ОСРІК
ДВОРЯНИН
СВЯЩЕНИК
МАРЦЕЛ офіцери
БЕРНАРДО
ФРАНЦІСКО – вояк
РЕЙНАЛЬДО – служник Полонія
АКТОРИ
ДВА БЛАЗНІ – гробокопи
ФОРТИНБРАС – норвезький князь
КАПТАН
АНГЛІЙСЬКІ ПОСЛИ
ГЕРТРУДА – данська королева, мати Гамлета
ОФЕЛІЯ – дочка Полонія
Вельможі, дами, офіцери, моряки, вістуні та інші двірські люди
ПРИВИД батька Гамлета

**Рукопис перекладу (машинопис) зберігається в архіві Володимира Блавацького та Євдокії Дичківни-Блавацької в Українському Музею в Нью-Йорку, сигн. 01/28026.*

[ДІЯ I]*

Місце дії: Данія

Сцена I.

Ельсинор. Майданчик перед замком. Франціско на варті. Входить Бернардо

БЕРНАРДО.	Там хто?
ФРАНЦІСКО.	Ти сам раніш скажи й дай знак.
БЕРНАРДО.	Нехай живе король!
ФРАНЦІСКО.	Бернардо?
БЕРНАРДО.	Він.
ФРАНЦІСКО.	Приходиш точно у свою годину.
БЕРНАРДО.	Ось північ б'є; іди, лягай, Франціско.
ФРАНЦІСКО.	Спасибі, що змінив мене, бо холод Собачий, аж млоїть під серцем.
БЕРНАРДО.	На варті тихо?
ФРАНЦІСКО.	Не шурхнула й мишка.
БЕРНАРДО.	Ну, на добраніч.
	А як моїх заступників побачиш, Горація й Марцела, хай спішаться.
ФРАНЦІСКО.	Здається, йдуть. Гей, хто там? Стій!

Входять Гораціо і Марцел.

ГОРАЦІО.	Самі свої.
МАРЦЕЛ.	І данські громадяни.
ФРАНЦІСКО.	Добраніч вам.
МАРЦЕЛ.	Бувай здоров, друзяко.
	Хто на черзі?
ФРАНЦІСКО.	Мене змінив Бернардо! Добраніч (<i>Виходить</i>).
МАРЦЕЛ.	Гей, Бернардо!
БЕРНАРДО.	Я – ось тут,
	А там – Гораціо?
ГОРАЦІО.	Щось наче він.
БЕРНАРДО.	Привіт, Горац. Вітай і ти, Марцеле.
МАРЦЕЛ.	Воно з'являлось знов цієї ночі?
БЕРНАРДО.	Нічого я не бачив.
МАРЦЕЛ.	Горацій каже, що це все з уяви Й не хоче няти віри мареву, Яке ми двічі бачили. Тому Я запросив його сюди на варту. Щоб сам ствердив, як знов поверне тінь? Чи бачим добре, й щоб озвався до неї.
ГОРАЦІО.	Пусте. Не прийде.
БЕРНАРДО.	Сядьте на хвилину.

*Тут і далі у квадратних дужках подаємо пропущені у рукописі слова. – Прим. ред.

Я нападу ще раз на ваші вуха,
Що укріпились муром проти правди,
Яку ми бачили дві ночі.

ГОРАЦІО.
Добре,
Сідаймо і послухаймо Бернарда.

БЕРНАРДО.
В минулу ніч,
Як зірка та, від бігуна на захід,
Пройшла свій шлях, щоб блиснути на небі,
Де сяє і тепер, Марцел і я,
Коли на вежі дзвін ударив раз...

Входить Привид.

МАРЦЕЛ.
БЕРНАРДО.
МАРЦЕЛ.
БЕРНАРДО.
ГОРАЦІО.
БЕРНАРДО.
МАРЦЕЛ.
ГОРАЦІО.

Цить! Зупинись! Глянь, знов воно надходить.
Точнісінько небіжчик наш король.
Горац, ти знаєш мову книг, промов.
Чим не король? Лиш добре подивись.
Так, дуже схожий; чудно мені й страшно.
Немов жде слова.
Обізвись, Гораце.
Ти хто, що смієш походжати
В такій порі та у воєнній зброї
Покійника, ще й данського царя?
В ім'я небес тебе зову, промов!
Образився.
Дивись, відходить геть.
Стий! Обізвись! В ім'я небес, промов!

Привид відходить.

МАРЦЕЛ.
БЕРНАРДО.

Пішов, не хоче відповісти.
Ну, що ж, Гораціе? Тремтиш і зблід?
Чи це таки щось більше, ніж уява?
Що думаєш про це?

ГОРАЦІО.
Йй-Богу, сам я не поймав би віри,
Якби наглядно був не перевірів
На власні очі.

МАРЦЕЛ.
ГОРАЦІО.

Чим він не король?
Мов ти на себе схожий.
Така ж уся була на ньому зброя,
Коли з норвежцем гордим воював,
Так насупивсь, коли в гнівнім зударі
Шпурнув він ляхом із саней на лід.
Це дивна річ.

МАРЦЕЛ.
ГОРАЦІО.

Так двічі вже у примарній годині
Пройшов повз нас воєнною ходою.
Як підійти до цього, я не знаю,
Та ширше взявши: це віщує нам
Якесь розладдя дивне у державі.
Тепер сідаймо і скажіть, хто знає,
Навіщо ці суворі й пильні варти,
Щоніч турбують наших громадян?
Навіщо ллють щодня гарматну мідь
І крам воєнний звозять з чужини?
Чому для теслів при суднах зрівняли
Неділю з буднем? Чим це пахне все,
Коли наш час, задиханий від праці,

ГОРАЦІО. Запряг в ярмо упоруч з днем ще ніч;
Хто скаже, що це значить?
Я. Принаймні
Така є чутка. Фортинбрас норвезький,
Чванько, був викликав на заздрий герць
Отого нашого володаря,
Якого тінь з'явилась перед нами.
Хоробрий Гамлет наш, в усьому світі
Сміливістю славетний, переміг
І Фортинбраса вбив; за договором,
У згоді з честю і законом, край
Увесь мав відійти до переможця.
І наш король заклав з своїх земель
Подібну пайку, що у спадщині
До Фортинбраса перейшла б, якби
Він переміг; як за умовою
Його земля припаде Гамлетові.
Тепер Фортинбрас – син палкий, гарячий,
Мов той непереварений метал, –
Зібрав з окраїн покидьків за харч
На одчайдушне діло. Ціль його
– Як це наш уряд добре розуміє –
Відвоювати збройною рукою
Батьківські землі. Ось причина вся –
На мою думку – наших готувань
І наших варт, і справжнє джерело
Такого поспіху і метушні в країні.
БЕРНАРДО. По-моєму, оце ж і є причина.
І через те між вартою снується
Недобра тінь у зброї – наш король,
Що був і є причиною цих воєн.
ГОРАЦІО. Не раз стебло затьмить зір розуму.
У Римі, в місті слави й перемог,
У дні, як впасти мав могутній Юлій,
Всі труни спорожніли і мерці
У саванах по вулицях кричали.
Криваві роси, вогнехвості зорі,
На сонці – плями і вогке світило,
Яке державою Нептуна править,
Померкло хворе, мов у судний день.
Таких предтеч загрозливих подій,
Провісників, що сповіщають долю,
Пролог з сумною звісткою кінця –
Земля і небо спільно посилають
Країні нашій.

Привид повертається.

Тихіше: він вернувся знову.
Хай громом б'є, я зупиню його.
Стій, Привиде! Коли ти маєш мову
Чи тільки голос, то промов до мене.
Коли тобі чимсь можна допомгти,
Тобі на спокій, а собі на щастя,
Промов до мене!
Коли ти знаєш майбуття країни
І як від неї відхилити лихо,

Промов до мене!
Коли ти скарб нагарбав за життя
І десь його в землі глибоко скрив,
За що твій дух покутує на світі,
Скажи, не йди, промов. (*Співає півень*). Спиши його,
Марцелі!

МАРЦЕЛ. Чи вдарити його цим топірцем?
ГОРАЦІО. Бий, як не спиниться.
БЕРНАРДО. Він тут!
ГОРАЦІО. Він тут!

Привид зникає.

МАРЦЕЛ. Вже зник!
Його повагу ми образили
Лише самою спробою насильства;
Бо ж він несхопний, мов оте повітря;
Й удари наші – злобна лють і глум.
БЕРНАРДО. Хотів озватись, та задерся півень.
ГОРАЦІО. І дух здригнувся, немов від присуду
Злочинець. Кажуть: ранковий сурмач –
Як півня звать – горлянки гострим звуком
Денного бога будить. І тоді,
З вогню, з води, з повітря чи з землі
Нечистий дух-приблуда утікає
У захист свій; а скільки в цьому правди,
На це ми мали тут наочний доказ.

МАРЦЕЛ. Він зник на перший півня крик.
Розказують: коли надходить ніч
Різдва Христового, цей птах
Світанкових огнів співа всю ніч;
Повір'я є, що в час той жоден дух
До нас прийти не сміє і що ночі
Стають цілющі, всі планети добрі,
Всі відьми й чари втрачають свою силу
– Такий це час святий, благословенний.

ГОРАЦІО. Я теж так чув і йму почасті віру.
Та гляньте: ранок в багрянім плащі
Східним узбіччям сходить по росі.
Покиньмо варту; раджу сповістити
Про все це Гамлета-князя. Клянусь,
Що дух, для нас німий, дасть відповідь
Йому. Чи згодні ви про все сказати

МАРЦЕЛ. По щирости, як каже обов'язок?
Скажи, будь ласка, я ж вкажу вам, де
Його знайти самого нині вранці.

Сцена II.

*Престольна зала в замку. Сурми. Входять Король, Королева, Гамлет, Полоній,
Лаерт, Вольтиманд, Корнелій, Вельможі і Двірські.*

КОРОЛЬ. Який ще свіжий спогад смерти брата,
Нам дорогого Гамлета! Здалось би
В серцях носити біль, державу всю

Вгорнути смутку хмарою! Проте
 Природу людську переважає розум.
 З тугою згадуєм його, все ж мудрість
 Нагадує вагу і власних справ.
 Це зваживши, ми нашу королеву,
 Співволодарку, давню братову,
 Сумні й щасливі, з усміхом крізь сльози,
 З жалем і втіхою навпереваги,
 На похоронах, то знов на весілля –
 Взяли ми за дружину. Досвід ваш
 І мудре щире слово нам допомогли
 У цьому ділі. Дякуємо всім.
 Тепер про справу Фортинбраса-сина.
 Чи легковажить він так нашу міць,
 Чи думає, що мого брата скін
 Нараз струснув основами держави,
 Ще й самовпевнений в юнацьких мріях,
 Він зневажає нас вимогою
 Віддати йому землі, що їх був
 У його батька відобрав законно
 Наш брат славетний. Стільки про цю справу.
 Тепер про нас і про мету цих зборів.
 Ось в чому річ: ми просим цим листом,
 Щоб цар норвезький, дядько Фортинбраса,
 – Хоч він, прикований до ліжка, мабуть,
 Не знає свого небожа затій! –
 Спинив його й не дав йому збирати
 Данини й війська з дядькових підданих.
 Ви як посли, Корнеле й Вольтиманде,
 Складіть поклін старому королеві,
 А у розмові з ним тримайтесь меж,
 Накреслених в оцих статтях. Прощайте.
 І поспіх свій пожвавте обов'язком.

КОРНЕЛІЙ
 І ВОЛЬТИМАНД
 КОРОЛЬ.

В цій справі, як в усіх, підем за обов'язком.
 Немає й сумніву. Щасливої дороги.

Виходять Вольтиманд і Корнелій.

А в тебе що нового, мій Лаерте?
 Ти мав якесь прохання... в чому річ?
 Коли воно розумне – твій король
 Почує голос твій. Чого бажаєш?
 Мої бажання йдуть твоїм назустріч.
 Не може бути думка ближча серцю,
 Рука вірніша спрагненим устами,
 Ніж наш престіл твому батькові.
 Чого ж ти прагнеш?

ЛАЕРТ.

Ваша світлосте,
 Дозвольте знов до Франції вернутись.
 Я звідтіля приїхав добровільно
 З поклоном на коронаційний день,
 Та нині, щиро признаюсь, думками
 Туди я лину. Тож благаю в Вас
 Пробачення і дозволу на виїзд.
 А згода батька? Що Полоній каже?
 Він, Пане, так настирливо ламав

КОРОЛЬ.
 ПОЛОНІЙ.

Мої вагання, що я врешті мусив
Печать своєї згоди приложити.
Дозвольте, прошу, їхати йому.

КОРОЛЬ. Що ж? З добрим вітром! Ти – Лаерте – вільний.
Використовуй по вподобі час. *(Лаерт відходить)*.
А ти, мій Гамлете, небоже і сину...

ГАМЛЕТ *(убік)*. Не дуже син і небіж, не дай Боже!
КОРОЛЬ. Чому ти все ще ходиш в чорній хмарі?
ГАМЛЕТ. Бо в очі ріже сонце... від престолу.
КОРОЛЕВА. О Гамлете, скинь колір цей нічний,
Привітно глянь на свого короля.
Чого ж очима з-під важких повік
Шукати вічно батька у труні?
Це ж суцця правда, все живе – померти мусить,
Щоб від природи в вічність перейти.

ГАМЛЕТ. О, так, це суча правда.
КОРОЛЕВА. Чому ж тепер
Це все тобі нараз здається дивним?
ГАМЛЕТ. Здається, пані? Ні; здається – не мені.
Не цей чорний плащ, кохана мамо,
Не прибрана в жалобі чорнота,
Не у зітханнях стримуваний віддих,
Не самі очі, змінені в струмки,
Не вираз сам прибитого обличчя,
Не настрій, вигляд, болю прояви
Мене відкрити можуть... “Здається”
Це всім доступні дії, форми гри,
Мов та на мені смутку поволока!
А те, що в серці, сховане для ока.

КОРОЛЬ. Це гарна риса, Гамлете, похвально,
Що сплачуєш синівський довг жалобі,
Та знаєш сам, твій батько втратив батька
І дід – свого, а той, що був живий,
Як добрий син, тужив за ним до часу.
Та сумувати повсякчас – безбожно,
Запеклий жаль – не мужній; свідчить він
Про кволе серце, непостійний ум,
Про поверховий, первісний світогляд.
Коли відомо, що так мусить бути,
Що це звичайне явище життя,
Чого ж його собі до серця брати,
Бунтуючись? Це перед небом гріх,
Зневага розуму, мерця й природи,
Де перший і останній труп нам каже:
“Так мусить бути”. Просимо: ти смутком
Об землю кинь, за батька нас прийми,
Щоб бачив світ, що ти престолові
З усіх найближчий, що тебе кохаю,
Мов свого сина найніжніший батько.
Зате твій намір в Віттенберг вертатись
Для студій – нам далекий і чужий.
Прохаємо, лишися з нами тут...
Під теплим доглядом, як найчільніший
Наш дворянин, близький свояк і син.
Чи надаремне просить тебе мати?
КОРОЛЕВА. Лишайся, Гамлете, і в Віттенберг не їдь.
ГАМЛЕТ. Послухаю тебе в усьому, пані матко.

КОРОЛЬ. Яка приємна й щира відповідь.
Живи у Данії, як ми.
(До Королеви). Ходімо, Пані.
Ця добра, чемна згода Гамлета
Втішає серце. На цю честь нехай
За кожним данським тостом залуна
Гармата попід хмари, небеса
Хай земним громам відгукнуться. Йдемо.

Виходять усі, крім Гамлета.

ГАМЛЕТ. Якби це надто, надто грубе тіло
Могло текти, рососою танути!
Якби Творця Найвищого закон
Не суперечив самогубству! Боже,
Які марні для мене, пренудні
І затхлі всі потреби цього світу!
Це сад неполеного бур'яну,
Де лиш росте й панує дике зілля.
До цього докотилось? Тьфу, ганьба!
Два місяці, як вмер, нема і двох...
Король на увесь ріст; теперішній
При ньому – це сатир при Аполлоні.
А маму як кохав! Її лице
Від леготу беріг. О земле, небо!
Чи мушу мати пам'ять? Так горнулась
Вона до нього, наче б від питва
Зростала спрага. Місяць! Геть думки.
О змінносте! назвати б тебе – жінка.
Короткий місяць; навіть черевики
Не стерлись ті, в яких ішла в сльозах
За трупом, мов Ніоба. Як? Вона?
О, Боже! навіть звір без тямки вмів би
Тужити довше... Взяти шлюб із дядьком,
Що має в собі з свого брата стільки,
Що я з Геракла. Ледве один місяць...
Ще не обсохла сіль облудних сліз,
Ще спухлі плями не зійшли з повік,
А вийшла заміж! Нечестивий поспіх!
Так швидко бігти в сороміцьке ложе!
Нема й не може бути тут добра.
Хоч рвись на кусні, серце, а мовчи!

Входять Гораціо, Марцел і Бернардо.

ГОРАЦІО. Привіт вам, князю.
ГАМЛЕТ. Тішусь, що вас бачу:
Горацій... чи себе не пізнаю?
ГОРАЦІО. Той сам, мій князю, вірний ваш слуга.
ГАМЛЕТ. Дозволь слугу на друга проміняти.
Що привело тебе із Віттенбергу?
А це Марцел?
МАРЦЕЛ. До послуг.
ГАМЛЕТ. Добрий вечір.
(До Горація). Що ж привело тебе сюди, скажи?
ГОРАЦІО. Мій нахил до безділля, князю.
ГАМЛЕТ. І ворог твій такого не сказав би,

Я ж власних вух не зможу ошукати,
Щоб проти тебе стали свідками.
Ти ж не бездільник, знаю. Ну, яке
Ти можеш мати діло в Ельсінорі?
Ми навчимо тебе тут тільки – пити.
ГОРАЦІО. На похорони батька Вашого...
ГАМЛЕТ. Ти не жартуй, друже; на весілля
Моєї мами – ти хотів сказати.
ГОРАЦІО. Воно, на правду, йшло одне за одним.
ГАМЛЕТ. Ощадність, брате. З поминок пішли
Холодні страви на бенкет весільний.
Любише з клятим ворогом у рай,
Аніж такого дочекатись дня!
Мій батько... так і бачу свого батька.
ГОРАЦІО. Де, князю?
ГАМЛЕТ. В дзеркалі уяви.
ГОРАЦІО. Я знав його колись; король насправжній.
ГАМЛЕТ. Він був людина. Як не глянути,
А вже такого не знайду другого.
ГОРАЦІО. Мені здається, князю, що я бачив
Його цієї ночі.
ГАМЛЕТ. Що? Кого?
ГОРАЦІО. Короля – батька вашого.
ГАМЛЕТ. Короля? батька?
ГОРАЦІО. Дивуєтесь? Хвилиночку терпцю,
Послухайте, поки не розкажу
При цих панах, наочних свідках двох,
Усього дива.
ГАМЛЕТ. Розкажи, молло.
ГОРАЦІО. Бернардо і Марцел, вартуючи
Два дні з черги, як північ пустою
Пустині налягла, побачили
Ось що: якась у повній зброї постать,
Неначе батька вашого, повз них
Проходить тричі повагом, велично,
На відстань жезла, а вони стоять
Як ті дриглі – тремкі та задубілі,
Без слова. Тайну цю страшну вони
Довірили мені, і я пішов
На третю ніч, на варту з ними. Справді:
У той час самий і в вигляді такому
Все справдилось до слова, достеменно.
З'явився дух. Я ж батька добре знав:
Мої дві руки не так подібні.
ГАМЛЕТ. А де ж було це?
МАРЦЕЛ. На вартовім майдані.
ГАМЛЕТ. Ви не промовили до нього?
ГОРАЦІО. Князю,
Я говорив, а він мовчав. Лиш раз
Здалось мені, що голову підвів
І рух зробив, немов хотів озватись,
У ту же мить закукурикав півень
На повне горло, і воно прожогом
Метнулось, зникло.
ГАМЛЕТ. Дуже дивна річ.
ГОРАЦІО. Така це правда, як живу, мій князю,
І ми вважали за свій обов'язок

ГАМЛЕТ. Вас повідомити.
Я чую, чую... Це мене хвилює,
Ви знов вартуєте сьогодні?

МАРЦЕЛ,
БЕРНАРДО.
ГАМЛЕТ. Так.
МАРЦЕЛ, У зброї був, як кажете?
БЕРНАРДО. У зброї.
ГАМЛЕТ. Від голови до стіп?
МАРЦЕЛ, Від голови до стіп...
БЕРНАРДО. Так ви не бачили його обличчя?
ГАМЛЕТ. Ні, бачили; забрало мав відкрити.
ГОРАЦІО. А чи дививсь похмуро?
ГАМЛЕТ. Більш сумовито, ніж сердито.
ГОРАЦІО. Блідий, червоний?
ГАМЛЕТ. О, блідий страшенно.
ГОРАЦІО. Свій зір вп'явив у вас?
ГАМЛЕТ. Ввесь час.
ГОРАЦІО. Чому мене там з вами не було!
ГАМЛЕТ. Вас жах пройняв би...
ГОРАЦІО. Вірю, зовсім вірю.
ГАМЛЕТ. Лишався довго?
ГОРАЦІО. Злічити б можна і до ста спокійно.
МАРЦЕЛ,
БЕРНАРДО. Ні, довше, довше.
ГОРАЦІО. Не як я був з вами.
ГАМЛЕТ. А борода посивіла?
ГОРАЦІО. Така,
Як за життя: чорнява і сріблиста.

ГАМЛЕТ. Піду на варту з вами; може, знову
Покажеться.

ГОРАЦІО. Я ручусь, що прийде.
ГАМЛЕТ. Якщо воно шанобний [прийме вигляд]
Мойого батька – я звернусь до нього,
Хоча б мене за слово поглинула
Пекельна прірва. Ви ж, коли мовчали
Про з'яву цю, будь ласка, помовчіть
Надалі. Краший розум, ніж язик.
За це вам буду вдячний. Прощайте.
Прийду більш-менш опівночі до вас
На вартівню.

ВСІ. Покірні слуги, князю.
ГАМЛЕТ. І щирі друзі – як я ваш. Бувайте.

Виходять усі, крім Гамлета.

Дух батька в зброї! Тут щось негаразд.
Тхне подлістю. Якби скоріше ніч.
Ні, не спішися, серце. Подлих діл
Не зможе скрити жодна з земних сил.

Виходить.

Сцена III.

Кімната в домі Полонія. Входять Лаерт і Офелія.

ЛАЕРТ. [Мої всі речі] на судні. Прощай,
Сестричко. При сприятливій погоді
І, як нагода буде, не лінуйсь,
Дай звістку.

ОФЕЛІЯ. Можеш в цьому сумніватись?

ЛАЕРТ. А Гамлета ласкаве залицання
Вважай за модний тон, за легку гру,
За ранкову фіялку – запашну,
Проте минущу, свіжу, а слабку.
Це запах і солодощі хвилини –
Не більш.

ОФЕЛІЯ. Нічого більше?

ЛАЕРТ. Не вважай
За більше щось. Ми всі, мов храм, ростем:
Крім творива, зростання тіла й м'яснів,
Посеред стін народжується дух
І вверх іде. Тепер тебе він, може,
Кохає й чесних намірів його
Не сплямить фальш. Одначе – стережись.
Як зважим Гамлета величину –
Він не своєї волі пан, а тільки
Свого роду вищого – підданець.
Не може він, як сірі громадяни,
Про себе дбати. Рішенням своїм
Він важить спокій і добро держави.
Він мусить брати в виборі своїм
На огляд голос і потреби тіла,
Якому він є голова. Отож,
Коли він каже, що тебе кохає –
Твій розум може вірити йому,
Лише поскільки його вчинки йдуть
У парі з винятковим його станом;
Тут важить голос данських громадян.
Тож зваж, як легко честь пропасти може,
Не піддавайсь музиці його слів,
Не згуби серця, скарб невинности,
Не дай вогнем його спокус здобути!
Будь сторожка, Офеліє кохана,
Будь сторожка, тримайся осторонь
Отруйних стріл свого почуття.
Дівча скромненьке вже розтратне стало,
Як місяцю відкрило свою вроду.
Сама чеснота не мине обмови.
Не вбралась діти провесни в бруньки,
А вже черв'як їх корінь нишком точить.
Найзрадливіші подуви падають
З рососою свіжих молодечих ранків.
Вважай: найбільший ворог юних літ –
Це юність; страх – найкращий її щит.
Я ж науку в серці запишу,
Мов вірне гасло. Тільки не роби,
Мій братчику, мов ті святці облудні,
Що іншим вказують тернистий шлях

ОФЕЛІЯ.

ЛАЕРТ. До неба, знехтувавши всі поради,
Самі ж ввійшли на стежку насолод,
Безжурної розпусти.
Ні, не бійся.
Я забарився. Бачу – батько йде.

Входить Полоній.

ПОЛОНІЙ. Благословенний двічі – вдвоє щасний;
Яка нагода вдруге попрощатись!
Ще тут, Лаерте? Сором! Відпливай!
Вітри вітрилам обдувають боки.
На тебе ждуть там. Ну, благословлю.

Кладе руки на голову Лаерта.

Ще на дорогу декілька порад.
Не довіряй думок ти язикові,
Ні необдумані думки ділам.
Сходись з людьми, та легко не братайся.
Як перевіриш друзів, то прикуй їх
До свого серця обручами з криці,
Та не брудни долоні з ким попало,
Не заходи у сварку, а зайшов –
Хай тебе вдруге ворог не зачепить.
Сам прислухайсь до поглядів усіх,
Та кожному не виявляй свого.
Свій одяг допасовуй до кишені:
Вдягайся добре, пишно, не кумедно,
Бо часто цінять з вигляду людей.
Французи з шляхти, з вищої верстви,
У моді тонкий проявляють смак.
Не позичай ні іншим, ні від інших,
Бо часто втрапиш позичку і друга.
Хто позичає, той ощадність нищить.
Передусім: будь вірний сам собі,
За цим вже прийде – наче ніч за днем –
Що доховаєш вірности теж іншим.
Прийми ці ради і благословення.
З низьким поклоном, батьку мій і пане.
Час кличе; йди, тебе чекають слуги.
Прощай, Офеліє, і пам'ятай
Мої слова.

ОФЕЛІЯ. На сто замків замкнула я їх в пам'ять,
І ключ від них єдиний маєш ти.
Прощайте. (*Виходить*).

ЛАЕРТ. Офеліє, що він сказав тобі?
ПОЛОНІЙ. От щось таке про князя Гамлета.
ОФЕЛІЯ. До речі, добре нагадала:
ПОЛОНІЙ. Я чув, що від якогось часу князь
З тобою ходить і що ти приймаєш
Його у себе легко та свobodно.
Якщо це правда – так попереджали
Мене дискретно – то сказати мушу,
Що ти собі не уявляєш ясно,
Що личить честі і моїй дочці.
Що є між вами? Правду всю скажи.

ОФЕЛІЯ. Він кілька раз признання мені склав
Симпатії своєї.

ПОЛОНІЙ. Симпатії? Пхе! Кажеш, як зелене
Якесь дівча, сліпе на небезпеку!
Ти віриш в ті...ну, як їх там, признання?

ОФЕЛІЯ. Що думати, мій тату, я не знаю.

ПОЛОНІЙ. Що думати? Що ти – мала дитина,
Коли признання, ще й не золоті,
Признала золотом. Хитреньке слово
“Признання”. Ти признай свою ціну,
А то мене за дурня світ признає.

ОФЕЛІЯ. Він, тату, про любов мені казав
У найчеснішій формі.

ПОЛОНІЙ. Ти звеш це формою? Що далі, далі?

ОФЕЛІЯ. І підкріпив усі свої слова
Присягами, на небо клявся, тату.

ПОЛОНІЙ. Сорок ловити на таку полову.
Як кров палає полум’ям, тоді
І серце стане язикате. Дочко!
В цих спалахах більш світла, ніж тепла:
Мов обіцянка, блиснуть і погаснуть.
Не вір, що то вогонь. Будь відтепер
Скупіша на дівочі зустрічі,
Подорожи собою, не спіши
На кожний поклик. Добре пам’ятай,
Що Гамлет молодий, його припона
Вільніша, ніж твоя. Коротко, доню:
– Не вір його присягам. Це агенти,
Побожно прибрані, це висланці
Нечистих намірів, що мовою
Святою легше зводять нас. Попросту
Не хочу – раз назавжди – щоб дозволя
Своє ти марнувала на пусті
Розмови і на зустрічі із князем.
Це мій наказ. Вважай! Іди додому!
Я слухаюсь, мій батечку.

Виходять.

Сцена IV.

Майданчик перед замком. Входять Гамлет, Гораціо і Марцел.

ГАМЛЕТ. Повітря аж кусає, холоднеча.

ГОРАЦІО. Мороз пронизує наскрізь.

ГАМЛЕТ. Котра година?

ГОРАЦІО. Мабуть, близько північ.

МАРЦЕЛ. Ні, вже пробила.

ГОРАЦІО. Я й не чув. Як так, то недалекий
Вже час, коли звичайно ходить дух (привид).

Звуки сурм і гарматні постріли за сценою.

ГАМЛЕТ. А це що, князю?
Король не спить, сьогодні бенкетує
У вихилься йде під хоровід,

ГОРАЦІО.
ГАМЛЕТ.

Як тільки чашу з рейнським вихиляє,
Рев сурм і тулумбасів сповіщає
Про тост його.
Такий є звичай?
Такий завівся.
На погляд мій, хоча вродився тут
І звик до рідного, чесніше звичай цей
Відкинути, ніж берегти його.
На схід і захід всі нас знеславляють
За обважнілі голови, гульню,
П'яницями та свинтухами звуть.
Цей нахил з наших поривів найкращих
Висмоктує всю життєздатну кров.
Так і буває з кожним з нас зокрема:
Якась природна хиба, вроджена,
– Людина тут не винна, бо ж ніхто
Не вибирає, де і як родиться! –
Одна прикмета, що зросла надмірно,
Нараз рве греблі й башти розуму;
Одніська звичка, що звернула вбік
Від прийнятих пристойних форм – рішає
Про те, що нас, з одною хибою,
З тавром природи, з променем припадку,
З прикметами, немов сама чеснота,
– Хоч би ми безліч мали тих прикмет! –
Судитимуть загально лиш за цей
Один недолік. Зло краплиною
Гризького сумніву перегризе
Найкраще тіло.

Входить Привид.

ГОРАЦІО.
ГАМЛЕТ.

Гляньте, князю: йде.
Святі небесні сили, крийте нас!
Чи ти блаженний чи проклятий дух,
Чи неба подих чи борвій із пекла,
Чи нам прихильний, чи ворожий нам,
В таку таємну вбрався ти подобу,
Що я промовити до тебе мушу:
Королю данський, Гамлете, мій батьку!
Розвій вагання і скажи: чому
Твої кістки хрищені скинули
Свій саван? Чом гробниця, де ти спав,
Крізь полу мармуром важенну
Тебе відглинула на світ? Що, значить,
Що ти труп, ще й в панцирі, переміняєш
Чар місячної ночі в гидь (погань), а ми
В ярмі природи блазні – тремтимо,
Коли думки зустрінуть незбагненне?
Скажи, для чого? Нащо? Що робити?

Привид манить Гамлета.

ГОРАЦІО.
МАРЦЕЛ.

Він вам кивнув іти слідом за ним –
Так, ніби щось довірити бажає
Лиш вам одному.
Гляньте, як ласкаво

ДАЄ ВАМ ЗНАК ОДДАЛІК ВІДІЙТИ.
ТА ВИ НЕ ЙДІТЬ ЗА НИМ.

ГОРАЦІО.
О ні, нізачо!

ГАМЛЕТ.
Не хоче тут озватись, піду з ним.

ГОРАЦІО.
Не треба, князю.

ГАМЛЕТ.
Страшно вам, чого?
Життя моє не варта навіть шпильки.
А що він може вдіяти душі,
Коли вона безсмертна, як він сам?
Знов знак дає; я мушу йти за ним.

ГОРАЦІО.
А що, як звабить вас кудись на воду,
Як виведе на скелі дикий шпиль,
Що понад морем знявся кручею,
Там прибереться за якусь потвору,
В вас вирве владу розуму найвищу
І в безум вкине? Князю, зважте це.
Само те місце діє так на мозок,
Що хто спогляне в глибоченну глиб
І під собою вчує рев безодні,
Той божеволіє з одчаю.

ГАМЛЕТ.
Кличе.

ГОРАЦІО.
Іди, я за тобою йду.

ГАМЛЕТ.
Ні, ви не підете, ні, князю!

ГОРАЦІО.
Руки геть!

ГАМЛЕТ.
Послухайтесь, не йдіть.
Мій фатум кличе,
Слабенькі нерви м'яснями стають,
Я ввесь міцний, немов немейський лев.

Привид манить.

Він далі зве. Пустіть мене,

Видирається від них.

Клянусь,
Зроблю я трупа з того, хто зупинить.
Кажу вам, геть! Іди, я за тобою!

Виходять Гамлет і Привид.

ГОРАЦІО.
Він у гарячці – зовсім непритомний.
МАРЦЕЛ.
Ходім за ним, не слухаймо його.
ГОРАЦІО.
Ходім мерщій. До чого все це йде?
МАРЦЕЛ.
В державі данській щось трухляве тхне.
ГОРАЦІО.
Усе в руках небес.
МАРЦЕЛ.
Ходім за ним.

Виходять.

Сцена V.

Інша частина майданчика. Входять Привид і Гамлет.

ГАМЛЕТ.
Куди мене ведеш? Я далі не піду.
ПРИВИД.
Так слухай.

ГАМЛЕТ.
ПРИВИД.

Слухаю.
Надходить час,
Коли вернутись мушу в полум'я
Сірчаних мук.
О бідний духу мій!
Ти не жалій мене, а вислухай.
Кажі. Мій обов'язок слухати.
Ще і помститись, як почувеш все.
Як?
Я дух твого батька, дух,
Засуджений тинятися по ночах,
А вдень сидіти тихо на вогні,
Аж поки земні всі мої гріхи
Не вигорять. Якби я право мав
Всі таємниці в'язня виявити,
Тоді найслабший звук мій твою душу
Переорав би, заморозив кров,
Мов зорі, очі вирвав би з орбіт,
Розплів би вітром кучері твої,
Усторч найжив би твій кожний волос,
Мов голки на сердитім дикобразі.
Та не для вух із крові й тіла ця
Із того світу тайна. Слухай, слухай,
Якщо ти батька доброго кохав...
О Боже!
Помстись за дике, люте душогубство!
Як? За душогубство?!
Усяке вбивство – підле, та оце
Препідле, люте, ще і спотворіле.
Кажі мерщій, щоб я на крилах легких,
Мов зліт думок, мов сон любовних мрій
Помчав до помсти.

ПРИВИД.

Ти дозрів до неї.
Хоч ти охляв би, мов той млявий квіт
На берегах летейської води,
Прокинешся. Послухай, Гамлете:
Сказали всім, що у саді, де спав я,
Нараз мене гадюка укусила.
Таку брехню про смерть мою пустили
По Данії. Та любий сину, знай:
Гадюка, що вкусила твого батька,
Його корону носить.

ГАМЛЕТ.

Прочуття
Моє, яке ти віще! Це мій дядько!

ПРИВИД.

Так, цей злочинний чужоложний звір
Пекельним хистом зради спокусив,
Здалось, найневиннішу королеву.
О кляті, стократ кляті хист і міць,
Що вміють так ганебно спокушати!
Ох, як упасти можна, Гамлете!
Від мене, від кохання, рівного
Святим словам присяги шлюбної,
В обійми впасти жебрака – такий
Він бідний був на вроджені прикмети
Зі мною поруч!
Нічим чесноти не здобуде гріх,
Хоч і вбереться у надземну постать.

Зате розпусник, з янголом побравшись,
Небесне ложе перекине в бруд,
В гидотну похить.
Та цить! Вже чую свіжий подих ранку.
Скажу коротко. Спав я пополудні
В садку, як звик, і в той спокійний час
Твій дядько крадькома ввійшов і влив
У раковини мого вуха сік
Отруйної блекоти. Цей екстракт,
Ворожий людській крові, залива,
Немов нестримна ртуть, усі шляхи
І брами тіла, наче кислота,
Що капне в молоко, зсідає кров.
Зі мною так було. В одніську мить
Моє здорове тіло вкрили струпи.
Так братова рука ограбила
Мене у сні з життя, з корони, з жінки,
В цвіту моїх гріхів відрізала,
Мов галузь, післала на той світ
Без найсвятіших тайн, без сповіді,
З моїми недотачами всіма.
Який це жах, о жах, о жах який!
Якщо ти муж, ти цього не стерпи!
Опочивальня данських королів
Лігвом розпусти чужоложним!
Коли ж на діло зважишся, не плям
Душі поганими думками проти
Своєї матері. Лиши її
Сумлінню, небу, колючкам докорів,
Що будуть гризти й підривати груди.
Тепер прощай! Світляк віщує ранок,
Вже зблід його неогрівливий вогник.
Прощай, прощай! За мене пам'ятай!

Виходить.

ГАМЛЕТ.

Небесні сили! Земле! Ще кого
Зивати? Пекло? Тьху! Ох, серце, серце,
Ти витримай. Ви ж, м'язні, не охляньте,
Мене гартуйте. Пам'ятають тебе?
О, буду, бідний духу, поки пам'ять
Сидітиме в оцій розбитій кулі.
Так, зі сторінок пам'яті своєї
Зітру звичайні й теплі всі згадки,
Всі книжні приписи, всі образи
Минулого, весь досвід юних літ;
Лише єдина заповідь твоя
Залишиться у книзі мого мозку,
Не змішана з нічим низьким, приземним.
Клянуся небом! О зрадлива жінко!
О усміхнений прихвосне, падлюко!
Де мій записник? Так, щоб не забути,
(записує) Що усміх – “Усміх може в парі йти
З нечесністю, принаймні в Данії”.
Ну, дядьку, ти вже тут. Тепер до гасла,
Воно звучить: “Прощай, прощай,
За мене пам'ятай!”. Я присягнув.

МАРЦЕЛ,
ГОРАЦІО *(за сценою)*. Гей, князю!
МАРЦЕЛ *(за сценою)*. Де ви?
ГОРАЦІО.
СОХРАНИ ВАС, БОЖЕ.
ГАМЛЕТ.
АМІНЬ.
ГОРАЦІО *(за сценою)*. Агей, мій князю, го-го-го!
ГАМЛЕТ.
Агей, соколе, прилітай сюди.

Входять Гораціо і Марцел.

МАРЦЕЛ.
ГОРАЦІО,
ГАМЛЕТ.
ГОРАЦІО.
ГАМЛЕТ.
Що трапилось?
Які ж новини?
Предивні.
Розкажіть нам.
Ні, не можу.
Ви зрадите.
Не я, клянусь.
Ні я.
Що скажете... Хто б погадав коли...
Та це у тайні?

ГОРАЦІО,
МАРЦЕЛ.
ГАМЛЕТ.
ГОРАЦІО.
ГАМЛЕТ.
Так, ми присягнем.
Вся Данія не має більшого
Падлюки, ніж ...найбільшого.
Не треба нам аж духів з того світу,
Щоб щось таке почути.
Правда, правда...
Тому без дальших зайвих міркувань
Подаймо собі руки й підемо
Куди кого зве діло та бажання.
Авжеж, без діл і без бажань нема
Людини... Отже, й я – людина скромна,
Піду молитися.

ГОРАЦІО.
ГАМЛЕТ.
ГОРАЦІО.
ГАМЛЕТ.
Говорите безладно й дивно, князю.
О, вибачте, коли я вас вразив.
Немає в цьому жодної образи.
Є вражені і діло враже, ні?
А привид той, повірте – чесний дух.
Свою ж цікавість, що було зі мною
І духом, стримайте. Тепер же ви
Як воїни, освічені та друзі,
Вволіть моє прохання.
Яке, мій князю? Ми – готові.
Мовчіть про все, що бачили вночі.

ГОРАЦІО.
ГАМЛЕТ.
ГОРАЦІО,
МАРЦЕЛ.
ГАМЛЕТ.
ГОРАЦІО.
МАРЦЕЛ.
ГАМЛЕТ.
МАРЦЕЛ.
ГАМЛЕТ.
ПРИВИД *(унизу)*.
ГАМЛЕТ.
Не скажемо.
Клянїться.
Не скажу.
І я теж ні, на правду.
На цей меч.
Ми присягли вже, князю.
Не на меч.
Присягніть!
Ага, це ти сказав? Ти тут, друзяко?
Ви чуєте, що гість той з льоуху каже?
Давайте згоду.
ГОРАЦІО.
Пропонуйте клятву.

ГАМЛЕТ. Про те, що ви тут бачили – мовчати,
Моїм мечем клянїться.

ПРИВИД (унизу). Поклянїться.

ГАМЛЕТ. Він тут і скрізь.
Змінити треба місце.
Ходїть сюди, панове.
На меч мій руки ваші покладїть:
Не скажете ніколи те, що чули?
Мечем клянїться.

ПРИВИД (унизу). Поклянїться.

ГАМЛЕТ. Святї слова! Як швидко ти працюєш,
Підземний землеміре! Відїйдїм.

ГОРАЦІО. О дивний гїсть! Яка це дивна нїч!

ГАМЛЕТ. Прийми ж його, як гостя, щиро на нїч.
Більш явищ є на небї та землі,
Нїж мріяли філософи коли.
Ходїть сюди.
Ви перед Богом тут ще раз клянїться:
Як дивовижно я не поведився б
Або ж ховавсь за чудернацький настрїй,
Клянїться, що, побачивши мене,
Нїколи ви руками, головою,
Нї фразами двозначними “То-го”.

ДІЯ II

Сцена I.

Кїмната в домі Полонїя. Входять Полонїй і Рейнальдо.

ПОЛОНІЙ. Передай гроші і цей лист, Рейнальдо.

РЕЙНАЛЬДО. Я передам.

ПОЛОНІЙ. Розумно дуже зробиш, любий мій,
Якщо розвідаєш задалегідь,
Як він веде себе.

РЕЙНАЛЬДО. Я так рїшив.

ПОЛОНІЙ. Чудова думка. Вивїдай ранїше,
Які живуть в Парижі данці, як,
І хто, і де, і з ким, і засоби
Які в них, витратки; коли-ж дійдеш
Позавгорїдно (?), що могого сина
Хто знає, йди тоді вже до подробиць,
Його, мовляв, ти знаєш здалека,
Кажі: “Я батька його знав і друзів,
Його ж лиш трохи...” Зрозумїв, Рейнальдо?

РЕЙНАЛЬДО. О, дуже добре, пане.

ПОЛОНІЙ. “А сина трошки”, – скажеш так, – “недобре,
Бо як це той самий, то я чував,
Що він бешкетник і сякий-такий”...
І тут уже обмазуй, скїльки влізе,

Лиш стережись, щоб чести йому не сплямив,
А так згадай про гулянки, пустоти –
Грішки звичайні – невідступних друзів
Свободи й юності.

РЕЙНАЛЬДО.
ПОЛОНІЙ. Як картографство.

РЕЙНАЛЬДО.
ПОЛОНІЙ. Еге ж? пияцтво, лайка, сварка, бійки,
Розпуста – далі вже не йди.
Це ж його збезчестити могло б.
О ні, як все розложиш відповідно.
Його болотом надто не обляпуй,
Що не гальмує похотей своїх...
Я так не думав. Ти його грішки
Малой лише, як прояви свободи,
Як спалахи і пориви необачні,
Як крові дико-невгамовний гін,
Природну річ.

РЕЙНАЛЬДО.
ПОЛОНІЙ. А все ж...але ж, мій пане...
РЕЙНАЛЬДО.
ПОЛОНІЙ. Навіщо маєш це робити?
Так,
Хотів би знати...
Добре, скажу. Ціль
По мойому дотепна, не схибне!
Ти наклепи на мого сина кинеш,
Мов кілька плямок на мереживо,
І зваж:
Той, якого за язик потягнеш,
Як тільки раз доглянув в юнака
Гріхи, тобою перелічені,
За звичаєм краю чи звичкою
Своєю, відповідь тобі: “Мій пане”,
“Добродію” чи “друже”...
Розумію.

РЕЙНАЛЬДО.
ПОЛОНІЙ. А потім він... ага! ну що таке я хотів сказати?... Бігме, я хотів сказати щось...
На чому я спинився?

РЕЙНАЛЬДО.
ПОЛОНІЙ. І відповідь: “добродію” чи “друже”...
Ага, і врешті відповідь: “Я знаю
Отого пана, я зустрів його
На днях чи вчора, з тим і з тим, і справді
Лупив він в карти, вкрай налигався,
Зчинив бешкет на гроші, мабуть, навіть
У дім розпусти сунув, у бордель”,
Або таке щось інше відповідь.
Дивись тепер:
Ти правду вудкою брехні спіймав.
Оттак ми, люди з розумом і хитрі,
Підходимо крючками, і крутими
Стежками ми на простий шлях виходим.
Так ти, йдучи за радою моєю,
Знайдеш мого сина. Зрозумів?

РЕЙНАЛЬДО.
ПОЛОНІЙ. Так, пане мій.
РЕЙНАЛЬДО.
ПОЛОНІЙ. Ну, з Богом, їдь здоровий.
РЕЙНАЛЬДО.
ПОЛОНІЙ. Прощайте!
РЕЙНАЛЬДО.
ПОЛОНІЙ. І сам підглянь всі нахили його.
РЕЙНАЛЬДО.
ПОЛОНІЙ. Підгляну, пане.
РЕЙНАЛЬДО.
ПОЛОНІЙ. І хай вправляється в музиці.
Добре.
Бувай!

Рейнальдо виходить, входить Офелія.

ПОЛОНІЙ. Що ж там, Офеліє? В чім річ?
 ОФЕЛІЯ. О тату, тату! Я так налякалась!
 ПОЛОНІЙ. Чого? Чому? Мій Боже!
 ОФЕЛІЯ. Я шила, тату, у своїй кімнаті,
 Коли ввійшов князь Гамлет. Десь забув
 Свій капелюх, розхристаний, брудні
 Панчохи звисли по самі кістки,
 Блідий, немов сорочка, і трусивсь,
 Колінами б'ючи, і так дививсь,
 Якби втікав з самого пекла, щоб
 Розказать про його жаж... і станув...
 ПОЛОНІЙ. Закоханий у тобі збожеволів?
 ОФЕЛІЯ. Не знаю, та боюсь, що так.
 ПОЛОНІЙ. Сказав що?
 ОФЕЛІЯ. Він нижче ліктя враз мене схопив. Він, за зап'ясток
 Стискаючи міцно, потім одійшов
 На довжину руки, і другу руку
 Підніс до брів; вдивлявся в моє лице,
 Немов хотів його відрисувати.
 Стояв так довго, врешті потрусив
 Легенько мої пальці, похитав
 Трикратно головою вверх і вниз,
 Тоді глибоко жалібно зітхнув,
 Мов із грудей віддав останній стогін.
 А потім випустив мене, пішов
 У напрямку дверей, відвернений,
 Шукаючи дороги без очей,
 Бо все їх світло спрямував на мене.
 ПОЛОНІЙ. Ходи зі мною; йдем до короля,
 Так виглядає справжній шал кохання.
 У ньому спить самознищальна міць,
 І він веде до одчайдушних вчинків,
 Як кожна пристрасть, що захопить нас
 У свій полон. Я спочуваю з ним:
 Чи, може, ти його вразила чим?
 ОФЕЛІЯ. Ні, тату, тільки, як ви наказали,
 Його листів приймати не хотіла.
 Ні зустрічей.
 ПОЛОНІЙ. Він з цього втратив розум.
 На жаль, я не поставивсь уважніше
 До почувань його. Гадав: жартма
 Тебе так зводить. Кляте недовір'я!
 Ми всі на старість, надто недовірні,
 Заходимо за розум, так самісько,
 Як в юності, коли ми легковірні.
 Ходім; король повинен знати все.
 Кохання загаїти – це, звичайно,
 Нещастя більше, ніж розкрити тайну.

Сцена II.

*Палата в замку. Входять Король, Королева,
Розенкранц, Гільденстерн і Вельможі.*

КОРОЛЬ. Вітайте, Розенкранце й Гільденстерне!
Опріч бажання бачитися з вами,
Потреба помочі від вас була
Причиною, чому раптово так
Ми викликали вас. Ви чули вже
Про Гамлета метаморфозу. Так
Називаю це тому, що зовнішньо
І внутрішньо він зовсім не той став.
Що інше, опріч батькової смерти,
Могло його із розуму звести –
Я й не збагну. Прошу, щоб ви обидва,
Від ранніх літ з ним разом ховані,
Такі близькі до гор його і примх,
На якийсь час лишились при дворі,
Втягли його у ваше товариство,
Вернули до розваг, а вже при цьому
Підглянули, що так його гнітить;
На біль відкритий може лік знайдеться.

КОРОЛЕВА. Син часто згадував про вас, мільорди,
Й немає в світі ближчих його серцю –
Я певна – ніж ви два. Як ваша ласка
Свій час пожертвувати трохи нам,
За вашу чемність і відвідини
– З якими стільки зв'язуєм надій –
Ви рахувати можете на вдячність
Насправді королівську.

РОЗЕНКРАНЦ. Наш король
І королева – наші владарі,
Свої бажання можуть передати
Не як прохання, а наказ.

ГІЛЬДЕНСТЕРН. Покірно
Обидва ми схиляємось до послуг,
Ждучи наказів.

КОРОЛЬ. Ми вдячні, Розенкранце й Гільденстерне.
КОРОЛЕВА. Спасибі, Гільденстерне й Розенкранце.
Будь ласка, ви відвідайте негайно
Мойого сина, що змінивсь увесь.
Гей! Цих панів до князя проведіть.

ГІЛЬДЕНСТЕРН. Дай, Боже, щоб самі ми й наші спроби
Йому в пригоді стали.

КОРОЛЕВА. Дай, амінь!

*Виходять Розенкранц, Гільденстерн і деякі вельможі.
Входить Полоній.*

ПОЛОНІЙ. Владарю мій! З Норвегії посли
Щасливо повернулись.

КОРОЛЬ. У тебе новини – як в батька добрі діти.
ПОЛОНІЙ. Чи справді, пане мій? Повір мені,
За обов'язок дбаю, як за душу,
В обличчі Бога й мого короля.
І ось гадаю – а як помиляюсь,

ТО МОЗОК МІЙ ПОПЛУТАВ ВСІ НИТКИ
З клубка політики! – що я знайшов
Причину справжню Гамлета безумства.
КОРОЛЬ. Кажі, кажі, горю з цікавості.
ПОЛОНІЙ. Прийміть послів спочатку, бо мої
Звістки – десерт, придуть на сам кінець.
КОРОЛЬ. Зроби їм честь, введи їх сам сюди.

Полоній виходить.

ГЕРТРУДО, він говорить, що відкрив,
Де джерело розладдя твого сина.
КОРОЛЕВА. Я певна, що причина лиш одна:
КОРОЛЬ. Це батька смерть і наш покvapний шлюб.
Обстежимо його.

Повертається Полоній з Вольтимандом і Корнелієм.

ВІТАЙТЕ, любі друзі. Вольтиманде,
Що ж шле наш кум-король з Норвегії?
ВОЛЬТИМАНД. Низький поклін і дяку за привіт.
Він з перших ваших слів заборонив
Збирати військо свому небожеві.
КОРОЛЬ гадав: воно йде проти Польщі,
А виявилось справді – проти вас,
Величносте. Король, обурений,
Що взяли так на глум його хворобу,
Безсилля й вік, приборкав Фортинбраса,
А цей присягу склав ніколи більш
Не підносити зброї проти вас,
Величносте. Захоплений король
Пообіцяв йому три тисячі
Корон у рік і дозвіл дав піти
Походом проти Польщі. Цим листом (*передає лист*)
Він просить вас те військо пропустити
У свої землі за порукою
КОРОЛЬ. З'ясованих тут забезпек і прав.
Я цілком згоден. В більш пригожий час
Ми прочитаємо листа, всю справу
Розглянемо і відповідь дамо.
А поки що подяка за ваш труд.
Ідіть спічніть, вночі побенкетуєм.
ПОЛОНІЙ. Вітайте гістьми! (*Вольтиманд і Корнелій виходять*).
Добре пішло діло.
Королю мій і королево пані!
Що володар, а що таке підданий,
Чому день – день, ніч – ніч, чому час – час,
Не роз'ясниш, протратиш день, ніч, час.
А що коротка думка – це душа,
А балакучість – це прикраса тіла,
Скажу коротко: Ваш шляхетний син
Є божевільний. З'ясувати ж, в чому
Є божевільня, було б божевільням.
КОРОЛЕВА. Більш змісту, менше гарних слів.
ПОЛОНІЙ. Клянуса, пані, гарних слів не знаю.
Та правда те, що божевільний він.
І правда, що аж – жаль і жаль, що – правда,

Смішна гра слів! та цур їй! Просто:
 Це божевілля приймаємо за факт.
 Яку ж причину має цей ефект,
 Сказав би я точніше: цей дефект,
 Бо цей ефект “дефектний” без причин не є.
 Так є воно, і справи стан такий,
 Лиш зважте:
 Дочку я маю; маю, бо моя.
 Таку слухняну, що передала
 Мені оце: Послухайте й судіть. *(Читає):*
 “Идоліві душі моєї небесній і пречудовнішій Офелії. “Пречудовнішій” –
 невдатний вислів, кепський, це такий невдатний вислів, що... Але слухайте
 далі *(читає):* “Її прегарним білим груденятам ці рядки...”
 Чи це від Гамлета до неї?
 Хвилиночку, достойна; все скажу. *(Читає).*
 “Не вір у зорі, що горять в огні,
 Не вір у сонце зрання,
 Не вір у правду, різну від брехні,
 Та вір в моє кохання.
 Ох, дорога Офеліє, біда мені з ритмом. Я не вивчив мистецтва, як відмірювати
 свої зітхання, але, що я кохаю тебе найніжніше, о моя, найніжніша, в це повір.
 Прощай. Твій назавжди, моя Найдорожча Пані, поки цей цілий механізм буде
 моєю власністю – Гамлет”.
 Оце дала мені дочка слухняна
 І навіть більше: розповіла все –
 Про залицяння, де, коли і як.
 Та як вона його любов приймала?
 Який про мене погляд ваш, королю?
 Що ти людина чесна і шановна.
 Я хочу це довір’я виправдати.
 Бо що сказали б Ви, побачивши
 Кохання перший блиск, як я побачив,
 І зазначу, що швидше, ніж дочка
 Мені призналась... Що сказали б ви
 Королю пане й королево пані?
 Мовляв: я стіл, стіна, і що вдаю
 Німого та сліпого, що дивлюсь
 На любовці крізь пальці, що сказали б...
 Ні, попросту я панночку провчив:
 “Князь Гамлет – королевич, не для тебе,
 Пропаща справа”... Тут я наказав їй
 Спинити всі його відвідини
 І не приймати дарів ні листів.
 Вона скористувалась з цих порад,
 А він відштовхнутий, без зайвих слів! –
 Попав у сум, утратив апетит,
 А далі сон, і сили, бистроту
 Ума, і щораз нижче-нижче впав
 У божевілля, що лютує в ньому
 На наш загальний жаль.
 Що ти на це?
 Це зовсім імовірне.
 Хай скаже хто – чи де коли бувало –
 Щоб я сказав “це так”, а випало
 Інакше?
 Ні, я сам не чув.
 Якщо воно не так, даю оце *(показує на свою голову і плече).*

КОРОЛЕВА.
ПОЛОНІЙ.

КОРОЛЬ.
ПОЛОНІЙ.
КОРОЛЬ.
ПОЛОНІЙ.

КОРОЛЬ.
КОРОЛЕВА.
ПОЛОНІЙ.

КОРОЛЬ.
ПОЛОНІЙ.

Коли обставини не проти мене
Я правду віднайду, хоч скрилась би
В сам центр землі.

КОРОЛЬ.
ПОЛОНІЙ.
Як далі зробимо?
Він часом звик годинами ходити
Он там по галереї.

КОРОЛЕВА.
ПОЛОНІЙ.
Ходить, так.
В таку пору я випущу дочку.
За килим сховані приглянемось
Їх зустрічі. Якщо її він справді
Не покохав і розуму не втратив
Від цього саме, то звільніть мене
З державних справ і конюхом зробіть.

КОРОЛЬ.
КОРОЛЕВА.
ПОЛОНІЙ.
Добре, ми це перевіримо.
Дивіться, йде, сумний, зачитаний,
Благаю вас, обоє відійдіть.
Я зараз з ним заговорю.

*Король, Королева і Вельможі виходять.
Входить Гамлет, читаючи книжку.*

ПОЛОНІЙ.
ГАМЛЕТ.
ПОЛОНІЙ.
ГАМЛЕТ.
ПОЛОНІЙ.
ГАМЛЕТ.
ПОЛОНІЙ.
ГАМЛЕТ.
Як почуваеться наш князь, князь Гамлет?
Слава Богу, добре.
Чи ви мене знаєте, князю?
О, дуже добре; ви – рибалка.
Ні, князю.
Що ж? Я бажав би вам бути такою чесною людиною.
Чесною, князю?
Так, добродію. Коли глянути на наш світ, то бути чесним значить бути
вибранцем з-поміж десяти тисяч.
Чиста правда, князю.
Бо коли навіть сонце – така божественна сила – може цілувати падло і плодити
у здохлій собаці черви, то... Чи ви маєте дочку?
Маю, князю.
То не дозволяй їй проходжуватися на сонці.
Від нього все сходить, а воно заходить.
Якби так твоя дочка нараз зайшла...
Що ви хочете цим сказати? *(до себе)* Все завертає до моєї дочки. А спочатку
таки не впізнав мене; сказав, що я – рибалка. Ото, далеко він зайшов, далеко.
Поправді і я, коли був молодим, намучився чимало через любовні безвихідні
становища, більш-менше такі самі. Знову з ним порозмовляю. – Що ви
читаєте, князю?
Слова, слова, слова.
А про що вони говорять, князю?
Хто з ким?
Я питаю про те, що ви читаєте.
Наклепи, добродію. Цей язикатий сатирик пише тут, що у старих людей сиві
бороди, що їх обличчя у зморшках, що з очей капає їм густа смола і клей, наче
із старих слив; він каже, що розум у них переливається від його нестачі і
ноги похитуються. Всьому цьому, добродію, я глибоко і твердо вірю, але
вважаю, що нечесно таке виписувати. От і ви, добродію, були б такі старі, як
я, якби вміли, як рак, іти вперед назадгузь.

ПОЛОНІЙ *(до себе)*.
Хоч це і божевілья, але послідовне. Чи не маєте ви, князю, вже досить цього
повітря?
І чи я не волів би гріб?
А справді, там нема повітря. *(До себе)* Які бистрі деякі його відповіді.
Божевілья має часом такі щасливі хвилини, які не трапляються ні при розумі,

ні при здоров'ю. Я залишу його і підготую несподівану зустріч з ним.
 Вельмишановний князю, дозвольте віддати вам поклін.
 ГАМЛЕТ. І я віддаю його, бо нічого так охотно не віддав би вам, хіба з винятком мого
 життя, мого життя, життя!
 ПОЛОНІЙ. Бувайте здорові, князю.
 ГАМЛЕТ. Ох, які нудні-старі дурні!

Входять Резенкранц і Гільденстерн.

ПОЛОНІЙ. Ви шукаєте князя Гамлета? Він тут.
 РОЗЕНКРАНЦ (до Полонія). Спасибі вам.
 ГІЛЬДЕНСТЕРН. Вельмишановний князю.
 РОЗЕНКРАНЦ. Найдорожчий князю.
 ГАМЛЕТ. Мої найкращі, любі друзі! Як ся маєш, Гільденстерне? А ти, Розенкранц? Як
 же ви, хлопці, живете обоє!
 РОЗЕНКРАНЦ. От як усі сірі сини землі.
 ГІЛЬДЕНСТЕРН. Щасливі, що занадто щастя не зазнали,
 Не стали оком в голові Фортуни.
 ГАМЛЕТ. І не підшоваю під її ногами?
 РОЗЕНКРАНЦ. Теж ні, князю.
 ГАМЛЕТ. Як так, то живете по самій середині її щедрот – оттак коло її пояса.
 ГІЛЬДЕНСТЕРН. Приватно, тихо.
 ГАМЛЕТ. Приватне, тихе місце у Фортуни? А ви воліли б може – публичне? Ясна річ.
 Вона ж – повія. Ну, що там новенького?
 РОЗЕНКРАНЦ. Нічого, князю, крім того, що світ стає чесніший.
 ГАМЛЕТ. Виходить – день страшного суду недалекий. Проте ваша новина – неправдива.
 Дозвольте мені розпитати вас докладніше, мої любі приятелі, чим ви так
 провинилися перед Фортуною, що вона заслала вас сюди у в'язницю?
 ГІЛЬДЕНСТЕРН. У в'язницю, князю?
 ГАМЛЕТ. Данія – це ж в'язниця.
 РОЗЕНКРАНЦ. Тоді в'язницею – весь світ.
 ГАМЛЕТ. І то доброю в'язницею, бо в ній є чимало мурів, льохів і веж, а Данія – одна
 з найгірших.
 РОЗЕНКРАНЦ. Ми інакшої думки, князю.
 ГАМЛЕТ. Як так, то Данія не є в'язницею для вас. Адже нема у світі речі доброї або
 злої, а все залежить від нашого погляду. Для мене – Данія це в'язниця.
 РОЗЕНКРАНЦ. Як так, то це ваша честолюбність перемінює її у в'язницю; в ній затісно вашій
 душі.
 ГАМЛЕТ. О, Боже! Мене могли б замкнути в лущині горіха, а я почував би себе
 королем безмежних просторів, якби не сни, мої погані сни.
 ГІЛЬДЕНСТЕРН. А ті сни, то саме честолюбність. Бо те, чим годується честолюбна людина,
 не є по суті нічим більше, як тінню сну.
 ГАМЛЕТ. Вже сон сам собою – це ж тільки тінь.
 РОЗЕНКРАНЦ. Зовсім вірно. І я вважаю честолюбність за щось таке легке та ефемерне, що
 це тільки тінь тіні.
 ГАМЛЕТ. З цього виходило б, що всі жебраки – це реальні тіла, а королі та звеличені
 герої тільки тіні жебраків. Чи не ввійдемо до палати, бо, бігме, філософувати
 я не вмію.
 РОЗЕНКРАНЦ, ГІЛЬДЕНСТЕРН. Ми до ваших послуг.
 ГАМЛЕТ. Не треба послуг. Я не хочу ставити вас нарівні з іншими моїми доглядачами,
 бо, щиро кажучи, то мене доглядають так, що аж ніяково. А втім, скажіть так,
 по давній дружбі, що ви поробляєте в Ельсінорі?
 РОЗЕНКРАНЦ. Ми хотіли тільки побачитися з вами, князю, от і все.
 ГАМЛЕТ. Я – реальне тіло, себто жебрак, чим же я можу вам подякувати? Все ж
 прийміть подяку, щирі приятелі, хоч вона, повірте, і півпенні не варта. Чи не

- ГІЛЬДЕНСТЕРН.
ГАМЛЕТ. взивав хто вас сюди? Чи ви приїхали з власної охоти? Чи це добровільні відвідини? Ну, будьте ж чесними зі мною. Скажіть, скажіть щиро.
Що ми можемо сказати, князю?
- РОЗЕНКРАНЦ.
ГАМЛЕТ. Будь-що, але про те, що питаю. За вами послали? Так ніби читаю признання з ваших очей. Одначе ви, мої вельми скромні достоїнності, не вмієте добре цього скрити. Я знаю, що добрий король і королева послали за вами.
З якою метою, князю?
- РОЗЕНКРАНЦ.
ГАМЛЕТ. Саме ви мусите це мені пояснити. Але в ім'я нашої дружби, в ім'я спільно проведених молодечих літ, в ім'я повсякчасних наших взаємин, в ім'я того всього найдорожчого, чим промовив би до вас ліпший красномовець, ніж я, будьте зі мною щирі. Послали за вами чи ні?
- РОЗЕНКРАНЦ
(тихо до Гільденстерна). Що ти скажеш?
ГАМЛЕТ (до себе). Ого. Я вже побачив вас наскрізь. Якщо мене любите, не скривайте.
ГІЛЬДЕНСТЕРН. За нами послали, князю.
ГАМЛЕТ. А тепер я вам скажу, з якою метою: таким робом я випереджу ваші признання, а секрет, яким ви зв'язані з королем і королевою, не втрапить на своїй вазі ні на пір'ячко. В останньому часі – сам не знаю, чому – я втратив усю свою веселість, покинув усе, чим залюбки займався, і поправді я попав у такий тяжкий стан, що таке прегарне твориво, як наша земля, видається мені безплідним урвищем, той чудовий бальдахин – повітря – гляньте тільки! – той розвішений над нами блакит, та велична покрівля, виткана золотими вогнями – ах, усе це видається мені тільки зліпищем зігнилих, отруйних випарів. Людина! – який майстерний твір! який благородний своїм розумом! який неосяжний своїми талантами! який промовистий і подиву гідний своєю поставою і рухами! у вчинках – янгол, у думках – майже Бог, – краса світу, вершок усіх створінь. А проте чим є для мене цей екстракт земної глини? Ні, чоловік не захоплює мене... жінка теж ні... дарма що щодо цього останнього ваша усмішка – скептична.
- РОЗЕНКРАНЦ.
ГАМЛЕТ. Князю! Я і в думці не мав чогось такого.
РОЗЕНКРАНЦ. Чому ж ти усміхнувся, коли я сказав “чоловік не захоплює мене”...
Я подумав собі, що коли людина вас уже не захоплює, то як пісно ви приймете акторів. Ми минули їх по дорозі, вони їдуть сюди, щоб запропонувати вам свої послуги.
- ГАМЛЕТ. Той, хто грає короля, зустрінеться з палким привітом. Його Величності я складу належний поклін; хоробрий лицар зможе покористуватись своїм мечем і щитом; коханець не зітхатиме надурно; мелянхолік зможе відограти свою, роллю спокійно; блазень розсмішить тих, які мають лоскоти під пахами, а дама зможе свобідно висловити зворушення свого серця, хіба що загикається від неправильних наголосів... Які це актори?
- РОЗЕНКРАНЦ.
ГАМЛЕТ. Ті самі, якими ви так захоплювалися: драматичні артисти зі столиці.
Чого вони мандрують? Якби сиділи на місці – мали б більшу славу і більші прибутки.
- РОЗЕНКРАНЦ.
ГАМЛЕТ. Я гадаю, що вони роблять це через нововидані розпорядки.
РОЗЕНКРАНЦ. Чи цінять їх так само, як тоді, коли я був у столиці? Чи мають багато публики?
ГАМЛЕТ. Ні, не мають.
РОЗЕНКРАНЦ. А це чому? Чи починають пліснявіти?
ГАМЛЕТ. Ні, вони йдуть у своїх зусиллях надалі вперед, одначе там появилися аматорські гуртки неоперених пущьвіриньків, які у найзвичайніших місцях своєї ролі наввипередки верещать і за це дістають найсильніші оплески. Вони тепер у моді і так паплюжать звичайні – як вони їх називають – театри, що багато людей із шпadoю при боці лякається тих, що вимахують пером, і не ходять до наших звичайних театрів.
- ГАМЛЕТ. Як це так? Діти – акторами? Хто ж їх утримує? Скільки їм платять? Чи вони займатимуться цією професією тільки доти, доки зможуть підтягати дитячими голосами? А чи згодом, тоді, коли підростуть і стануть звичайними акторами – а так напевно буде, коли вони не матимуть кращих засобів

- РОЗЕНКРАНЦ. прожитку – чи не скажуть вони, що ті писаки заподіяли їм кривду, навчивши їх вигукувати на шкоду власної майбутності?
- СПРАВДІ: з обох боків було чимало галасу, і громадянство не вважає гріхом нацьковувати їх до сварок. Був час, коли ніхто не хотів платити грошей за п'єсу без інтриги, якщо в ній поет і актор не йшли з кулаками один проти одного.
- ГАМЛЕТ. Невже ж це можливо?
- ГІЛЬДЕНСТЕРН. Го-го! чи мало голов собі порозбивали?
- ГАМЛЕТ. І ті хлопчики показалися сильнішими?
- РОЗЕНКРАНЦ. Так, мій князю, настільки сильнішими, що перемогли навіть Геракля разом з цілою землею.
- ГАМЛЕТ. Не дивниця. Візьміть мого дядька – короля Данії. Поки мій батько жив, дядько був посміховищем, а тепер ті самі люди дають по двадцять, сорок, п'ятдесят, навіть сто дукатів за його мініатюрний портрет. До чорта лисого! це явище більше, ніж природне. Якби тільки філософія могла роз'яснити його причину!
- Сурми і барабани за сценою.*
- ГІЛЬДЕНСТЕРН. Вже прийшли актори.
- ГАМЛЕТ. Панове! Вітаємо вас в Ельсінорі. Подайте мені ваші руки. До гостинного прийняття належить поклін і прийнята форма чемности. Дозвольте мені поводитися з вами в такому тоні, щоб не видавалося, що я ставлюся менше чемно до вас – гостей, ніж до акторів, яких – попереджаю вас! – мушу прийняти дуже чемно з офіційного обов'язку. Гостям раді. Тільки мій дядько-батько і тітка-паніматка ошукалися.
- ГІЛЬДЕНСТЕРН. На чому, князю?
- ГАМЛЕТ. Я шалію тільки з північно-східним вітром із Півночі, а коли він дує з полудня, то тоді я вмю ще відрізнити сокола від чаплі.
- Входить Полоній.*
- ПОЛОНІЙ. Поклін, мої панове.
- ГАМЛЕТ. Слухай, Гільденстерн, і ти теж, Розенкранц. Слушайте на повні вуха: цей старий бельбас іще не виліз із пелюшок.
- РОЗЕНКРАНЦ. А може, він вернувся до колиски? Кажуть же люди, що на старість кожний стає ще раз дитиною.
- ГАМЛЕТ. Можу вам заздалегідь сказати, що він прийшов повідомити нас про приїзд акторів. Побачите. Зовсім вірно, добродію... в понеділок зранку... справді так було...
- ПОЛОНІЙ. Князю! Маю для вас новину.
- ГАМЛЕТ. Канцлере! Я маю новину для вас. *(Деклямує).* Коли Росції був актором у Римі...
- ПОЛОНІЙ. Актори приїхали до нас.
- ГАМЛЕТ. Що ви кажете?
- ПОЛОНІЙ. Слово чести.
- ГАМЛЕТ *(деклямує)*. “І кожний актор виліз на осла...”
- ПОЛОНІЙ. Найкращі актори в цілому світі, однаково добрі у трагедії, комедії, історичній і пасторальній п'єсі, у пасторальній комедії, історичній пасторалі, історичній драмі, трагіко-комічно-історичній пасторалі, в одноцільній п'єсі або в необмеженій поемі. Сенека для них не заважкий, Плявт не залегкий. У творах старої форми чи в імпровізації ніхто їм не рівня!
- ГАМЛЕТ. О Єфає, судде ізраїльський! Який великий ти мав скарб!
- ПОЛОНІЙ. Який це скарб він мав, князю?
- ГАМЛЕТ. Який?
- “Дочку єдину – більш нічого,
Яку кохав понад усе”.
- ПОЛОНІЙ *(до себе)*. Він усе ще про мою дочку.

Від жаху й свисту хижого меча
Дідусь упав. Бездушний Іліон
Немов відчув удар –вогненным шпилем
Звалився до основ, з гидотним хряском
Вразив слух Піра. Ох! Глянь, меч його,
Що впасти мав на голову молошну
Царя Пріяма – враз повис в повітрі.
Та станув Пір як стовп мальований,
Безвільний, нетямущий – не робив
Нічого.
Буває часто перед бурею:
Замовкло небо, клуби хмар стоять,
Буйні вітри ущухли і земля
Мов смерть – німа, нараз страшений грім
Роздер простір; так само Пір завмерлий
Розскаженів новою помстою.
Ніколи ще не впав Цикльопів молот
На сталь, з якої Марсові кував
Довічний панцер, як тепер упав
Кривавий Пірів меч на голову
Пріяма.
Геть-геть, Фортуно-шлюхо! Ви ж, боги,
На повній раді відберіть їй владу,
У колесі зламайте шпиці й обід
І віз її з небес шпиля шпурніть
В пекельну прірву!

ПОЛОНІЙ.
ГАМЛЕТ.

Це занадто довге.
Иди до стрижія; твоя борода теж довга. Будь ласка, продовжуйте. Цей добродій волів би якусь кумедну сміховинку або сороміцьку анекдоту; інакше він засипляє. Кажі далі – перейди до Гекуби.

ПЕРШИЙ АКТОР.
ГАМЛЕТ.
ПОЛОНІЙ.
ПЕРШИЙ АКТОР.

Та хто, о, хто б узрів царицю голу...
“Царицю – голу?”
О, це добре: «гола цариця» – непогана річ.
“На вулиці босоніж, як біжить,
Як сліз струмком вона гасить пожежу,
На голові з лахміттям, де раніш
Пишався діядем, а замість шат
На лоні, висохлому з родів, ковдра
Десь схоплена із жаху прихапцем.
Якби ви бачили її, змочили б
Язик в отруті, щоб проклясти Долю,
Якби й боги побачили царицю
У мент, як Пір зловтішно сік мечем
На кусні трупа подруга її.
– А людські справи ще богів хвилюють! –
То жінки крик раптовий міг би був
Очам на небі видушити сльози.
І спочуття богам”.

ПОЛОНІЙ.

Дивіться, як він зблід: в очах у нього сльози.

ГАМЛЕТ.

(До актора). Я вас благаю, годі.
Гаразд, ти пізніше доскажеш мені решту. (До Полонія). Канцлере! Будь ласка, догляньте, щоб актори вигідно розгостились. І хай з ними добре поведуться; театр – це ж живий огляд і зв’язкий літопис нашої доби. Для вас краще дістати поганий некролог після смерти, ніж попастися акторам на язик за свого життя.

ПОЛОНІЙ.
ГАМЛЕТ.

Я обійдусь з ними, князю, як вони на це заслуговують.
Змилуйся, чоловіче! Куди краще! Якщо ми з кожним обходилися б так, як він на це заслугоує, то хто тоді не засмакував би березової каші? Обійдіться з

ПОЛОНІЙ.
ГАМЛЕТ.

ними відповідно до власної чести та гідності. Чим менше вони на це заслуговують, тим більше заслуги матиме ваша добрість. Проведіть їх. Ходімо, панове. Ідіть за ним, друзі; завтра ми дамо виставу.

Виходять: Полоній і всі актори, крім першого.

ПЕРШИЙ АКТОР.
ГАМЛЕТ.

Слухай-но, старий друже, чи ви можете виставити “Убивство Гонзага”?

Можемо, князю.

Я хочу побачити це завтра. А чи могли б ви, якщо буде треба, вивчити яких дванадцять чи шістнадцять рядків, які я напишу і вставлю в текст?

ПЕРШИЙ АКТОР.
ГАМЛЕТ.

Можемо князю.
Чудово! Йдіть за цим паном та глядіть мені, не глузуйте з нього!

Виходить Перший актор.

РОЗЕНКРАНЦ.
ГАМЛЕТ.

Мої любі друзі! До побачення, сьогодні ввечір!
Ще раз – гостям раді в Ельсінорі.
Дякуємо, князю.
Бувайте!

Виходять Розенкранц і Гільденстерн.

Нарешті знову сам.
Який приземний і нікчемний раб!
Аж моторошно: як актор той міг
Уявленою пристрасстю і палом
Нагнути душу до ідеї так,
Що від зусилля сам увесь поблід;
Страх на обличчі, сльози на очах,
Тремтіння в голосі, всі рухи згідні
Із творчим задумом. І все це заніщо!
Задля Гекуби!
І що ж йому Гекуба, він – Гекубі,
Що плаче з нею? Що зробив би він,
Якби для болю привід мав такий,
Як маю я? Він сцену всю залив би
Слізьми, роздер би вуха диким словом...
Шаліли б винні, блідли би невинні,
Наївні розгубились би; від див
Сам зір і слух не вірили б собі.
А я?
Розкислий, з глини зліплений ледащо,
Фантаст, нездара, справу понехав,
І навіть не озвусь за короля,
Добро якого та життя злочинно
Ограбили? Невже ж я боягуз?
Хто скаже – підлий? хто розтратить череп?
Хто вирве бороду мені і кине
Між очі? Смикне за ніс? Хто завдасть
Брехню і вб'є її в мою горлянку?
Ну, хто це зробить?
Йй богу, я стерплю це все, бо в мене
Печінка голуба, я втратив жовч,
Коли не чую гіркоти, а то
Давно б я всіх шулік нагодував
Падлюки падлом. Кровожадний зрадник!

Безсовісний, безчесний, ласий звір!
 О помсто!
 Який же я осел! Яка відвага,
 Що я – син батька вбитого, коли
 Мене до помсти небо й пекло зве,
 Полекшу серцю я даю словами,
 Немов повія, – лаюсь і клену,
 Мов прачка!
 О сором! Мозку мій, прокинься. Чув я,
 Що винуватців може у театрі
 Мистецька гра зворушити так сильно,
 Що там вони свій вчинок виявляють.
 Бо злочин, хоч німий, знайде свою
 Таємну мову. Я звелю акторам
 Заграти перед дядьком схоже щось
 До вбивства мого батька. Я вдивлюсь
 У нього, вглиб його душі загляну:
 Як затремтить, я знатиму свій шлях.
 Той дух, якого бачив я, міг бути
 Дияволом; диявол має міць
 Вбиратися в принадну постать. Може,
 Моє знесилля й мелянхолію
 – Такі пригожі для спокус – він хоче
 На лихо обернути. Мушу мати
 Певнішу базу. На видовище
 Ти королівську совість зловиш ще!..

ДІЯ ІІІ

Сцена І

Кімната в замку.

Входять Король, Королева, Полоній, Офелія, Розенкранц і Гільденстерн.

КОРОЛЬ.	І не могли ви здалека, хильцем, Дізнатись, чом вдає він це розладдя, Навіщо буйно-небезпечним шалом Розстроює свої спокійні дні?
РОЗЕНКРАНЦ.	Він признається, що розгублений, Та де причина, виявить не хоче.
ГІЛЬДЕНСТЕРН.	І не дається взяти він на допит, А як розмову ми звели на ширість Про стан його, вихоплювавсь, як стій, Майстерним шалом.
КОРОЛЕВА.	Чемно вас прийняв?
РОЗЕНКРАНЦ.	Якнайчемніше.
ГІЛЬДЕНСТЕРН.	Та водночас і дуже силувано.
РОЗЕНКРАНЦ.	Не обзивався перший, а охоче Відповідав.
КОРОЛЕВА.	А пробували ви Втягти його в якусь забаву?
РОЗЕНКРАНЦ.	Так вийшло, що в дорозі ми зустріли Акторів, повідомили його;

- І він неначе б ними втішився.
Вони ще в замку і, здається, мають
Сьогодні ввечір грати перед ним.
ПОЛОНІЙ. Це зовсім вірно. Князь прохав, щоб я
Вас запросив, Величності, прийти
Побачити й послухати їх твір.
КОРОЛЬ. Зі щирим серцем. Як приємно чути,
Що це його цікавить.
Панове, ви підтримуйте у ньому
Охоту й настрій до таких розваг.
РОЗЕНКРАНЦ.
КОРОЛЬ. Подбаємо. *(Виходять Розенкранц і Гільденстерн).*
І ти, моя Гертрудо,
Лиши мене; я потайки послав
За Гамлетом, щоб він зустрівся тут
З Офелією, ніби випадково.
Я з її батьком назирцем підглянем
– Законно зовсім! – їх зустрітини,
І з поведінки Гамлета з’ясуєм,
Чи він сумує, мучиться й терпить
З кохання.
КОРОЛЕВА. Радо слухаю тебе.
Тобі ж, Офеліє, бажаю, щоб
У твоїй вроді віднайшли щасливу
Причину тих Гамлетових шалінь.
Твоя чеснота вивела б його
На давній шлях, йому й тобі на честь.
ОФЕЛІЯ.
ПОЛОНІЙ. І я цього бажала б! *(Королева виходить)*
Ти прогулюйся
Тут, дочко. Ми сховаємось, королю *(До Офелії)*
Читай цю книжку. Це змалює настрої
Самотності. Вдавати – людський гріх.
Відомо, хто прикинеться святим
І чорта може підмастити медом.
КОРОЛЬ *(убік)*. Яка ж це правда!.. Хльоснув батогом
Моє сумління! Підмальоване
Лице повії не таке гидке
Під зверхнім шаром, як учинок мій
Під колірами моїх слів найкращих.
Який тягар!
ПОЛОНІЙ. Я чую: він іде, сховаймось. *(Виходять Король і Полоній).*

Входить Гамлет.

ГАМЛЕТ. Бути чи не бути? – ось питання.
Що шляхетніше: перенести мовчки
Окови й стріли навісної долі,
Чи знявши зброю проти хвиль і мук –
Покласти край їм? Вмерти, ні – заснути,
Нічого більш. І сном сказати: “Так,
Кінець знемогам, тисячним ударам,
Тілесній спадщині – ось мріяне
Таке завершення”. Умерти, спати,
Як спати – може, й снити? Тут крючок.
Бо смертний сон чи може мати сни,
Як ми позбулись смертних хвилювань?
Спинись і думай! Через ці думки
З життям продовжуємо злидні.

Бо хто терпів би бич і глум часу,
Гніт ворога, зневаги від гординь,
Закону підкуп, зражене кохання,
Нахабність влади і наругу всю
Негідників над чесними людьми,
Якби він сам міг все це припинити
Малим кинджалом? Хто б тягнув ярмо
Й тягар життя у стогонах і поті,
Якби не страх чогось ще після смерти,
Ще невідкритого там світу, звідки
Не повернувся жоден мандрівник,
Так що, безвольні, радше терпимо
Нам близьке лихо, ніж ідем назустріч
Незнаному? Отак свідомість робить
З усіх нас боягузів. Сумніви
Падуть, як тінь, на ясні постанови,
А з цим: далекосяжні почини
Втрачають напрям, навіть назву діла.
Та – цить... Це ж чарівна Офелія!
О німфо! У молитвах пом'яни
Гріхи мої!

ОФЕЛІЯ.

Як вам жилося, князю,

Увесь той час?

ГАМЛЕТ.

Щиренько дякую.

О, добре, добре, добре.

ОФЕЛІЯ.

В мене є

Від вас дарунки, князю. Вже давно

Я думала їх повернути вам.

Візьміть, будь ласка.

ГАМЛЕТ.

Я? О ні, ніколи

Я не давав нічого вам.

ОФЕЛІЯ.

Я пам'ятаю добре, що дали,

Ще й додали слова, а подих їх

Збільшив їх вартість. Запах їх минув.

Беріть. Для серця дорогий дар дуже

Дешевим став, як той, що дав, – байдужий.

Оттут вони.

ГАМЛЕТ.

Ха-ха! Чи ви чеснотлива жінка?

ОФЕЛІЯ.

Як кажете, князю?

ГАМЛЕТ.

Чи ви гарні?

ОФЕЛІЯ.

Що ви хочете цим сказати?

.ГАМЛЕТ.

Те, що коли ви чеснотливі і гарні, то ваша чеснотливість не повинна б іти у парі з красою.

ОФЕЛІЯ.

Князю! Невже ж краса може знайти ліпшу подругу, ніж чесноту?

ГАМЛЕТ.

І справді! Бо краса має більшу силу перемінити чесноту в повію, ніж чеснота має силу перетворити красу на свою подобу. Колись це був парадокс, але нинішня доба – найкращий доказ цьому. Я був колись закоханий у вас.

ОФЕЛІЯ.

Ви, князю, давали мені підставу вірити цьому.

ГАМЛЕТ.

Ви не повинні були вірити мені. Навіть чеснота, прищеплена на старий пеня, не відродить його. Я не кохав вас.

ОФЕЛІЯ.

Тим більше я розчарувалась.

ГАМЛЕТ.

Іди до монастиря! Навіщо тобі плодити грішників. Я сам більш-менш порядна людина, а проте я міг би себе обвинувачувати в таких гріхах, що ліпше б моя мати не була вродила мене. Я – дуже гордий, мстивий, честолюбний; у мені причаїлося більше злочинів, ніж я маю думок, щоб їх висловити, – більше, ніж маю часу, щоб їх здійснити. Навіщо таким людям, як я, плазувати між

небом і землею? Усі ми вишколені падлюки; не вір ні одному з нас. Іди своїм шляхом у черниці! Де твій батько?

ОФЕЛІЯ.

Дома.

ГАМЛЕТ.

Зачиняй за ним добре двері, щоб він удавав дурного тільки у власній хаті. Бувай здорова!

ОФЕЛІЯ.

О Боже! зглянься над ним!

ГАМЛЕТ.

А як ітимеш заміж, то я замість віна проклену тебе таким словом: “Будь ти чиста, як сніг, і холодна, як лід, все одно не оминеш ти людської обмови”. Іди до монастиря! Прощай; а як неодмінно схочеш одружитися – вийди за дурня, бо розумні люди надто добре знають, яких потвор ви, жінки, вмієте робити з них. Іди до монастиря, і то хутко! Прощай!

ОФЕЛІЯ.

Ох! рятуйте його, небесні сили!

ГАМЛЕТ.

Я наслухався теж чимало про те, як ви, жінки, вмієте підмальовувати себе. Бог дав вам одне обличчя, а ви робите собі друге, інше. Ви ходите підстрибуючи, ви маніжитеся, ви воркуєте, ви осмішуєте божі створіння, ви вдаєте наївних у розпусті. Маю цього досить! – було з чого збожеволіти. Знай, що більше подруж не буде. Ті, що вже одружені, хай живуть всі, крім одного! – собі далі; решта залишиться в давньому стані. Іди до монастиря!

Виходить.

ОФЕЛІЯ.

Який шляхетний дух упав з престолу!
Зір діяча і мова вченого,
Меч воїна, надія й цвіт держави,
Смаку свічадо, вищих форм зразок
Для всіх, для всіх – пропало, геть пропало!
А я, що пила мед його співних
Признань, тепер остання із жінок,
Бо чую, як шляхетний, гордий дух
– Глухий, беззвучний, мов розбитий дзвін.
Таку розквітлу пишну молодість
В’ялить безумство. Лишенько моє!
Те, що було, я бачу в тім, що є!

Повертаються Король і Полоній.

КОРОЛЬ.

Кохання! Ні, не це його ворушить,
І те, що він сказав, хоча й безладне –
Не божевілля. Щось в його душі
Накльовується з мелянхолії,
І я боюсь, чи щось не небезпечне.
Щоб запобігти лиху, нашвидку
Я так рішив: він в Англію поїде
Впімнутись за належну нам данину.
Вид моря і чужих країн, черга
Вражінь розсіє, може, те, до чого
Заєдно його думка повертас

ПОЛОНІЙ.

І робить не своїм. Що ти на це?
Так буде добре. Я ж надалі вірю,
Що джерелом його журби таки
Знехтоване кохання. Не кажи,
Офеліє, що князь тобі сказав –
Ми чули все. Як зволите, королю,
Так і зробіть. Все ж, може, по виставі
Могла б ще королева взяти сина
На розпитки віч-на-віч і прибрати?
А я, дозвольте, все підслухаю.

КОРОЛЬ. Коли ж він не признається, то [тоді] зашліть
До Англії чи зачинить його,
Як каже мудрість.
Маю це на думці:
Вважати треба на чільних безумців!

Сцена II

*Кімната в замку.
Входять Гамлет і актори (двоє або троє).*

ГАМЛЕТ. Передайте цей монолог, будь ласка, так, як я вам його виголосив: легко і просто. Але коли ви маєте його виголосити, як це робить чимало з наших акторів, то я волів би довірити свої рядки вуличному ревунові. І не ріжте занадто повітря руками – ось так! – а вживайте м'яких жестів. Навіть у самому струмені, в бурі – я сказав би – навіть у самому буревію жаги, ви мусите зберігати чуття міри, бо тільки міра надає пристрасти ніжність. Ох, як мене до живого пече, коли я чую здорового парубягу в розпатланій перуці, як він роздирає зворушення на шматки і на саміське клоччя, щоб ним нагодувати вуха галерейної юрби, ласої тільки на безглузді пантоміми та гомін. Я вишмагав би канчуком такого кума за те, що він хоче перекричати своїм криком турецького султана і переіродити Ірода. Прошу вас дуже: вистерігайтесь цього.

ПЕРШИЙ АКТОР.
ГАМЛЕТ. Запевняю Вашу Високість, що цього не буде.
Але не будьте також занадто млявими, а слухайте власного критичного чуття. Стосуйте дію до слів і слова до дії. Особливо ж не переступайте меж природности і простоти – тому, що всяке перебільшення суперечить акторському мистецтву; метою ж цього мистецтва від самих його починів було і тепер є – правити за дзеркало природі; показувати чесноті її справжні риси, ганьбі – її власне обличчя, кожній добі і кожному втіленню часу – їх форму й відбиток. Коли перебільшите образ або його не домалюєте, то можете цим розсмішити неука, однак прикро вразите знавця. А саме його думка, згідно з вашим власним розумінням, мусить переважити оплески повного театру. О, я сам бачив акторів і чув, як інші вихваляли їх гру, і то високо вихваляли, але ці актори – я не хотів би сказати завеликої хули – говорили і поводитися не то не по-християнському чи по-поганському, а навіть не по-людському. Вони так надувалися, так вили, так огидно наслідували людину, що я подумав собі, чи часом не зліпив цих недолюдків якийсь недовчений челядник у великій майстерні Природи.

ПЕРШИЙ АКТОР.
ГАМЛЕТ. Мені здається, що це ми більш-менш викоренили в себе.
Ох, викореніть це цілком. А тим, хто грає у вас блазнів, не дозволяйте додавати нічого до їх тексту, бо бувають і такі серед них, що починають самі сміятися, щоб розсмішити масу дурних глядачів, хоч саме тоді вся увага повинна бути спрямована на якийсь дуже важливий момент п'єси. Такі засоби – негідні і вказують на жалюгідну честолюбність у дурного акторини, який їх уживає. Ідіть уже і приготуйтеся до виступу. *(Актори виходять).*

Входять Полоній, Розенкранц і Гільденстерн.

ПОЛОНІЙ.
ГАМЛЕТ. Ну як там, канцлере? Чи схоче король послухати ту п'єсу?
І королева також. І то навіть зараз.
Скажіть акторам, щоб поспішали. *(Виходить Полоній).*
Чи не могли б і ви обоє їх приспішити?

РОЗЕНКРАНЦ,
ГІЛЬДЕНСТЕРН. Можемо, князю. *(Виходить).*

ГАМЛЕТ. Гей, Гораціє.
ГОРАЦІЙ. Я тут, до ваших послуг, князю.
ГАМЛЕТ. Гораціє, з-поміж усіх людей
З тобою розмовляю найрадніше.
ГОРАЦІЙ. Мій дорогий...
ГАМЛЕТ. Ні, не лещу тобі.
Яку б я мав користь? Багатий ти
Лиш духом, що годує й зодяга
Тебе. Навіщо бідакам лестити?
Язик солодкий лиже дурну велич,
Гнучкі коліна гнуться для наживи.
Послухай. Як я тільки зміг в душі
Свобідно вибирати й між людьми
Різниці бачити, мій вибір враз
На тебе впав. Бо ти така людина,
Що у стражданнях наче б не страждав,
Що з вдячністю однаково приймаєш
Від долі дари та удари. Щасний,
Хто нахили так з розумом з'єднав,
Що дудкою не став під пальцями
Фортуни. Ти мені людину дай,
Не пристрастей раба, а я її
Пригорну на дні серця, до серця серць,
Як я тебе. Та досить вже про себе.
Даєм виставу перед королем.
Одна із сцен нагадує все те,
Що я тобі про батька смерть сказав.
Коли до неї дійдуть, ти, будь ласка,
За дядьком стеж, напруживши всі сили.
Якщо його притаєна вина
Себе не зрадить на одному місці,
То дух, що нам з'явився, – чорт-хитрун,
І в голові моїй так темно, як
В Вулкана кузні. Ти дивись за ним.
Його обличчя я пройму наскрізь,
А потім враження свої зведем,
Який він вигляд мав тоді.

ГОРАЦІЙ. Гаразд.
Якби він під час гри щось скрив і вмів
Нам вихопитись – я плачу весь довг.
ГАМЛЕТ. Вже на виставу йдуть. Я мушу знов
Прикинутись дурним. Шукай де місця.

Данський марш. Сурми. Входять Король, Королева, Полоній, Офелія, Розенкранц, Гільденстерн та інші вельможі разом з вартовими, які несуть смолоскипи.

КОРОЛЬ. Як відчуває себе наш небіж, Гамлет?
ГАМЛЕТ. Далебі, чудово. Годуюся хамелеоною стравою – повітрям та обіцянками.
КОРОЛЬ. Ви навіть каплунів так не відгодували б.
Не знаю, що на таке відповісти, Гамлете.
Ти сказав це не до мене.
ГАМЛЕТ. І до себе теж ні. *(До Полонія).* Канцлере!
Ви згадували, що, будучи студентом, ви брали участь у театральних виставах.
ПОЛОНІЙ. Так, брав і мене вважали добрим актором.
ГАМЛЕТ. Кого ж ви грали?
ПОЛОНІЙ. Я грав Юлія Цезаря. Мене вбили на Капітолі; мене вбив Брут.

ГАМЛЕТ. Це було дуже брутално з його боку вбити таке капітальне теля. Чи актори вже готові?

РОЗЕНКРАНЦ.
КОРОЛЕВА.
ГАМЛЕТ. Так, князю; вони ждуть тільки на ваш знак.
Ходи сюди, любий Гамлете, сідай біля мене.
Не можу, кохана мамо, тут є метал,
що має більше притяжну силу.

ПОЛОНІЙ *(До Короля)*. Ого! чи ви помітили?

ГАМЛЕТ. Пані! Чи я можу лягти на ваші коліна?

Лягає біля ніг Офелії.

ОФЕЛІЯ. Ні, мій князю.

ГАМЛЕТ. Я маю на думці: чи можу покласти голову на ваші коліна?

ОФЕЛІЯ. Можете, князю.

ГАМЛЕТ. Чи ви гадали, що я мав на думці щось погане?

ОФЕЛІЯ. О ні – я нічого не гадала.

ГАМЛЕТ. Яка чудова думка – лежати між дівочими ногами!

ОФЕЛІЯ. Що таке, князю?

ГАМЛЕТ. Нічого.

ОФЕЛІЯ. Ви веселі, князю.

ГАМЛЕТ. Хто, я?

ОФЕЛІЯ. Так, ви.

ГАМЛЕТ. О Боже! Я – ж тільки блазень для ваших послуг.
Що може людина зробити кращого, як бути веселою? Ось подивіться: яка радісна моя мати, хоч мій батько помер дві години тому.

ОФЕЛІЯ. Ні, князю: минуло вже більше, як два місяці.

ГАМЛЕТ. Так довго вже? Як так, то хай чорт ходить у чорній жалобі, а я вберу соболеве хутро. Господи! Умер два місяці тому, і досі ще його не забули. Отже, є ще надія, що пам'ять про велику людину може пережити її на півроку. Одначе, клянусь Богородицею, така людина мусіла б набудувати багато церков, щоб її не забули, як діти того деревляного коника-стрибунця з каруселі, про якого співають:
Коник здох!
Жаль, ах, ох!

Грають гобої. Починається Пантоміма. Входять Король і Королева – дуже ніжні. Королева обіймає його, а він її. Королева стає навколішки перед Королем і жестами виявляє йому свою симпатію. Він підводить її і схиляє голову на її плече, потім лягає на квітчану лавку; вона, бачачи, що він заснув, відходить. Раптом входить Невідомий, знімає з Короля корону, цілує її, вливає отруту у вухо Короля і виходить. Королева повертається, знаходить Короля мертвим і виявляє свою розпач. Отруйник з двома чи трьома Німими, входить ще раз і вдає, ніби він спочуває з нею. Мертве тіло виносять. Отруйник дає Королеві дарунки; вона спочатку ніби неприхильна і насторожена, але потім приймає його кохання. Актори покидають сцену.

ОФЕЛІЯ. Що це значить, князю?

ГАМЛЕТ. Це має еспанську назву “Мадечо”; значить “Сім мішків гречаної вовни”.
Якась темна душогубна історія.

ОФЕЛІЯ. Ця пантоміма очевидячки передає зміст п'єси.

Входить Пролог.

ГАМЛЕТ. Про це ми дізнаємось від цього добродія.
Актори не вмiють дотримуватись секретів,
мусять зараз усе розповісти.

ОФЕЛІЯ. Чи він нам скаже, що означає те, що вони виставляють?

ГАМЛЕТ. Так; як і про все те, що ви хотіли б йому виставити. Виставіть йому тільки без сорому, а він без сорому вже пояснить вам, що треба.

ОФЕЛІЯ. Тьфу, який ви непристойний! Я хочу послухати п'єсу.

ПРОЛОГ. Від себе і нашої драми
Прохаєм: панове і дами,
Майте терпець із нами.

ГАМЛЕТ. Чи це має бути Пролог чи надпис на перстені?

ОФЕЛІЯ. Дуже коротке.

ГАМЛЕТ. Як жіноче кохання.

Входять двоє акторів: Король і Королева.

АКТОР-КОРОЛЬ. Вже раз тридцятий Феб звернув карету
В Нептуна води й на тверду планету,
І місяць тридцять по дванадцять раз
Розлив на світ чар крадених прикрас
З часу, як нам Любов – серця, а руки
Сплів Гіменей для радісної злуки.

АКТОР-КОРОЛЕВА. Хай сонце й місяць свій повторять шлях,
Кохання наше не мине в серцях.
Та лишенько! знедавна ти щось хворий,
Раніше ти веселий був, бадьорий,
Журюся дуже. Та в моїй журбі
Ти знеохоти не шукай собі.
Жінки в любові і страху звичайно
Не знають міри, тільки одну крайність.

АКТОР-КОРОЛЬ. Моє кохання ти пізнав давно,
Лише з страху хвилюється воно.
Любов велику сумнів затривожить,
Її збільшити навіть острах може.

АКТОР-КОРОЛЬ. Тебе покину хутко, дорога,
На силах слабну, гине вся снага.
Та ти на світі лишишся чудовім
Шанована і, може, у любові
Знайдеш нового...

АКТОР-КОРОЛЕВА. Слова не домов.
Я зрадою назву таку любов.
Хай ще раз вийду заміж на погубу!
Лише по трупі вдруге йдуть до шлюбу!

ГАМЛЕТ (*убік*). Полин, полин!

АКТОР-КОРОЛЕВА. Шукаємо нових подружніх злук
Не із кохання, а з низьких спонук:
Я вдруге вбила б свого чоловіка,
Якби новий мене у ложе кликав.

АКТОР-КОРОЛЬ. Я вірю в твою щирість на цей час,
Та рішення ламаємо не раз.
Раб пам'яті – наш намір іде вгору,
Як родиться, а завмирає скоро.
Незрілий овоч мов до пня приріс,
А як дозріє – сам паде униз.
Природа хоче, щоб ми, враз нечулі,
Те, що собі ми винні, призабули,
Чого не ждемо в розпалі зусиль?
Порив минув, а з ним і наша ціль.
Занадто сильна радість або горе
Самі руйнують власні твори.
Чим більша радість, тим певніший сум,
Журба і втіха йдуть в черзі, на глум.

- Коли і світ не вічний, в чому ж диво,
Що і любов за всіх умов – мінлива?
Тяжке питання – що іде за чим:
З любов'ю щастя чи любов за ним?
Пішов хто вниз – пропали його друзі,
Хто вверх іде – всіх має на послузі.
Любов звичайно йде за щастям вслід:
Кому не треба – друзів має вблід,
А хто в потребі друзів взяв для спроби,
Той ворогів із них, напевно, зробить.
Ще раз огляньмо у своїх думках
Бажань і щастя перехресний шлях,
Де наміри заєдно йдуть з вітрами:
Думки – це ми, їх напрям поза нами.
Не підеш заміж – віриш в це? – повік?
Ця думка вмере, як вмере твій чоловік.
- АКТОР-КОРОЛЕВА. Бодай я в світі не знайшла поживи
Ні світла! Дні та ночі нещасливі
Бодай тяглись в одчаю без надій!
Бодай жила я в келії нічній!
Хай те, що принесе мені найвища
Хвиля на втіху, чорні сили знищать.
Бодай я всіх діждалася погуб
І тут, і там, як ще раз візьму шлюб.
- ГАМЛЕТ. А що, як вона зламає ту присягу?
АКТОР-КОРОЛЬ. Клятьба – свята. Облиш мене, кохана.
Я втомлений; душа тяжка, мов п'яна,
Заснути хочу.
- АКТОР-КОРОЛЕВА. Спи здоров, спочинь,
Хай поміж нас не впаде жодна тінь.
- ГАМЛЕТ (до Королеви). Ваша Величносте, як вам подобається ця п'єса?
КОРОЛЕВА. На мою думку, ця жінка обіцяє занадто багато.
ГАМЛЕТ. Це нічого, але вона додержить слова.
КОРОЛЬ. Чи ти знаєш зміст цієї п'єси? Чи нема в ній нічого невідповідного?
- ГАМЛЕТ. Ні, вони тільки жартують, навіть отрути вживають жартома.
КОРОЛЬ. А як зветься п'єса?
ГАМЛЕТ. “Пастка на миші” – символічна назва. У п'єсі виведене одне душоугубство, що трапилось у Відні. Є там князь Гонзаго і його дружина Батіста. Ви зараз побачите. Це архитвір хитромудрого злочину. Та нас він не зворушить: у Вашої Величності і в нас душа чиста. Хай – як то кажуть – чіхається паршива кобила.
- Входить Луціян.*
- А це Луціян – небіж короля.
- ОФЕЛІЯ. Ви, князю, не гірший посередник між дією і глядачами, як старовинний хор.
ГАМЛЕТ. Я міг би стати навіть посередником між вами і вашим любком, якби я тільки міг побачити вашу гру двох маріонеток.
- ОФЕЛІЯ. Ви маєте гострий язик, дуже гострий.
ГАМЛЕТ. Ви мусіли б добре задихатися, поки мій язик притупився б на вас.
ОФЕЛІЯ. Щораз ліпше чи щораз гірше.
ГАМЛЕТ. Скажіть собі те саме, коли вийдете заміж. Ну, починай, душоугубе! Покинь свої пекельні вихиляси та викрутаси і мерщій до діла. Живо. “Вже кряче крук, до помсти накликає”.
- ЛУЦІЯН. Руці й думкам сприяє ніч сама.
Вже жде отрута, ні душі нема.

Нічне питво, що маєш зілля кляте,
Приправлене страшним трійлом Гекати,
Природи й чарів силу ти розкрий,
Життя людини перетни як стій!

Вливає отруту у вухо заснулого.

ГАМЛЕТ. Він отрує його в саду для того, щоб заволодіти його державою. Короля звать Гонзаго. Це історична подія, описана добірною італійською мовою. Далі ви побачите, як злочинець прихиляє собі серце дружини Гонзаго.

ОФЕЛІЯ. Король встає!

ГАМЛЕТ. Що таке? злякався пробної стрілянини?

КОРОЛЕВА. Що з вами, Величносте?

ПОЛОНІЙ. Припиніть виставу.

КОРОЛЬ. Принесіть більше світла. Ходімо звідсіля.

ВСІ. Світла! світла! світла!

Виходять усі, крім Гамлета і Горація.

ГАМЛЕТ. Від кулі впав козел рогатий,
Коза в той час гуля,
Цей спати йде, а той на чати
– Так крутиться земля.
Якби так доля обернулася до мене задом, то чи не міг би я з такою поезією, прибравши свою голову лісом пір'я і високі черевики трояндами, дістати місце в якійсь акторській трупі?

ГОРАЦІЙ. На половину платні.

ГАМЛЕТ. А я гадаю, що за повну.
Мій друже! В нас Юпітер сам
Мав владу, що цвіла,
Тепер же посадили нам
Звичайного ...о!...павича.

ГОРАЦІЙ. Ви могли б і зримувати.

ГАМЛЕТ. О Гораціє! Тепер я поручив би за слова Привида не знати якою ціною! Чи ти помітив?

ГОРАЦІЙ. Дуже добре, князю.

ГАМЛЕТ. Коли згадали про отруту, правда?

ГОРАЦІЙ. Я це помітив.

ГАМЛЕТ. Ага! Гей, музики сюди! Давайте флейти!
“Не любить наш король комедії
Чому? бо гнівно кличе: геть її!”
Музико, грай!

Повертаються Розенкранц і Гільденстерн.

РОЗЕНКРАНЦ. Князю! дозвольте мені на одне слово.

ГАМЛЕТ. Навіть на цілий словник.

ГІЛЬДЕНСТЕРН. Король...

ГАМЛЕТ. Що з ним сталося?

ГІЛЬДЕНСТЕРН. Він замкнувся у своїй кімнаті. Ледве на ногах тримався.

ГАМЛЕТ. З горілки?

ГІЛЬДЕНСТЕРН. Ні; імовірно, з жовчі.

ГАМЛЕТ. Ви зробили б розумніше, коли б повідомили про це лікаря. Бо якби я хотів доглядати його, то жовч у нього розлилась би ще більше.

ГІЛЬДЕНСТЕРН. Будьте добрі, князю, не говоріть самими метафорами і не відбігайте так далеко від теми.

ГАМЛЕТ. Вже мовчу. Говоріть.

ГІЛЬДЕНСТЕРН.
ГАМЛЕТ.
ГІЛЬДЕНСТЕРН.

ГАМЛЕТ.
ГІЛЬДЕНСТЕРН.
ГАМЛЕТ.

ГІЛЬДЕНСТЕРН.

ГАМЛЕТ.

РОЗЕНКРАНЦ.
ГАМЛЕТ.

РОЗЕНКРАНЦ.
ГАМЛЕТ.

РОЗЕНКРАНЦ.

ГАМЛЕТ.
РОЗЕНКРАНЦ.

ГАМЛЕТ.

Королева, ваша мати, дуже зажурена, прислала мене за вами.
Що ж! я радо вас бачу.
Ні, ласкавий князю, ваша чемність тут ні при чому. Коли ви зволите дати мені розумну відповідь – я виконаю доручення вашої матері; коли ж ні – пробачте мені, я вернусь, і цим мій обов'язок скінчиться.
Не можу.
Чого не можете?
Дати вам розумну відповідь – мій розум хворий. Але можу дати таку відповідь, яку зможу дати до ваших послуг, або вірніше, як ви кажете, до послуг моєї матері. Тим-то – до теми. Ви кажете, що моя мати...
Так, вона каже, що бачучи, як ви поводитися, вона не може вийти з дива, вся зачудована.
О, який незвичайний мусить бути син, коли може здивувати свою маму! Та чи мою маму не переслідує ще якась інше здивування? Скажіть.
Вона бажає порозмовляти з вами у своїй кімнаті, заки ви підете спати.
Якби вона була і десять разів моєю мамою, то я повинувався б. Чи ви маєте ще яке діло до мене?
Князю, ви мене колись любили.
Я люблю вас іще і тепер. Присягаю (*показує на свої руки*) в ім'я цих хапунів і загребачів.
Дорогий князю! яка причина вашого поганого настрою? Ви зачинаєте двері своєї свободи, коли не хочете довірити другові своїх клопотів.
Переді мною двері вже зачинені.
Як можете таке казати, коли ви маєте слово самого короля, що ви – наслідник данського престолу?
Воно то так, але є стара приповідка: “Поки сонце зійде – роса очі виїсть”.

Повертаються музики з флейтами.

О флейтисти! Подайте мені одну дудку. (*До Розенкранца і Гільденстерна*).
Ви хочете, щоб я пішов з вами? Чого ви бігаєте за мною, як цуцики довкола дика, коли хочуть його загнати в пастку?
Я взяв на себе сміливий обов'язок, через те і моя любов до вас виходить занадто безцеремонно.
Це я не зовсім добре розумію. Чи не заграли б ви на цій дудці?
Я не вмію, князю.
А я вас прошу.
Повірте мені, не вмію.
Я благаю вас.
Я навіть не знаю, як треба тримати її в руці.
А це ж так легко, як брехати: перебираєш пальцями по дірочках, дуєш устами і виходить якнайгарніша музика. Гляньте, тут є лади.
Але ж я не зможу добути з них жодної мелодії. Я не маю до цього хисту.
Бачите, за який нескладний струмент ви вважаєте мене! Ви хочете грати на мені. Вам здається, що ви знаєте, де мене натиснути, і ви хотіли б видути з мого серця таємницю. Ви хотіли б добути з мене всі тони – від найнижчого до найвищого. Навіть у цьому маленькому інструменті є багато музики і чудових звуків, а ви не вмієте приневолити його, щоб він озвався... До чорта! чи ви гадаєте, що на мені легше грати, ніж на цій дудці? Вважайте мене за який хочете інструмент – строїти мене можете, але заграли на мені – ні.

Входить Полоній.

ПОЛОНІЙ.
ГАМЛЕТ.
ПОЛОНІЙ.

Помагай, Боже, добродію Канцлере!
Князю! Королева хотіла б порозмовляти з вами, і то негайно.
Чи ви бачите там хмару, зовсім схожу на верблюда?
Йй-Богу, справжній верблюд.

ГАМЛЕТ. А мені здається, що так ніби тхір.
 ПОЛОНІЙ. Справді хребет наче тхора.
 ГАМЛЕТ. Або кита?
 ПОЛОНІЙ. Дуже скидається на кита.
 ГАМЛЕТ. Як так, то я зараз прийду до матері. *(Убік)*. З цими дурнями можна одуріти! Я зараз прийду.
 ПОЛОНІЙ. Я так і скажу. *(Виходить Полоній)*.
 ГАМЛЕТ. “Зараз!” – легко сказати! – Залиште мене, друзі, самого.

Всі виходять, крім Гамлета.

Найбільших чарів північна пора,
 Могили зяють, з пекла йде зараза
 На світ. Тепер я пив би кров гарячу
 І диким вчинком день притьмарив, щоб
 Аж світ струснувся. Тихо!.. Йду до мами.
 О серце! будь собою! Не впусти
 В ці сильні груди Нерона душі!
 Дозволь жорстоким бути, а не звірем.
 Кинджал перекую на вістря слів!
 Язику й серце! полукавте з нею!
 Дозвольте їй відчутти біль і вразу,
 Та присуд волі, щоб не впав ніразу!

Сцена III

Кімната в замку. Входять Король, Розенкранц і Гільденстерн.

КОРОЛЬ. Я не люблю його, і небезпечно,
 Щоб він нам тут шалів. Тому готуйтесь.
 Вам передам негайно грамоти,
 І з вами він поїде в Англію.
 З державних оглядів – великий ризик
 Тримати його близько; його безум
 Росте щодня.

ГІЛЬДЕНСТЕРН. Ми будемо готові.
 Святий це обов’язок берегти
 Спокою тисячей, які живуть
 Лише при Вас здорові та щасливі.

РОЗЕНКРАНЦ. Звичайний смертник мусить боронитись
 Від лиха всім, чим може його дух;
 Тим паче той, з якого щастям тісно
 Сплелись життя і спокій загалу.
 Смерть короля не одиниці смерть;
 Вона, мов вир, втягає все довкола.
 Це велетенське колесо, до шпиць
 Якого на вершку гори прибили
 Малих предметів тисячі; коли
 Воно паде – з ним разом пропадають
 Всі пов’язі його. Король з турбот
 Лиш раз зітхне – застогне весь народ.
 Збирайтесь якнайшвидше у дорогу.
 На те розгнудане страховище
 Ми пута накладем.

КОРОЛЬ.

РОЗЕНКРАНЦ,
ГІЛЬДЕНСТЕРН.

Поспішимось.

*Виходять Розенкранц і Гільденстерн.
Входить Полоній.*

ПОЛОНІЙ.

Королю! він прийде до матері,
Щоб чути їх розмову, я сховаюсь
За килимом. Вона його провчить –
Це певне. Та сказали ви розумно:
Тут треба ще, крім маминого вуха,
– З природи пристрасного – третього
Когось, щоб чув. Прощайте, Ваша Світлість.
Я перед сном іще прийду
Сказати те, що я почув.

КОРОЛЬ.

Спасибі.

Полоній виходить.

Від мого вчинку сморід в небо йде.
Над ним тяжить проклін найстарший, перший
Братоубивства! Сил нема молитись.
Хоч прагнеш сам і намагаєшся.
Міцний мій намір, та міцніший гріх!
І я, мов той, якого ждуть дві справи,
Обидві гаю у ваганнях. Ех!
Невже ж нема дощу доволі в небі,
Щоб стала, наче сніг, рука, що має
На собі вдвоє більше крові ще?
Що з милосердя, як воно не в силі
Лихий учинок переважити?
А чи в молитві не подвійна міць:
Не дати впасти нам, а як ми впали –
Пробачити? До неба зверну очі.
Мій гріх – минулий. Та молитись – як?!
“Пробач мені мерзенне душогубство”.
Даремне, поки я не вирікся
Всього, для чого я убив: корони,
І честолюбства, жінки-королеви.
Відпущення і злочин водночас?
На цій гнилій землі золочена
Рука злочинця купить справедливість
І сам закон ганебною ціною,
Але не так там – вище; там нема
Крутіств, там кожне діло є, чим є, –
І кожний мусить віч-на-віч з виною
Сказати правду просто в зуби їй.
І що ж лишається? Шукати спроб,
Що може каяття? Чого воно
Не може? А якщо каятись
Не вміє? Стан жахливий. Темрява
Смертельна в грудях! Чим сильніше рвешся,
Душе, на волю, тим сильніше грузнеш.
Рягуйте, янголи! Згинайтеся,
Тверді коліна! Ти – сталеве серце,
Зробись м’яким, мов серце немовляти.
Ще можна все направити.

*Відходить набік і паде навколішки.
Входить Гамлет.*

ГАМЛЕТ. Тепер пригожа мить... Він молиться.
Я це зроблю, а він піде до неба,
І так помщусь? Ні, треба зважити.
Падлюка батька мені вбив, а я,
Єдиний син, пішлю його за це
До неба?
О, це не помста, тільки нагорода!
Він схопив батька з повним черевом
У розцвіті його гріхів. Які
Вони і скільки їх? лиш знає Бог,
Ми ж тільки люди. Батькові – в це вірю! –
Там дуже тяжко. Чи помщусь я, вбивши
Оцього в час, як душу він вмиває
І готовий з нею у дорогу?
Ні! Зажди, кинджале, на страшніший мент,
Як він на сон уп'ється, залютує,
Як зашаліє в кровозміснім ложі,
Як гратиме, хулити чи робити
Безбожне щось, за що нема спасення.
Тоді ти так врази його, щоб він
П'ятами в небо вдаривши, скотивсь
У пекло чорне, як його душа!
Жде мати! *(До Короля)*. Хоч ми гаєм і говорим,
Та ти від цього станеш більше хворим. *(Виходить)*.

КОРОЛЬ *(підводячись)*. Слова йдуть вверх, думки всі – надолину,
Слова бездумні – в небо не полинуть.

Сцена IV.

Кімната Королеви. Входять Королева і Полоній.

ПОЛОНІЙ. Він зараз прийде. Ви промовте гостро.
Скажіть, що вихватки його – нестерпні,
Що поміж гнівом короля і ним
Стоїть лиш ваша ласка. Я сховаюсь.
Ви будьте з ним рішучі.

ГАМЛЕТ *(за сценою)*. Мамо, мамо!

КОРОЛЕВА. Обіцяю, не бійтесь! Відійдіть.
Я чую: він уже надходить.

Полоній ховається за килимом. Входить Гамлет.

ГАМЛЕТ. Чого собі бажаєш, мамо?
КОРОЛЕВА. Ти сильно скривдив свого батька, сину.
ГАМЛЕТ. Ти скривдила мого батька, мамо.
КОРОЛЕВА. Ну, годі! Відповідь твоя на сміх.
ГАМЛЕТ. Лиши! Твоє питання – гріх!
КОРОЛЕВА. Не розумію, Гамлете!
ГАМЛЕТ. В чім річ?
КОРОЛЕВА. Чи ти забув, хто я?
ГАМЛЕТ. О ні, клянусь!
Ви – королева, чоловіка брата
Дружина і... на жаль, ах! моя мати.

КОРОЛЕВА. Як так – то розмовляй із кращими!
 ГАМЛЕТ. О ні, сиди! Не смій і рушитись,
 Аж поки я не покажу тобі
 Найправдивіший образ твого “я”.

КОРОЛЕВА. Чого ти хочеш? хочеш мене вбити?
 Рятуйте, гей!

ПОЛОНІЙ *(за килимом)*. Рятуйте, гей, рятуйте!
 ГАМЛЕТ *(виймаючи шагу)*. Там що? Щур-шпиг? Дукат об заклад? – труп.
(Пробиває шагою килим)

ПОЛОНІЙ. Мене убили! *(Падає і вмирає)*.

КОРОЛЕВА. Боже! що ти вдіяв?
 ГАМЛЕТ. Не знаю. Хто там був – король?
 КОРОЛЕВА. Який покvapний і кривавий вчинок!
 ГАМЛЕТ. Не згірш, ніж вбити короля, о мати,
 А потім шлюб узяти з його братом.
 КОРОЛЕВА. Убити короля?
 ГАМЛЕТ. Я так сказав.

Підіймає килим і знаходить Полонія.

Прощай, влізливо-чемний бідний блазню!
 Я думав – ти хтось більший. Примирись.
 Занадто жвавим бути, бачиш, – риск...
(До Королеви)

Рук не ламай. Сідай. Спокійно. Хочу
 Зламати твоє серце, як воно
 Не є незламне, як не ствердло ще
 У почуттях від злочину та звички.

КОРОЛЕВА. Що ж я таке вчинила, що ти смієш
 Так грубіянити?

ГАМЛЕТ. Такий учинок
 Зганяє з скромности весь чар і сором,
 Чесноту зве облудою, з чола
 Невинного кохання рве вінок
 І там кладе тавро; обіти шлюбні
 Брехнею робить, мов божбу шулерів.
 Цей злочин душу вириває з тіла
 Святих зв’язків, він обертає віру
 В пусті слова. Лице небес палає,
 І вся земля, безмежна, непохитна,
 Захмурилась від твого вчинку, наче
 На Страшний Суд.

КОРОЛЕВА. О Боже, що за вчинок
 Такий мені віщуєш серед громів?

ГАМЛЕТ. Глянь на цей образ тут, на другий там:
 – Це два портрети, вірні двох братів.
 Дивись, яке привабливе обличчя!
 Гиперіона кучері, чоло
 Зевеса, погляд Марса грізновладний,
 Вся постать – вістун Меркурія,
 Коли торкнувся підхмарної гори –
 Така сполука форм, немов би кожний
 З богів печать свою поклав на доказ,
 Що посилає світові людину.
 Це був твій чоловік. Дивись тепер:
 Це є твій чоловік. Із снігтю колос,
 Що рідне сім’я зжер. Чи маєш очі?

Як ти могла з осяяних верхів
Зійти на трясовиння? Маєш очі?
Не зви коханням цього, бо в твій вік
Затих вже голос крові і чекає
На голос розуму. Який же розум
Волів би те – не це? Чуття ти маєш –
Інакше не жила б, та це чуття
Геть омертвіло; навіть божевілья
Менш помилилось би. П'янкий крутіж
Також дає можливість вибору,
Щоб бачити різницю. Біс який
Забавився у піжмурки з тобою?
Чуття без зору, очі без чуття,
Слух без очей і рук і тільки нюх,
Бо навіть частку органу якогось
Не можна б ошукати!
Де твій рум'янець, сороме? О пекло!
Коли в кістках матрони родиш бунт –
Чесноти молодих стопи на віск
Їх полум'ям, звільни від сорому
Жагу без стриму! бачиш: сам мороз
Горіти може, розум же стає
За зводника бажанням!

КОРОЛЕВА.

Сину, досить!

Моїм очам відкрив ти мою душу,
А в ній глибокі плями, невиводні
Нічим, ніколи.

ГАМЛЕТ.

Як же можна жити

В задусі, що пітнявим ложем тхне,
Як у розпусті грітись, примілятись
У гнойному хліві?

КОРОЛЕВА.

Ох, годі, годі!

Твої слова – мечі для моїх вух.
Мій любий, годі.

ГАМЛЕТ.

Підлий, душогубець!

Раб, що не варт і сотої частини
Ранішого твого пана! Король
Блазнюк! Держави і законів злодій,
Що вкрадений з полиці діядем
Сховав в кишеню нишком.

КОРОЛЕВА.

Перестань!

ГАМЛЕТ.

Король з ганчірок, клоччя –

Входить Привид.

Крильми мене закрийте, херувими!
Чого бажаєш, любе з'явище?
Ах, він божевільний, Боже!
Приносиш докір синові, що час
На спалахи гайнує, відкладає
Такий важливий твій страшний наказ?
Скажи!

КОРОЛЕВА.

ГАМЛЕТ.

ПРИВИД.

Не забувай: приходжу, щоб
Приспалий замір в тобі розбудити.
Та глянь на матір всю розгублену,
В її змаганні ти їй поможи!
Промов до неї!

ГАМЛЕТ. Що з тобою, мамо?
КОРОЛЕВА. Проби, що з тобою?
Чого ти зір втопив у порожнечу,
Говориш до бездушного повітря?
Від схвилювання твої очі – дикі,
Твоє гладке волосся піднялося,
Неначе військо збуджене в тривозі.
Коханий сину! Полум'я і жар
Твого шалу ти облий терпцем
Студеним. Ти на що так дивишся?
ГАМЛЕТ. На нього, нього. Глянь, який блідий!
Він долею і постаттю своєю
Каміння зрушив би. *(До Привида)*. Ох, не дивись
Так спочутливо, щоб не захитати
Моєї волі. Задум, що чекає,
Шукає барви крові, а не сліз!
З ким ти говориш?
КОРОЛЕВА. Чи не бачиш там?
ГАМЛЕТ. Нічого, хоч там бачу ясно все.
КОРОЛЕВА. Нічого ти не чула?
ГАМЛЕТ. Тільки нас.
КОРОЛЕВА. Дивись, дивись, як тихо він відходить:
ГАМЛЕТ. Мій батько як живий і так убраний.
Дивись, куди іде. Вже перейшов поріг.
Привид відходить.
КОРОЛЕВА. Це плід твоєї хворої уяви!
Шаління має дивний хист творити
Такі ось постаті без тіл.
ГАМЛЕТ. Шаління!
Мій пульс такий, як твій; так само б'ється
Здоровим тоном; ні, не божевільні
Мої слова; спитай мене ще раз
І я достоту все повторю. Шал
На це не здатний. Мамо! я благаю:
Лестким бальзамом не дури душі,
Що злочин твій у мому божевіллі.
Так ти закриєш рану зверху; їдь
По всьому тілі нишком розіллється
Заразою. Покайся небу в тім,
Що сталося, пильнуй, що може статись, –
Довкола себе виполи бур'ян!
Пробач мені цей чеснотливий тон;
В наш час душний від жиру і чеснота
Прохати мусить у гріха прощення,
Коли йому бажає допомогти.
КОРОЛЕВА. Ох, серце ти надвоє перерівав!
ГАМЛЕТ. Частину гіршу з цього ти відкинь,
А з ліпшою живи сама чистіше!
Добраніч. З дядьком спати більш не йди.
Коли чесноти брак тобі – прикинься.
Потвора, що з'їдає почуття всі, –
Чортяча звичка – янголом буває,
Коли дає готовий одяг нам,
Щоб легко ним прибрати добрі вчинки.
Заволодій собою на цю ніч,

За цим зусиллям прийде тобі легше
 Вже дальший стрим, бо звичка в силі майже
 Змінити в нас природні нахили,
 Здушити чорта чи його прогнати
 Потужним поштовхом. Ну, ще раз добраніч.
 Коли затужиш за благословенням,
 Прийду до тебе сам за ним. Я каюсь (*показує на Полонія*)
 За нього тут! Що ж! Небо захотіло
 Мене скарати ним, його же мною,
 Зробило з мене ката і суддю.
 Беру його на себе і за смерть
 Його відповідатиму. Добраніч.
 Із ніжності йде серце до наруги;
 За меншим лихом прийде більше – друге.
 Ще слово, мамо.

КОРОЛЕВА.
 ГАМЛЕТ.

Що мені робити?

Лише не те, що радив я тобі!
 Хай знов король роздутий тебе вабить
 У ліжку, щипає, зве мишкою,
 Чи ти за кілька лоскотів по шиї
 І за масні цілунки виявиш,
 Що я не впав насправді в божевілля,
 А божевілля граю. Так, хай знає!
 Бо як прекрасній, мудрій королеві
 Таку важливу тайну заховати
 Від тої жаби, кажана, kota?
 Начхай на розум і дискретність всю,
 І як та мавпа випусти пташок
 Із клітки на даху, і влізь туди,
 Щоб спробувати, чи не маєш крил.
 Спробуй! розіб'єш голову собі.

КОРОЛЕВА.

Я присягаю на цей віддих слів
 І на життя, що дише, хай не дишу,
 Коли я зраджу щось із слів твоїх.
 Чи знаєш, що я мушу в Англію?
 На жаль. Рішили так. Я і забула.
 Листи з печаткою доручені
 Моїм товаришам, яким я вірю,
 Немов зміям. Вони прокласти мають
 Мені дорогу в пастку. Хай ведуть!
 Весело, як від міни, вилітає
 Сам мінокладник! Що було б, як я б
 Ще глибше підкопався і післав їх
 До місяця! Видовище приємне,
 Як проти себе йдуть дві сили темні!

ГАМЛЕТ.
 КОРОЛЕВА.
 ГАМЛЕТ.

Показуючи на Полонія.

Для нього мушу стати змовником.
 Це барахло у снігах десь сховаю.
 Добраніч, мамо. Радник наш тепер
 Такий поважний, тихий і мовчун,
 Хоч за життя був дурень-балакун.
 Добродію! Кінчаймо наш рахунок.
 Добраніч, мамо.

Виходять в різні сторони. Гамлет тягне за собою трупа Полонія.

IV ДІЯ

Сцена I

Кімната в замку.

Входять Король, Королева, Розенкранц і Гільденстерн.

КОРОЛЬ. Ти віддихаєш тяжко і зітхаєш,
Це значить щось... і я повинен знати.
А де ж твій син?

КОРОЛЕВА. Залиште нас на час якийсь самих.

Виходять Розенкранц і Гільденстерн.

КОРОЛЬ. Ох, любий, що я бачила в цю ніч!
КОРОЛЕВА. Ну що, Гертрудо? Що там робить Гамлет?
Мов вихор, скаженіє з бурунами
Навзаводи. У приступі нестями,
Почувши якийсь рух за килимом,
Схопив рапіру з криком: "Щур, там щур"
І, непритомний від уяви, вбив
Наосліп бідолаху...

КОРОЛЬ. Дикий вчинок!

Таке могло й мені там трапитись.
На волі він загрожує усім:
Тобі, мені і кожному зокрема.
А хто за вчинок цей відповідальний?
На нас складуть вину, мовляв, було
Приборкати, тримати осторонь
Розпущеного. Я так любив його,
Що й не доглянув того, що повинен,
Немов людина, що свою погану
Хворобу затаїла і дає їй
Себе на смерть з'їдати. Де ж він дівся?

КОРОЛЕВА. Поніс кудись крадьки покійника.
А втім, душа його заблисла чиста
І в божевіллі – золотом в руді
Нечистій! Він над тим, що вдіяв, плакав.

КОРОЛЬ. Ходім, Гертрудо!
Раніш, ніж сонце сяде за горою,
Він звідси відпливе; а ми цей злочин
З повагою і тактом мусимо
Прибрати й виправдати. Гільденстерне!

Входять Розенкранц і Гільденстерн.

Ви, друзі, ще візьміть собі підмогу.
У шалі Гамлет вбив Полонія
І витяг із кімнати Королеви.
Ви князя віднайдіть, розмовтесь, тіло
В капицю передайте. Поскоріш!

Виходять Розенкранц і Гільденстерн.

Ходім, Гертрудо, скличмо мудрих друзів,
Розповімо, що хочемо зробити

І що вже сталося... Хто зна? Може, наклеп,
Що мчить у світ отруйною стрілою,
На цей раз, мов сліпий гарматний постріл,
Мине моє ім'я і пропаде
У безвістях. Ходімо звідсіля.

Сцена II

Інша кімната в замку. Входить Гамлет.

ГАМЛЕТ. Схований безпечно.
РОЗЕНКРАНЦ,
ГІЛЬДЕНСТЕРН *(за сценою)*. Князю! Гамлете!
ГАМЛЕТ. Хтось кличе. Чи мене? Ах, це вони!

Входять Розенкранц і Гільденстерн.

РОЗЕНКРАНЦ. Що ви зробили, князю, з мертвим тілом?
ГАМЛЕТ. Післав його у порох, звідки вийшов.
РОЗЕНКРАНЦ. Скажіть нам, де воно, щоб ми його
Могли занести до каплиці.
ГАМЛЕТ. Не вірте цьому.
РОЗЕНКРАНЦ. Чому?
ГАМЛЕТ. Тому, що вашу таємницю я вмів би зберегти, а свою – ні. До того ж я не такий
уже брудний, щоб мусив обмиватись. І що взагалі може королівський син
відповісти губці?
РОЗЕНКРАНЦ. Ви вважаєте мене за губку, князю?
ГАМЛЕТ.. Так, добродію, за губку, яка всмоктує ласку короля, його нагороди, його
повагу. І не диво: такі службовці виконують королеві найліпшу службу. Він
тримає їх, як мавпа горіхи, у кутку на зубах: поки проковтне їх, мусить
розжувати. А як тільки йому треба того, що ви назбирали, притисне губку, і
ось – ти, губко, знову суха.
РОЗЕНКРАНЦ. Я не розумію вас, князю.
ГАМЛЕТ. Я дуже радий...
РОЗЕНКРАНЦ. Князю! ви мусите нам сказати, де лежить труп і піти з нами до короля.
ГАМЛЕТ. Труп недалеко від короля, хоч король далеко від трупа. Король – це щось...
ГІЛЬДЕНСТЕРН. Щось?
ГАМЛЕТ. Щось з нічого. Ведіть мене до нього. “Утікай, лисичко! і всі за нею”.

Виходять.

Сцена III

Інша кімната в замку. Входить Король з вельможами.

КОРОЛЬ. Я післав знайти його і тіло.
Як небезпечно те, що він на волі!
А тяжко йти за строгістю закону!
Він дикої юрби улюбленець,
Юрба ж очима любить, не розумно,
І дивиться на кари, не на злочин.
Загладити все треба так, щоб скорий
Цей від'їзд здався актом застанови.

Хворобу гостру треба лікувати
так само гостро або ж зовсім ні.

Входить Розенкранц.

РОЗЕНКРАНЦ. Ну що ж? Як там стоїть справа?
Королю! де він трупа заховав,
Не хоче нам сказати.
КОРОЛЬ. Де ж він сам?
РОЗЕНКРАНЦ. При дверях з вартою, жде виклику.
КОРОЛЬ. Введіть його сюди.
РОЗЕНКРАНЦ. Гей, Гільденстерне! Князя приведи.

Входять Гамлет і Гільденстерн.

КОРОЛЬ. Ну, Гамлете, де ж Полоній?
ГАМЛЕТ. На вечері.
КОРОЛЬ. На вечері? де?
ГАМЛЕТ. Не там, де він їсть, а там, де його їдять. Довкола нього зібрався з'їзд політичних хробаків. У царстві гастрономії найвищий король – хробак. Ми годуємо всі інші тварини, щоб годувати себе, а себе годуємо для хробаків. Відгодований король і худорлявий жебрак – це тільки дві різні форми їжі, дві страви за тим самим столом. Такий кінець усьому.
КОРОЛЬ. На жаль, так, на жаль!
ГАМЛЕТ. Людина може хробаком, який з'їв короля, зловити рибу і з'їсти рибу, яка годувалася цим хробаком.
КОРОЛЬ. Що ти хочеш цим сказати?
ГАМЛЕТ. Нічого більше, як тільки показати вам, як король може відбути офіційну державну подорож по кишках жебрака.
КОРОЛЬ. Де Полоній?
ГАМЛЕТ. У небі. Пішліть когось туди подивитись. Коли ж ваш висланець його там не знайде, тоді пошукайте його самі в іншому місці. Зрештою, якщо ви не знайдете його впродовж місяця, то почувете його нюхом, ідучи сходами на галерею.
КОРОЛЬ (*до кількох двірських*). Підіть і пошукайте його там.
ГАМЛЕТ. Він почекає на вас, поки не прийдете. (*Двірські виходять*).
КОРОЛЬ. Твоя безпека, Гамлете, якою
Так журимось, і вчинок твій, якому
Глибоко спочуваєм, вимагають,
Щоб ти мерщій від'їхав. Приготуйся!
Судно, товариші, пригожий вітер
І речі всі – до Англії готові.
До Англії?
ГАМЛЕТ. Так, Гамлете.
КОРОЛЬ. Гаразд.
ГАМЛЕТ. Кажеш “гаразд” так, наче б ти знав заздалегідь про наші наміри.
КОРОЛЬ. Я знаю одного херувима, який знає все. Нічого! виберемося до Англії.
ГАМЛЕТ. Прощай, дорога мамо.
КОРОЛЬ. “І дорогий батьку”, – ти хотів сказати.
ГАМЛЕТ. Ні, я сказав “мамо”. Батько і мати – це ж чоловік і жінка; чоловік і жінка – це ж одне тіло, отже, моя мама – це і ви. Їдемо до Англії. (*Виходить*).
КОРОЛЬ. Ідіть за ним слідком на корабель,
Не гайтесь. Щоб відплив іще вночі.
Листи в цій справі запечатані.
Готове все. Будь ласка, поспішіть.

Виходять Розенкранц і Гільденстерн.

Коли ж ти, Англіє, дорожиш ще
Моєю дружбою, не злегковажиш
Моєї волі. Міць мою згадай
При свіжих ранах з данського меча,
При вдячності за поміч до свободи!
В моїх листах знайдеш моє бажання:
Воно – нехайна Гамлетова смерть.
Ти, Англіє, зроби це; ти на нього,
Що кров із мене смокче, мов бациль,
Лік мусиш дати. Поки з твого краю
Не прийде звістка – втіхи не зазнаю. *(Виходить).*

Сцена IV

Рівнина в Данії. Входять Фортинбрас, Капітан і вояки в поході.

ФОРТИНБРАС *(до Капітана)*. Ти, капітане, передай поклін
Королю данців. Фортинбрас – скажи –
Прохає дозволу за згодою
Пройти крізь Данію. Де наша зустріч, знаєш.
Коли ж король якесь бажання має,
Ми особисто з'явимося з привітом.
Так і скажи.

КАПІТАН. Все виконаю, князю.
ФОРТИНБРАС *(до вояків)*. Вперед! Поволі! *(Фортинбрас і вояки виходять).*

Входять Гамлет, Розенкранц, Гільденстерн та інші.

ГАМЛЕТ. Чиє це військо, воїне?
КАПІТАН. Норвезьке, пане.
ГАМЛЕТ. Куди воно, скажіть, будь ласка, йде?
КАПІТАН. В якусь частину Польщі.
ГАМЛЕТ. А хто його веде?
КАПІТАН. Князь Фортинбрас,

Старого короля норвежця небіж.
ГАМЛЕТ. Чи в саму Польщу ви йдете, чи тільки
Десь на кордон?
КАПІТАН. Без перебільшень, щиро кажучи,
Такий зайняти клаптик маємо,
Що користь з нього жодна, тільки честь.
Я б не найняв його й за п'ять дукатів.
Норвегія ні Польща не взяли б
За нього більше, якби продали.

ГАМЛЕТ. Як так – поляк не буде й боронити.
КАПІТАН. Ні, навпаки: залога вже готова.
ГАМЛЕТ. Ні тисячі дукатів, ні людей
Не рішать спору за соломинку!
Лиш мир занадто довгий і добробут
Розбухли, мов гнояк, від цього раптом
Людина гине. Дякую вам, пане!

КАПІТАН. Щастя вам, Боже! *(Відходить).*
РОЗЕНКРАНЦ. Так ходімо, князю.
ГАМЛЕТ. Ідіть вперед, я вас наздожену.

Виходять всі, крім Гамлета.

Усе, що лиш зустріну, проти мене,
 І як забуту помсту накликає!
 Бо що таке людина, коли зміст
 І смак життя для неї – їсти й спати?
 – Лише тварина. Той, хто дав нам хист
 Дивитися вперед і взад, не дав
 Нам всіх божественних прикмет, щоб розум
 Бездільно гнив. Не знаю, що це в мені:
 Тваринне забуття, надмірний сумнів,
 Що надто важить наслідки, в думках
 Лиш чвертка глузду, а в трьох чвертках страх,
 Не знаю, чи живу, щоб повторяти
 “Оце зробити маю!”, коли є
 Підстава, сила, воля й засоби
 Зробити це... Які зразки на світі!
 Яка от маса війська на чолі
 З ніжним князем, який в пориві йде
 Назустріч незабгненному, дає
 Крихке життя на спробу долі, смерті
 І небезпек за шкаралупку яйця.
 Не той великий, хто для подвигу
 Великої спонуки жде, а той,
 Хто через січку не дарує чести.
 А я? що маю батька вбитого
 І в ганьбі матір – тисячі причин,
 Щоб кров і розум зрушити, я сонний
 На сором, бачу двадцять тисяч душ,
 Що йдуть для примхи, для омани слави,
 В могилу, як у ліжку, йдуть у бій
 За землю, що не зможе примістити
 І трупів їх. Віднині дум клубок
 Кров матиме, або зречусь думок!

Сцена V

Ельсінор. Кімната в замку.

Входять Король, Королева, Гораціо і дворяни.

КОРОЛЕВА.
 ДВОРЯНИН.
 КОРОЛЕВА.

Я не бажаю з нею говорити.
 Вона настоює, аж жаль дивитись.
 Направду ненормальна.

Що їй треба?

ДВОРЯНИН.

Говорить раз у раз про батька; каже,
 Що світ поганий, в груди б'є й зітхає,
 За будь-що сердиться, плете таке щось
 Напівдурне. Самі слова – пусті,
 Та в їх безладній формі слухачі
 Шукають змісту і доспівують
 До слів нанизаних свої думки.
 З її кивків і жестів видається,
 Немов там справді якась думка є,
 Хоч і неясна, але лиховісна.

ГОРАЦІО.

Поговорити з нею слід би, бо
 Вона дасть привід ворогам до спліток.
 Введіть її. (*Гораціо виходить*).

КОРОЛЕВА.

(убік). Мені, як всім, що їх гризуть гріхи,
Дрібниці всі віщують щось лихе,
Бо винуватця, що скрива свій шлях,
Найшвидше зрадить його власний страх.

Повертається Гораціо з Офелією.

ОФЕЛІЯ. Де тут прекрасна данська королева?
КОРОЛЕВА. Що скажеш нам, Офеліє?
ОФЕЛІЯ *(співає)*. По чім і як пізнаю я,
Котрий твій найдорожчий?
Сандали, кий і чорний плащ
В юрбі, що йде із проці.
КОРОЛЕВА. Що означає ця пісня, дівчино?
ОФЕЛІЯ. Як кажете? Прошу, послухайте.
(Співає) Він не вернеться, дівчино,
Він спочив у ямі,
В головах траву він має,
Під ногами камінь.
Ох, ох!
КОРОЛЕВА. Дорога Офеліє...
ОФЕЛІЯ. Послухайте, будь ласка.
(Співає) Його саван – білий сніг...

Входить Король.

КОРОЛЕВА. Подивись на неї.
ОФЕЛІЯ *(співає)*. Теплі квіти вкрили
Сльози, як струмок пилили,
До його могили.
КОРОЛЕВА. Як тобі живеться, гарна панночко?
ОФЕЛІЯ. Добре, з божої ласки. Люди кажуть, нібито дочка пекаря в сову
перекинулась. Боженьку! Кожний з нас знає, чим хто є, але не
знає, чим може бути. Хай Бог благословить вас за столом!
КОРОЛЬ. Мабуть, натякає на свого батька.
ОФЕЛІЯ. Прошу вас, не говорімо більше про це. Та коли вас хто запитає,
що це значить, то скажіть таке:
(співає) “Це ж завтра Свят Андріїв день,
Я під віконцем стану
Ще досвіта, щоб ти мене
Раніш усіх доглянув”.
Він встав раненько і впустив
Її до середини,
Була дівчина, як ввійшла,
Та вийшла – не-дівчина.
КОРОЛЬ. Яка вона красуня!
ОФЕЛІЯ *(не слухаючи)*. Я на правду без жодних присяг докінчу вам:
(співає) Ганьба! Покрову й всіх святих
На захист наш зовімо!
Бо як прийде що до чого,
То хлоп не знає стриму.
“Казав ти, поки мняв мене,
Не зробиш мені й в сні зла,
Оженишся...”
А він відповідає на це: “А ти чого
До мене в ліжку лізла?!”
КОРОЛЬ. Як довго вона вже в такому стані?

ОФЕЛІЯ. Я сподіваюся, що все буде гаразд. Треба тільки потерпіти. Але я не можу вгамувати своїх сліз, коли подумаю, що його поклали в холодну землю. Мій брат дізнається про це. А вам дякую за добру пораду. Хай приїжджає моя карета. Добраніч, вельможні панії, вельможні милі панії, добраніч, добраніч. *(Виходить).*

КОРОЛЬ *(до Гораціо)*. Ідіть за нею та її пильуйте. *(Виходить Гораціо)*.

Це все отрута чорної журби.
Смерть батька – джерело її. Гертрудо!
Нещастя ходять не самі, мов стежі,
А натовпом. Смерть її батька – перше,
А друге – від'їзд твого сина; це
Шал його законно сам прогнав;
В народі – темні здогади та чутки
Про смерть Полонія. Погано й те,
Що крадькома його ми поховали;
Офелія – без розуму, без “я”,
Без чого всі ми лиш ляльки, тварини.
Нарешті верх усього і найгірше:
Із Франції вернувся потайки
Ще її брат, що ходить осторонь,
Наївшись всяких вигадок; до того ж,
Наклепники нашпугують йому
Про батька смерть усякі злобні сплітки,
А що нема завіщо зачепитись,
Причепляться до нас. Моя Гертрудо!
Це все, немов гармата смертоносна,
Мене влучає звідусіль нараз.

Шум за сценою.

КОРОЛЕВА. Що там за гомін?
КОРОЛЬ. Де мої швайцарці?
Хай стережуть дверей!
У чому річ?

ДВОРЯНИН. Королю наш, рятуйтеся! Лаерт
З бунтарською ватагою, мов море,
Що хвилею вдарає в береги,
Розбив нам варту. Він для черні – вождь.
І начеб світ іще в сповитку був,
Не мав законів ні минулого
Підстав єдиних влади – чернь кричить:
“Ми виберем Лаерта королем!”
Шапки, і руки, й голоси йдуть вгору.
“Лаерта королем!”, “Лаерт король!”.

КОРОЛЕВА. Як радісно вищать ті данські пси
Фальшиві – на фальшивому шляху!

Шум за сценою.

КОРОЛЬ. Вже виламали двері!

Входить Лаерт, озброєний, з ним – данці.

ЛАЕРТ. Де той король? Панове, ждїть надворі.
ДАНЦІ. Впустїть нас!
ЛАЕРТ. А я вас прошу на хвилину...
ДАНЦІ. Гаразд, ідемо. *(Виходять за двері).*

ЛАЕРТ. Спасибі. Двері стережіть. Королю!
КОРОЛЬ. Вспокійсь, Лаерте.
ЛАЕРТ. Навіть як одна
Краплина крові заспокоїться (в мені) –
Скажіть, що я байстрюк, рогач – мій батько,
Повія – моя ненька чеснотлива.
КОРОЛЬ. Чого ти в бунті велетня вдаєш?
Дозволь, Гертрудо, і не бійсь за мене;
Король – святий, хоронений так міцно,
Що зрада лиш наважитися може,
Сама ж – безсила. Ну, скажи, Лаерте,
Чого ти так кипиш? Облиш, Гертрудо.
Ну, говори ж.
ЛАЕРТ. Де батько мій?
КОРОЛЬ. Помер.
КОРОЛЕВА. Король не винен.
КОРОЛЬ. Дозволь йому питати.
ЛАЕРТ. Та як помер? Не дам себе дурити!
До сто чортів моя підданча вірність!
На пекла дно – сумління і весь страх!
Хай суд страшний прийде! Я визиваю
Цей світ і той, лише помстити мушу
Мойого батька.
КОРОЛЬ. Хто ж тобі боронить.
ЛАЕРТ. Лише я сам і жодна сила в світі.
А свої сили, хоч які малі,
Я добре зважу, щоб зайти найдалше.
КОРОЛЬ. Лаерте! Ти про батька смерть хотів би
Всю правду знати? Чи в помсті ти своїй
Поставиш, наче грач, нарівні всіх –
І ворогів, і друзів?
ЛАЕРТ. Ні, тільки ворогів.
КОРОЛЬ. Їх знати хочеш?
ЛАЕРТ. Для батька друзів маю лиш обійми,
Я нагодую їх, мов пелікан,
Своєю кров'ю.
КОРОЛЬ. Ти сказав тепер,
Як добрий син і як людина чести.
Я в смерті твого батька не повинний
І сам її глибоко відчуваю,
Для тебе це повинно бути ясне,
Як ясний день очам.
ДАНЦІ (за сценою). Впустіть її!
ЛАЕРТ. Що там за шум?

Повертається Офелія.

Гарячко, мозок мій
Спали! А ви, стократ солоні сльози,
Само дно ока випаліть мені!
Офеліє, сестричко дорога,
Весняна квітко! Я клянусь: за тебе
Такий тягар важений помсти зважу,
Що терезки схитнуться! Як це так:
Дівочий дух не має більше сили,
Ніж тіло старика? Яка ніжна
Природа у любові! Ми за тим,

- Що любимо, найкращу частку шлемо
З самих себе.
- ОФЕЛІЯ (*співає*). Його несли відкритого в труні,
Ой, люлі, люлі-ля, ой люлі!
І гріб його зливали сльозоньки рясні...
Прощай, мій голубе!
- ЛАЕРТ. Якби твій розум звав мене до помсти,
То він не мав би стільки сили!
- ОФЕЛІЯ (*співає*). Ви співайте там унизу
Зу-зу-зупинили голову си-зу-
зу-зу...у-ни-зу...
- О, як добре співати при веретені. Економ звів дочку господаря.
Здається, нісенітниця, а який зміст в оцьому!
- ЛАЕРТ. Ось розмарин. Це на спогад – згадай мене,
ОФЕЛІЯ. любчику; а це братки – пам’ятай, братчику!
- ЛАЕРТ. Божевілля, а скільки розуму в ньому:
Так і каже, що наші спогади зв’язані з пам’яттю.
- ОФЕЛІЯ. Для вас ось укріп і голубки, (*до Королеви*)
для вас – рута, а тут щось і для мене.
Її звуть милосердною або недільною травичкою. Ви повинні носити її
в іншому значенні, ніж я. А це стокротка. Я принесла б вам і фіялок, але
вони всі зів’яли від часу, як помер мій батько. Кажуть, він мав легку
смерть. (*Співає*) “Коханий мій Робін – усе моє щастя”...
- ЛАЕРТ. Журба, і біль, і гнів, а навіть пекло
Виходять в неї любо та привабно.
- ОФЕЛІЯ (*співає*). Чи він вернеться ще раз,
Чи він вернеться ще раз?
Ні, ні, він покійний,
В долі спить спокійний,
Він не вернеться до нас.
Борода його як сніг,
Волос побілілий,
Він вернутися не міг,
Шкода наших сліз рясних,
Господи помилуй!
- І вас, усі душі християнські, за які до Бога
Молюся. Бог з вами!
- Виходить.*
- ЛАЕРТ. О Боже, чи ти бачиш це?
КОРОЛЬ. Прийми від мене спочуття, Лаерте,
Не відкидай його. Спокійно йди,
Збери своїх найрозумніших друзів,
Щоб вислухали і розсудили нас.
Рішать вони, що я безпосередньо
Чи посередньо винен, я віддам
Життя, корону – все, що зву моїм,
Тобі в відплату. А як ні – позич
Терпцю нам, щоб спільним зусиллям можна
Було все надолужити тобі.
- ЛАЕРТ. Я згоден. Смерть таємна й похорон
Без герба, без меча і без трофеїв,
Без пишного обряду та паради
Кричать з землі до неба голосним
Покайним знаком.
- КОРОЛЬ. Справу перевіриш,

А винуватець не мине сокири.
Ходім зі мною.

Сцена VI

Інша кімната в замку. Входять Гораціо і Служник.

ГОРАЦІО. Хто там зі мною хоче говорити?
СЛУЖНИК. Моряки, пане. Вони кажуть, що мають листа до вас.
ГОРАЦІО. Нехай увійдуть. *(Служник виходить).*
Не уявляю, щоб у світі хтось
Мені привіти слав, крім Гамлета.

Входять моряки.

ПЕРШИЙ МОРЯК. Дай Боже щастя.
ГОРАЦІО. І вам.
ПЕРШИЙ МОРЯК. На щастя не нарікаємо. Я маю для вас лист від одного посла, який мав їхати до Англії. Якщо ви називаєтесь Горацій, як мені сказали.
ГОРАЦІО *(читає)*. “Коли ти прочитаєш ці рядки, допоможи цим людям знайти доступ до Короля; вони мають листи до нього. Ми ледве пробули два дні на морі, як нас почав переслідувати добре озброєний розбишацький корабель. Побачивши, що наші вітрила занадто слабкі, щоб утекти, ми поневолі стали хоробрі, і я під час зудару попав на чердак ворожого судна. Тепер пірати відчалили від нашого корабля, і я сам залишився їх полоненим. Вони повелися зі мною, як чесні злодії, знаючи, що роблять; я мушу їм за це добре віддячитись. Зроби так, щоб король одержав передані мною листи. Приїжджай до мене так хутко, наче б ти тікав від смерти. Я скажу тобі на вухо щось таке, від чого онімієш, дарма що це дрібничка у такій великій справі. Ці добрі люди приставлять тебе туди, де я тепер перебуваю. Розенкранц і Гільденстерн прямують далі до Англії. Про них я маю багато дечого розповісти тобі. До побачення. Той, про якого ти добре знаєш, що він твій... Гамлет”.
Ходіть, я влегшу доступ цим листам;
Та поскоріш, бо ви ж відвезете
Мене до того, хто їх вам вручив.

Сцена VII

Інша кімната в замку. Входять Король і Лаерт.

КОРОЛЬ. Тепер мене ти мусиш розгрішити
І наче друга примістити в серці,
Коли ти чув і добре зрозумів,
Що вбивця твого батька на моє
Життя теж важився.
ЛАЕРТ. Це ясно, так;
Проте скажіть, чому ви не боролись
Зі злочином і зрадою держави,
Як вам могли веліти – ваша мудрість
Та обережність?
КОРОЛЬ. З різних двох причин.
Вони для тебе, може, маловажні,
Для мене ж – переважливі. Королева

- Втопила очі в сина, знову ж я –
Прикмета це чи помилка моя –
Зв'язався з нею тілом і душею,
Немов зоря з орбітою своєю.
По-друге, суд прилюдний я відкинув,
Бо простолюддя любить Гамлета
І так його з усіх провин обмило б,
Мов джерело, що камінь в намулі
Зміняє в самоцвіт. В такому вітрі
Всі мої стріли заслабі назад
Вернулись би до мене, не вразивши
Отого, в кого саме я влучав.
А я утратив батька доброго,
Сестра у стані безнадійному!
Якщо хвалити можна втрачене,
Вона могла б прикметами своїми
Віки перетривати! Я помшусь!
- ЛАЕРТ.
- КОРОЛЬ.
- Ти не журися цим і не гадай,
Що я такий м'який, гнилий, що дам
Собі плювати в очі небезпеці,
Мовляв: це дощ іде. Небавком ти
Почуєш більше. Я твого батька
Любив, немов себе, і сподіваюсь...
- Входить Вістун з листами.*
- Є що нове?
- ВІСТУН.
- Від князя Гамлета
Листи; цей вам, а цей для Королеви.
- КОРОЛЬ.
- ВІСТУН.
- Від Гамлета? Хто їх приніс?
- Казали,
Що моряки якісь. Я їх не бачив,
Мені дав Клавдій; а йому оті,
Що принесли їх.
- КОРОЛЬ.
- Вислухай, Лаерте.
А ти іди. *(Вістун виходить).*
(Читає). “Найяснішому і наймогутнішому. Повідомляю Вас, що я
сиджу голий на Вашій Королівській землі. Завтра я проситиму
дозволу стати перед Вашим Королівським обличчям. Тоді попрошу
в вас вибачення і оповім про обставини мого раптового та дивного
повернення.
- Гамлет”.
- Що це таке? Чи всі назад вернулись?
Чи це якийсь обман чи глум?
Чи пізнаєте руку?
- ЛАЕРТ.
- КОРОЛЬ.
- Це почерк Гамлета. Що значить “голий”!
А тут в постскрипті додав “я сам”!
Чи можеш пояснити це?
- ЛАЕРТ.
- Гублюсь у цьому. Хай вертається;
На серці вже відразу легше стало
Від думки, що йому я в зуби кину:
“Це ти зробив”.
- КОРОЛЬ.
- Коли це так, Лаерте...
Інакше ж бути не могло б! Чи ти
Послухаєш мене?
- ЛАЕРТ.
- Охоче. Тільки
Не намовляйте, щоб я помирився.

Зміняє час натугу та тепло.
 І полум'я кохання має гніт
 Чи паливо, що мусить догоріти.
 Ніщо й найкраще не живе незмінно,
 І досконалість, наче пухлина,
 Як розростеться – гине. Те, що хочем,
 Повинні ми зробити в час, як хочем,
 Бо в кожному “хочу” стільки змін, загаєнь,
 Зупинок скільки рук, голів, подій.
 І кожне “я повинен” – зайвий зітх,
 Шкідливий лік. Та рани не забудьмо:
 Вже Гамлет тут. І чим ж ти доведеш,
 Що ти – син батька, ділом, а не словом?
 Я переріжу йому горло в церкві.
 Як треба вбити – місце святих нема!
 І помста меж не знає. Все ж, Лаерте,
 Щоб це зробити – дома залишись;
 Що ти вернешся, Гамлет знатиме.
 Намовимо людей, щоб вихваляли
 Ще більш, ніж той француз, твій славний хист,
 Влаштуємо змагання і поб'ємся
 За вас об заклад. Він – необережний,
 Великосердний, невідзорливий.
 Не гляне на рапіри так, що ти
 Якось там непомітно вибереш
 Із вістря зброю, щоб одним проколом
 Сплатити батька борг.

ЛАЕРТ.
 КОРОЛЬ.

ЛАЕРТ.
 Я це зроблю!
 Я намащу, крім цього, мою шпаду.
 Від знахура я маю масть таку
 Смертельну, що як вмочу в неї ніж
 І прикладу до крові, то нема
 Під сонцем зілля, щоб спасло від смерти
 Когось, хто трохи лиш подряпаний.
 Цією мастю я помажу кінчик
 Своєї шпади – лиш торкнусь його
 Він зараз вмере.

КОРОЛЬ.
 Обдумаємо ще далі
 І зважмо час і засоби потрібні,
 Щоб виконати плян. Якщо не вдасться,
 І в кепській грі прогляне замір наш –
 Не варт і пробувати. Тим-то треба
 Ще мати другий задній плян, якби
 Наш перший провалився. Поміркуєм:
 За небуденний мах – відзначення...
 Вже маю:
 Коли вам стане гаряче від бійки,
 Ти під кінець удари приспіши! –
 Він схоче пити... Я приладжу келих...
 Скажім: випадком ти його не вразиш,
 Він ледве трунок прикладе до уст –
 Ми виграєм.

Входить Королева.

КОРОЛЕВА.
 Що, любя Королево?
 Одне нещастя друге здоганяє,

ЛАЕРТ.
КОРОЛЕВА.

Твоя сестра, Лаерте, потонула.
Ах! потонула! де?
Є над потоком схилена верба,
Що в срібнім плесі чеше сиві коси.
Офелія прийшла в вінку химернім,
З жовтцю, кропиви, стокроті і квітів,
Що так негарно звать їх пастухи,
Дівчата ж скромні – “пальцями покійних”...
Вона, щоб гилля вбрати своїм зіллям,
Пнялась уверх, аж галузь подалась,
І запашні трофеї впали з нею
В слізний струмок. Широкі її шати,
Немов русалку, в даль її несли,
Вона мелодії старих пісень
Співала – свого лиха несвідома,
Здалося: зроду на воді зросла –
Та не було це довго, поки одіж
Промочена, тяжка, не потягла
Її від недоспіваних пісень
В багнисту смерть.

ЛАЕРТ. Чи справді потонула?

КОРОЛЕВА. Так, потонула.
ЛАЕРТ. Чим був би, сестро, сліз моїх потік
Супроти того? А проте природа
Бере свої права – даремний сором!
З слізьми я з себе виллю все жіноче.
Поклін, королю! Всі мої слова
Вогнем горіли б, якби не згасила
Їх ця жіноча ніжність!

КОРОЛЬ. Ми, Гертрудо,
Ходім за ним. Як тяжко було лють
Втишити в ньому! А тепер боюсь,
Щоб знов не спалахнула!

[ДІЯ V]

Сцена I

Кладовище.

Входять двос блазнів з лопатами та іншими причандалами.

1-ий БЛАЗЕНЬ. Чи таку, що самовільно шукала свого спасіння, ховатимуть по-християнському?
2-ий БЛАЗЕНЬ. Кажу ж тобі, що так, отже, копай скоріше могилу. Слідчий суддя вже там порпався в цій справі і рішив, що похорон має бути християнський.
1-ий БЛАЗЕНЬ. Як це може бути? Хіба вона втопилась для самооборони?
2-ий БЛАЗЕНЬ. Мабуть, таке ствердили.
1-ий БЛАЗЕНЬ. Тут мусіли ствердити, що воно було “для самооборони” – інакше і бути не може. Саме в цьому головний пункт: коли я топло сам себе добровільно, то з цим зв’язана дія, а кожна дія

- має три моменти: діяти, робити і виконати. Отже, вона втопилась добровільно.
- 2-ий БЛАЗЕНЬ. Стривай, дай мені сказати, кумцю гробокопе...
- І-ий БЛАЗЕНЬ. Ні, раніше ти послухай хвилиночку, тутечки лежить вода – гаразд; тут стоїть людина – гаразд. Якщо ця людина йде до отієї води і топить сама себе, то це значить, що вона, чи хоче вона того чи не хоче, тим самим йде – запам’ятай собі це добре. Але якщо оця вода йде до отієї-о людини і топить її, то це значить, що та людина не топить сама себе, отже, не винна у своїй власній смерті, бо вона сама не прикорочує власного життя.
- 2-ий БЛАЗЕНЬ. Та чи так стоїть у законі?
- І-ий БЛАЗЕНЬ. Еге ж, так і стоїть у карному законі.
- 2-ий БЛАЗЕНЬ. А хочеш знати про ту всю справу чисту правду? Якби ота покійниця не була вельможною панною, то її не ховали б за християнським обрядом.
- І-ий БЛАЗЕНЬ.. Може, і добре кажеш. Тільки шкода, що великі пани мають на цьому світі більше право топиться і вішатись, ніж інші, такі самі добрі брати-християни. Но, ходи сюди, моя лопато. Нема стародавнішої шляхти, ніж садівники, землекопи та гробокопи: вони виводять свою професію від Адама.
- 2-ий БЛАЗЕНЬ. Хіба ж Адам був шляхтич?
- І-ий БЛАЗЕНЬ. Він же перший у раю шлях тичив.
- 2-ий БЛАЗЕНЬ. Але ж ні, він не був шляхтичем.
- І-ий БЛАЗЕНЬ. То, ти так розумієш Святе Письмо? Письмо Святе каже: “Адам копав”. А як копав, то і шлях тичив. Шляхтич – то такий, що тичить шлях. А як же він міг копати без лопати? А чому всі герби виглядають, як лопата? Та ось я тобі загадаю інше питання. Якщо ти не відповіси мені як слід, то сповідайся і гайда на шибеницю.
- 2-ий БЛАЗЕНЬ. Ану, шквар.
- І-ий БЛАЗЕНЬ. Хто буде міцніше, ніж каменярь, корабельник і тесляр?
- 2-ий БЛАЗЕНЬ. Той, хто буде шибениці, бо його будова витримує більше, ніж тисячі “прив’язаних” до неї.
- І-ий БЛАЗЕНЬ. Сказати щиро: твій дотеп мені до вподоби. Та коли я кажу “шибениця – добре”, то питаюся: для кого добре? Для тих, що роблять зле. А ти кажеш зле, коли кажеш, що шибениця побудована міцніше, ніж церква – отже, шибениця зробила б тобі добре. Попробуй відгадати ще раз.
- 2-ий БЛАЗЕНЬ. “Хто буде міцніше, ніж каменярь, корабельник і тесляр?”
- І-ий БЛАЗЕНЬ. Еге ж, скажи мені це, і хай тебе більше не бачу.
- 2-ий БЛАЗЕНЬ. Постривай, таки скажу.
- І-ий БЛАЗЕНЬ. Ануну!
- 2-ий БЛАЗЕНЬ. Далєбі, не втну.

Входять Гамлет і Гораціо; стають осторонь.

- І-ий БЛАЗЕНЬ. Не гати себе надурно по голові, бо дурний осел не піде швидше від штурханів. Коли тебе запитає хтось про це ще раз, то скажи: “Гробокоп, бо те, що він буде, залишається аж до страшного суду”. А піди-но до Івана і принеси мені пляшечку прочистити горло.

Виходить 2-ий Блазень.

(Конає і співає): Колись молодий я кохав і любив,
Ах, як же було це чудово!
Якби так вернулась снага давніх днів,

ГАМЛЕТ. Я все починав би наново.
Чи цей чолов'яга так уже затратив відчуття своєї професії, що може співати, копаючи могилу?

ГОРАЦІО. Звичка виробила в ньому своєрідну професійну байдужість.

ГАМЛЕТ. Так воно і буває: чим рука менше працює, тим більше стає вразливіша.

1-тй БЛАЗЕНЬ (*співає*). Та старість – ех! Відьма – мене крадькома
Ломакою геп! поза вуха,
Ні любощів давніх, ні приску нема,
Давно вже дівчат я не рухав.

Викидає череп.

ГАМЛЕТ. Колись у цьому черепі був язик, і він міг співати, а цей хрін шпурляє ним об землю, начеб це була щелепа першого убийника – Каїна. Або та головиця, якою цей кабан так помітує...? Може, її носив якийсь політик, що готовий був перехитрити самого Бога? Чи це можливо?

ГОРАЦІО. Можливо, князю.

ГАМЛЕТ. Або, може, який двірський достойник, який умів говорити: “Добрий день, високоповажаний добродію! Як ваше здоров'ячко, вельмишановний добродію?”. Це міг бути пан “Такий-то”, який вихваляв коняку Пана “Такого-то”, коли мав намір видурити її від нього. Чи це неможливо?

ГОРАЦІО. Чом і ні, князю?

ГАМЛЕТ. Так воно буває. А сьогодні його приймає в себе якийсь Високоповажаний Добродій Хробак; він не має уст і мусить стерпіти поличники від лопати гробокопа. Якби ми так могли це бачити, то були б свідками чудової революції. Чи виховання цих кісток ішло тільки на те, щоб гробокопи гралися ними? Аж мене морозить в кістках, коли подумаю про це.

1-ий БЛАЗЕНЬ (*співає*). Лопата і рядно старе,
Рів неглибокий, простий,
І трохи глини, ось що тре-
Ба для наших гостей.

Викидає ще один череп.

ГАМЛЕТ. Ще один череп. Чому не міг би він належати якомусь юристові? Де тепер його аргументи, казузи, апеляції, вихляси і викрутаси? Як він може тепер дозволити такому брутальному хамові гатити себе по потилиці брудною лопатою і як він не позиває його за зневагу? Ех! цей чоловічок міг бути колись великим скупником земель зі своїми заставними листами і контрактами, зі своїми купчими, подвійними поруками і своїми екзакуціями. Чи не є це претонке закінчення всіх подвійних порук та екзакуцій, що тонкощі такої голови вкрило грубе болото? Чи його подвійно забезпечені кавції не забезпечили йому більше місця у землі, ніж ширина і довжина двох писаних контрактів? Усі папери в справі купівлі землі ледве помістились би в цій скрині, а їх власник не міг би мати трохи більше місця, що?

ГОРАЦІО. Ні на п'ядь більше, князю.

ГАМЛЕТ. Адже пергамент роблять з баранячої шкіри?

ГОРАЦІО. Так, і з телячої шкіри теж.

ГАМЛЕТ. Отже ті, які найбільше дбають за пергамент, – барани і телята. Я побалакаю з цим чолов'ягою. Чия це могила, дядку?

1-ий БЛАЗЕНЬ. Моя, паночку.

- (*снівас*).
- І трохи глини, ось що тре-
Ба для наших гостей.
- ГАМЛЕТ. Вірю, що твоя, бо ти в ній пануєш.
1-ий БЛАЗЕНЬ. Ви можете панувати на цілій землі поза нею, а вона не буде ваша. Я хоч і не паную в ній, тільки наймитую, як пес, а таки вона моя.
- ГАМЛЕТ. Не наймитуєш, як пес, а брешеш, як пес, бо могила може належати тільки вмерлому, а не живому.
1-ий БЛАЗЕНЬ. Це вже найчистіша панська брехня. Як мертвий може мати могилу, коли вона його має?
- ГАМЛЕТ. Для якого чоловіка ти її копаєш?
1-ий БЛАЗЕНЬ. Ні для якого чоловіка, пане.
ГАМЛЕТ. Отже, для якоїсь жінки.
1-ий БЛАЗЕНЬ. Для жінки теж ні.
ГАМЛЕТ. Кого ж тут поховують?
1-ий БЛАЗЕНЬ. Таку, що була жінкою, та – вічна їй пам'ять! – померла.
ГАМЛЕТ. Як проникливо він думає, цей крутій! З ним треба говорити як із книжки, бо інакше викпить нас двозначниками. Їй-Богу, Горацію, я помітив, як за останні три роки наш вік вигострив свій язик: великий палець селянської ноги наступає на п'яти двірського пана і дразнить його мозолі. Як довго ти вже працюєш гробокором?
1-ий БЛАЗЕНЬ. Я почав займатись цим від того дня в тому році, коли наш покійний король Гамлет перемиг Фортинбраса.
- ГАМЛЕТ. А коли ж це було?
1-ий БЛАЗЕНЬ. А ви цього самі не знаєте? Кожний дурень може це сказати. Це було в той саміський день, коли уродився молодий Гамлет – той, що з'їхав з глузду і якого вислали до Англії.
- ГАМЛЕТ. Ось як! А чого ж його вислали до Англії?
1-ий БЛАЗЕНЬ. А через те, що він з'їхав з глузду. Там він прийде до розуму, а як ні, то це там не має значення.
- ГАМЛЕТ. Чому?
1-ий БЛАЗЕНЬ. Там цього ніхто не помітить, бо там усі такі божевільні, як він.
ГАМЛЕТ. А як же він збожеволів?
1-ий БЛАЗЕНЬ. Кажуть – дуже дивно.
ГАМЛЕТ. Як це так “дивно”?
1-ий БЛАЗЕНЬ. А так, бо загубив свій розум.
ГАМЛЕТ. На якому ґрунті?
1-ий БЛАЗЕНЬ. Та на тутешньому – в Данії. Я вже тут за гробокопа – жонатий і парубком – тридцять років.
- ГАМЛЕТ. Як довго може пролежати людина в землі, поки не згниє?
1-ий БЛАЗЕНЬ. По правді, коли хто ще не згнив до смерти – адже тепер багато таких прогнилих небіжчиків, які ледве похорон витримують! – то пролежить яких вісім, а то і з дев'ять років. Кушнір, наприклад, протягне, може, дев'ять років.
- ГАМЛЕТ. А чому ж він довше від інших?
1-ий БЛАЗЕНЬ. Бо шкура в нього від ремесла так загартована, що довгенько не пропускає води. Вода – це великий нищівник для такого с... сина – трупа. От, дивіться на цей череп: він лежить у землі двадцять три роки.
- ГАМЛЕТ. Чий же він був?
1-ий БЛАЗЕНЬ. Одного божевільного с... сина. Як ви гадаєте, чий?
ГАМЛЕТ. Звідки ж я можу знати?
1-ий БЛАЗЕНЬ. А чума заповірила б того навіженого вітрогона!
Одного разу він вилив мені на голову пляшку рейнського вина. Оцей-о самісінський череп, пане; це череп Йоріка, королівського блазня.
- ГАМЛЕТ. Оцей-о?
1-ий БЛАЗЕНЬ. Оцей самісінський.
ГАМЛЕТ. Дай-но подивлюсь. (*Бере череп*). Гай-гай! Бідний Йорику! Я знав його, Гораціє. Це була людина невтомного дотепу, найбагатішої уяви. Він

тисячу разів носив мене на своїй спині. А тепер... який жах подумати! аж за горло щось хапає. Тут висіли ті губи, які я цілував, сам уже не знаю, як часто. Де ж тепер твої вигадки, твої каламбури, твої пісеньки, блиски твоїх веселощів, від яких реготали всі за столом? Не маєш нині ні одної, щоб принаймні поглизувати з власних вишкірених зубів? Ні уст, ні обличчя? Іди тепер до кімнати якоїсь красуні і скажи їй, що хоч би вона нафарбувалася на цілий палець завгрубшки, то все ж всі її приваби мусять дійти до такого-о стану. Розсміши її цим жартом. Гораціє, скажи мені, будь ласка, одну річ.

ГОРАЦІО.
ГАМЛЕТ.

Що саме, князю?

Чи ти гадаєш, що Олександр Великий так само виглядав у землі?

ГОРАЦІО.
ГАМЛЕТ.
ГОРАЦІО.
ГАМЛЕТ.

Зовсім так само.

І смердів так само? Тьфу! *(Кладе череп на землю).*

Точнісінько так само.

До якого низького вжитку ми можемо скотитися, Гораціє! Чи не можемо ми в думці супроводити шляхетні тлінні останки Олександра аж так далеко, щоб уявити собі, що ввесь він затикає дірки в бочці.

ГОРАЦІО.
ГАМЛЕТ.

Може, таке уявлення було б занадто сміливе.

Нітрохи. Ідм тільки за ним простеньким, зовсім імовірним шляхом, як наприклад: Олександр – помер; Олександра – поховали; Олександр – обернувся в порошок; порошок – це земля; з землі робимо глину. Чому ж з тої глини, в яку він обернувся, не можна зробити затички, щоб нею заткати пивну бочку?

Могутній Цезар нині – грудка глини,

Що затикає нам діраві стіни.

Те тіло, що було страховищем народу,

Тепер лиш може затулити продув?

Та годі! Відійдім. Король іде.

*Входять священики та багато інших разом із процесією.
За труною Офелії – Лаерт, Король, Королева, двірські та інші.*

І королева, і двірські. За ким?

Обряд неповний. Видко, той, кого

Несуть, на себе руку наложив

В одчаю. Це якась значна особа.

Приглянемося на боці.

Відходить вбік разом із Горацієм.

ЛАЕРТ.
ГАМЛЕТ.
ЛАЕРТ.
1-ий СВЯЩЕНИК.

Чи буде ще відправа?

Оцей юнак шляхетний – це Лаерт.

Чи буде ще відправа?

Ми якомога похорон її

Вже поширили, смерть її – сумнівна.

Якби не воля короля, вона

Лежала б в непосвяченій землі

До сурм останніх; замість молитов

Каміння впало б на її могилу.

І так дали їй дозвіл на вінки

І квіти непорочниць, на подзвіння,

І на врочистий похід.

ЛАЕРТ.

І більш нічого?

1-ий СВЯЩЕНИК. Ні, нічого більш.
Ми осквернили б службу співами
Псальмів дозволених для душ,
Що в мирі відійшли.

ЛАЕРТ. Спустить її!
Хай зацвіте її пречисте тіло
Фіялками. Послухай, впертий попе:
Моя сестра, як янгол, піде в небо,
А ти загинеш в пеклі!

ГАМЛЕТ. Що чую? Це вона – Офелія?
КОРОЛЕВА (*кидає квіти*). Квітки для квітки. Прощавай. Гадалось,
Ти станеш Гамлета дружиною,
І я вквітчаю шлюбне твоє ліжко,
А не могилу.

ЛАЕРТ. Щоб стократне лихо
Упало на ту голову прокляту,
Що так негідно збавила тебе
Ніжного розуму! Не сипте землю!
Я обійму її ще раз, востаннє
(*зіскакує в могилу*).
Тепер засипте мертву із живим,
Насипте гору, щоб перевершила
Підхмарний шпиль блакитного Олімпу.

ГАМЛЕТ
(*виходячи наперед*). Чий сум такий багатомовний? Хто це
Словами болно викликає зорі,
Щоб зупинились з дива й слухали?
Тут – я, князь данський Гамлет.
(*зіскакує в могилу*).

ЛАЕРТ. Чорти б з тобою... (*Починає битись з Гамлетом*).

ГАМЛЕТ. Молишся недобре.
А пальці з горла, прошу, геть візьми.
Я не поривчастий і не прудкий,
Та в мені небезпечно щось сидить,
І слід би берегтися. Руки геть!
Розбороніть їх.

КОРОЛЬ.
КОРОЛЕВА.
ВСІ.
ГОРАЦІО. Сину, Гамлете!
Панове!
Ви, королю, не лякайтесь.

Двірські розбороняють їх, і вони виходять з могили.

ГАМЛЕТ. Я за цю справу буду битись з ним
До поруху останнього повік.
КОРОЛЕВА. За що, мій сину?
ГАМЛЕТ. Я Офелію
Кохав; любов і сорок тисячі братів
Моїй нерівня. Що для неї зробиш?
КОРОЛЬ. Лаерте! він – безумний.
КОРОЛЕВА (*до Короля*). О Боже! Стережись.
ГАМЛЕТ. Ти покажи, що ладен ти зробити?
Ревіти? битись? постити? роздертись?
Напитись жовчі, з'їсти крокодила?
Я можу це. Прийшов ти скавуліти,
На глум мені в могилу скочити?
Живцем себе із нею поховати?
Я – теж. Про гори ти верзеш щось. Хай

На мільйон насиплять їх, щоб край
Скупав свій череп в сонці, гора Осса
Бородавкою стала! Горло дреш?
Я теж ревтиму.

КОРОЛЕВА.

Це він з божевілля.

Хвилину ще помучить його шал,
А потім він замовкне, мов голубка,
Коли взяла писклята під крило.

ГАМЛЕТ.

Мій пане, слухайте: чому ви так
До мене ставитесь? Я вас любив
Завсіди. Може, це для вас байдуже,
Що з Геркулесових усіх чудес?
І кіт нявчить, і час свій має пес. *(Виходить)*.

КОРОЛЬ *(до Горація)*.

Гораціє, будь ласка, йдіть за ним.

Гораціо виходить.

(до Лаерта)

Терпцю, терпцю! Згадай, що я сказав;
Ми доведемо справу до пуття.
Гертрудо! ти за сином наглядай.
На цій могилі пам'ятник поставим
І тут знайдемо захист для сердець...
Та поки що потрібний нам терпець. *(Відходять)*.

Сцена II

Покій у замку.

Входять Гамлет і Гораціо.

ГАМЛЕТ.

Про це – доволі; далі – друга справа.
Чи пам'ятаєш всі обставини?

ГОРАЦІО.

Чи пам'ятаю, князю?

ГАМЛЕТ.

В мойому серці йшло якесь змагання,
І спати я не міг; немов галерник,
Я чув колоди на ногах. Аж раптом –
Хвала раптовності! – повір: не раз
Безумність у пригоді нам стає,
А точні пляни схиблять. Це нас вчить,
Що, як не ліпиш намірів своїх,
Все ж божество формує їх.

ГОРАЦІО.

Це певне.

ГАМЛЕТ.

Я в морському плащі з карети йшов
Наомацьки, шукаючи. Нарешті
Я вкрав пакет їх і мерщій вернувся
У свій куток. З страху забувши честь,
З листів зірвав я печатки державні
І що знайшов там? Королівська підлість –
Наказ з усякими мотивами
І вигадками про моє життя,
Щоб отакій потворі – ох! як я,
Для Данії та Англії добра
Негайно голову відрізали,
Як тільки лист той прочитають, навіть
Не гострячи сокири.

ГОРАЦІО.

Чи можливе?

- ГАМЛЕТ. Ось та писулька. Прочитай, як час є.
Та хочеш знати, що зробив я далі?
- ГОРАЦІО.
ГАМЛЕТ. Скажіть, будь ласка.
В тенетах зради і падлюк, поки
Мій мозок час мав до надуми, вже
Я мав готовий плян. Я сів і склав
Новий наказ прегарним почерком...
Колись і я, мов наші дипломати,
Вважав, що гарний почерк – сором, все ж
Забув такий пересуд, і цей хист
Мені в пригоді став. Чи хочеш знати,
Що там я написав?
- ГОРАЦІО. Скажіть, мій князю.
ГАМЛЕТ. Я написав, що данський король просить
Якщо англійський вдячний йому данник,
Якщо любов їх пальмою цвіте,
Якщо їх дружбу має об'єднати
Вінок препишний миру, – і таких
“Якщо” додав я ще багато,
Щоб прочитавши лист, його подавців
На смерть післали без вагання, навіть
Не даючи їм змоги сповідатись.
Та як ви запечатали пакет?
- ГОРАЦІО.
ГАМЛЕТ. У цьому теж сприяло мені небо.
Я мав при собі перстінь батьківський,
Що данської печатки став зразком.
Я склав так само лист і підписи,
Приклавши герб, відніс на давнє місце,
Ніхто й не спостеріг. На другий день
Почався бій на морі. Решту знаєш.
- ГОРАЦІО.
ГАМЛЕТ. Так Розенкранц і Гільденстерн пливуть
Назустріч смерті?
Що ж? Подорож була їм до смаку.
Мое сумління – чисте. Їх загибель
Прийде до них від власних хитрощів;
Бо небезпечно, як малі людя
Підлізуть між нагострені мечі
Міцних борців.
- ГОРАЦІО.
ГАМЛЕТ. Ну й маєм короля!
Чи не гадаєш, що тепер я можу...
Він батька вбив і матір звів на хльорку,
Розбив мої надії на престіл,
Закинув вудку на моє життя.
Та й як лукаво! – чи мое сумління
Не каже сквитуватись? Чи не гріх,
Щоб цей пістряк з'їдав нам далі тіло?
- ГОРАЦІО.
ГАМЛЕТ. Він з Англії одержить хутко звістку,
Як його справа закінчилась там.
Так, хутко. Час увесь проміжний – мій.
Життя людини – мить, як слово “раз”.
Гораціє! Як прикро це мені,
Що я з Лаертом так забутих міг,
Бо в образі своєї долі бачу
Його портрет. Попробую миритись.
Лише його крикливий біль довів
Мене до казу.
- ГОРАЦІО. Т-с! Хто там іде?

Входить Осрік.

- ОСРІК. Вітаємо Вашу Княжу Високість із щасливим поверненням до Данії.
- ГАМЛЕТ. Щиренько дякую, високоповажаний пане.
(До Горація пошепки). Чи ти знаєш цю багнисту комаху?
- ГОРАЦІО. Ні, ласкавий князю.
- ГАМЛЕТ. Тим краще для тебе, бо вже сама знайомість з ним відразлива. Досить, щоб якась тварина була паном над іншими тваринами, а вже її ясла можуть стояти біля королівського стола. Цей тільки шпак, але має під собою багато погноєної землі.
- ОСРІК. Найласкавіший князю! Якщо ваше дозвілля дозволило б на те, то я мав би вам дещо переказати від його королівської величності.
- ГАМЛЕТ. Я вислухаю цього з усією потугою свого духа. Ви покладіть свою шапчину там, де вона повинна стояти, себто на голову.
- ОСРІК. Дякую вашій вельможності; тут дуже душно.
- ГАМЛЕТ. А я впевняю вас, що тут дуже холодно. Вітер дує з півночі.
- ОСРІК. Справді, князю, досить холодненько.
- ГАМЛЕТ. А мені чомусь видається, що таки гаряче і душно; чи не для моєї комплекції?
- ОСРІК. Надзвичайно, князю...таки задушно... Так, начеб сам не знаю, як сказати. До речі, князю. Його королівська величність доручили мені повідомити вас, що вони побились об великий заклад за вашу вельможність. Князю, річ у тому...
- ГАМЛЕТ. Не забувайте ж, будь ласка.

Гамлет примушує його надіти шапку.

- ОСРІК. Ні, запевняю вас, що мені так зручніше. Князю! недавно вернувся на двір Лаерт. Слово честі, це справжній джентльмен, повен найкращих прикмет, з дуже тонкими товарицькими манерами, вибагливий у поведінці. Направду, щиро кажучи, це наче карта або календар шляхетних звичок, бо в ньому можна знайти всі найповніші риси джентльменства.
- ГАМЛЕТ. Добродію! ви малювали його так живо, що його досконалість не втратила на цьому нічого. Хоч знаю, що перелічити всі ті його риси значило б замотилити свою пам'ять арифметикою і не наздігнати їх довгої низки. Та коли йде про саму вірність цих похвал, я вважаю його за людину великого духового формату і його чесноти за такі дорогоцінні та рідкі, що вживаючи найбільш відповідного вислову: він може знайти рівну собі подобу тільки у дзеркалі, і той, хто захотів би наслідувати його – став би тільки його тінню, нічим більше.
- ОСРІК. Ваша княжа високість висловлюється про нього з неохійною правдою
- ГАМЛЕТ. А втім: яка дотичність того всього, добродію? Чому ми торкаємося того джентльмена своїм нечистим віддихом?
- ОСРІК. Як, князю?
- ГОРАЦІО. Чи це так тяжко зрозуміти іншими словами? Я гадаю, що не тяжко.
- ГАМЛЕТ. З якою метою ми зупиняємося на особі цього лицаря?
- ОСРІК. Лаерта?
- ГОРАЦІО *(пошепки до Гамлета).* Його кишенька вже порожня; він витратив усі свої золоті слова.
- ГАМЛЕТ. Так, про нього.
- ОСРІК. Я гадаю, що ви зовсім добре освідомлені...

- ГАМЛЕТ. Було б мені приємно, якби ви вірили в те, що я вже освідомлений. Хоч кажучи правду я не дуже виріс би від цього. Отже, добродію?
- ОСРІК. І ви добре освідомлені, який Лаерт мистець у...
- ГАМЛЕТ. Не маю сміливости признатися, що знаю, бо інакше мусів би рівняти себе з ним. Знати добре якусь людину – це значить знати самого себе.
- ОСРІК. Я мав на думці, князю, його хист зброї. Загально кажуть, що в цьому мистецтві з ним не може зрівнятися ніхто.
- ГАМЛЕТ. В якій зброї?
- ОСРІК. В рапірі і шпазі.
- ГАМЛЕТ. Це ж дві різні зброї; та байдуже.
- ОСРІК. Король побився з ним об заклад, поставивши від себе шість берберійських коней, проти чого він поставив, наскільки мені відомо, шість французьких рапір і кинджалів, з усіма причандалами, як пояси, піхви і трое з тих риштунків, наче мрія, вироблені з незвичайним смаком, допасовані до руків'я, незвичайно вибагливі та химерно вигадливі.
- ГАМЛЕТ. Що ви звете риштунками?
- ГОРАЦІО (*пошепки до Гамлета*). Я так і знав, що вам треба буде витягнути підручники з коментарями, поки з ним добалакаєтесь.
- ОСРІК. Риштунки, князю, це ну... портупеї.
- ГАМЛЕТ. Таке слово більше пасувало б, якби ми носили при боці гармати... Та поки що хай будуть портупеї. Так ви кажете: шість берберійських коней проти шести французьких шпаг, їх причандалів і трьох химерно-вигадливих портупей, такий є французький заклад проти данського. За що ж це все "поставлене", як ви це називаєте?
- ОСРІК. Король, Ваша княжа високість, поставив заклад за те, що у ваших дванадцяти сутичках з Лаертом Лаерт не переважить вас більш, ніж на три удари, тим-то він ставить дванадцять проти дев'яти. І якщо ваша високість зволить дати притакливу відповідь, то судді можуть зібратися негайно.
- ГАМЛЕТ. А якщо я на суді дам відповідь "ні"?
- ОСРІК. Я мав на думці, князю, не суд, а те, що ви станете до змагання.
- ГАМЛЕТ. Я прогулюватимусь тут, у цій залі. Це час мого щоденного відпочинку. Якщо завгодно його величності, то хай принесуть рапіри, і якщо той лицар має охоту і король підтримує свій замір, то я виграю для нього цей заклад, якщо здолаю це зробити. Коли ж ні, то моя гра закінчиться тільки соромом і кількома прикрими ударами.
- ОСРІК. Чи можу так переказати вашу відповідь?
- ГАМЛЕТ. Щодо самої справи, то так, а всі прикраси можете додати по своїй вподобі.
- ОСРІК. Поручаю свої послуги вашій високості.
- ГАМЛЕТ. І я вам, і я вам! (*Виходить Осрік*). Добре робить, що сам себе поручає, бо жоден інший язик не зробив би цього за нього.
- ГОРАЦІО. Він нагадує квочку, що про одне яйце розкудахталась на весь світ.
- ГАМЛЕТ. Він такий чемний, що напевне мусів раніше скласти комплімент грудям своєї матері, поки наважився їх смоктати. Він так само, як багато інших птахів того самого виводку, вигодованих на болотах нашої доби, він схопив тільки актуальний тон і зверхні форми поведінки – таку собі шумку піну, якою вони осліплюють найрозумніших людей. Та дмухніть на них – і ось прискають з них пусті бульбашки.

Входить Вельможя.

- ВЕЛЬМОЖА. Князю! Його Королівська величність звертався до вас через молодого Осріка, який приніс відповідь, що ви ждете його величність у залі. Король посилає мене дізнатись, чи ви маєте бажання позмагатися з Лаертом, чи ви воліли б це відкласти на пізніше?
- ГАМЛЕТ. Я постійний у своїх бажаннях, і вони на послуги короля. Якщо йому це зручно, то я готовий зараз чи будь-коли інше, як тільки буду здатний до цього так само, як я здатний тепер.
- ВЕЛЬМОЖА. Король і Королева прийдуть сюди зараз з цілим двором.
- ГАМЛЕТ. Боже, помагай!
- ВЕЛЬМОЖА. Королева хотіла б, щоб ви промовили до Лаерта кілька чемних слів раніше, ніж почнете змагання.
- ГАМЛЕТ. Вона дає мені добру пораду. *(Виходить Вельможка).*
- ГОРАЦІО. Ви програєте цей заклад, князю.
- ГАМЛЕТ. Я не гадаю. Від хвилини, як він виїхав до Франції, я весь час вправлявся. Я віграю, маючи заздалегідь більше пунктів. Але ти не уявляєш собі, як важко мені чогось на серці. Та це пусте.
- ГОРАЦІО. Послухайте, дорогий князю...
- ГАМЛЕТ. Це дурниця. Ніби передчуття, яке могло б зажурити тільки жінку.
- ГОРАЦІО. Коли ваше серце чогось не хоче, то слухайтесь його. Я попереджу їх, скажу, що ви не маєте відповідного настрою.
- ГАМЛЕТ. Ані і не думай. Я сміюся з поганої ворожби. Навіть у загибелі горобця є особливе Провидіння. Те, що має статися зараз, – не може прийти пізніше; коли воно не має прийти пізніше, то мусить трапитися тепер, а як не трапиться тепер, то все одно прийде колись. Уся справа в тому, щоб бути готовим. Коли жодна людина не знає, як виглядатиме світ, який вона залишає за собою, то яке це має значення, чи покинемо його занадто рано? Хай буде те, що буде.

Входять Король, Королева, Лаерт і вельможі, Осрік та інші двірські з рапірами та рукавицями. Вносять стіл, посуд з вином і келехи.

- КОРОЛЬ. Прийми цю руку, Гамлете, від мене.
- Король вкладає руку Лаерта в руку Гамлета.*
- ГАМЛЕТ. Пробачте, пане, я образив вас.
Та вибачте, бо чули й ви напевне,
Яка на мене впала кара –
Тяжке розладдя. Все, що я вчинив,
Чим міг вразити вашу честь і вдачу,
Я визнаю за божевілля.
Невже ж Лаерта скривдив Гамлет? Ні.
Коли без свого “я” лишився Гамлет,
І він – не він – Лаерта скривдив, то
Не Гамлет це зробив і протестує.
А хто вчинив це? Його безум. Отже,
Сам Гамлет скривджений, і Гамлета
Насправжній ворог – власне божевілля.
Коли прилюдно заявляю,
Що ненавмисне я накоїв зла,
Ти виправдай мене в шляхетнім серці
За ту стрілу над домом, що влучила
Тебе, як брата.

ЛАЕРТ. Я приймаю це.
Замовк той голос, що найбільше звав
Мене до помсти; все ж закони чести
Не дозволяють на примирення,
Аж поки старші в справах чести судді
Не рішать, що не сплямлю згодою
Мойого ймення. Поки що приймаю
Цю вашу приязнь, як правдиву приязнь,
І буду вірний їй.

ГАМЛЕТ. Сердечна дяка,
І чесно стану на братерський герць.
Рапіри дайте!

ЛАЕРТ. І мені одну!
ГАМЛЕТ. Я буду пробним кріликом для вас;
На темнім тлі бездарности моєї
Ви блиснете, мов зірка.

ЛАЕРТ. Не глузуйте!
ГАМЛЕТ. Клянусь рукою – не глузую.
КОРОЛЬ. Дай, Осріку, рапіри. Небоже,
Мій Гамлете! Ти знаєш ставку?

ГАМЛЕТ. Знаю.
Ви ставите на слабшого грача.
КОРОЛЬ. Я не боюсь, я бачив вас обох.
Тому, що він міцніший, в нас є очка.
ЛАЕРТ. Це затяжка; подайте мені іншу.
ГАМЛЕТ. А ця якраз. Чи всі рапіри рівні?
ОСРІК. О так, ласкавий князю.

Вони готуються до бою.

КОРОЛЬ. На стіл поставте келехи з вином.
Як Гамлет влучить перший раз чи в другий,
Чи відіб'є удар у третій раз,
Хай загримлять з усіх гармат нараз:
Король за Гамлета здоров'я вип'є
І кине в келех перлу коштовнішу,
Ніж всі чотири данські королі
В короні мали. Гей, кубки подайте!
І хай літаври знак дадуть сурмі,
Сурма гарматам і гармати небу,
А небеса луну пішлють землі –
“Король в честь Гамлета так п'є”. Пічнемо.
Ви ж, судді, наглядайте пильним оком.
Почнімо.
Згода, князю.

ГАМЛЕТ. Раз!
ЛАЕРТ. Ні!
ГАМЛЕТ. Судді!
ОСРІК. Удар, удар виразний.
ЛАЕРТ. Добре, далі.
КОРОЛЬ. Заждіть. Ми вип'єм. Гамлете, твоя
Перлина. П'ю за тебе.

Звуки сурм і гарматні постріли за сценою.

ГАМЛЕТ. Спочатку змірюсь ще. Кубки поставте.
Ану! (б'ються).

Новий удар. Самі скажіть.

ЛАЕРТ. Торкнули, признаю.
КОРОЛЬ. Син виграє.
КОРОЛЕВА. Він має тяжкий віддих.
Ось, Гамлете, хустина, обітри
Чоло. За успіх твій п'є королева.
О добра мамо!
ГАМЛЕТ. Ні, не пий, Гертрудо!
КОРОЛЬ. Чому? Я хочу. Вибачте мені.
КОРОЛЕВА. В вині – отрута. Вже тепер запізно.
КОРОЛЬ (убік). Я маю час ще пити, мамо. Згодом.
ГАМЛЕТ. Ходи, я обітру твоє обличчя.
КОРОЛЕВА. Королю! Я вдаряю.
ЛАЕРТ. Ні, не вірю.
КОРОЛЬ. Це майже проти власного сумління...
ЛАЕРТ. Ану, Лаерте, втретє. Ви не грайтеся,
ГАМЛЕТ. На повну силу бийтесь. Я боюсь,
Що забавку ви робите із мене.
ЛАЕРТ. Гадаєте? Ну, далі.
(Б'ються).
ОСРІК. Ні цей, ні той, нічого!
ЛАЕРТ. Тепер уважно!

Лаерт ранив Гамлета, потім у запалі бою вони обмінюються рапірами, і Гамлет ранив Лаерта.

КОРОЛЬ. Розвести їх, занадто запалились.
ГАМЛЕТ. Ще раз! (Королева падає).
ОСРІК. На королеву гляньте, що це?
ГОРАЦІО. В крові обидва. Що там з вами, князю?
ОСРІК. А ви, Лаерте?
ЛАЕРТ. Я впав у власну пастку, як кулик,
Мене убила власна моя зрада.
ГАМЛЕТ. Що з королевою?
КОРОЛЬ. Зомліла, кров
Побачивши.
КОРОЛЕВА. Ні, ні! напій, напій!
О Гамлете! вином я отруїлась!

Вмирає.

ГАМЛЕТ. О підлість! Гей, всі двері зачиніть!
Де зрадник? Пошукаймо.
ЛАЕРТ (падає). Він, Гамлете, ось тут. Ти, Гамлете,
Забитий. Вже нема для тебе ліку.
І півгодини ще не проживеш.
Знаряддя зради – у твоїй руці,
Затроєне та гостре. Підлий засіб
Звернувся проти мене; тут лежу
І більш не встану... Отруїли матір
Твою. Не можу більш. Король тут винний.
ГАМЛЕТ. Клинець також з отрутою!
Ану, пращой, отруто!

Вражає Короля.

ВСІ. Зрада! Зрада!

КОРОЛЬ.
ГАМЛЕТ.

О, допоможіть! Я ж ранений лише!
Ось на тобі, ти, данський душогубе,
Розпусник! Пий трунок свій. Бери
І перлу! Йди за матір'ю!

Король вмирає.

ЛАЕРТ.

Дістав він,
Як заслужив; він сам зварив отруту.
Пробачмо спільно, Гамлете, собі,
Хай не спаде на тебе смерть моя
І мого батька, ні твоя – на мене.

Вмирає.

ГАМЛЕТ.

Хай Бог тобі простить. Я – за тобою.
Гораціє, вмираю. Прощавай.
Бідненька королево! А я вам,
Бліді й тремкі цієї драми свідки,
Від дива зацікавлені ... якби я
Мав час... Та смерть жорстокий поліцай,
Не хоче ждати... О, я оповів би...
Хай буде так. Гораціє, вмираю.

Наші автори:

Іван Вакарчук, доктор фізико-математичних наук, професор, лауреат Державної премії в галузі науки і техніки (Львів).

Федір Стригун, народний артист України, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка, член-кореспондент Академії мистецтв України (Львів).

Ростислав Пилипчук, академік Академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (Київ).

Юліян Турчин, заслужений працівник культури України, театрознавець (Львів).

Любомир Медвідь, народний художник України, академік Академії мистецтв України, професор (Львів).

Валеріян Ревуцький, академік Академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, професор (Ванкувер, Канада).

Наталя Єрмакова, кандидат мистецтвознавства, професор (Київ).

Валентина Заболотна, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (Київ).

Валентина Галацька, кандидат філологічних наук (Дніпропетровськ).

Світлана Веселка, театрознавець (Львів).

Наталія Владимірова, кандидат мистецтвознавства (Київ).

Ніна Мазур, театрознавець (Київ).

Владо Шав, театрознавець (Словенія).

Роберт Скольмовскі, режисер (Польща).

Світлана Максименко, театрознавець (Львів).

Валерій Більченко, режисер (Київ).

Наталя Шевченко, театрознавець (Київ).

Олександр Козаренко, доктор мистецтвознавства, лауреат премії ім. Л. Ревуцького, професор (Львів).

Едуард Митницький, народний артист України, професор (Київ).

Ганна Липківська, кандидат мистецтвознавства (Київ).

Олена Варварич, випускниця Київського державного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого (Київ).

Юлія Данилюк, студентка III курсу театрознавчого відділення Львівського національного університету імені Івана Франка (Львів).

Любов Кияновська, доктор мистецтвознавства, професор (Львів).

Тетяна Степанчикова, театрознавець (Львів).

Майя Гарбузюк, театрознавець (Львів).

Валерій Гайдабура, член-кореспондент Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства (Київ).

Олексій Безгін, кандидат мистецтвознавства, професор (Київ).

Йосип Баглай, кандидат філологічних наук (Ужгород).

Надія Кондур, студентка V курсу театрознавчого відділення Львівського національного університету імені Івана Франка (Львів).

Тамара Смовженко, доктор економічних наук, професор (Львів).

Галина Доможирова, кінознавець (Львів).

Євдокія Стародінова, філолог (Львів).

Богдан Козак, народний артист України, академік Академії мистецтв України, професор (Львів).

Роксолана Зорівчак, доктор філологічних наук, професор (Львів).

Далі у “Просценіумі”:

До 150-річчя від дня народження Марії Заньковецької:

Наталія Бабанська

про М. Заньковецьку як мит

Інга Половинчак

про доробок М. Заньковецької у перекладній драматургії на сцені Театру Миколи Садовського

До 60-річчя діяльності Національного театру імені Марії Заньковецької у Львові:

Юліян Турчин

про Івана Рубчака на сцені заньківчан

Тетяна Степанчикова

про актрису Таїсію Литвиненко

Світлана Веселка

про мистецькі покоління заньківчанок

Ростислав Пилипчук

із дослідженням початків українського професійного театру в Галичині (продовження)

Валеріян Ревуцький

про творчість актора Богдана Паздрія

Роман Іваничук

про театр і не тільки...

Олена Богатирьова:

роздуми сценографа про професію і сучасний театр

Тимофій Гаврилів

про драматургію Томаса Бернгарда

Олег Стефан

із враженнями про фестиваль “Theaterzwang”

“Золотий гуцул-2004”

очима київських студентів-театрознавців

а також

спогади й досвід літніх студій студентів акторського та театрознавчого відділень ЛНУ імені Івана Франка

CONTENT

TOPICAL

3. *Ivan Vakarchuk*. Searching for the Common Background.
7. *Fedir Stryhun*. There Is No Rebirth!

HISTORY

11. *Rostyslav Pylypchuk*. The Establishment of the Ukrainian Professional Theater in the 1960s.
20. *Yulian Turchyn*. Domian Kozachkovskiy - Sorcerer of the Stage
23. *Lubomyr Medvid*. Yevhen Lysyk: Grandeur, Space, Time...
28. *Valerian Revutskiy*. Yuriy Belskyi as an Actor and Director

CRITIQUE

32. *Natalia Yermakova*. "Dialogue" in Wroclaw. Episode Two.
38. *Valentyna Zabolotna*. "Theatrical Donbas – 2004"
42. *Valentyna Halatska*. Classics as a Contemporary Notion
45. *Svitlana Veselka*. Oleh Batov – a Man Committed to Word
48. *Natalia Vladymyrova*. One Evening with Chernihiv Youth ...
49. *Valentyna Zabolotna*. Freud in Modern Vision
53. *Nina Mazur*. "The Echo" of Kyiv

IN PRACTICE

55. *Danylo Lider*. Shakespeare. Mirages
62. *Vlado Shav*. Spiritual Transformation of Jerzy Grotowski
69. *Robert Skolmovski, Svitlana Maksymenko*. The World Has Got Sick with Opera
73. *Valeriy Bilchenko*. Comments on Performance
79. *Oleksander Kozarenko*. The Diamonds of Small Stages

PEDAGOGICS

83. *Eduard Mytnytskyi, Hanna Lypkivska*. The Future of Theatrical Production: Doubts and Expectations

FIRST STUDIES

88. *Olena Varvarych*. Game Models of Contemporary Performance
92. *Yulia Danyiuk*. "In the Beginning Was the Word"

BOOKSTORE

93. *Svitlana Veselka*. He Remains Our Contemporary
97. *Liubov Kyianovska*. The Lines of Destiny
98. *Tetiana Stepanchykova*. The Return of Foregger
100. *Natalia Vladymyrova*. The Breaking of Stereotypes
101. *Maya Iliuk*. Indestructibility of Traditions

NECROPOLIS

108. *Valerian Revutskiy*. Ilarion Cholgan – a Page in the History of Ukrainian Theater
110. *Valeriy Gaidabura*. In Memory of Great Actress Vira Levytska

INFORMATION

108. *Victoria Yanivska*. A Student of Les Kurbas
110. *Oleksiy Bezgin*. The 100th Anniversary of the National Theatrical School.
111. *Valeriy Gaidabura*. For the Three Hundredth Time – "Tevje Tevel!"
112. *Josyp Bahlai, Nadia Kondur*. Maya Helias's Creative Paths
113. *Tamara Smovzhenko*. Theatrical Art in the World of Money (*from the 20th century to the beginning of the 21st century*)
116. *Halyna Domozhyrova*. Where Is the "De Mandzharyk" Children's Food Restaurant Headed For?
118. *Yevdokia Starodynova*. The Fifth Anniversary of the Department

ARCHIVE

119. *Valeriy Gaidabura*. Music as the Witness of War
122. *Bohdan Kozak*. "Manuscripts Do Not Burn!"
126. *Roksolana Zorivchak*. "Hamlet" by W. Shakespeare as Translated by Mykhailo Rudnytskyi
131. *William Shakespeare*. "Hamlet" (*the Ukrainian translation by Mykhailo Rudnytskyi*)