

Леся Бартіш 3 Львівський національний університет імені Івана Франка: ТАК!

ІСТОРІЯ

- | | | |
|----------------------------|----|--|
| Наталія Бабанська | 8 | Марія Заньковецька: один з міфів |
| Інга Половинчак | 12 | Перекладна драматургія у творчості Марії Заньковецької |
| Наталія Єрмакова | 16 | “Березіль” у Харкові |
| Ольга Красильникова | 21 | Перша Beatrіче української сцени |
| Валеріян Ревуцький | 24 | Богдан Паздрій |
| Богдан Козак | 28 | Борис Тягно – мужня людина і великий митець! |
| Іван Юзюк | 32 | Олександр Врабель |
| Сергій Бедусенко | 35 | Пам’ять – синонім безсмертя |



АРХІВ

- | | | |
|------------------------|----|---|
| Богдан Козак | 37 | Церковний запис про хрещення Олександра Курбаса |
| Сергій Данченко | 40 | Про кохання |

КРИТИКА

- | | | |
|----------------------------|----|--------------------------------|
| Світлана Веселка | 44 | Teatr незгасаючих світанків |
| Тетяна Степанчикова | 49 | Чаклунка сцени |
| Любов Кияновська, | | |
| Лідія Мельник | 54 | Маски характерів на балу життя |
| Майя Гарбузюк | 57 | “Людини взагалі” не буває... |
| Ніна Мазур | 62 | Захистити від зла |
| Андрій Тулянцев | 64 | На шляху до самої себе |



ПРАКТИКА

- | | | |
|---------------------------|----|--|
| Олена Богатирьова, | | |
| Георгій Широков | 66 | “Ми просто зобов’язані відчувати себе вільними!” |
| Борис Юхананов | 73 | Територія розкриття особистості |
| Марко Бровун | 79 | Найважливіше – творчість! |
| Мар’яна Садовська | 82 | Переростати вчителів |



ПЕРШІ СТУДІЇ

- | | | |
|---------------------------|----|--|
| Ельвіра Загурська, | | |
| Галина Терещенко | 86 | “Прем’єри сезону” вчетверте: як воно було... |

СВІТ

- | | | |
|-----------------------|----|--|
| Ярослав Фрет | 90 | Від театру “Лабораторіум” до театральної лабораторії |
| Евдженіо Барба | 92 | Вчитися театральної антропології |
| Ольга Афоніна | 94 | “Талія - 2004” |
| Олег Стефан | 97 | “Theaterzwang” - 2004 |



КНИГАРНЯ

<i>Лідія Ніколаєва</i>	99	Портрет митця в інтер'єрі епохи
<i>Роман Яців</i>	101	Нове дослідження з галузі архітектурознавства
<i>Ніна Бічуга</i>	102	Золоті сторінки історії Визнання, помножене на факти
<i>Євдокія Стародинова</i>	104	З полицею нових кафедральних видань
<i>Вікторія Янівська</i>	106	Збагачуємо репертуарний портфель

ДРАМАТИУРГІЯ

<i>Венделін Шмідт-Денклер</i>	107	Безсиля звички
<i>Тимофій Гаврилів</i>	109	Кант танцює

ІНФОРМАЦІЯ

<i>Роксана Скорульська</i>	111	Хроніка музейних урочистостей
<i>Ічліль Канкорель</i>	113	Знайомтесь: "Маринований аристократ"
<i>Геннадій Касьянов</i>	115	Чернігів: грудневі театральні вечори
<i>Уляна Рой</i>	117	Гран-прі "... у Кошику"
<i>Софія Роза</i>	118	Дванадцять днів у Вроцлаві

На першій сторінці обкладинки – ескіз костюма Яго з вистави "Отелло" В. Шекспіра.

Художник з костюмів – Олена Богатирьова. Національний театр ім. І. Франка. Київ, 2000 р.

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

Концепція видання,**відповідальний редактор**

Мая Гарбузюк

Літературний**редактор номера**

Катерина Зозуляк

Дизайн та верстка

Інна Шкльода

Набір і коректура

Ольга Козлова

Коректор

Олена Труш

Редакційна колегія:

Ігор Безгін (Київ), Юрій Богдашевський (Київ),

Ірина Волицька (Львів), Валерій Гайдабура (Київ),

Вольфганг Грайзенеггер (Віденськ),

Валентина Заболотна (Київ), Наталія Єрмакова (Київ),

Любов Кияновська (Львів), Неллі Корніенко (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) 296-42-96, 296-41-97.

E-mail: kafteatr@franko.lviv.ua

Підписано до друку 17.01.03. Формат 60 x 84/8

Папір офсетний. Друк офсетний.

Фіз.друк.арк.15. Умовн. друк. арк. 11,5.

Наклад 700 прим.

Віддруковано з готових діапозитивів у друкарні ЛА "Піраміда"

Свідоцтво державного реєстру: серія ДК № 356.

Україна, 79006 а/с 10989

м. Львів, вул. Стефаника, 11,

тел/факс: 72-50-62. E-mail: piramida@utel.net.ua

© Львівський національний університет імені Івана Франка

Ректор І. Вакарчук та студенти
на площі перед Університетом.
Львів, 22 листопада 2004 р.

Леся БАРТИШ



ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНИ ІВАНА ФРАНКА: ТАК!

“Нарешті сталося! Сталося те, на що вже багато з нас втрачали надію... На майдані й на вулиці виплеснулися мільйони і мільйони, яким набридло бути рабами, пішаками в шулерській грі можновладців, кримінальних структур, що злилися із владою...”

Попереду – молодь. Наша надія, наше майбутнє. Наша юнь виплеснула на площі Незалежності такою доленою хвилею, що її вже не зупинити, не пригасити”.

Анатолій Дімаров

Восени 2004 року всі ми стали свідками й учасниками феноменального явища в українській новітній історії, унікальної події не тільки в нашій, але й у світовій історії – Помаранчевої революції.

Ця подія відбулася без зміни суспільно-політичного ладу. Оновлюючи її силою стала молода генерація, головно наша студентська молодь. В українському суспільстві зміна влади відбувалася безкровно, без соціальних антагонізмів, опозиційний протест не супроводжувався насильством, а шлях до радикального суспільно-політичного оновлення коаліція “Сила народу” започаткувала на засадах народної довіри, компромісу та громадянської злагоди.

У важкий час студентська молодь вийшла на майдани, даючи нам урок чесної і невідступної бороть-

би за вільну державницьку долю України, за демократію, за нашу гідність. **Честь і слава нашій молоді!**

22 листопада 2004 р. о 10.00 год. відбулося розширене засідання ректорату Львівського національного університету імені Івана Франка. Відкрив засідання голова ректорату професор І. О. Вакарчук. Він повідомив, що Україна обрала Президентом Віктора Андрійовича Ющенка, але вибір українського народу ще треба захистити. Боротьба буде тривалою, і від усіх нас залежить її результат. Його заклик “Не бійтесь!” до членів ректорату і ректорів вищих навчальних закладів Львівщини не одного з керівників змусив вийти разом зі студентами на мітинг до пам’ятника Іванові Франку.

Щоденні розширені засідання ректорату мобілізували працівників Університету на посильну працю для підтримки студентів у Києві та Львові. Студенти разом із ректором витримали державний екзамен на мужність, чесність і твердість духу.

У важкі дні Помаранчевої революції Львівський національний університет імені Івана Франка надсилив численні листи, звернення та відозви до керівників Української держави, силових структур, працівників дипломатичних служб України та відомих політичних і культурних діячів світу, в яких висвітлював реальний стан справ в Україні і просив підтримати український народ у відстоюванні свого вибору. Сьогодні ці тексти – вже документи історії.

* * *

Голові комітету Верховної Ради України
з питань науки і освіти
Ніколаєнку С.М.

Вельмишановний Станіславе Миколайович!

Колектив Львівського національного університету імені Івана Франка висловлює рішучий протест проти ганебної боротьби влади із власним народом, на яку перетворилися вибори Президента України 2004 року. На розширеному ректораті Університету Президентом України визнано Віктора Андрійовича Ющенка, і ми готові виконувати всі його накази.

Висловлюємо своє обурення з приводу брудних фальсифікацій виборів Президента України і засуджуємо дії влади, яка сприяла їм, а, можливо, й організовувала. Вся передвиборча кампанія штабу Януковича була скріпана на руйнування всіх моральних цінностей української молоді, яку віками формувала українська освіта.

Але ми віримо, що в Україні переможе правда!

Просимо донести нашу позицію до депутатів Верховної Ради України.

Від імені колективу
Ректор І.О.Вакарчук

23. 11. 2004 р.

* * *

Відозва
до всіх органів правопорядку
та військовослужбовців України

Ми, громадяни України, опинилися в центрі світових подій, бо зараз переживаємо епохальний момент: отут і зараз творимо майбутнє своєї країни.

Ми закликаємо усіх працівників органів правопорядку, всіх військовослужбовців дотримати свою присягу на вірність Україні і не виконувати злочинних наказів, за які доведеться відповідати перед народом і власним сумлінням. Ми разом з Вами зробили свій вибір, тож допоможіть нам його захистити.

Ми – громадяни однієї держави, ми єдиний народ, який не ділиться на схід і захід, північ і південь, цивільних і військових та міліціонерів, пенсіонерів чи працюючих.

Немає окремої держави студентів, викладачів, депутатів, медиків чи силовиків. Від усіх нас залежить, у якій державі житимемо завтра ми і наші діти. До цього дня неможливо буде повернутися. Крок, на який сьогодні необхідно зважитися, – вирішальний. Закликаємо вас зробити цей крок у майбутнє. Не зупиняти тих, хто має мужність іти до перемоги, захищаючи власне право голосу, право на вільне волевиявлення.

4

Ви – люди сильні. Тож у цей вирішальний час проявіть силу ваших характерів, силу ваших переконань. Не дозвольте собою маніпулювати, не дозвольте використати вас як засіб для розправи над власними громадянами. Війна з власним народом – це безглузді війна, адже нам ідеться не про порушення, а про відновлення закону. Ми віримо, що зброя у ваших руках стане запорукою спокою і правди, а не насильства.

Потрапляючи у складну ситуацію – від невідомого міста до невідомого майбутнього – кожен, свідомо чи ні, звертає свій погляд до людини у формі. Ми сьогодні свідомо звертаємося до вас, бо віримо, що ви оберете правильний і чесний шлях.

Ми віримо, що для тих мільйонів людей, які вийшли сьогодні на вулиці Києва та багатьох інших міст, ваша присутність буде підтримкою і захистом, а не загрозою. Ми захищаємо і вашу гідність, ми захищаємо і ваші права людини, тож захищіть нас. В єдності – сила народу. Разом ми сильні, разом ми вільні і нас не подолати.

Від імені Ради ректорів вищих навчальних закладів Львівщини

Ректор Львівського національного університету імені Івана Франка, професор Іван Вакарчук

24 листопада 2004 року

* * *

Міністрові освіти і науки України
Кременю В. Г.

Вельмишановний Василю Григоровичу!

За лічені дні події в Україні стали провідною темою новин у всіх цивілізованих країнах світу. Освіта завжди консолідує і виховує, тому вона повинна публічно і відкрито заявити про свою позицію щодо подій, які стрімко розвиваються в нашій країні.

Навіть ті студенти, які ще не досягли вікового цензу, щоби брати пряму участь у виборах, мають свою думку про цей критичний, і водночас історичний, момент у житті своєї батьківщини і від народження мають у цій країні конституційне право виявити і відстоюти власну позицію. Відстоюти у прямому значенні – на мітингах і маніфестаціях. Це дозволяють усі найважливіші документи Європейського законодавства.

Люди, які сьогодні зібралися на центральних майданах, – це не “вулиця”, це, власне, люди – відповідальні громадяни України. Це люди різного віку, різних мов, навіть різних національностей. У більшості з них вища освіта читається по очах. Вони законослухняні і не агресивні, однак вони мають свою гідність, свої переконання і мають право активно їх проявити. Вони знають, що демократія – це не папірці в урнах, демократія – це воле-

виявлення, vox populi, який годі знахтувати, про який годі сказати, що “нічого не відбувається”.

Ми вдячні Вам за те, що Ви заявили про неприпустимість переслідування українських студентів за їхню активну громадянську позицію та політичні вподобання. На жаль, не всі ректори вищих навчальних закладів України зуміли витримати впродовж драматичного перебігу передвиборної кампанії справжній іспит на моральні принципи в освіті. І що символічно, це зроблено тоді, коли ми декларували приєднання до Болонського процесу, до європейського освітнього простору. В освіті не може і не повинно бути подвійних стандартів. Ні Ви, як Міністр освіти і науки, ні ми, як освітяни, не могли допустити до того, щоб Університети та школи посягали на духовність та моральність так, як це робили загальнонаціональні державні канали. І чи не кульмінаційною точкою цих тривожних тенденцій в освіті стало те, що саме директор школи не впустила на поріг лауреата Національної премії імені Тараса Шевченка, Героя України, знаку постать української культури Дмитра Павличка. Так далі не може бути і з такими цінностями жодного президента не визнає ні його народ, ні держави світу!

Ми не вчимо своїх студентів подвійних стандартів. Від часу заснування європейські університети завжди намагалися бути територією свободи, яку, як ми тепер знаємо, не спинити.

Ми звертаємося до Вас виступити публічно і заявити про позицію Міністерства освіти і науки України. Ви, як Міністр, як людина з гуманітарною освітою, автор численних підручників і праць з філософії, не можете не сказати свого слова у цей драматичний для нашого народу час. Від Вашої позиції як Людини, як Громадянина і як Урядовця залежить те, чи ми надалі продовжимо дотримуватися подвійних стандартів чи почнемо утвержувати моральні засади і демократичні принципи в освіті.

З повагою

Ректор Львівського національного університету імені Івана Франка, професор Іван Вакарчук

25 листопада 2004 року

* * *

Міністрові внутрішніх справ України
Білоконю М.В.

Шановний пане Міністр!

Академічна спільнота Львівського національного університету імені Івана Франка, як і академічна спільнота України взагалі, завжди поважала закони України і демонструвала високу культуру дотримування правопорядку. Викладачі і студенти нашого Університету в ці доленосні для нашого народу дні вкотре підтвердили високу культуру цивілізованого захисту свого волевиявлення, спираючись на свої конституційні права і на най-

важливіші документи Європейського права (Європейську конвенцію захисту прав людини та основних свобод, Документ Копенгагенської наради Конференції з питань людського виміру НБСЄ, Празьку хартію для нової Європи тощо).

Вчора ми від імені Ради ректорів вищих навчальних закладів Львівщини опублікували в засобах масової інформації «Відозву до всіх органів правопорядку та військовослужбовців», у якій висловили переконання, що для тих мільйонів людей, які вийшли сьогодні на вулиці Києва та інших міст України, присутність представників МВС буде підтримкою і захистом, а не загрозою. Ми сьогодні захищаємо не лише нашу громадянську гідність, а й гідність людей у міліцейській формі. Академічна спільнота переконана, що український народ не ділиться на Схід і Захід, на цивільних, військових і міліціонерів. Тому ми свідомо звертаємося до Вас, бо віrimo, що Ви оберете правильний і чесний шлях.

Нас надзвичайно турбує той факт, що саме сьогодні МВС порушило кримінальну справу за “фактом захоплення прихильниками Віктора Ющенка Київського національного університету імені Тараса Шевченка”. Такий факт вкотре вже підтверджує виразну асиметрію у взаємостосунках Уряду, зокрема силових структур, і Університету. До того ж, цей факт суперечить усім міжнародним правовим документам, згідно з якими ніде силові структури, відповідно до Лімської декларації академічних свобод та університетської автономії, не втручаються в академічне життя. Саме тому поліція безсила на території університетських кампусів. Прикро нагадувати, що цих законів дотримуються навіть у найвідсталіших регіонах світу.

Однак вражає і ще один прикий факт. Сьогодні ректор КНУ імені Тараса Шевченка спростував заяву прес-центру МВС, підтвердивши, що жодного “захоплення” не було, а була коректна цивілізована розмова, як іходиться в стінах справжнього Університету.

Ми закликаємо МВС України не напружувати ситуації навколо Університетів демонстративною необґрунтованою демонстрацією сили і залякування. Пам'ятайте, що Ви покликані захищати наші інтереси, а не штовхати до конфліктів, провокацій і силових дій. Ми мовчали, коли рука міліції посягнула на наших студентів у Сумах, а відтак і в усіх куточках нашої країни, назвавши їх терористами та злочинцями. Сьогодні, в такий відповідальний час, академічна громада каже «Ні!» неправді, насильству, маніпуляціям, розпалюванню ворожнечі, штучному поділові нашого суспільства!

Суспільство вимагає справедливості та істини. Підтримайте його виваженими словами і діями!

Ректор Львівського національного університету імені Івана Франка, професор Іван Вакарчук

25 листопада 2004 року

* * *

Звернення Львівської академічної спільноти до ректорів вищих навчальних закладів Дніпропетровщини, Донеччини, Луганщини, Одецщини, Харківщини.

Шановні Колеги!

У цей відповідальний для всього українського народу час академічна спільнота Львівщини звертається до Вас із закликом не зраджувати високої освітянської місії і не порушувати академічних цінностей та академічної культури, які впродовж усієї історії існування університетів базувалися на ідеях суспільної консолідації, а не конфронтації. У всі часи університетська культура комунікування завжди вибудовувалася на принципах академічної свободи, толерантності в усіх її виявах, єдності у розмаїтті інтелектуальних ідей та полілогічному розумінні світу й людського буття в цьому світі.

Щоб не допустити штучного розпалювання ворожнечі в українському суспільстві, до якого щедро долутилися безвідповідальні засоби масової інформації, у тому числі й державні, а також легковажні політики, які насаджують безглузду ідею поділу України на Схід і Захід та збурюють сепаратистські настрої, закликаємо Вас як справжніх освітян і науковців стати ініціаторами широкого суспільного діалогу, в якому важить не так результат, як сам процес розуміння і наближення до істини.

З метою об'єднувального впливу на суспільство академічна спільнота Львівщини пропонує якомога швидше провести відкритий круглий стіл, який транслювали б УСІ державні і приватні теле- та радіоканали України. Учасниками цієї відвертої і чесної розмови за круглим столом мали бстати представники Міністерства освіти і науки України, представники вищих навчальних закладів тих регіонів, керівники яких сьогодні декларують радикальні політичні заяви розкольницького характеру, і всі освітяни, які мають конструктивні наміри і освітянське сумління. Водночас до цього діалогу ми запрошуємо тих, кого справедливо вважають моральним авторитетом та інтелектуальною совістю України.

Просимо Вас підтримати нашу ініціативу і сказати своє академічне “НІ!” суспільній конfrontації, розпалюванню громадянської ворожнечі, сепаратистським закликам та діям.

Освіта не визнає насильства, радикалізму, неправди! Ми маємо змогу довести це всім громадянам нашої держави і так виконати свій обов’язок перед суспільством у цей складний момент його історії.

Від імені академічної спільноти Львівщини

Ректор Львівського національного університету імені Івана Франка, професор Іван Вакарчук

27 листопада 2004 року

* * *

Обращение академической общественности Львовщины к академическим кругам России.

Уважаемые коллеги!

Просвещение и наука не признают географических границ, так как их самая высокая миссия состоит в формировании и пропаганде гуманистических идеалов, демократических принципов, академических ценностей, которые создают феномен человеческой солидарности. В эти сложные, судьбоносные для украинского народа дни мы призываем академическую общественность России к демонстрации своей моральной поддержки и интеллектуальной солидарности с украинскими преподавателями и учеными. Эта поддержка стратегически важна именно сейчас, когда знаковые личности России – от Президента Владимира Путина до посла России в Украине Виктора Черномырдина – демонстрируют явные симпатии к одному из кандидатов в Президенты Украины и не уважают истинное волеизъявление украинского народа.

К сожалению, и ведущие российские средства массовой информации грубо пренебрегли всеми принципами Международной конвенции по журналистской этике, когда тенденциозно освещали и продолжают освещать события в Украине.

В сущности, это именно они лишили десятки миллионов украинских избирателей права донести свою позицию гражданам России. Высшее руководство России при унизительном содействии российских средств массовой информации и далее формируют образ врага, своего рода американских и западноевропейских прислужников, из огромной части избирателей Украины. Это не может продолжаться! Просим Вас высказать свое академическое “Нет!” этим недемократическим и тревожным тенденциям. Просвещение и наука, в отличие от безответственных и легкомысленных политиков и журналистов, не могут по своей природе и сути согласиться с манипуляцией, фальсификацией, отрицательными стереотипами и предвзятым отношением, независимо от мировоззрения членов академического сообщества.

Поэтому обращаемся ко всем представителям российской академической общественности с призывом повлиять на данную политическую и информационную асимметрию относительно событий в Украине. Мы верим, что большинство россиян сегодня с надеждой наблюдают за происходящим в Украине. Мы не хотим стены между Украиной и Россией, мы против разжигания вражды и сепаратистских настроений, которые нагнетают политтехнологи, отрабатывая полученные деньги. Мы верим, что к вашему голосу, голосу интеллектуальной и педагогической совести, прислушаются как Президент Владимир Путин, так и российские средства массовой информации. Помогите донести наш голос к российской общественности! Докажем вместе, что просвещение и

наука способны преодолеть все искусственные преграды и границы!

От имени академической общественности Львовщины,

профессор Иван Вакарчук, ректор Львовского национального университета имени Ивана Франко, председатель Совета ректоров Львовщины

27 ноября 2004 года

Від редакції: студенти факультету культури і мистецтв нашого Університету стали в перші ряди мирних бійців Майдану, засвідчуючи цим свою активну громадянську позицію. Поруч із ними свій вибір відстоювали недавні його випускники – актори львівських театрів, театрознавці. Кому ж, як не їм, представникам нового покоління, формувати європейське обличчя нашої держави, втілювати в життя нові ідеї й творчі проекти. Ми впевнені, що вільний дух Франкового університету, під прапорами якого вони виходили на майдани Львова і Києва, назавжди залишиться опорою їхнього незламного духу, наснаги до життя, віри в себе і майбутнє нашої України.



В.о. декана факультету культури і мистецтв Б. Козак виступає перед студентами ЛНУ імені Івана Франка. Львів, 22 листопада 2004 р.

Помаранчева революція у Львові. Листопад-грудень 2004 р. Світлина Юрія Ямаша.



До 150-річчя від дня народження Марії Заньковецької

Наталія БАБАНСЬКА

МАРІЯ ЗАНЬКОВЕЦЬКА: ОДИН З МІФІВ

До нашого часу образ Марії Заньковецької дійшов у вигляді міфу про актрису так званого українського “театру корифеїв”, яка довела, що й “під драною свитиною б’ється людське серце”, і “силою свого таланту заставила визнати український театр”. Крім цього основного міфу про Марію Заньковецьку і про “театр корифеїв” є ще цілий комплекс міфів і легенд.

Постать М. Заньковецької у ХХ столітті радянська влада використала для окреслення нещасливої долі жінки-селянки до революції. Так було створено політичний міф про актрису. Та сама радянська влада, знищивши у 1920–30-тих роках модерну українську культуру і насадивши спрощений метод мистецтва, довела його до абсурду, знечінивши здобутки мистецтва театру корифеїв того періоду, коли воно було передовим і необхідним для відродження культури і нації. Тому-то у наш час народжуються міфи про повну відсутність психологізму в творчості “театру корифеїв” і М. Заньковецької.

Один з багатьох міфів про М. Заньковецьку, який потребує перегляду, – це міф про те, що актриса була дуже далекою від модерної культури початку ХХ століття. До створення цього міфу першою доклада зусиль сама актриса. Адже основна теза в її висловлюваннях щодо модернізму і авангардизму має характер заперечення. Про це свідчать два її вислови, розведені у часі на тринадцять років: “Моє сценическое крещение счастливо совпало с эпохой идеализма; для меня и моих сверстниц театр прежде всего и после всего – Храм [...].

Я сознательно иду с закрытыми глазами мимо современных модернистических исканий, – я не в силах играть то, чего не постигло сердце. У модернистов нет сердца [...] И я не могу не смеяться над теми “жрецами искусства”, которые в угоду моде, по рецепту Ростана, должны нацеплять на себя перья и кричать: “Ку-ка-реку!”[1]



Марія Заньковецька, 1908 р.

І ще один вислів: “Я актриса старої школи: эквили-бристика, акробатика, загробный тон, полутона мне чужды. Изображать людей до сотворения мира, если такие существовали, и изображать ещё тех, которые будут ещё после конца мира, – тем более для меня не понятно”[2].

Ці вислови М. Заньковецької начебто закривають можливість дослідження творчості актриси в аспекті модернізму. Але з них видно, що актриса заперечує формальне, відчужене від людини новаторство. Відомо також, що митцем у творчості частіше керують не його ідеї, теорії, а Бог. І це особливо стосується М. Заньковецької.

Донині нема грунтовного дослідження стилю акторської гри М. Заньковецької. Дослідники її творчості П. Рулін і С. Дурилін тільки побіжно торкаються цієї теми, хоча у П. Руліна (в його книзі “Марія Заньковецька”) є спроба розкрити акторський образ М. Заньковецької через школу, традиції, природні дані, репертуар, метод. Та малий обсяг книги не дав змоги авторові цю тему дослідити глибше, про що він сам говорить: “Важко, зрозуміло, [...] всебічно змалювати на небагатьох сторінках маніпури при артистки такого масштабу, з’ясувати все те, що належить лише їй, від властивих у цій своєрідній школі українських корифеїв рис [...]”[3].

Взявши за основу творчості М. Заньковецької школу корифеїв і саме її учителя М. Кропивницького, спробуємо відібрати те оригінальне, що властиве актрисі і що, можливо, єднає її з новою естетикою межі сторіч.

Розглянемо спочатку деякі особливості психологочного образу артистки і її життя. У характері, психології М. Заньковецької яскраво проявлялися риси жінки кінця століття. У ній було поєднання контрастного, суперечливого. Підвищена емоційність, вразливість, що породжували настрої тривоги, смутку, істеричні вибухи, спроби самогубства поєднувалися з моментами, коли її сприймали за “веселу пані” (А. Чехов), “сміхуху” (В. Ва-

силько). Вона й у похилому віці полюбляла товариство молоді. З молоддю, на думку актриси, можна поводитися розковано – палити, веселитись, розігрувати оточення. Прагнення до містифікацій, гри, своєрідного поліперсонажу було властиве їй і в житті, ніби вона від народження сприйняла філософську концепцію “вічної гри”.

У вирішальних моментах життя актриса без вагань проявляла волю, мужність і здійснювала вчинки, які ставали викликом суспільству, зокрема, коли покинула чоловіка заради кохання до М. Садовського і великої любові до сцени. Тоді такий вчинок важив багато, бо закон, згідно із Синодом, закреслював назавжди для такої жінки можливість освяченого церквою подружнього життя — вона ставала вигнанкою із суспільства. Це була доля багатьох “нових жінок” другої половини XIX століття. Актриса ступала на шлях творчої самореалізації. Вона з дитинства визначилася у своєму прагненні театру й хотіла вдосконалитись в акторській професії. Їй поталанило. У пансіоні, де вона виховувалась, багато чого було спрямовано на розвиток її акторських здібностей – уроки танців, співу, читання монологів. А далі М. Заньковецька навчається у вищому навчальному закладі – філії Петербурзької консерваторії в Гельсінгфорсі (тепер Гельсінкі, Фінляндія) – і так успішно, що їй пропонують ангажемент у Гельсінгфорській опері. Майбутня актриса цілеспрямовано йде до своєї мети і врешті присвячує своє життя мистецтву. І як жінка-митець, вона тільки завдяки цьому статусові швидко переходить із категорії жінок патріархальних до жінок модерніх, які самі себе звільнili, самоствердилися й пішли шляхом духовної свободи.

Текстологічний аналіз листів М. Заньковецької цього періоду засвідчує, що вона спілкувалася з друзями не на побутовому рівні, а мовою емоцій, рефлексій, символів, які розкривають глибинні процеси її особистості.

Наприклад, в одному з перших листів до М. Садовського (вересень 1882 р., фортеця Свеаборг), описуючи Петербург, М. Заньковецька висловлює свої почуття: “Вот Пітер так мне страшно понравился, он нагнал на меня страх, мне всё казалось, что меня, такого маленького человека, раздавят и зажмут в какую-нибудь стену”^[4]. Ключовим, опорним словом цього уривку є слово “стіна”. За словником символів Керлотта, “стіна – це ситуація, яка обмежує можливості”. І хоча про це немає жодного слова в листі, саме в такій ситуації опинилася актриса, яка прагнула кохання, праці в театрі – обставини перешкоджали цьому.

Друге символічне значення слова “стіна” – це захист, жіночий елемент, материнський символ. У цьому значенні використання цього слова теж було пророчим. Адже, подолавши стіну, тобто залишивши чоловіка й родину заради сцени й кохання, вона втратила змогу бути дружиною, матір’ю, прирекла себе на вічну беззахисність і мандри.

Така підсвідома символіка є у багатьох листах актриси, а мова образів і символів не могла не торкнутись і її творчості.

У своїх листах М. Заньковецька дуже влучно використовувала народну творчість (приказки, прислів’я), знання релігії, міфології, літератури. Так само, як Леся Українка й О. Кобилянська, М. Заньковецька з подругою Г. Сапежко писали листи одна одній у третій особі від імені літературних персонажів.

М. Заньковецька в уяві тогочасного суспільства на віть набувала рис фатальної жінки, яку звинувають у тому, що вона грає життям своїх прихильників (один з них, начебто через неї, вчинив самогубство). Актриса відкидала ці обвинувачення, але легенду створено. До речі, ще один міф (правдивий чи неправдивий?): всі найвідоміші наші корифеї – М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий, П. Саксаганський і, звичайно, М. Садовський були закохані в М. Заньковецьку і сварилися між собою саме через неї.

Сергій Єфремов у статті “На славній постаті. До 40-річного ювілею М.Заньковецької”^[5] визнав, що актриса була особистістю модерною, не консервативною, вона не трималася старих устоїв, забобонів.

І ось така людина з тонкою і складною психологією тогочасної інтелігентної жінки потрапила на ґрунт народного українського театру корифеїв. Насамперед через цензурні обмеження (дозвіл грati вистави тільки з життя села, заборона перекладів українською світової класики) створювала образи селянок. Грала в різних амплуа: виконувала ролі драматичні, комедійні, музичні зі співами й танцями. Її гра відповідала стилеві п’ес.

Актриса на сцені весь час перебувала в образі, мала відчуття ансамблю у спілкуванні з партнерами. Вона свідомо несла свою причетність до суспільної, національної місії українського театру. Методика роботи М. Заньковецької над роллю йшла від школи М. Кропивницького – спочатку аналізувала образ, не зазубрювала роль, а закликала в суплери почуття, а далі входила в образ і почувалася іншою людиною. Вона не грала текст, а жила почуттями.

Працюючи над образами національного характеру, М. Заньковецька розширювала їхнє звучання. Тогочасна критика визнавала, що, зокрема, актрисі Є. Зарницькій більше, ніж М. Заньковецькій, вдавалося показати різні соціальні і національні риси своїх геройнь. А критик О. Колтоновська писала 1904 року в десятому числі “Київської старини”: “Не только женщину-украинку дала она [М. Заньковецька. – Н.Б.] нам в своем творчестве, а воплотила в нём женскую долю вообще, со всеми её особенностями – скорбями и радостями, надеждами и разочарованиями”.

Акторський образ М. Заньковецької, яка була провідною актрисою народницького театру, як не дивно, у більшості рецензій вимальовується без побутових барв. Московський критик С. Васильєв (Флеров) писав: “Её Харитина есть как бы существо высшего порядка, существо внеобыкновое, нечаянно попавшее на народный грунт и внезапно обнаружившее свою обособленность от него в минуты сильного душевного движения. На её

исполнении лежит сильный отпечаток модернизации [...], в то время как все малорусские актёры играют гамму октавами, г-жа Заньковецкая играет её терциями [...]”[6].

Критики постійно відзначали, що при багатьох спільніх рисах з театром корифеїв М. Заньковецька виходить за межі його стилю. Вона творить новий художній світ, ознаки якого є паростками стилів, що народжувалися на межі століть. Навіть описи її сценічної зовнішності схожі на описи актрис початку ХХ століття: “[...] тщедушна фігурка с нервно-страдальським видом лица, тонким профілем и електрически-сверкаючими чёрными глазами”[7].

На сцені найчастіше рушійною силою, головним для актриси стає культ страждання, пристрасті. Навіть на початку творчості М. Заньковецької критиків дивує різноманітність відтінків страждання у її грі: “І що це за артистка? Здається, що після її нервових викликів, живої гри м’язами голосу, обличчя і рук її винесуть зі сцени хвору: самі безглесні нерви грають перед вами. А насправді це не так: як рибі живеться тільки у воді, так і її нервова натура почуває себе гарно на самих верхів’ях нервового патосу”, – зазначав 1884 року одеський критик, композитор П. Сокальський[8].

Актрисі часто доводилося грati страждання, нервові недуги, божевілля, смерть. Пізніше на ці теми часто складалися модерні сюжети, адже саме через них проходили апокаліптичні ідеї часу. Марія Заньковецька навіть сама переробляла фінали п’ес на трагічні. Здається, що актриса прагнула емоційного потрясіння, очищення через страждання – тобто катарсису. І це почуття переживали разом із нею глядачі. З приводу таких моментів у грі М. Заньковецької В. Лазурський писав: “Пережите художнє хвилювання не засмучує, воно оновлює душу, робить її міцнішою”[9].

У творчій лабораторії М. Заньковецької тема страждань, входження у стан іншої людини (емпатії) були пов’язані з характерною для кінця XIX – початку ХХ століття проблемою нових наукових досліджень людини. Актриса відвідувала клініки, спостерігала граничні стани людини, бувала на операціях, мала багато друзів серед лікарів, зокрема фізіолога І. Павлова, психіатра П. Ковалевського, з яким радилася щодо сцен божевілля Олени (“Глітай, або ж Павук” М. Кропивницького). Вона фотографувалася для російського видання наукових праць Ч. Дарвіна у серії трагічних етюдів “Вияв відчуває у людини”: “Звістка про смерть сина”, “Тихе божевілля”, “Несамовитість”. Марія Заньковецька ніби підтверджувала свою творчістю думку Ч. Дарвіна про те, що існує взаємодія між емоціями і їх зовнішніми проявами, тому що струм нервової сили впливає на м’язи і призводить до зовнішнього вияву почуття у міміці і навпаки – імітація зовнішніх рис страждання зумовлює можливість відчути їх. У своїй творчості актриса використовувала обидва шляхи для досягнення сценічного ефекту.

Але у створенні образу М. Заньковецька частіше йшла не від зовнішніх проявів, а “від серця”, від внут-

рішнього, інтуїтивного і чуттєвого осягнення, що було для неї “божественным дійством”, театр для неї, як уже зазначалося, “завжди був перш за все і після всього Храмом.” Вона навіть спробувала себе для фотозйомки в образі Ісуса Христа, який став одним з улюблених геройів модернізму. Саме тема Ісуса – прийняти всі людські страждання на себе – завжди хвилювала актрису.

Марія Заньковецька часто вдавалася до відтворення образу через якусь характерну деталь, деталь-символ. Зокрема, у кількох образах вона використала дерев’яне поліно як символ смерті. В етюді про болгарку, в якої було вбито дитину під час війни, вона це поліно зачолисувала, як дитину. І у виставі “Глітай, або ж Павук” Олена також у стані божевілля притуляла до себе поліно, як дитину. Так було перетворено актрисою образ жінки з немовлям – мадонни. Традиційна жіноча місія продовження життя набула модерніх рис руйнації.

Марія Заньковецька була дуже економна в руках, але рухи її були надзвичайно виразні. Наприклад, І. Мар’яненко згадував, як у найдраматичнішій сцені “Безталанної” все відбувалося на затамованих звуках і майже без руху: “Тільки раз актриса підвелася і, знесилена, сіла, та рука її звелася до скроні незакінченим рухом”[10].

Сучасники описували, як у деяких сценах в актриси відбувались моменти здерев’яніння, автоматизму рухів. Актриса В. Любарт згадувала: “Мене особливо вразив один рух тілом, який вона робила в дуже драматичних місцях. Складалось враження, ніби людину пройшла наскрізь куля. Цей разючий засіб вияву душевного спустошення [...] був притаманний виключно Заньковецькій”[11].

Варто також зазначити, що пластиці актриси були властиві особлива живописна декоративність, стилізованість, про що також часто писали критики. Вона жила за законами краси. Про це свідчать світлини актриси: схиlena до плеча голова, горда постава, дуже виразні руки, плечі (відчувалося, що в неї плечі виступали як конденсатор енергії).

Актриса також використовувала прийоми контрасту, невідповідності між тим, що її геройня відчуває, і зовнішнім виявом цих почуттів. Так, в образі Олени в найдраматичнішій сцені вона вдавалася до веселощів, сміху, співу.

У М. Заньковецької завжди була розроблена ритмічна звукова партитура ролі. Ритм існування її геройнь складний, рваний, весь час змінювався. Голос моментами був дуже швидкий, а інколи наспівний, повільний.

Актриса володіла якимсь надприродним магнетизмом. “Променіє якимось сяйвом”, – писали про неї. Сучасники згадували, що вона енергетично впливала на партнерів і глядачів. Дослідження в цій галузі були тоді якраз на часі.

Коли цензурні умови склалися сприялившій у М. Заньковецької з’явилася можливість зіграти геройнь з інтелігентного середовища, її творчі можливості були відкриті для цього. Драматургія М. Старицького, О. Пчілки, Л. Яновської, С. Черкасенка, А. Шніцлера, Г. Ібсена

дала їй цікавий матеріал у цьому плані. На жаль, через організаційні причини не здійснилася мрія Лесі Українки побачити М. Заньковецьку в ролі Люби у “Блакитній троянді”.

Марія Заньковецька завжди прагнула оновлення українського театру. Про це йшлося у її доповіді на Першому Всеросійському з’їзді сценічних діячів у Москві 1907 року. Вона разом із П. Сакаганським хотіла створити Український художній театр. В інтерв’ю газеті “Утро России” (1912 рік) вона сказала з цього приводу таке: “В репертуар Українського художественного театра должны войти и все новые пьесы, как оригинальные, так и переводные, вплоть до Октава Мирбо и Метерлинка [...]. Начало возрождения украинской сцены должно быть делом молодой сознательной Украины”.

Для М. Заньковецької важливим було спілкування з новою генерацією українських літераторів, які, зокрема Олександр Олесь, М. Вороний, молодомузівець О. Луцький, дуже прихильно ставилися до її творчості, присвячували їй вірші, статті. У статті з приводу виступів М. Заньковецької і М. Садовського у 1906 р. у Львові поет О. Луцький визнає: “Пані Заньковецька – людина великої культури, шаленої артистичної інтуїції: в душі її містяться дивні струни, від широго задоволення до найбільш скомплікованих ситуацій трагізму душевного. І мені здається, що М. Заньковецька як акторка дає більше, як умів подати сам автор. Се бачимо в інтерпретації слів автора – і передовсім у німих сценах. Автор не говорить ні слова, акторка дає дуже багато [...]. І тому все чогось здається мені, що надмірно гарною розрадою естетичною було би: побачити пані Заньковецьку в драмах Шекспіра або Ібсена!...”[12].

Російські театральні діячі-новатори також високо оцінювали актрису. А. Чехов хотів бачити М. Заньковецьку виконавицею ролей у своїх п’єсах. Режисер В. Мейерхольд 1902 р. запрошує її у свою трупу “Театра нової драми” в Херсоні. У цьому театрі він розпочинав з мхатівського чехівського репертуару, але нещодавні почав проявляти свою пристрасть до репертуару модерністського, до сценічної умовності. Марія Заньковецька не скористалася можливістю попрацювати з В. Мейерхольдом у такому репертуарі, як це зробила її сучасниця В. Комісаржевська. Причиною цього було стійке небажання актриси переходити на російську сцену.

Ця тема в сценічній творчості артистки зацікавила модернного художника М. Жука, який зробив її стилізований портрет.

Розглянувши деякі аспекти творчості М. Заньковецької, можна зробити висновок, що актриса не була вузьким апологетом побутового стилю гри, за що її, до речі, інколи критикували українські громадівці. Олександр Кониський, визнаючи великий талант актриси, зауважував, що вона відходить від побутової вірогідності.

Не сприймаючи гострих експериментів модернізму й авангарду, актриса, здебільшого інтуїтивно, у своїй творчості йшла на деякі ознаки нового українського і світового мистецтва кінця XIX – початку ХХ століть. І це, насамперед, постійна підпорядкованість її гри категоріям психоаналізу (Еросу, Танатосу й Катарсису), культывання євангельських мотивів страждання у творчості, відтворення образів через несвідоме, архетипи, символи, стилізація, живописна декоративність у пластиці, розробка ритмічної партитури, голосоведення, використання нових наукових відкриттів у дослідженні людини.

Марія Заньковецька торкалася у своїй творчості тих аспектів, які в той час теоретики модернізму використовували для створення нових течій у філософії, психології, мистецтві.

Актриса справді перебувала тоді в загальноєвропейському культурному контексті, про що писали її сучасники. Тепер її відокремлюють від того контексту, як і весь театр корифеїв. І в цьому полягає колізія ще одного, сучасного міфу про М. Заньковецьку.



Марія Заньковецька, 1910-ті рр.

1. З інтерв’ю М. Заньковецькою // Биржевые ведомости. – 1912. – 16 березня.

2. Лист М. Заньковецької до Н. Богомолець-Лазурської. 17 листопада 1925 р. // Фонди МТМК України, Ф. “Р”, інв. № 6606.

3. Рулін П. Марія Заньковецька. – К.: Рух, 1929. – С. 73.

4. Фонди МТМК України, Ф. “Р”, інв. № 798.

5. Збірник “На честь сорокалітньої праці Марії Костянтинівни Заньковецької. 1882–1922”.

6. Московские новости. – 1887. – 21 сентябрь.

7. Залевский К. // Бессарабский вестник. – 1889. – 16 ноября.

8. Цит. за: Рулін П. Марія Заньковецька. – С. 82.

9. Фонди МТМК України, Ф. “Р”, інв. № 2223.

10. Мар’яненко І. Мої зустрічі і спільна творча праця з М. К. Заньковецькою // Вінок спогадів про Заньковецьку. – К., 1950. – С. 49.

11. Любарт В. Мій учитель // Вінок спогадів про Заньковецьку. – К., 1950. – С. 191.

12. Світ. – 1906. – № 2. – С. 27–28.

До 150-річчя від дня народження Марії Заньковецької

Інга ПОЛОВИНЧАК

ПЕРЕКЛАДНА ДРАМАТУРГІЯ У ТВОРЧОСТІ МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ

(Teatr Mиколи Садовського в Києві)

Жовтневий маніфест 1905 року, в якому обіцяно українському населенню “дарувати свободу особи, слова, сумління, зібрань та союзів”, вплинув на пробудження національного життя в Україні. Зі скасуванням цензурних обмежень українського слова одразу зросло число україномовних видань, по містах організовувалися національні громади, наукові товариства, бібліотеки та інші культурні заклади. Така “відліга” внесла прогресивні зміни й у розвиток української театральної справи.

У Києві 1907 р. в приміщенні Троїцького народного дому, або “Театрі Грамотності”, розташувалася “Трупа українських артистів М. Садовського” – перший український стаціонарний театр, який в українському театроЗнавстві “радянського періоду” отримав описову назву “Київський театр Миколи Садовського”.

У започаткування нової театральної справи значний внесок зробила видатна актриса М. Заньковецька. “У цю трупу артистка вклала не тільки частину своїх коштів: вона була одним із головних її організаторів і керівником театральної молоді”[1].

Навколо театру гуртувалася творча інтелігенція. Микола Садовський та Марія Заньковецька, як організатори справи, залучили до роботи молодих і талановитих режисерів, акторів, художників, композиторів, балетмейстерів.

Це був міцний ансамбль, з яким М. Садовський і М. Заньковецька впроваджували в життя свої творчі плани, зокрема, збагачували репертуарну тематику театру тогочасною оригінальною українською драматургією, перекладними творами російської та західноєвропейської класики. Хоча слід зазначити, що основу репертуару театру все-таки становили п’єси українських класиків: М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого.

Поява перекладних п’єс у репертуарі українського театру оновлювала драматургію, була поштовхом до створення нової української драми. Як стверджував С. Петлюра, перекладні п’єси мають допомогти “...створити нову живу течію в театральному репертуарі, яка, злившись згодом з рідним джерелом української соціальної драми, заліє буйним потоком застарілій і в значній частині наскрізь цвітій сьогоднішній репертуар”[2].

Перекладні п’єси мали велике значення у творчості М. Заньковецької. Західноєвропейська драматургія роз-

ширювала рамки репертуару актриси, вона пробувала свої сили в новій драмі.

Так, до репертуару М. Заньковецької 1907 р. увійшла драма з сільського життя “В липневу ніч” польського драматурга Б. Горчинського у перекладі Софії Тобілевич (реж. М. Садовський). Прем’ера вистави відбулася 9 квітня. “Д-ка Заньковецька в ролі Ягни дала прекрасний, повний чарівливої відвертості та чистоти образ. Гра артистки була сповнена тієї високої краси, яку вона вкладає в свої найкращі ролі. Окремі моменти були незрівнінно прекрасні”[3].

Експресивна гра актриси відтворювала динаміку змін душевного стану її геройні. На початку вистави Ягна-Заньковецька – наївна, з дитячим виразом обличчя молодиця. Із надзвичайною теплотою вона згадує свої змовини з Ігнатом (М. Садовський), тиху пахучу липневу ніч. “З якою невимовною силою д. Заньковецька показала сей монолог! По голосові, рухах, по виразу очей, по щасливій усмішці видно було людину, загіпнотизовану чарами ночі, – людину, що безпосередньо та слухняно, мов в непритомності, віддається впливові сих чар...”[4].

Зовсім іншу постаті Ягни показала М. Заньковецька в другій дії вистави: “Перед нами замислена, заглиблена в саму себе жінка, на обличчі якої видно тавро якоїсь великої особистої таємниці, перед нами людина, яка співає вже свою власну пісню – пісню матері”[5]. Рецензенти також зауважували, що в цій тривозі за свою долю та долю дитини актриса дає більше, ніж сам автор.

У грі актриси, як зазначає тогочасна критика, було багато побутових дрібниць (у словах, жестах, міміці), що, в свою чергу, перетворило польку на українку, але ніяк не наблизило до Олени з “Глітая...”, доля якої перегукувалася з Ягною.

У новому репертуарі М. Заньковецької наступною була вистава “Єvreї” за п’есою російського драматурга Є. Чиркова. Вперше цю виставу глядач театру М. Садовського побачив у серпні 1907 р. під час виступів театру в Катеринославі. П’еса зачіпала гостру політичну тему шовінізму та викривала ганебні єврейські погроми. М. Садовський хотів відкрити нею перший сезон нового стаціонарного театру в Києві, який розпочинався 15 вересня 1907 р. Але поліція, незважаючи на дозвіл цензури, заборонила виставу.

Появу п'єси “Свреї” Є.Чирикова в репертуарі українського театру схвально вітав Симон Петлюра. У передмові до драми Є. Чирикова, “Уваги про завдання українського театру”, що вийшла українським друком 1907 р. (переклад Л. Пахаревського), він провіщав, що ця п'єса хоч трохи скрасить “убогий і здебільшого застарілий вже репертуар, що й досі ще культивується на нашій сцені...”[6].

Рецензійно-відгук на прем'єру вистави “Свреї” дав відомий у ті часи театральний критик Іван Личко. Зокрема, він відзначив гру М. Заньковецької, яка виступала в ролі курсистки Лії. На жаль, ця роль невиразно окреслена в п'єсі Є. Чирикова, хоча є найдраматичнішою: Лія-Заньковецька, щоб не стати втіхою в брудних руках насильників, застрілиться. З'явившись у першій дії та не промовивши ані слова, актриса одразу привернула до себе увагу глядачів і зробила свій образ центральним у виставі. “Так може без слів малювати настрій людської

істоти тільки Заньковецька, – зазначав рецензент. – Безмежна гама душевних рухів в очах, в обличчі, натуральності їх, влучна комбінація, модуляція голосу. Це багатство належить тільки Заньковецькій. Ніяка школа не може цього дати...”[7]. І. Личко впевнений, що в житті акториса не може показати нікому “цього свого дорогоцінного скарбу”, бо він “виявляється в самому процесі творчості, в момент самої гри”[8].

Особливість акторського обдарування М.Заньковецької в тому, що навіть у німих сценах, не кажучи вже про діялоги та монологи, вона як акторка дає більше, ніж сам автор. С. Дурилін, згадуючи сценічні паузи актриси, писав: “Заньковецька була майстром пауз, віртуозом сценічного мовчання. [...] Залежно від внутрішнього перебігу дії, душевного стану героїні ця сценічна мовчанка була то простим неговорінням, то вимушеною відмовою від слова, то раптовою німотою, викликаною тяжким горем, то мовчазним роздумом, то тією без-

Трупа театру Миколи Садовського.



мовністю, в яку занурюється людина від грізного удару долі. Діапазон сценічного мовчання в артистки був такий же великий, як діапазон її слова”[9]. Досить часто актриса своєю грою піднімала слабкі п’еси на високий мистецький рівень.

Той самий критик І. Личко оптимістично зазначав, що “...новий репертуар дасть змогу Марії Костянтинівні утворити ще нові зразки художньої гри. І великий талант наповне ще не один образ чарівної творчості...”[10].

У січні 1908 р. в репертуарі М. Заньковецької з’явилася ще одна вистава за перекладною п’есою. Це постановка драми голландського драматурга Г. Гейерманса “Загибель “Надії”, яка в українському перекладі С. Паньківського йшла під назвою “Надія”. Ця вистава довго трималася в репертуарі театру М. Садовського і була знавкою подію в його житті. “Уперше образи робітників були відтворені на сцені театру у виставі “Надія”[11], – стверджував перший історик цього театру В. Василько. Вперше у п’есі робітничої тематики виступала й М. Заньковецька.

“У цій виставі М. К. Заньковецька створила незабутній образ мужньої, життерадісної рибачки Іо. Глибиною психологічної розробки, багатогранністю й силою внутрішнього виявлення це чи не найбільше досягнення великої артистки в той період її творчого життя”[12], – згадував її партнер І. Мар’яненко, який грав матроса Гернта – бунтаря, що закликав до опору гнобителям. Іо у виконанні М. Заньковецької – весела жартівлива дівчина. Але її веселість награна: вона примушувала себе бути веселою, щоб не впасти у відчай. Тогочасна критика відзначила гру актриси у третій дії під час бурі: “Страшенну муку переживає вона (Іо – Заньковецька. – І.П.), коли жінки починають розповідати про свої нещастя: терпець увірвався, і вона вибухає слізами та прокльонами. З цього часу вона не панує собою [...]. Всі ці слова д-ка Заньковецька провела з такою психологічною правдивістю, що, здавалось, бачиш перед собою не сцену, а живе горе справжнього життя”[13].

Основна тема творчості М. Заньковецької – несправедливість у жіночій долі – знайшла продовження й у ролі Іо. Її героїня за своїми якостями, внутрішньою красою й силою натури ніби народжена для щастя, але в силу життєвих обставин приречена на безталання. В усвідомленні свого становища полягає драматизм цього образу. Загибель рибацького судна із символічною назвою “Надія” – справжня трагедія нездійснених надій, сподівань.

Справжньою театральною подією й одним з перших кроків до засвоєння драматургії модерну українськими акторами стала постановка п’еси австрійського драматурга Артура Шніцлера “Забавки” у перекладі Б. Грінченка. Прем’ера вистави відбулась 27 листопада 1908 р.

Любовна забавка юнака з аристократичної родини стає важким випробуванням для дівчини із дрібнобуржу-

азного прошарку, яка закохалася всерйоз, оскільки не звикла розмінюватися почуттями. Роль юнака Фріца Лобгаймера виконував І. Мар’яненко, а дівчину Христину – М. Заньковецька, яка створила образ своєї геройні, “любої” дівчинки з віденського передмістя, поєднавши в ньому сентименталізм зі щирістю, порядністю й непідробністю почуттів. Христина-Заньковецька повністю віддається своєму коханню, адже життя для неї не поділене на роботу й розвагу. “Відповідно до цієї ролі вона зуміла бути в перших двох актах смирним, скромним, трохи наївним, любим дівчам, що безмірно кохає свого Фріца”[14], – констатував рецензент.

Тогочасні театральні критики відзначали гру актриси в третій дії, коли Христина-Заньковецька довідується, що вона була для Фріца епізодом, забавкою, а сам він загинув на дуелі, захищаючи честь “дами в чорному”. Сучасник актриси В. Чаговець згадував: “...І раптом ніби вулкан прорвався. Щось застогнало, затремтіло, забилось у судорогах душі. Словом – щось зажило живим життям, сповненим мук і катастроф... Уривки слів, безглузді закінчення фраз без початку і початки без кінців. По смертельно-блідому обличчю із збожеволілих і заніміліх очей раптом покотились дві сльози... Справжні... Зринули у куточках, заблищаючи і покотились... Упали, залишили тільки дві вузенькі мокрі смужки. З ними прокинулась від німого оціпеніння душа і зі стиснутого, паралізованого горла вилетіли одне за одним слова, не слова – ридання, не ридання – крик смерті”[15].

Такі переходи до протилежного настрою були справді щирими та правдивими. На сцені розгортається живе дійсне життя, з його пристрастями, стражданнями, муками й болями.

На жаль, вистава “Забавки” не мала успіху і швидко зійшла з репертуару.

Дивна річ: коли в Україні після революції 1905 р. було частково знято заборони українського слова та культури і отримано дозвіл виставляти на українській сцені перекладну драматургію та нові оригінальні твори, такі вистави не мали успіху. Історик українського театру Д. Антонович мотивував це тим, що актори вже звикли грati побутові п’еси та не дуже квапились освоювати нову драму, яка потребує вивчення нової сценічної техніки. “Все, що не відповідало принципам і засобам побутового театру, рішуче не прививалося і на сцені кращої української трупи [Миколи Садовського] справляло сумне, безнадійне враження”[16], – зазначав історик. “За межами побутової виконавської традиції українські актори й декоратори виявилися безпорадними, а тому виконували сучасну українську і європейську драматургію у тонах мелодраматичних і побутових – звичних їм [акторам], але цілком невідповідних новому драматургічному матеріалові”[17], – дійшов висновку Р. Леоненко, коментуючи цитату із праці Д. Антоновича “Триста років українського театру”.

Не слід забувати, в які часи працював театр М. Садовського – в період між двома революціями. Наросли зміни в ідеологічному, культурному, а також в економічному та соціальному планах. Українська драматургія на початку ХХ століття перебувала в стані “блукання” та пошукув. Революційні події, які зворушили Україну, прямо та опосередковано впливали на літературне та культурне життя суспільства. Світ вступав у період соціальних катаклізмів. Змінювалось духовне, культурне життя країни. Вичерпувалася доба критичного реалізму, й революційна дійсність породжувала модерністські течії.

Як бачимо, український театр ще продовжував проповідувати принципи реалістичного мистецтва – “правдиве відтворення типових характерів у типових обставинах”. Ще звучали голоси корифеїв новітньої української драматургії М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого.

Відчуваючи потребу в оновленні репертуару українського театру, М. Садовський все частіше вводив нові оригінальні твори психологічного характеру, зважав на нового глядача та переосмислення акторської техніки і перекладні п'єси. Тогочасний київський глядач театру М. Садовського складався переважно з демократичних верств населення – робітників та міщан, звичливих за чверть століття до побутових п'єс. Коли українська інтелігенція почала вимагати від театру сучасних вистав п'єс “модерного настрою”, – то актори та режисери не зуміли підійти до нових, не побутових драм; публіка, у свою чергу, не сприймала цих вистав. Потрібен був деякий час, щоб переосмислити нові тенденції гри і постановок, а також виховати глядача.

Teatr M. Sадовського був театром перехідним, але з чітко окресленим для себе завданням – розширювати рамки творчості, намагатися поставити український театр на рівень з театром світовим. У тій же праці Д. Антонович відзначав, що “Трупа українських артистів M. Sадовського” “ стала місцем постійних спроб одходу від обмеженого побутового театру, і розширення рамок театру через постійне включення в репертуар нових оригінальних і перекладних п'єс” [18].

Перебування M. Заньковецької в театрі M. Садовського було визначальним у її творчості зокрема та історії українського театру взагалі. Дозвіл ставити на сцені перекладні твори західноєвропейської драматургії та сучасні оригінальні п'єси збагатив репертуар українського театру, сприяв реалізації потенційних можливостей акторського обдарування актриси. Мистецьке життя M. Заньковецької у цей період характеризується творчою зрілістю. Вже були створені найвідоміші ролі, які прославили акторку і поставили її в ряд актрис світового масштабу, таких як E. Дузе, C. Бернар, M. Єрмолова, P. Стрепетова, M. Савіна, B. Комісаржевська та ін. У репертуар M. Заньковецької в означений період входили і

класичні українські твори, і перекладні п'єси західноєвропейської та російської драматургії. В нових постановках актриса показувала високохудожні зразки акторської майстерності, незважаючи на недоліки режисури та недостатній досвід колег.

1. Богомолець-Лазурська Н. Життя Mariї Заньковецької. – K., 1961. – C. 53.
2. Петлюра С. Уваги про завдання українського театру // Петлюра С. Статті. – K., 1993. – C. 53–54.
3. С. О-вич [Буда С.] . “В липневу ніч” // Київська мысль. – 1907. – 11 априля.
4. Е[растов] П. Театр Грамотності // Рада. – 1907. – 14 жовтня.
5. Там само.
6. Петлюра С. Уваги про завдання українського театру // Петлюра С. Статті. – K., 1993. – C. 45.
7. Личко I. Трупа M. K. Садовського // Рада. – 1907. – 24 серпня.
8. Там само.
9. Дурилін С. Марія Заньковецька: Життя і творчість. – K., 1955. – C. 480.
10. Личко I. Трупа M. K. Садовського // Рада. – 1907. – 24 серпня.
11. Василько В. Микола Садовський та його театр. – K., 1962. – C. 39.
12. Мар'яненко I. O. Мої зустрічі і спільна праця з M. K. Заньковецькою // Вінок спогадів про Заньковецьку. – K., 1950. – C. 86.
13. T. P. [Квасницький Ю.] Театр “Грамотності” “Надія”, драма на 4 дії Г. Нейерманса // Рада. – 1908. – 19 жовтня.
14. T. P. [Квасницький Ю.] Театр “Грамотності” “Забавки”, драма на 3 дії A. Шніцлер, пер. Б. Грінченка // Рада. – 1908. – 29 листопада.
15. Чаговець В. Шніцлер на сцене українського театра // Київська мысль. – 1908. – 30 листопада.
16. Антонович Д. Триста років українського театру: 1619 – 1919. – Прага, 1925. – C. 205–206.
17. Леоненко Р. Перші українські державні театри: 1917 – 1919 // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1999. – Т. CCXXXVII. – C. 135.
18. Антонович Д. Триста років українського театру: 1619 – 1919. – Прага, 1925. – C. 204.

Наталія ЄРМАКОВА

“БЕРЕЗІЛЬ” У ХАРКОВІ

В історії “Березоля” харківський період найбільш бурхливий і драматичний. З осені 1926 року його статус уже визначався не як мистецька організація, а як державний театр. Київська епоха залишилася позаду, осяяна неухильним рухом до все нових звершень, збудженням у широких глядацьких верствах здивування, захоплення і поваги. Прихильники побачили революційні перетворення національної сценічної культури. Дехто, приміром О. Мандельштам, констатуючи очевидні здобутки МОБу, висував концепцію подальшого спрямування талановитого колективу: “Березіль” за чотири роки своєї роботи забудував різноманітними й тимчасовими будівлями дике поле старого українського театру. Ця забудова здійснювалася із лихоманковою швидкістю. Із подібною швидкістю будуються верфи перед війною, громадяться барикади й риотуться окопи. У роботі “Березоля” є щось спільне з роботою будь-якого засновника: він прагне в найкоротший час подати зразки найрізноманітніших жанрів, намітити всі можливості, закріпити всі форми”[1]. Далі О. Мандельштам передрікав утворення із “Березоля” кількох основних типів українського театру, що розвиватимуть його засади.

Історія підтвердила деякі припущення О. Мандельштама – шанувальника нового українського театру. Невдовзі учні Леся Курбаса започаткують інші мистецькі колективи, братимуть участь у будівництві підвальн національного кінематографа, очолять різні творчі установи. І скрізь вони спиратимуться на принципи своєї альма-матер. Щодо Леся Курбаса, то, на думку Ю. Шереха, в Харкові в межах “Березоля” митець утворив, власне, декілька театрів. “У Харкові містилося три театри для харків’ян, що формально звалися “Березіль”: агітпропний, театр-ревю та “нормальний” – хоч усі три при одній школі виховання актора; а далі – четвертий – театр Миколи Куліша; і нарешті – Театр Леся Курбаса. Статистично перші три – 23 вистави, четвертий – три і п’ятій – теж три. Трагічна діяльність тогочасного Харкова”[2]. Оцей п’ятій театр, за Ю. Шерехом, складався із “Золотого черева”, “Диктатури” та “Маклени Граси”.

“Золотим черевом” “Березіль” дебютував у Харкові, зазнавши гіркоти публічного провалу. Після кількох показів спектакль було знято з репертуару. Ситуація в театрі переживала гостродраматично. Перший крок назустріч Харків сприйняв вкрай недружньо – зал дратувався і порожнів на очах. Ситуація розгорталася так, що для її



Вадим Меллер. Ескізи костюмів до вистави “Золоте черево” Ф. Кроммелінка, 1926 р. (з фондів Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України. Друкується вперше).

глибокого осмислення, для з’ясування причин провалу часу фактично не було. Продовжувати працювати без ясного розуміння причин неприйняття роботи публікою і критикою ставало вкрай важко. Лесь Курбас звернувся з відкритим листом до редакції впливового “Нового мистецтва”, в якому стверджував, що роботу над виставою буде продовжено. Потім пробував пояснити ситуацію, виходячи з різних її аспектів. За його словами, “театр мусив показати виставу тільки наполовину зробленою. Неможливість надалі відтягати відкриття сезону або відкривати його старою п’есою”[3]. У своєму виступі Лесь Курбас більше атакував ніж оборонявся, закидав глядачам брак чутливості у сприйнятті нового: “Вистава задумана трохи в стороні від відомих популярних планів”[4]. Нарешті з граничною відвертістю стверджував, що такі ситуації “просто будуть нормальним явищем, що буває завжди, коли йдуть не протоптаними стежками, наперед не розожваними критикою “Правди” та “Советского искусства”[5].

Задерикуватість Леся Курбаса можна зрозуміти, що б він не писав про неповну готовність “Золотого черева”. За всіма ознаками це була довговинощувана і ретельно зроблена річ. Початок роботи над нею припадав на кінець лютого 1926 р. Саме тоді режисер виступив перед колективом із великою доповіддю, висунувши кілька гостро актуальних проблем, що загострилися саме під час

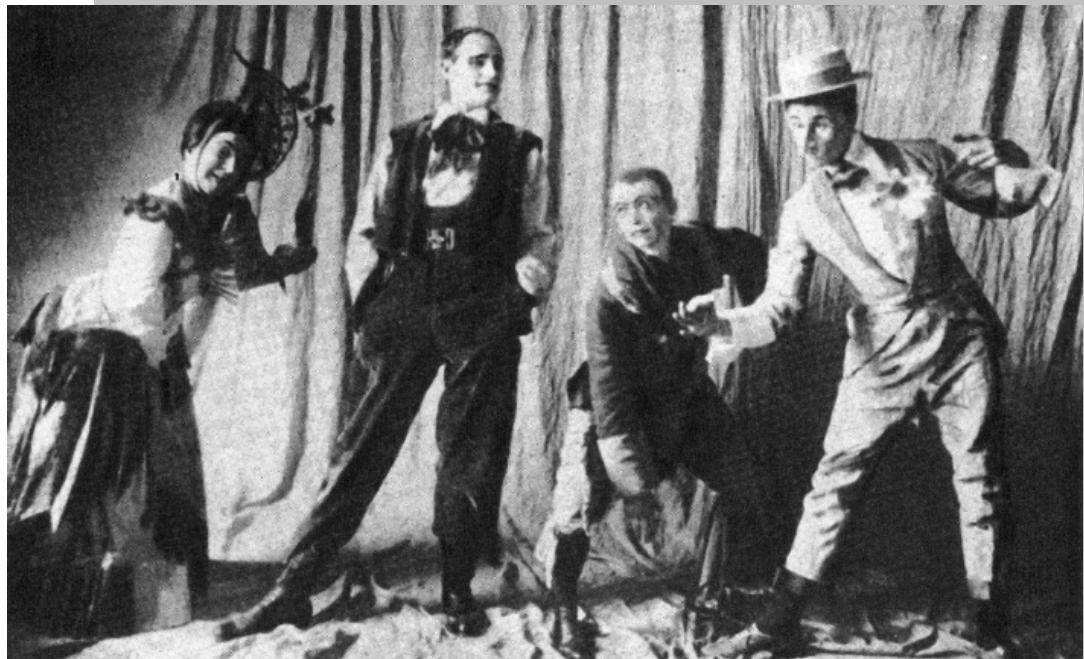
роздумів над майбутньою виставою. Наскілька тема доповіді – актор і метод. Головна теза мала узагальнюючий характер: “Кожний новий метод мусить пройняті театр до кінця, мусить відбитися на акторі, оскільки актор у концепції нового театру є головною підйомою, новим складником, чинником театру; на ньому базується мислення про театр”[6]. Наступним вкрай важливим твердженням стала настанова про характер змін в акторській праці: “Нам треба позбутися, словом, того, що знаменитий актор Тальма сказав в одній фразі: “посередній актор той, який утомлюється навіть у найекспресивнішій сцені”. Цей акцент на безпосередність, на нутро, на емоційну афектацію, який взагалі в театрі існує у великій мірі, – це якраз те, що яскраво свідчить про відсутність техніки майстерності у повному розумінні цього слова”[7]. Розгортаючи тему акторського переоснащення, зачіпаючи різні проблеми творення сценічного образу, зупиняючись на вразливих моментах професіональної спроможності, Лесь Курбас із особливою ретельністю окреслював мовний аспект. Його турбувало відсутність “тісі культури, котра максимально доцільна для того, щоби передати свою думку чи навіть передати свою емоцію, максимально доцільно будувати інтонацію, будувати ритм мови, вміти передихнути, де треба, зробити паузу, вміти підняти тон, оперувати ним – це у всіх культурних народів все-таки в деякій мірі вже прищепилося”[8]. Лесь Курбас сповіщав про початок щоденних спеціальних штудій, які мають розвинути культуру сценічної мови. Паралельно до цього “озвучується” ідея “демонтажу” звичного студійного методу праці над виставою. Коли Лесь Курбас стверджував, що “від студійного плану треба відійти”, водночас наполягаючи на регулярному тренінгу, то це мало означати принципову зміну не лише технологічного, але й методологічного курсу. Творення щоразу спеціально змодельованого precedenta при постановці спектаклю – головна засада студійного театру, – замінювалося установкою виробничого театру, який, озброївшись сталими методичними чинниками, постійно лише підтримував свій мистецький рівень обов’язковими вправами, не розпочинаючи роботу щоразу з нуля, із закладення базових підвалин.

Програма роботи над “Золотим черевом” ніби констатує відмінний стан і щабель розвитку мистецької майстерності колективу, свідчить про нові рубежі й

цілі. Принциповий характер окреслених перспектив вказує на те, що Курбас свідомий нових “обов’язків” трупи у світлі зміни статусу “Березоля” і добре розуміє необхідність коректив не лише в самій сфері діяльності, але й у засобах і формах праці. Звичайно, це навряд чи було б можливим поза належним стартовим творчим капіталом, досягненням певних мистецьких вершин, готовністю до пошуку, руху. Можливо, що саме з огляду на ці обставини слід розглядати вибір матеріалу, п’ес для харківського дебюту “Березоля”.

Важливо також правильно оцінити комплекс ідей, яким керувався Лесь Курбас, готуючи свій театр до переїзду. Міркування були різноманітні: від прагматично-виробничих до принципово творчих. Курбас, припустімо, повідомляв про 100 000 карбованців субсидії, підкреслював, що у цій ситуації можна виграти у Харкові певну передишку. Адже для нового міста “старий” репертуар “Березоля” фактично був би новим. У цілому, за його словами, складається умова для ретельнішої праці над набутим, без необхідності якийсь час поспішати з новими постановками. “Нарешті, ще одна велика користь, яка постає для нашого театру... У Києві наша режисура дасть навіть шість-вісім постановок на рік, тобто, кожен має змогу поставити одну або півтори постановки на рік, а в Харкові відкривається театр “Сатири”, український, відтак “Червонозаводський театр”, який теж українізується, який теж має бути відданий у наші руки”[9]. Прибавливо виглядають й інші можливості: “Це наявність в Харкові фінансованих державою журналів, можливість у Харкові все те, що у нас звичайно закінчується одною пропозицією, видання всяких бюллетенів і збірників, –

*Репетиційний момент постави “Золотого черева” Ф. Кроммелінка.
Режисер – Лесь Курбас. МОБ “Березіль”. Харків, 1926 р.*



можливість усе це проробити в Харкові без шкоди і можливість проробити це з меншою витратою сил, як у Києві. Це має велике значення для утвердження театру, яким ми його собі уявляємо... – розумні впливи на всі українські театри. Цим нехтувати не можна”[10]. Лесь Курбас оцінював харківську культурну ситуацію як більш сприятливу конструктивно з точки зору цілей “Березоля”, бо “в Харкові зосереджена вся наша література. В Харкові й у розумінні глядача ми маємо багато гостріших, більш вимогливих критиків, багато кращих і видатніших політичних, культурних діячів, ніж ми можемо мати тут”[11]. Остання позиція видається особливо принциповою: це те, про що Н. Кузякіна писатиме вже у наш час: “привертала ідеологічна підтримка з боку літературно-мистецьких організацій, доволі активних в ті роки”[12]. Але раніше подібні Курбасові тези оприлюднювалися в деяких публічних виступах ще у МОБі. Ідея утворення єдиного мистецького фронту, який би об’єднав близькі “Березолю” творчі сили, тоді вже досить ясно усвідомлювалася. Зберігся лист до якоїсь редакції, складений у київський період, що засвідчує цілком сформульовану потребу в такому ідейно-творчому еднанні: “Перший раз за весь час нашої територіальної відірваності від центру революційної української культурно-громадської міслі ми почули себе не тільки не ізольованими (як здавалося досі) в установках нашої роботи, але, навпаки, почули твердий ґрунт також і в колах революційної інтелігенції і, безперечно, давно бажаних спільників. Це має значення не тільки для нас, як момент, що дозволяє твердіше і певніше ступати. Ще більше значення ми придаємо цій події, як фактамі в певній площині значних і важливих послідків для спільноти справи. В українських обставинах боротьби за культуру утворюється для даної хвилі єдиноправильний фронт”[13]. Лист, підписаний Лесем Курбасом, Ф. Лопатинським та П. Березою-Кудрицьким, покликаний до життя епізодом відвідин МОБу М. Бажаном, О. Досвітнім, А. Любченком, О. Слісаренком, П. Тичиною та Яловим. Очевидно, ця подія сприймалася обома сторонами як знакова. Переїзд до Харкова мав розвинуті і поглибити ці стосунки, здійснювати їх на зовсім іншому якісному рівні.

Отже, з переїздом до Харкова уможливлювалася реалізація цілого комплексу завдань різного типу і спрямування. Саме тому накреслена Курбасом стратегія, здавалося, передбачала майже всі можливі обертони нового становища “Березоля”. Однак провал першої харківської прем’єри – несподіваний, болісний і гучний – засвідчив інше. Саме тому правильна оцінка ситуації із “Золотим черевом” могла б багато що пояснити у подальшій драматичній історії “Березоля”. Слушним і оригінальним видається погляд Н. Кузякіної на першопочаток харківського сюжету. “Перший сезон у Харкові виявився для Курбаса непередбачувано складним. У

1926 – 1927 роках він готує три п’єси, але одна його робота не прийнята глядачем, друга – не показана йому, третя – не вийшла зі стадії репетицій. Це були “Золотопуз” Ф. Кроммелінка, “Хулій Хурина” М. Куліша та “Войцек” Г. Бюхнера... Три вистави Курбаса у своїй сукупності мусили скласти своєрідну трилогію про безглаздий автоматизм влади в руках ординарної малоосвіченої людини (“Хулій Хурина”), про маніакальне розтління духу пересічної людини, приголомшеної золотом (“Золотопуз”), про загибелну силу пристрасті, що стала єдиним проблеском в існуванні автоматизованого, сплюснутого казармою Войцека. Очевидно, відбувалися важливі зміни в духовному житті Курбаса, який, починаючи із “Джіммі Гіттінса”, з особливою силою роздумує над проблемою – “звичайна людина” та її роль у русі суспільних механізмів”[14].

Погоджуючись із Н. Кузякіною, мусиш візнати разюче неспівпадіння зауваженої програмності Курбасового шляху із відомим пафосом епохи, головними настановами, інспірованими ідеологією радянської влади. У час, коли основним гаслом визнавався заклик до оновлення, бадьорого ритму та оптимізму, митець починав із спектаклю, якийaprіорі не міг не бути програмним, із спектаклю гіркого, гострого й викривального, такого, що констатував деструктивний характер буття. Приналежні суттєвої його частини.

Намір Курбаса був цілком очевидним, і публіка, почасти здивована, а почасти роздратована, теж не приховувала свого ставлення. Режисер, очікуючи на розуміння й адекватну реакцію, помилився в оцінці рівня й можливостей глядачів.

У різний час “діягноз” цій ситуації ставили фахівці, серед яких були такі видатні особистості, як М. Хвильовий, О. Досвітній, В. Хмурій, Ю. Шерех. В. Хмурій дотепно змалював посталу у жовтні 1926 року проблему: “Тоді “Березіль” сказав за Тирольтом: “Не завжди поразки зазнають автори, актори чи режисери. Буває, що її зазнає і глядач”. І почав друкувати в журналі “Нове мистецтво” лібрето своїх вистав та режисерські інформації до прем’єр. Столиця найжачилася. Вона сичала, глузувала, пронизувала, мовчала й пускалася в довге філософствування”[15]. Свідок тих подій – Ю. Шерех у своїх спогадах, ніби апелюючи до слів В. Хмурого, намагався предметніше змалювати харківську публіку, називаючи кілька її принципових ознак. Свою вихідну позицію він формулював таким чином: “Це були процеси формування модерної української інтелігенції. І Курбасів театр мав бути її театром”[16]. Далі він припускається твердження, яке видається справедливим лише до певної міри. Не розділяючи її в усьому об’ємі, мусимо погодитися, що у Ю. Шереха були підстави наголосити: “Тільки в Курбаса справа ускладнювалася тим, що культурою для нього була не російська, а німецька, включно з тогочасним німецьким експресіонізмом”[17]. Спира-

ючись на цю тезу, автор послідовно виділяв кілька проблемних чинників у структурі глядацьких мас: “Золотим черевом” Курбас спробував висадити у повітря традиції Синельникова, розірвати з ним беззастережно... Не тільки інша мова, а й інший театр. Усе не таке. Але Харків тримався старого –тишком-нишком мріяв про реставрацію Синельниковського комплексу”[18]. Окрім того, за Ю. Шерехом, на кінець 20-х років потужним стає у столиці прошарок глядачів, яких автор називає “чорнозем”. Це “село в процесі урбанізації, найнаочніше – студенти й студенти-випускники-фахівці... Дуже чітко це було видно на диспуті про “Диктагтуру” в студентському гуртожитку “Гігант”[19]. Специфіка цієї частини аудиторії теж впливала на загальний портрет тодішньої харківської театральної публіки. Юрій Шерех насамкінець пропонував висновок, який видається надзвичайно далекоглядним не лише з точки зору долі дебютної березільської харківської постановки, але й усього процесу складання тієї самої української модерної інтелігенції, до якої, власне, належав і “Березіль”. Юрій Шерехходить висновку: “Але був ще один тип березолефільців, тип урбаністичний, не урбанізований, урбаністичний усією своєю біографією. Української крові, але з міським корінням і при російській культурі. Тип, що не належав ні до хамуватих непманів, ні до екс-чорноземельців і міг вирости в достеменне ядро української культури. У пізніші роки він у це ядро не виріс, бо його викорчували, а екс-чорноземельців або денационалізували, або екстериторіювали, або теж викорчували. Тип (чи радше прошарок) був істотний, хоча майже незнаний історикам театру”[20]. Переважання у 1926 р. міщанської публіки, вкрай ображеної тим, що “Березіль” “витиснув” із звичного приміщення російську трупу Синельникова, було очевидним. Гостре слово В. Хмурого, зачепивши “українського культурного недоростка”, додавало до визначень Ю. Шереха кілька влучних застережень щодо реакції значного кола глядачів: “Театр із мовою, якою культурна родина колишнього російського чину не могла обйтися поміж голярнею й церобкопом. Театр, що на долю йому було смішити можновладного русифікатора й розчулювати до сліз репрезентанта пасічно-баштанницького капіталізму. Цей театр згадав, що українські різьбярі колись стояли врівні з венеційськими, і на важився сам порівнятися з театральною культурою свого часу”[21]. Театру, за В. Хмурим, харківські міщани не пробачили, що той “заповзяўся свою театральну культуру вивести на світові шляхи”[22].

На принциповий рівень, але в інший спосіб висуває проблему “Золотого черева” М. Хвильовий, який у двох числах “Нового мистецтва” восени 1926 р. дописом “Золоте черево” як вихід із репертуарного тупика” намагається, зауваживши напочатку, що не має жодної рекламної мети чи навіть бажання “усунути ті непорозуміння, які заважають глядачеві подивитися на виставу ін-

шими очима”, намагається запропонувати ширший та значно принциповіший погляд на цю сценічну річ. Його мета – “кинути погляд на нашу театральну дійсність з того забутого пункту, з якого зникають дрібниці і вирисовуються перспективи загального розвитку”[23]. М. Хвильовий обирає форму діалогу двох опозиціонерів, пропонуючи у такий спосіб майже граничний спектр закидів “Березолю” з боку і публіки, і критики, а також, звичайно, власні думки з приводу вистави, головним чином, з приводу тих проблем, які може й не містяться у цій конкретній постановці, але активно нею провокуються. Йому не цікаво товктися на формуллюваннях, що “п’еса все-таки напівбуржуазна, по-друге, якась анекдотична трагедія і, по-третє (щодо постановки), – якийсь невдалий еклектизм”; він, “заангажований” виставою Курбаса, висуває програмну ідею “положити в основу будівництва своєї молодої культури не халтуру із сумнівною ідеологією, а Аристофанів, Шекспірів, Мольєрів”[24]. Реакція харків’ян на дебют “Березоля”, на його думку, “свідчить про те, на якім низькім культурнім рівні стоїмо ми, глядачі “сатани в бочці”[25]. У висновку М. Хвильовий формулює актуальні завдання українського театру та роль і місце в ньому “Березоля”. Стверджуючи, що єдиновірним є шлях національного театру до класики, він далі пише: “Погоджується з нами театр “Березіль” чи ні – ми не знаємо. Стане він на цей шлях (чи, може, вже стоїть) – нам теж невідомо. Але що нам відомо і що ми ставимо в велику заслугу цьому театрів, так це те, що він перший із наших театрів свідомо підійшов до будівництва нової культури. Він перший поставив питання про плановий підхід до цієї відповідальної справи. Він не кинувся на дешовку, не пішов на будочку міщанства, для якого культурні проблеми завжди були порожнім звуком, не хотів копійшної слави, а вперто й систематично, без відповідної підтримки з боку театральної критики привчає нашого глядача свідомо підходити до культурної проблеми, зрозуміти, в який відповідальний час ми живемо і яку велику вагу положила історія на наші кволі плечі. Звичайно, така роля в наші скептичні дні не дуже вдачна”[26]. Микола Хвильовий не поминає увагою й конкретні приклади з практики “Березоля” – “Макбет”, “Гайдамаки”, “Джіммі Гіттінс”. У цьому ряду “Золоте черево” постає виразом послідовного мистецького руху, подальшою спробою осмислення новітньої історії. “Золоте черево” – це п’еса для часів непу”[27]. Видатний публіцист бачить реальну загрозу міщанської стихії для справи будівництва нової культури. Симптоматично, що цій самій проблемі присвячено нищівний вірш Михайля Семенка (“Нове мистецтво” того ж таки року, № 8) із промовистою назвою “Всеукраїнське ПУЗО” – ніби прямою адресованій усім носіям такої ідеології.

Однак “Золоте черево” критикувалося не лише з позицій, засуджуваних М. Хвильовим, В. Хмурим чи Ю. Шерехом. У статті М. Корлякова, написаній три роки

потому і присвяченій березільському спектаклю “Алло, на хвилі 477”, здекларовано іншу думку з приводу “провалу” “Золотого черева”. Тут автор базовою тезою для осмислення феномена “Золотого черева” обирає твердження про “спільну природу” вистави Леся Курбаса та робіт Г. Гроса. Згадки про Г. Гроса з’явилися ще у дописах в М. Хвильового та В. Хмурого. Правомірність такого бачення цілком слушна, зважаючи хоча б на очевидний вплив Г. Гроса на В. Меллера – сценографа “Золотого черева” й постійного співпрацівника Курбаса, про що пише більшість дослідників творчості В. Меллера. М. Корляків обирає цей мотив як підставу для критики на адресу “Березоля” із, так би мовити, художніх позицій: “Якщо безумовно позитивним треба визнати користання “Березоля” з позитивних моментів експресіонізму, то надмір захоплення Гросом не завжди приводить до бажаних наслідків. Грос – із лона експресіоністів... революційне значення Гросового мистецтва – безсумнівне. Але знову-таки: відносно. В. Перцов цілком вірно підкреслює: цей прейскурант гниття й неподоби, що його ретельно добирає Грос, може відіграти ролью “возбуджаючої приправы”...

А коли це так, коли Грос позитивний тільки з погляду своєї мистецької деструкції буржуазного ладу, чи можна його суть, його “форму” без застережень переносити на наш ґрунт, в країну, де в кожній ділянці життя є конструктивні прагнення будувати й будувати? Звичайно, ні!” [28]. Тут, насамперед ми зустрічаємося із явною спробою представляти естетичний вміст вистави прикладом певного політичного ухилу, закентувавши на “ідеологічній короткозорості Курбаса – митця, ніби нечутливого до актуальних проблем часу. Тоді як вся історія “Березоля”, його керівника – свідчення прямо протилежного: соціально відповідальності і принциповості, усвідомлення особливого місця мистецтва в соціальному русі. Інша реч, що на той час стає все помітнішим неспівпадіння політичних, ідеологічних установок влади, форм і методів упровадження ідеологічних доктрин із програмними цілями “Березоля”. Це розходження набуватиме згодом все радикальнішого виразу, при тому, що Курбас виявлятиме гнучкість у “прилаштуванні” свого колективу до реалій доби. Що стосується естетичного аспекту закиду М. Корлякова, то тут слід уважніше придивитися до сутності звинувачень.

Справді, немає підстав відкидати думку про принадлежність творчості Курбаса, “Березоля” експресіоністичному напрямку, помітного резонансу експресіонізму у пізніших роботах театру. Так само жодних сумнівів не викликає твердження про природу творчості Г. Гроса та його вплив на, принаймні, В. Меллера. Супротив викликає звинувачення художника у смакуванні “гниття”, його Г. Грос і вкупі з ним березільці ніби культивують, лише прикриваючись завданням соціальної критики. До речі, ані М. Хвильовий, ані В. Хмурій, посилаючись на Г. Гро-

са у своїх статтях про “Золоте черево”, подібних суджень не висували! Щодо “зарахування” “Золотого черева” до явищ експресіонізму, то у цьому сенсі подібне навряд чи можна визнати незаперечним. Якщо “Газ” – характерний приклад цієї мистецької культури у “Березолі”, то у “Золотого черева”, вочевидь, було з ним мало чого спільногого.

(Далі буде)

1. Мандельштам О. Слово культура. – М.: Советский писатель, 1987. – С. 227.
2. Шерех Ю. Лесь Курбас і Харків // Сучасність. – 1993. – № 12. – С. 51.
3. Курбас Лесь. Лист до редакції // Нове мистецтво. – 1926. – № 25. – С. 8.
4. Там само.
5. Там само.
6. ІМФЕ ім. Рильського, ф. 42, од. 36. 39.
7. Там само.
8. Там само.
9. ІМФЕ ім. Рильського, ф. 42, од. 36. 39.
10. Там само.
11. Там само.
12. Кузякіна Н. Лесь Курбас // Лесь Курбас. – М.: Искусство, 1987. – С. 29.
13. ДМТМКМ, інв. № 3803.
14. Кузякіна Н. Становление украинской советской режиссеры. – Л.: ЛГИТМИК, 1984. – С. 49 – 52.
15. Хмурій В. Театр на його рамках // Український театр. – 1992. – № 12. – С. 9.
16. Шерех Ю. Лесь Курбас і Харків // Сучасність. – 1993. – № 12. – С. 49.
17. Там само.
18. Там само.
19. Шерех Ю. Лесь Курбас і Харків // Сучасність. – 1993. – № 12. – С. 48.
20. Там само.
21. Хмурій В. Театр на його рамках // Український театр. – 1992. – № 12. – С. 10.
22. Там само.
23. Хвильовий М. “Золоте черево”, як вихід із репертуарного тутика // Нове мистецтво. – 1926. – № 29. – С. 3.
24. Там само.
25. Там само.
26. Там само. – С. 3–4.
27. Хвильовий М. “Золоте черево”, як вихід із репертуарного тутика // Нове мистецтво. – 1926. – № 29. – С. 3.
28. Корляків М. “Джентльмені воліють блондинок” // Критика. – 1926. – № 4. – С. 60–61.

Ольга КРАСИЛЬНИКОВА

ПЕРША БЕАТРІЧЕ УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНИ

(Наталія Ужвій у західноєвропейському репертуарі)

Одна з найвродливіших жінок українського театру (на моє запитання: “Чи була вона гарна замолоду, бо я її застала вже літньою жінкою”, – старий актор О. Романенко, який грав з нею в “Березолі”, відповів: “Вона була замолоду як весна: із мілівим, як весна, обличчям...”), одна з найрепертуарніших актрис національної сцени, Наталія Михайлівна Ужвій свій творчий шлях у будь-якому творчому колективі, вже так сталося, розпочинала з ролей зарубіжного репертуару. На золотоніскій аматорській сцені то була Жиличка з п’єси Габріелі Запольської “Мораль пані Дульської”; перша робота в професійному театрі – у київських шевченківців – Беліна й Анжеліка з комедії Мольєра “Хворий та й годі”; дебют в Одеській держдramі вона розпочала в “Полум’ярах” А. Луначарського, дія яких розгортається в умовній країні Білославії, і грата довелося Діану де Сегонкур; у “Березолі” перша зустріч відбулася з роллю Фруманс у “Золотому череві” Ф. Кроммелінка; нарешті, коли артистка прийшла у свій найсталіший театральний дім – у Київський театр ім. І. Франка, – то тут дебютувати їй довелося образом Єлизавети Валуз з “Дон Карлоса” Ф. Шиллер.

Випадковість? Звичайно. Ale випадковість, запрограмована часом, коли не тільки молода актриса, яка приходить у новий сценічний колектив, складала іспит, виходячи з драматургічного матеріалу, традиціями національної культури не освяченого, – а коли увесь український театр (в тому числі і грою своїх кращих акторів) складав іспит перед європейською Мельпоменою на “європейськість” свого мистецького рівня. Наталія Ужвій належала до того покоління українських діячів сцени (постановників, акторів, художників, композиторів), які першими звернулися до світової класичної драматургії (і не тільки класичної), західноєвропейської зокрема (бо російська подекуди, як-от у Театрі М. Садовського у Києві, з’являлася

на кону), і яким ще належало знайти свій “ключик” до її переконливого втілення.

Втім, це мав бути “ключик” і до серця глядача, який вже навчився сприймати як рідних сестер героїнь п’єс М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, – тепер йому належало через художню правду акторського виконання визнати *своїми* героїнь комедій Шекспіра, Мольєра і Бомарше. Так, саме в комедіях (якщо йдеться про опанування західноєвропейського репертуару) довелося дебютувати Наталії Ужвій на сцені Першого театру УРСР ім. Т. Г. Шевченка. Режисура цього театру далекоглядно передбачала, що сповненим фарсових традицій (інтернаціональних у своїй суті) мольєрівським сюжетам, перипетіям п’єс Бомарше, шекспірівським геройням, котрі вміють закохуватись і кохати, водночас відстоюючи своє особистісне право на щастя, вдається зріднитися з душами українських глядачів.

Хоча деякі критики тоді й захидали її грі певну “ побутовість”, та це був не великий “гріх” Наталії Ужвій, бо вона сама цілеспрямовано проти нього боролася, як і з бажанням, істотно притаманним кожній молодій актрисі, грати “італійку”, ”іспанку” чи “англійку”. Ні, шукаючи власну манеру у виконанні “костюмних” героїнь, а водночас єдино можливий підхід у закладанні тієї традиції, що тільки-но ви оформлювалася у національному театрі, Наталія Ужвій утверджувала художню правду *понад усе* (над правдою життя), виходячи з Богом даної реалії жіночого характеру – мілівого, суперечливого, незагненно-парадокального, інтернаціонального у своїх життєвиях.

Вона грава *характер*, граючи Туанетту, Сюзанну чи Катаріну, грава *характерну героїню*. Інша справа, що в уяві глядачів її жіночі образи вряди-годи асоціювалися з “козир-дівками” чи “бой-бабами” української класики, але на те воно й класика, щоб еманувати в чужорідному чи



Наталія Ужвій – Седі, Іван Мар’яненко – Девідсон у виставі “Седі” С. Моєма і Д. Колтона. Театр “Березоль”, Харків, 1926 р.

такому, якому ще тільки належить стати спорідненим...

Відчувиши оригінальність, як і демократизм образної мови Наталії Ужвій у характерній ролі *Беатріче* з “Багато галасу даремно” В. Шекспіра (до речі, першої Беатріче української сцени), відома актриса Франческа Грааль написала: “Я бачила Шекспіра на його батьківщині, дивилася шекспірівські спектаклі в Америці. В Києві Шекспіра прочитали і відчули глибоко, свіжо, і грають тут молодо, соковито, з поетичним піднесенням. Бачити Ужвій в ролі Беатріче – все одно, що бути присутнім на святі істинного мистецтва. Шекспір постав переді мною оновленім, омолодженим...”.

Школа втілення *характерності*, пройдена ще у колективі шевченківців, дозволила актрисі позбутися монохромності виражальних засобів і у виконанні негативних персонажів – так званих антигероїнь. Так, однією з найбільш пам’ятних ролей “березільського” репертуару і донині залишається її Джулія із “Змови Фієско в Генуї” Ф. Шіллера (реж. Я. Бортник, 1928). У п’есі, що, як правило, з’являлася на кону в часи політичних катаклізмів, у п’есі, в якій розповідалося про бруд політичної боротьби й нищість будь-якої влади, Наталія Ужвій грала жіночий образ, котрий був гарним прикладом цього політичного “негативу”. “Скільки спритності, кмітливості, інтриганства проявляла Джулія у своєму полюванні за Фієско”[1], а значить – за омріяною владою! “Як Джулія-Ужвій то погрожувала, то співчувала, то воркувала у сценах із Фієско (його грав Л. Сердюк); яким дипломатом вона була з його дружиною Леонорою! Вражали близкавичні зміни емоційного стану героїні, вміння вести гострий, напруженій, темпераментний діялог, відповідати ударом на удар, як би його не завдавали – чи то відкрито, чи завуальовано. Артистка грала всім, чим щедро наділила її природа: і своєю зовнішністю, і своїм то дзвінко, то м’яко модулюючим голосом, динамічними рухами, жестом, мімікою... То вона грубувата, розв’язна, поблажлива, демонструє свою зверхність при спілкуванні з Леонорою, то зовсім іншою показує себе в напружених сутичках із Фієско – по-жіночому принадною, пристрасно закоханою, інтригуючою, спокусливою; то впадає у розпач, пересвідчившись у фальшивій грі та підступності глави змови”[2]. Коли ж після відходу Фієско вона впевнюється у його обмані – “зникають впевненість, завзятість, наступальність. Бачиш перед собою ображену жінку, обмануту в найкраїших своїх сподіваннях, але ще словену сил (якби нагода для особистісної реалізації ще трапилася). Якщо цей останній “мазок пензлем” і не був “запрограмований” геніяльним шіллерівським твором, – він був “запрограмований” самою натурою Наталії Ужвій: жінки, людини, але насамперед актриси, яка ніколи не пливла за течією життя, а завжди виборювала собі долю, вміла всюди й завжди добиватися перших ролей (і в колективі шевченківців, і в Одеській держдрамі, і в “Березолі”), допоки не стала

п е р ш о ю актрисою п е р ш о ї національної сцени України. І не просто стала, а утримувала цю позицію (хто знає театр, той скаже, як це нелегко) впродовж кількох десятиліть!

Більшість геройні Наталії Ужвій – це все-таки героїні: *позитивне начало* драматургічної першооснови, а за тим і її сценічна реінкарнація. Природно, саме такі ролі вона обирала для себе, ставши прем’єршею, прагнучи такої природної для актриси любови широкого глядача.

Настав час поговорити про основну *тему* творчості Наталії Ужвій, в усякому разі, про один з її аспектів, раніше, на мій погляд, не акцентованих у мистецтвознавстві.

В одному із своїх інтерв’ю Наталія Ужвій ніби побіжко кинула таку думку: “По-моєму, у професії вчителя і актриси є багато спільного...”. Переконана, що вчителька – це не тільки перша професія майбутньої актриси Наталії Михайлівни Ужвій, це її внутрішня сутність, своєрідно експонована і в її сценічній долі. Так само, як вчителька – справжня вчителька, за покликанням, не тільки та, котра вичитує “програмний” матеріал, а ще й *виховує*, Наталія Ужвій завжди прагнула виявити, виходячи з суто педагогічних цілей у будь-якій сценічній ситуації, у будь-якому сценічному характері, *позитивне начало*, іноді навіть перебільшене. Пам’ятаючи відомий вислів К. Станіславського: “Коли граєш злого, шукай – де він добрий!”, – вона часто не просто шукала, а основні свої художні засоби спрямовувала саме в царину *позитиву* конкретного персонажа, світлом свого внутрішньомистецького “прожектора” висвітлюючи саме ці, а не інші грани натури зображеного характеру. Це можна вважати її творчим кредо. Звідси, до речі, і певні недоліки її виконавської манери: певна ідеалізація образів, деяка піднесеність у їх змалюванні, що з роками ставали все очевиднішими, – риси, на які не так звертала увагу критика, як звертала й не могла не звернути публіка, особливо молодя. (Тут я пригадую *власні* враження від зустрічі з останніми ролями актриси). Інша справа, що у формуванні такого творчого кредо були свої підстави – на п е р ш ий глядач, з яким актриса зустрілася, прийшовши спочатку на аматорську, а потім на професійну сцену. Справа не в тому, що театрально-масова аудиторія 20-х років ХХ століття, як правило, не мала не те що художньої, а й початково-загальної освіти, і тому вимагала певної адаптації в сценічному з нею спілкуванні; справа в тому, що, вихована переважно на моральних засадах християнства, та аудиторія не мирилася й не могла миритися із д о з н а ч и с т ю у моральних вимірах і визнати *героїнєю* героїнню, а улюблену актрису – *улюбленою*, якщо вона грає таку героїнню, яка була нещирою у своїх пориваннях і не виходила (хоча б у підсумку своїх поривань) із найвищих гуманістичних прерогатив.

Звернімо увагу на те, як сама Наталія Ужвій розуміє образ Філумени Мартурено з одноіменної драми Еду-

ардо де Філіппо (Ю. Бриль, 1957, у франківців) – геройні, чия професія не викликає сумнівів. У третьому числі часопису “Театральна життя” за 1958 р. читаємо слова актриси: “Вона приваблює мене силою свого характеру, чистотою і багатством душі. Пройшовши страшними дорогами життя, Філумена зберегла душевну чистоту, силу волі й розум. Людина великої моральної сили, на туря вольова й активна, вона вступає в боротьбу за щастя, за материнство й перемагає. Саме вона стверджує у своїй родині високі моральні принципи...”. Справа не в тім, що актриса грала те, чого не було у драматургії; однак вона грала насамперед те, що їй хотілося грати і чим вона, як вона вважала, актриса, тільки й могла виховувати глядача, виконуючи саме таку роль: вона грала матір, ладну на все задля добробуту своїх дітей – навіть на бе з ч е с т я... Зрештою, не так вже й потрібні їй законно оформлені давні стосунки із Доменіко Соріано, її зрадливим коханцем, не кажучи вже про поновлення давно згаслого полум’я почуття (хоча її почуття до нього мало місце, про це свідчить вся її біографія і головне – діти): для неї важливо зняти пляму сумнівного народження її власних синів, щоб не понівечити їм долю...

Отже, такий менталітетно знайомий українському глядачеві, вихованому на національній класиці, образ покривданої матері-покритки, покинutoї звабливим чоловіком-коханцем і засудженої суспільством ...

Сцена з вистави “Філумена Мартурано” Е. де Філіппо. Наталія Ужвій – Філумена. Театр ім. І. Франка, Київ, 1957 р.



Природно перейшовши на “вікові” ролі, Наталія Ужвій зіграла їх чимало й у західноєвропейському репертуарі, зокрема Ламбріні Кіріакулі з п’єси Д. Піяніса “Острів Афродіти” (постава П. Сергіенка, 1961) і Люсі Купер із мелодрами В. Дельмар – К. Раппопорта “Поступися місцем завтрашньому дню” (постановка Д. Чайковського, 1968). В останній ролі, граючи в дуеті з Є. Пономаренком старе подружжя, до якого збайдужили найближчі люди – власні діти, вона зуміла не просто показати муку матері, яку зневажили нащадки, а й високий ступінь непокірності перед долею, ні (не той термін!) – смиренности перед її ударами (і в такий спосіб виховуючи власних дітей, подаючи їм “модель поведінки” в аналогічній ситуації, яка, вельми можливо, очікує їх через роки)...

І все-таки, якщо мова про західноєвропейський репертуар, то у пам’яті глядача, як і в мистецтвознавчому резюме діяльності визначної актриси, Наталія Михайлівна Ужвій залишиться все-таки Єлизаветою Валуа, королевою, зіграною нею в розквіті її жіночої краси, як і в час розквіту її творчих можливостей (постава 1936 р., реж. Г. Юра). Ця шіллерівська роль дуже добре відповідала психофізичним даним актриси, її благородній сценічній манері, виразній пластиці, поетичній вдачі. У цій ролі вона випромінювала всіма гранями своєї високообдарованої натури, бо грала водночас і королеву, і жінку, яка закохана і яку кохають, і люблячу матір, і прогресивно-мислячу людину, і вірного друга, кришталево чисту людину, яку при дворі Філіппа II в хитросплетінні політичних інтриг прагнуть обмовити і зганьбити.

У перипетіях шіллерівської драматургії героїня Наталії Ужвій програє, але в численних глядачевих симпатіях, в історичній оцінці Ужвій-Єлизавета залишається непереможною, улюбленою...

...Як залишається і гідною найвищої поваги й тепер, вже в дистанційованій оцінці, визначна актриса українського театру Наталія Михайлівна Ужвій...

1. Кисельов Й. Поетеса української сцени. – К., 1978. – С. 44.

2. Там само.



Наталія Ужвій – королева Єлизавета у виставі “Дон Карлос” Ф. Шіллера. Театр ім. І. Франка, Київ, 1936 р.

Валеріян РЕВУЦЬКИЙ

БОГДАН ПАЗДРІЙ

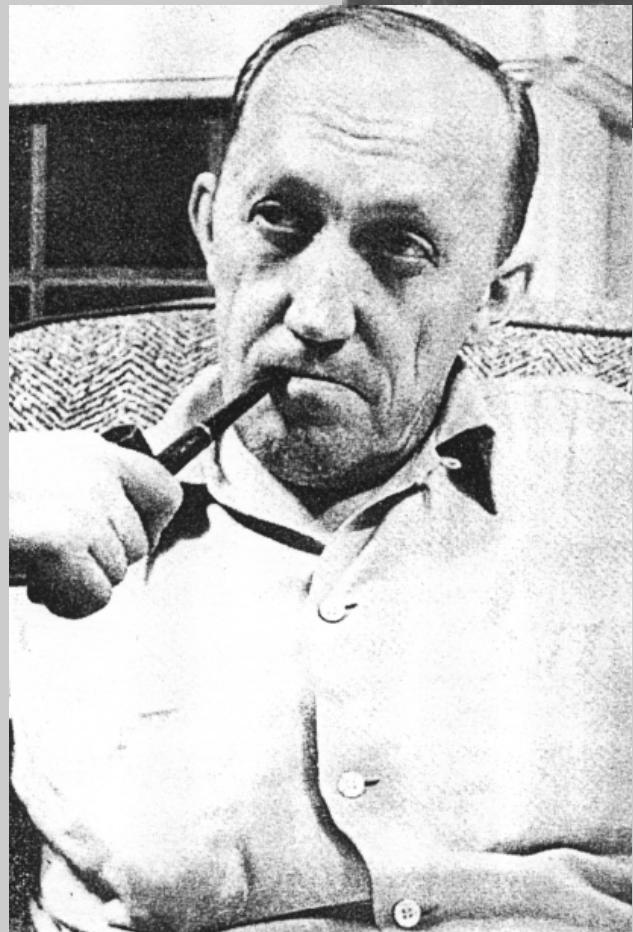
(Шкіц до образу)

Восьмого лютого 2005 року минає 100 років від дня народження українського актора Богдана Паздрія. Свою акторську і режисерську діяльність він проводив майже півстоліття. Помер самотнім 30 березня 1975 р., не залишивши по собі архіву. Відійшов актор величезної пластичності, який зіграв понад сто тридцять ролей в різних жанрах. Для нього не було перешкод виступати чи то в українських драмах етнографічно-побутового, чи в драмах світового репертуару (трагедії, комедії, мелодрамі, детективні драмі, навіть фарсі). Виступав і в класичних оперетах, але, не маючи великих вокальних здібностей для геройчних партій, вибирав ті партії, що не потребували співучого голосу, але він їх завжди доповнював своїми винятковими сценічними здібностями.

Відомий український журналіст і драматург Олег Лисик писав про Паздрія в сорокаліття його акторської діяльності – в 1965 р.: “Продовж сорока років праці в театрі доводилося Паздрієві бути всім: він був королем, корчмарем, лірником, суддею, султаном, розбійником, зрадником, героєм, парубком і старцуном, ігуменом монастиря і гетьманом, любовником і покутником, продавцем і монахом – і за кожним разом нова роль, нове втілення, новий характер, нова життева доля. Нелегко здобувається здібність перевтілюватись у такі різні постаті. Нелегко не лише в технічному розумінні. Різниця між королем і прошаком, між козацьким гетьманом і лірником – не лише у гримі та масці. Кожна роль – це година, дві, не раз і місяці наполегливої праці над собою, “вчуття” у ролю переаналізуванняожної фрази і кожного жесту...”[1].

Богдан Паздрій народився у Новому Селі (тепер Збаразького району Тернопільської області). У юнацькі роки брав участь в аматорських виставах. Як тільки відбув термін служби в польській армії (1924 – 1926), попросив директора української трупи Івана Когутяка прийняти його на масові сцени до свого театру. Коли 1928 р. прийшов до трупи Володимир Блавацький, він помітив акторські здібності молодого Паздрія і почав давати йому ролі. Від 1928 р. Богдан Паздрій, відчувші в Блавацькому талановитого режисера, пов’язав із ним свою долю. З ним перейшов до театру “Просвіти” в кінці 1928 р.,

Богдан Паздрій



з ним опинився в Театрі ім. Тобілевича, з ним перейшов і до театру “Заграва” 1933 р. І надалі залишився з ним і в Театрі ім. Котляревського (1933), і в Театрі ім. Лесі Українки (1939 – 1941), і в складі драматичного сектора Львівського оперного театру (1941–1944), і в Німеччині в складі Ансамблю Українських Акторів (1945 – 1949), і в США (1949 – 1953). Після смерті В. Блавацького в біографії Б. Паздрія стала павза. До театру він як актор і режисер повернувся 1963 р., коли зорганізувався у Філадельфії “Teatr у п’ятницю”. Востаннє ви-

ступав у ньому в партії Ясона у виставі “Медея” Ж. Ануя, 1971 р.

Мені пощастило бачити Б. Паздрія у кількох ролях. Доля забажала, щоб перша зустріч з ним сталася в дуже відповідальній ролі – короля Клавдія в “Гамлете” Шекспіра. Коли я приїхав до Львова в кінці вересня 1943 р., то все місто переживало цю виставу драматичного сектора Львівського оперного театру. Мені тоді ще не доводилося бачити “Гамлета” на сцені, хоч бачив багато шекспірівських вистав і в Московському театральному інституті слухав спеціальний курс Шекспіра, читаний професором Михайлом Морозовим (вихованцем Оксфордського університету). Коли я побачив Б. Паздрія в ролі Клавдія, то відразу відчув, що образ Короля у виконанні Б. Паздрія в традиційній виставі ЛОТ не відійшов далеко від того, що його схарактеризував професор Морозов – негідник, що під машкарою благодушності ховає свою неймовірну жорстокість...

Зацікавлений виставою, я ще двічі дивився її. Уже при першій зустрічі Клавдія-Паздрія з Гамлетом вражав підтекст фрази-звернення до Гамлета. Слова люб’язности до небожа звучали так, що відразу ставало зрозумілим небажання бачити його, відразу закреслювався конфлікт. Це підсилювалося пізніше – у привітанні Гамлета перед сценою “мишоловки”, де Король-Паздрій рвучко схоплювався і виходив. Щирого каєття в сцені молитви Короля-Паздрія не відчувається. Проста формальна даніна молитви. Він не звик до цього. Чи допоможе каєття, коли сам є непокаяним? Запам’яталися маестатичність Короля-Паздрія, твердість його наказів у голосі, кам’яне обличчя. Лише раз помітив радість на обличчі – коли Лаерт поранив Гамлета в герці. І ця радість відразу зникла. Надзвичайно вдалим був діялог Короля-Паздрія з Лаертом: де Король поступово скерував гнів Лаерта в русло власних кривавих планів. Це, можливо, одна з найкращих сцен вистави.

Після короля Клавдія – епізодична роль маленького чоловіка, вчителя української мови Смолярова в драмі “Тріумф прокурора Дальського” К. Гупала. Учитель з’являється з виразом жаху на обличчі, під гострими запитаннями слідчого НКВС розгублювався і нарешті божеволів. Це залишало сильне враження у глядачів. Я бачив третю роль у виконанні Паздрія – лакея Жана в комедії Г. Куб’є “Любов на здоровий розум”. Це салонна камерна комедія. Дія проходить у салоні замку молодої Маркізи в провінції тоді, коли в Парижі з жахливим терором лютує революція. За руку маркізи борються граф-аристократ та комісар безпеки-якобінець. Між цими трьома дійовими особами крутиться старий лакей. Він не тільки ідеально обслуговує їх, але й оповідає, як всі його предки в двадцяти п’ятьох поколіннях були ... лакеями. У цій



Віра Левицька, Богдан Паздрій, Марія Степова (зліва направо), 1938 р. (Світлина з архіву Віри Левицької, архів зберігається на кафедрі театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка).

ролі Б. Паздрій вдавався і до пантомімічних сцен – як доповнюючого чинника до образу.

Пізніше моя зустріч із Б. Паздрієм відбулася у Канаді 1952 р., коли актор перебував у складі Ансамблю Українських Акторів під керівництвом В. Блавацького. Тепер він виступив у ролі Хуси в драматичному етюді Лесі Українки “Йоганна – жінка Хусова” та у виставі “Земля” за В. Стефаником, де в інсценізації новели “Злодій” грав газду Гьоргія. Хуса – сановник-кар’єрист. Богдан Паздрій створив його багатогранний образ. То до дружини Йоганни він говорить владним, наказовим, на віть, гнівним голосом. То в розмові з рабиною Сабіною в його голосі чуються нотки залицання (мовляв, ти краща за дружину). То з дружиною сановника Публія Марцією його голос навіть улесливий, запобігливий.

Образ “моцного газди” Гьоргія у “Злодії” Б. Паздрій створив з почуттям постійної ѹдкості, навіть з нетерпінням скоріше провести екзекуцію над злодієм, до конати право – зуб за зуб, око за око. Якщо злодієві не вдалося вбити його, то тепер він має право вбити його.

Володимир Блавацький завжди вважав Б. Паздрія своєю правою рукою. Богдан Паздрій дублював ролі В. Блавацького, коли складалися вимушенні обставини. Високо оцінюючи здібності Б. Паздрія, В. Блавацький поступово готував його до режисури. Спочатку Б. Паздрій був його асистентом. Першу самостійну режисерську працю провів у “Заграві” – над виставою “Манг-Тонг” Кервуда. Там він поставив “Лицарі ночі” Г. Лужницького, в Театрі ім. Котляревського – “Тополю” (інсценізація за Т. Шевченком); у Львівському оперному

театрі – одноактівку С. Васильченка “На перші гулі” та визнану всіма критиками успішною комедію братів Франца та Павла Штенгелів “Схоплення сабінянок”; в Ансамблі Українських Акторів в Німеччині поставив “Украдене щастя” І. Франка та ревю “Новорічна салатка”. Опинившись на терені США, допомагав В. Блавацькому у відновленні комедії “Мужчина з минулим” Ф. Арнольда та Е. Баха.

Після смерти В. Блавацького Б. Паздрій був головним ініціатором вистави “Безталанна” І. Тобілевича, збір з якої мав іти на встановлення монумента на могилі керівника Ансамблю Українських Акторів. На таку шляхетну мету погодився працювати і Йосип Гірняк. Богдан Паздрій на виставі виніс думку з’єднати всі акторські сили в один колектив. Справа ця не реалізувалася, але спробу з’єднання було зроблено виставою “Наталка Полтавка” у Філадельфії, в якій брав участь і Й. Гірняк (в ролі Возного). Сам він говорив, що мав велику насолоду

виступати в тій виставі з таким партнером, як Б. Паздрій в ролі Виборного.

Розчарування громадськостю, яка не підтримала наміру створення одної театральної трупи, брак коштів на монумент В. Блавацькому (від вистави “Безталанна”), безперспективність нормальної праці в театрі змусили Б. Паздрія відійти від Ансамблю Акторів у Філадельфії. Його праця в театрі стала дориватися. 11 жовтня 1959 р. з нагоди 250-річчя з дня смерті Івана Мазепи він поставив драму Г. Лужницького “Гетьман Іван Мазепа” й сам грав головну роль. Коли ж 1963 р. Ансамбль Акторів у Філадельфії одержав приміщення й назвав свій театр “Театром у П’ятницю”, Б. Паздрій, живучи театром, приєднався до цієї трупи. На жаль, це вже була осінь його сценічної діяльності. Але Б. Паздрій з ентузіазмом виступив 15 березня 1963 р. в ролі Виборного, 5 квітня дав прем’єру драми “Актори” Л. Полтави.

Першого листопада грав ветерана усусусів у виставі-монтажі “Листопад 1918”, а 2 січня 1964 р. з великим успіхом виступив як режисер та актор у виставі “Багряні рожі” А. Бенедетті. 1965 р. на зустрічі режисера “Театру у П’ятниці” В. Шашаровського з Управою Братства колишніх вояків Першої Української Дивізії Української Національної Армії вирішено було створити виставу про дивізійників. Прем’єра вистави “Найкращі хлопці з Дивізії”, що мала місцем дії Відень 1944 р., відбувалася 21 жовтня 1966 р. в режисурі Б. Паздрія (грав у ній також роль колишнього сотника УСС Шаблюковича), з текстом О. Лисяка, музигою С. Гуміниловича, хореографією О. Ковальчук-Івасівки та сценографією О. Гога-Слупчинського (він же був автором карикатур у спеціальній програмі до вистави). Успіх вистави “Найкращі хлопці з Дивізії” був стимулом до появи через шість тижнів комедійно-музичного монтажу тих же авторів (за винятком сценографії В. Сердюка) під назвою “О пів до другої години”, в якому висвітлено творчість дивізійників, що вже в цивільному одязі доносили до глядача барвисте їхнє життя за дротами. На цей раз Б. Паздрій виступив і як режисер вистави, і як виконавець ролі професора Акакія Забудька. У драмі “Недосяжні” Л. Полтави (прем’єра 22 жовтня 1967), присвячений 25-літтю заснування Української



Повстанської Армії, він виступив у ролі старшини*), а 19 грудня 1970 року (вже хворий) – у ролі Ясона в драмі “Медея” Ж. Ануя, замінивши актора Євгена Куріла. 13 лютого 1971 р. відбувся його останній виступ у “Театрі у П’ятницю”. Ще глядачі бачили його в концерті у Трентоні: він з Вірою Левицькою виконував уривок з “Йоганни – жінки Хусової” Лесі Українки.

Причетний був Б. Паздрій і до кіномистецтва. Свого часу його запросили на київську кіностудію взяти участь у фільмі “Довбуш” (у ролі війта). Через воєнні події фільм не було закінчено. В останні роки його життя канадське фільмове підприємство “КАНУКР”, кероване В. Бачинським, запросило Б. Паздрія зіграти у фільмі “Короткі світанки” за сценарієм Степана Любомирського.

Багато часу й сил Б. Паздрій віддав праці з аматорськими театральними гуртками. Він заохочував молодь до театрального мистецтва. Колега Б. Паздрія актор і режисер В. Шашаровський оповідав, що, зустрівшись з ним, вже відомим молодим актором, запропонував йому стати керівником однієї трупи в провінційному театрі. Б. Паздрій його пропозицію відразу відкинув, зазначивши при цьому, що його місце біля В. Блавацького[2]. Б. Паздрій знову, що йому може дати великий режисер.

Стосунки між Б. Паздрієм і В. Блавацьким були ідеальними протягом довгих років. Для обох праця в театрі не вичерпувалася лише участю у виставі. Це була постійна праця над собою поза театром.

Б. Паздрій створив галерею різноманітних образів, де повторенню не було місця. Саме цього й вимагав Л. Курбас. Від Л. Курбаса В. Блавацький виніс багато мистецьких засад, а Б. Паздрій узяв багато від В. Блавацького.

1. Лисяк О. Обличчя Богдана Паздрія: пам'яткова програма ювілею Богдана Паздрія. – Філадельфія, квітень, 1965.

2. Шашаровський В. Сорок років акторського труду: пам'яткова програма ювілею Богдана Паздрія. – Філадельфія, квітень, 1965.



Сцена з вистави “Йоганна – жінка Хусова” Лесі Українки. Богдан Паздрій – Хуса. Український Молодий театр “Заграва”, 1938 р. (Світлина з архіву Віри Левицької, архів зберігається на кафедрі театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка).

Богдан Паздрій, Володимир Карпяк, Марія Лисяк, Володимир Шашаровський, Юлія Шашаровська. Карикатура О. Гога-Слупчинського, 1966 р.



*Назву ролі ще не виявлено.



Борис Тягно*

Духовне дерево нашої культури незнищеннє, бо глибоко вкорінене в національний і загальнолюдський ґрунт працею видатних митців попередніх століть. Одним з тих, хто плекав театральну гілку, був Борис Хомич Тягно, сто років від дня народження якого минуло 23 серпня 2004 р. Майже півстоліття віддав він українській сцені. Його вистави пам'ятають у Харкові і Києві, Дніпропетровську і Дніпродзержинську, Одесі і Львові. Його вчитель, реформатор українського театру Лесь Курбас, починав свій творчий шлях у Львові, а Борис Хомич волею долі свою дорогу в мистецтві завершив у місті свого великого вчителя. Львівському театрі імені Марії Заньковецької він віддав останні шістнадцять років життя.

Борис Хомич Тягно народився 23 серпня 1904 р. в Харкові, в родині робітника-електрика. 1919 р. після закінчення гімназії вступив до Київського будівельного технікуму. 1921 р. склав іспити до Київського музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка, куди його зарахували одразу на третій курс, де майстерність актора і режисуру викладав Лесь Степанович Курбас.

Після закінчення інституту в 1923 р. Лесь Курбас запросив на посаду режисера до театру “Березіль”, в якому працював до 1929 р. Серед здійснених ним постав варто відзначити “Жакерію” П. Меріме, “Король бавиться” В. Гюго, “Бронепоїзд 14-69” В. Іванова. Упродовж 1929–1932 рр. Б. Тягно працював режисером на Одеській та Київській кінофабриках, де зняв фільми “Охоронець музею”, “Фата моргана”, “Вирішальний старт”. У 1932–1937 рр. очолював Харківський театр

Богдан КОЗАК

БОРІС ТЯГНО – мужня людина і великий митець!

робітничої молоді (ТРОМ). Паралельно ставив вистави в театрі “Березіль” (“Загибель-ескадри”, “Платон Кречет” О. Корнійчука). 1938 р. призначений головним режисером Дніпропетровського театру ім. Т. Шевченка, де працював до 1940 р. Протягом 1940–1944 рр. керував Дніпродзержинським театром російської драми. З кінця 1944 р. по 1947 р. очолював Одеський театр ім. Жовтневої революції. Того ж таки 1947 р. його переведено до Київського театру ім. І. Франка. Там його прийняли кандидатом у члени ВКП(б) і вже як кандидата в березні 1948 р. призначили головним режисером Львівського театру ім. М. Заньковецької. Гадаю, що твердження про те, нібито Б. Романицький (на той час головний режисер театру) особисто запросив на посаду художнього керівника Бориса Хомича Тягна, пора відкинути як легенду, яка не має під собою реального підґрунтя. Ідеологічні питання тоді вирішувалися “на горі” без узгоджень із “низами”.

Запорізький музично-драматичний театр ім. М. Заньковецької у 1944 р. Указом Президії Верховної Ради УРСР було переведено до Львова на постійне місце праці. Приїзд українського театру зі Східної України став неабиякою культурною подією в житті міста. Але ті мистецькі вимоги, які висунув багатий на театральні традиції Львів перед заньковчанами щодо художнього рівня їхніх вистав і якості репертуару, керівництво театру на чолі з народним артистом Радянського Союзу Б. Романицьким та директором театру А. Бураковським одразу не могло розв’язати. На це були об’єктивні причини. Театр до Львова приїхав із Тобольська, де працював у роки війни. Очевидно, і репертуар театру, і його театральне майно, декорації, костюми перебували не в найкращому стані. Та й сам менталітет колективу заньковчан, його ідеологічна та мистецька спрямованість були далекими від культурного і мистецького рівня львів’ян. Театр за перші три сезони 1945, 1946, 1947 і першу половину 1948 рр. поставив одинадцять п’ес російських авторів, п’ять українських радянських авторів, дві п’еси – зарубіжні і жодної української класичної п’еси. У пресі періодично з’являлися критичні статті на вистави, іх режисуру і гру акторів. Глядач неохоче відвідував театр. Керівництво Львівського об'єму розуміло, що Б. Романицький, один з провідних акторів і художній керівник, поставлене перед театром завдання – “зовоювати націоналістичний Львів” – виконати не зможе. Очолити театр мала б

*Світлина з архіву кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка).

людина, що своїми мистецькими устремліннями і школою відповідала б рівніві европейської культури, людина, яку Львів прийняв би без застережень. Вихід було знайдено: Бориса Романицького звільнено з посади художнього керівника “за власним бажанням, у зв’язку зі станом здоров’я”, а на його місце з Київського театру ім. І. Франка переведено заслуженого діяча мистецтв УРСР Бориса Тягна. Можливо, ця акція планувалася уже наприкінці 1947 р., коли Тягна було переведено з Одеси на сім місяців до Києва, щоб згодом як столичного режисера послати до вимогливого “націоналістичного” Львова. Учневі Леся Курбаса Борисові Тягну була притаманна висока людська і мистецька культура та ерудиція. Він мав, окрім усього, і багатий режисерський досвід, отож кращого головного режисера для Театру ім. М. Заньковецької годі було шукати.

“Початок роботи Б. Х. Тягна у колективі заньковічан, – зазначає З. Сидоренко, автор книжки “Борис Тягно”, – припав на час деяких реформ радянського театру: переход на бездотаційність, зміщення керівництва в руках директорів тощо. До цих труднощів, на думку Б. Х. Тягна, життя додало ще й складності специфіки роботи театру на новому місці. Боротьба за глядача посталася як першочергове завдання. Звідси й боротьба за репертуар, його кількісні та якісні показники”[1]. Отже, Борис Тягно чітко окреслив причини свого переходу до Львова: “специфіка роботи”, “боротьба за глядача”, “репертуар, його кількісні та якісні показники”.

Шлях “входження” Б. Тягна в колектив заньковічан не був легким і позначився конфліктами як із дирекцією театру, так і з черговими режисерами, художниками та акторами. Відомостей про ці труднощі та конфлікти немає ні в театральних розвідках про історію Театру ім. М. Заньковецької, ні про творчість Б. Тягна. Невідь-чому, але у львівських архівах немає жодних матеріалів про перебування Театру ім. М. Заньковецької у Львові протягом перших п’яти повоєнних років (є лише з вересня 1950 р.).

1994 р. під час генеральних репетицій вистави “Гедда Габлер” Г. Ібсена мені, виконавцеві ролі Тесмана, подали на сцену реквізит – аркуші списаних паперів, серед яких були сторінки зі старого партійного архіву 1948–1950 рр. парторганізації Театру ім. М. Заньковецької. У ньому виявилися: рукописний протокол партійних зборів та написані власноручно Б. Тягном доповідна записка на ім’я директора театру і заява до партійного бюро. Ці матеріали я опублікував у Записках Наукового товариства імені Т. Шевченка у Працях театрознавчої комісії за 1999 р. Поки що це єдині документальні свідчення про те, що творчі засади і принципи Бориса Хомича Тягна натрапляли на нерозуміння і спротив. Ішлося про утвердження нової репертуарної політики: з акцентом на українську класику, сучасну українську п’есу та зарубіжну класику, а також про нерозривність творчих і життєвих принципів.

Наведу для підтвердження Заяву Б. Тягна від 14.01.1949 р. до партійного бюро театру:

14-го січня, виїжджаючи до Москви, т. Бураковський мені заявив, що в матеріалах, які він везе до Москви, до Комітету Сталінських премій, значиться нар. арт. СРСР Б.В.Романицький як консультант по поставі “Макар Діброва”. Проте це чистісінька вигадка, незалежно від того, хто її автор, що противічить як самим фактам і обставинам, в яких відбувалася постановка, так і самому законоположенню про інститут Сталінських премій.

Тому я опротестував цю вигадку як вигадку, що недостойна ні гідності самого т. Романицького, що має всі права і підстави претендувати на особисту премію, ні моєго престижу як художнього керівника і режисера, що вже давно – 25 років тому назад, представ потребувати якихось консультацій по постановках, а по роботі над п’есами О. Корнійчука і поготів – від 1933 року.

Якими б міркуваннями не керувалося бюро, стверджуючи цю вигадку (згідно заяви т. Бураковського), я вважаю їх явно помилковими в світлі більшовицької правди і тому прошу переглянути їх і дати т. Бураковському відповідні до дійсного стану речей вказівки.

Мені як постановику вистави важко опреділювати гідність її щодо присвоєння їй Сталінської премії, але за долю своїх постав я звик нести відповідальність перед урядом і партією самостійно.

14.01.1949 р. Кандидат в члени ВКП(б) Б. Тягно.

Цей документ засвідчує, що Б. Тягну доводилося захищати своє право як режисера-постановника і керівника театру, доводити і колективу, і керівництву області, що він спроможний без сторонньої допомоги розв’язувати поставлені перед ним завдання. Борис Тягно постає тут перед нами як митець курбасівської школи, чия людська і творча принциповість та чесність були нероздільні, незважаючи на обставини, в яких йому доводилось їх обстоювати.

Середнього зросту, худорлявий, в окулярах, Б. Тягно, на перший погляд, справляв враження людини нерішучої і м’якої, але як тільки справа торкалася творчості чи етичних норм людської поведінки, виявляв крицеву твердість характеру й силу волі.

Цікавим є і протокол партійних зборів від 3 червня 1950 р., на яких Бориса Тягна піддано нищівній критиці за формування репертуару театру та його плановість. Щоб зрозуміти всю необ’єктивність цих звинувачень, варто відзначити, що від березня 1948 р. і в сезонах 1949–1950 рр. театр поставив тридцять одну виставу. Особисто Б. Тягно поставив: 1948 р. – “Сорочинський ямарок” за М. Гоголем, “Макар Діброва” О. Корнійчука та “Рюї Блаз” В. Гюго; 1949 р. – “Підступність і кохання” Ф. Шіллера, “Змова приречених” М. Вірти, “Навіки разом” Л. Дмитренка; 1950 р. – “Петербурзькі ночі” В. Малакова, Д. Шкневського, “Калиновий гай” О. Корнійчука,



Анна Босенко – Клея, Володимир Данченко – Езоп у виставі “Езоп” Г. Фігейредо. Режисер – Борис Тягно, художник – Мирон Кипріян. Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1958 р.

“Учитель танців” Лопе де Вега та “Міщани” М. Горького. Ось такий репертуарний напрямок впроваджував Б. Тягно. Коли ж додати ще поставлені іншими режисерами “Украдене щастя” І. Франка, “Доки сонце зайде” М. Кропивницького, “Бурлака” І. Карпенка-Карого і “Вій вітерець” Я. Райніса, то репертуар театру імені М. Заньковецької і кількісно, і якісно значно виріс. Не бачити цього могли лише сліпі або заздрісні люди. Тому оцінка роботи Б. Тягна на цих зборах просто вражає. Вона вказує на недоброзичливу атмосферу навколо його творчості, і ця атмосфера значною мірою залежала від тих людей, чиї прізвища фігурують у протоколі зборів. Слід вказати і на те, що жоден з п'ятдесяти чотирьох безпартійних, що були на цих зборах, не виступив проти головного режисера та його репертуарної політики. Це можна вважати мовчазною незгодою з критикою, що її розгорнули члени партії. І ця мовчанка безпартійних людей свідчить як про час, в який їм доводилось жити, так і про незаперечну підтримку, хоч і мовчазну, творчих змагань Б. Тягна.

На сцені Театру ім. М. Заньковецької Б. Тягно поставив тридцять дві вистави за п'єсами як сучасних авторів, так і української та західноєвропейської класичної драматургії. Більшість цих постановок для театру була

етапна й увійшла як мистецькі явища в історію української театральної культури 40-50 років: “Тарас Бульба” в інсценізації М. Рильського, Б. Тягна, “Борислав сміється” в інсценізації О. Полторацького, “Сон князя Святослава” І. Франка, “Гамлет” В. Шекспіра, “Езоп” Г. Фігейредо, “Фауст і смерть” О. Левади... Чи не найбільшою вершиною його творчості стала постановка “Гамлета” В. Шекспіра.

За час свого керівництва Б. Тягно підняв Театр імені М. Заньковецької на таку мистецьку висоту, що ніякі кадрові потрясіння у подальші роки не могли зруйнувати ті художні принципи й устремління, які він заклав у підвальні творчої роботи колективу. Борис Тягно володів природним чуттям виявляти творчі особистості, умів добирати їх і єднати в цілісний колектив, що згодом виявило себе під назвою “заньківчанський стиль”, “заньківчанська школа”.

У 50-х роках Б. Тягно запросив до Львова молодих випускників Київського інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого – молодих режисерів Олександра Ротенштейна та Анатоля Горчинського, акторів Любов Каганову і Володимира Аркущенка. У 60-х роках вони вже стали провідними майстрами української сцени. Тоді ж у заньківчанську сім'ю він із Тернополя запросив свого учня – режисера Олексу Ріпка, з Театру оперети – курбасівця Доміана Козачковського, точно вгадав мистецьку потугу молодого сценографа Мирона Кипріяна, сьогодні головного художника театру, народного художника України. Під його керівництвом таланти корінних заньківчан, народних артистів Василя Яременка, Варвари Любарт, Фаїни Гаєнко, Володимира Данченка, Надії Доценко, Олександра Гая засвітилися новими гранями. У кінці 50-х з його згоди було прийнято у трупу театру після сталінських концтаборів “ворогів народу” Бориса Міруса, Олександра Гринька, Богдана Коха. Багато уваги він приділяв їх акторському вишколу і становленню.

На виставах режисера Б. Тягна виховалось не одне акторське покоління. Борисові Хомичу були властиві риси не тільки близького режисера-постановника, але й риси вдумливого та уважного педагога. Свою педагогічну працю він розпочав у 1924 р. в Київському музично-драматичному інституті імені М. Лисенка як викладач режисури, продовжив 1932 р. в Харківському ТРОМІ, а після війни (1944–1947 роки) відкрив театральну студію при Одесському театрі імені Жовтневої революції. Очоливши Театр імені М. Заньковецької у Львові, він скерував свій погляд на Львівський університет імені Івана Франка, де у 1955–1956 р. керував студентським театром. У 1959 р. відкрив дворічну театральну студію при театрі, до навчання у якій запросив і студентів університету. Випускники студії 1961 р. тепер – гордість українського театру. Це народні артисти України Богдан Ступка, Наталія Лотоцька, Володимир Ячмін-

ський, Алла Бабенко; Арнольд Помазан — народний артист Білорусії; заслужені артисти України Володимир Глухий, Віталій Коваленко, Тадей Давидко, Алла Корнієнко, Богдан Ваврик. Випускники студії 1963 р. доповнили цей список: Лариса Кадирова, Мирослав Коцюолим, Богдан Козак — народні артисти України; Богдан Стецько, Любов Собуцька — заслужені артисти України. Тоді ж у 1963 р. Б. Тягно прийняв до театру випускників Київського театрального інституту ім. І. Карпенка-Карого: Віталія Розстального — народного артиста України, Ганну Плохотнюк — заслужену артистку України.

Як педагог, Б. Тягно часто застосовував метод індивідуальної праці. Завдяки цьому методові Б. Тягну своїми успіхами завдячував Олександр Гай у ролі Гамлета, Олександр Гринько — у ролі Клавдія в “Гамлеті” та Ярослава у “Фаусті і смерті” О. Левади; Богдан Ступка — у тій же виставі в ролі Механтропа. Цей список можна було б і продовжити...

У сезоні 1948 – 1949 рр. Б. Тягно поставив перед колективом заньківчан стратегічну мету — вибороти звання академічного театру. Завдяки цілеспрямованості і високій мистецькій культурі, яку Б. Тягно прищепив заньківчанам, колектив театру досяг цієї мети у 1971 р. Творча енергія, зроджена Б. Тягном, не вичерпала себе ї донині.

18 січня 1964 р. заньківчани назавжди прощалися з Борисом Хомичем Тягном — мужньою людиною і

великим митцем. Його поховано на Личаківському цвинтарі.

У творчості Б. Тягна, як і в творчості багатьох митців, що вийшли з театру “Березіль”, простежуються принципи і засади, що лежали в основі курбасівської системи виховання, одним з основних постулатів якої був закон єдності людського етичного й художньо-творчого начала. “Мистецтво, — наголошував Лесь Курбас, — це та площина, на котрій вершиться об’єднання усіх нас: говорять до себе людські глибини, дійсне наше “я”, невипадковість і різновідність індивідуальностей життєвих”[2]. Простий і зрозумілий постулат, як біблійне “любити ближнього свого, як себе самого”, але водночас трудний і важкий до щоденного виконання. Проте лише за умов його дотримання можливим є шлях безперервного духовного і творчого зросту митця як особистості, як людини. Саме цей шлях заповів колективові заньківчан Борис Хомич Тягно, безкомпромісно утверджував його як режисер і педагог своєю жертовною, самовідданою працею.

1. Сидоренко З. Борис Тягно. — К., 1984. — С. 69.

2. Курбас Лесь. Філософія театру. — К., 2001. — С. 57.

Анна Босенко — Ірина, Ярослав Геляс — Вадим, Богдан Ступка — Механтроп у виставі “Фауст і смерть” О. Левади. Режисер — Борис Тягно, художник — Мирон Кипріян. Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1960 р.



Іван ЮЗЮК

ОЛЕКСАНДР ВРАБЕЛЬ

По-різному складаються долі співаків. Одні починають свій творчий шлях непомітно й поступово, крок за кроком, долають дорогу до мистецьких вершин, інші – навпаки, наче вихор, вриваються на ці вершини і до кінця свого творчого шляху не покидають їх. Таким був народний артист України, професор Олександр Михайлович Врабель. Наші мистецькі дороги перетнулися в 60-х роках минулого століття, коли я після закінчення Львівської консерваторії (тепер – Державної музичної академії) ім. М. Лисенка прийшов на посаду диригента Львівського театру опери та балету ім. І. Франка (тепер – ім. С. Крушельницької).

Олександр Врабель тоді був уже знаменитим. Лавреат Українського конкурсу вокалістів, дипломант Всесоюзного конкурсу ім. М. Глінки, лауреат Міжнародного конкурсу вокалістів у Болгарії, заслужений артист України, провідний соліст театру, він користувався великою шаною у колег і глядачів. Усім було зрозуміло, що в українське музично-театральне мистецтво прийшов справжній талант, який сміливо заявив про себе. Почавши творчий шлях надзвичайно яскраво, О. Врабель протягом усієї своєї мистецької кар'єри міцно утримував зайняту позиції, радував численних шанувальників свого таланту все новими творчими здобутками.

Природа була дуже щедра до нього. Вона дала йому все, що можна дати співакові: розкішний, сильний, багатий обертонами барітон, високий зріст, статну фігуру, горду осанку, красиве виразне обличчя, добре очі, що бризкали синню з під чорних брів, і милу чисто врабелівську посмішку, яка зачаровувала буквально кожного... А ще лагідну вдачу і щире серце.

Звичайно, праця оперного співака важка. І це може зrozуміти по-справжньому лише той, хто сам заспівав хоча б одну головну партію в класичній виставі. Тому всі свої духовні й фізичні сили О. Врабель віддавав сцені. Інакше не міг, бо саме в цьому був сенс його життя... А результат – слухачі любили й шанували його.

Мистецтво О. Врабеля (світле, життєстверджуюче і прекрасне) завжди несло із собою невичерпний заряд позитивних емоцій. Воно робило людей чистішими, пробуджувало найкращі відзvуки струн їхніх сердець. Віддавши своє життя сцені Львівського театру опери та балету, він заспівав понад шістдесят партій, створивши галерею унікальних різнопланових образів, серед яких – Амонастро, Карлос, Маркіз ді



Олександр Врабель



Фото: Ігор Сінкевич

Поза, Граф ді Луна, Жермон, Ріголетто (“Аїда”, “Ернані”, “Дон Карлос”, “Трубадур”, “Травіата”, “Ріголетто” Дж. Верді); Ескамільо, Зурга (“Кармен”, “Шукачі перлів” Ж. Бізе); Єлецький, Томський, Онегін, Роберт (“Пікова дама”, “Євгеній Онегін”, “Іоланта” П. Чайковського); Скарпія, Марсель (“Тоска”, “Богема” Дж. Пуччині); Барнаба (“Джоконда” А. Понк’еллі), Валентин (“Фауст” Ш. Гуно) та багато інших. А якими цікавими і колоритними були у виконанні митця персонажі з опер українських композиторів: Султан (“Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського), Гнат (“Назар Стодоля” К. Данькевича), Гриць (“У неділю рано...” В. Кирейка), Гурман (“Украдене щастя” Ю. Мейтуса), Тугар Вовк (“Золотий обруч” Б. Лятошинського). Та хіба всіх перерахуеш?.. Найголовніше те, що багатий дар природи мистець не розтринькував, збиваючись на манівці, а, постійно працюючи над собою, максимально розвивав, спрямовував і використовував його служінню рідному українському оперному мистецтву. Я був свідком, коли після вистави “Трубадур”, якою я диригував, а О. Врабель співав, відомий режисер Р. Тихомиров (тоді головний режисер Ленінградського, тепер Санкт-Петербурзького театру опери та балету), що був у залі, довго вмовляв співака переїхати на роботу провідним солістом театру імені Кірова. Обіцяв йому всі блага: високу зарплату, квартиру, зарубіжні гастролі, але співак відмовився...

Серце О. Врабеля завжди було відкрите для людей, яких він любив і шанував. Буквально з перших днів роботи в театрі мені поталанило тісно співпрацювати і навіть товарищувати з ним. Його поради для мене, молодого диригента важко переоцінити.

Кожен співак, як загалом і кожна людина, реалізується по-своєму, набуваючи крок за кроком лише йому властивої манери, викристалізовуючись в оригінального і неповторного митця, а вірніше – у творчу особистість. Час становлення молодого співака був не простий. Адже коли Шоні Врабель (так його називали друзі) починав свою творчу кар’єру, в театрі була ціла когорта хороших баритонів, серед яких особливо яскраво сяяла зірка його вчителя – народного артиста України і колишнього СРСР Павла Кармалюка*. Пройде час і всі ведучі партії, які з тріумфом виконував П. Кармалюк, з таким же успіхом співатиме його учень О. Врабель, повторюючи мистецький подвиг свого вчителя. Єднали їх обох талант, пристрасна любов до опери і співу, а також глибинне духовне багатство творчості цих видатних представників української вокальної школи. Однак кожен з них мав свій неповторний мистецький темперамент, власний творчий почерк. Так, напевно, потрібно було Богові, щоб хлопець із села Осівці, що на Житомирщині, Павло Карма-

люк, і хлопець із села Іванівці, що на Закарпатті, Олександр Врабель, зустрівшись саме у Львові, сянули вершин людського духа – оперного мистецтва, злетівші над світом на крилах слави. Їхній злет – це сплеск материнської радості всієї української землі від Дніпра до Карпат, яка у всі віки плекала і плекає могутні мистецькі таланти. Не стану порівнювати їх голоси чи прискіпливо досліджувати величний талант кожного. Скажу лише одне: якщо творчий манері П. Кармалюка притаманні класична стриманість та епічний розмах, які асоціюються із спокійним плином могутнього Дніпра і широчинною безкрайого українського степу, то для О. Врабеля характерні поетична пристрасність, невгласимий темперамент – як віковічна велич Карпатських гір, загадковий шепот смеркових лісів і невгамовний дзвін бурхливих гірських потоків.

Творчість співака О. Врабеля – це довгі роки цілеспрямованої, напруженої праці без зайвої метушні, гласливості, без потурання низьким смакам слухачів, більшість з яких ще й сьогодні заповнюють великі концертні зали чи стадіони, щоб послухати (звичайно “під фанеру”) ту чи іншу модну естрадну знаменитість і “ловити кайф” від цього. Творче кредо О. Врабеля визначали почуття власної гідності і відповідальність перед власною мистецькою совістю. У його великому концертному репертуарі, крім популярних класичних арій, українських народних пісень, були й твори сучасних композиторів, що відзначалися високою мистецькою цінністю, і не було жодного низькопробного “шлятера”, що часто в догоду публіці включали у програми своїх концертів інші, навіть досить відомі співаки.

Не буду вдаватися до детального аналізу чи характеристики чудових барв голосу співака. Скажу лише, що його могутній прекрасний баритон чи то в партіях ліричного, чи драматичного плану, перелітаючи через оркестрову яму і перекриваючи звучання симфонічного оркестру, заповнював великий зал театру й душі слухачів.

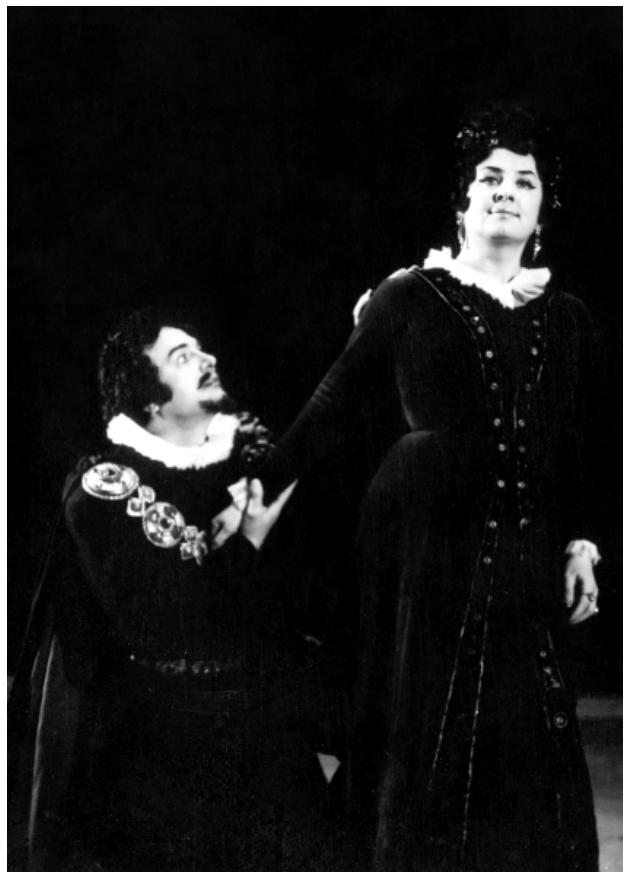
Олександр Врабель належить до тих акторів, які мають гаряче серце, багату фантазію і вміють жити на сцені повнокровним життям. Підтвердити це може курйозний випадок на спектаклі “У неділю рано...”, в якому соліст співав партію Гриця, а я диригував. У другій дії опери після надзвичайно ефектної Пісні Гриця, що за своїм характером і структурою нагадує жартівливу коломийку, іде дует. Режисер поставив цю сцену таким чином, що після Пісні Гриця з лівої куліси повинна вийти Настика. Гриць, підкравшись до неї з батогом, притискає її до грудей, і на словах Настики: “Чого мене спинив?...” – починається їхній дует. Однак цього разу все вийшло інакше. Після вдало заспіваної Пісні, в кінці якої Врабель артистично кілька разів ляскав батогом і після бурі аплодисментів у залі, Настика ...не з’явилася. Врабель ще раз тріскає батогом у сторону лівої куліси, звідки повинна вона вийти, потім правої, а Настики – ні слуху, ні

*У різний час О. Врабель навчався співу також у Миколи Філатова та закінчував консерваторію в Олександра Карпатського.

духу... Втративши надію на її появу (пізніше виявилось, що артистка, яка в той вечір співала партію Настки, заговорилася в гримерній з подругою), він лягає на станок, що імітував горбочок, і починає розглядати небо... Я кілька разів повторюю початкові такти дуету, щоб врятувати становище й дочекатися виходу геройні, ставлю довгу фермату в оркестрі... Раптом з лівої куліси вибігає розгублена Настка. Врабель-Гриць, помітивши її, швидко зривається з місця, наздоганяє її і притискає батогом до грудей... Артисти оркестру пирскають зо сміху, але глядач абсолютно нічого не помічає, ніби все так і мало бути.

Співаючи ту чи іншу партію, митець наділяв кожного зі своїх героїв різними характерами, однак їх єднала одна спільні риса, що була притаманна самому співакові, – щирість і безпосередність як в житті, так і на сцені. Важко віддати перевагу якісь одній стороні обдарування співака. Красивий, рівний у всіх регістрах голос, небаєякий артистичний талант допомогли йому створити низку прекрасних образів оперних героїв, а яскравий темперамент, природна музикальність і вміння передати психологічну загостреність і глибину сценічної дії, надавали поведінці його героїв достовірності і особливої переконливості.

Олександр Врабель був чудовим партнером. Він міг будь-якої миті прийти на допомогу тому, хто разом з ним брав участь у виставі, особливо молодим співакам, які не мали ще належного сценічного досвіду. Серед відомих митців, з якими тісно співпрацював О. Врабель на сцені Львівського театру опери та балету, були такі відомі майстри українського оперного мистецтва, як народні артисти України Володимир Ігнатенко, Володимир Луб'янний, Роман Вітошинський, Людмила Божко, Тамара Дідик, яка згодом стала його дружиною; заслужені артисти України Людмила Жилкіна, Теофілія Братківська,



Тамара Дідик – Ельвіра, Олександр Врабель – Карлос в опері “Ернані” Дж. Верді. Режисер – Д. Смолич, художники – Тадей та Михайло Риндзаки. Львівський оперний театр ім. І. Франка, 1971 р.

Костянтин Голубничий, Тамара Поліщук, Ярослав Головчуک, Валентина Герасименко, Володимира Чайка, Анна Дашак, Наталія Свобода та багато інших. Вони любили, шанували і поважали співака за непересічний талант, щирість і теплоту у взаєминах.

Працюючи професором кафедри сольного співу Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка, О. Врабель виховав ряд прекрасних виконавців, серед яких такі відомі у світі співаки, як заслужений артист України Степан П'ятничко, Олександр Теліга, лавреати і дипломанти міжнародних конкурсів Андрій Хавунка, Микола Швидків, Василь Понаїда та інші.

Олександрові Врабелю аплодували слухачі багатьох країн світу на різних континентах. І скрізь, де б не виступав артист, він співав про свою прекрасну і чарівну землю, яка народила, зростила і підняла його на високий мистецький п'єдестал, свій край, ім’я якому – УКРАЇНА.

Олександр Врабель та диригент Іван Юзюк після вистави “Ріголетто” Дж. Верді. Львівський оперний театр, 1978 р.



Сергій БЕДУСЕНКО

ПАМ'ЯТЬ – СИНОНІМ БЕЗСМЕРТЯ

Є люди, котрі уособлюють епоху, бо їхня діяльність, їхнє життя тісно пов'язані з тим, що найбільш характерне та актуальне для даної епохи. Ці особистості безпомилково вловлюють ледь помітні тенденції часу, першими осмислюють їх і втілюють у своїй творчості, будівничій за суттю. Наше існування – своєрідна Система Виборів, і часто саме високий приклад Творця допомагає нам зробити единоправильний вибір.

Шлях Художника подібний до полум'я свічки – його місія незмінно дарувати близкім тепло і світло. Гасне Свічка, відходить Художник – і разом з ним відходить сама епоха, залишаючи нам просвітлену туту спогадів...

Володимир Висоцький, Булат Окуджава, Святослав Ріхтер, Іван Миколайчук... Саме до таких епохальних особистостей цілковито належить відомий український режисер Сергій Данченко.

Із Сергієм Володимировичем мені пощастило брати участь у створенні дванадцяти вистав, і це для мене унікальний приклад тривалої і плідної творчої співпраці аж до останньої його вистави – “Пігмаліон” Б. Шоу.

Познайомив нас відомий музикознавець і театролог Ігор Мамчур на початку 1983 р. Тоді я працював завідувачем музичні частини Київського ТЮГу і вже мав певний досвід театрального композитора: п'ятнадцять музичних і драматичних вистав. Отже, вікопомна зустріч відбулася, і моє хвилювання значною мірою було знівельовано і творчою атмосферою, яка панувала у легендарному Театрі ім. Франка, і доброзичливістю його художнього керівника.

З першої ж своєї роботи я потрапив, що називається, “поміж двох вогнів”, точніше “світил”: з одного боку – знаменитий режисер, з другого – неповторний сценограф Данило Лідер. Якщо ж до цього додати ще ім'я всесвітньо відомого драматурга (Ф. Дюрренматт), то картина буде повною. “Візит старої дами”, без сумніву, став культовою виставою, радував глядачів чотирнадцять років і належав до тих творів мистецтва, актуальність яких з роками зростає. Слова Д. Лідера про те, що “Візит...” найбільш оптимальний за співвідношенням режисури, музики і сценографії, стали для мене справжньою “провідною зіркою”.

А після гучної прем'єри Сергій Володимирович представив мене громадськості:

– Дозвольте познайомити вас із моїм тезкою – молодим композитором Сергієм Бедусенком.

Ось так і почалося.

Нині, озираючись на свої сімдесят із лише вистав, серед яких п'ятнадцять мюзиклів і чотири рок-опери, можу з упевненістю сказати, що з тридцяти режисерів, з якими мені довелось працювати, лише поодинокі від-

чували музичну тканину вистави так тонко, як Сергій Володимирович. Уже те, що він мислив категоріями оригінальної музики, а не підбору продукції “з чужого плеча”, викликало справжню повагу. Він завжди знов, що йому треба, і чітко ставив завдання. При цьому виявляв глибоке й різnobічне знання музичної літератури: чи це “віденська класика”, чи “фламенко”, пісні “календарного циклу” чи “міський романс”. Згодом, навідуючи Сергія Володимировича в лікарні, я не переставав дивуватися широті його зацікавлень. Від напівзабутих народних обрядів, рецептів рідкісних страв чи ліків – до глобальних філософських узагальнень... На його прохання я приносив записи органної музики Й.С. Баха і, йдучи, залишав його наодинці з творчістю, можливо, найпотужнішого з композиторів.

Але повернімося до нашої історії. Точна установка режисера не обмежувала творчої свободи композитора, більше того – передбачала експерименти, якщо вони, звичайно, допомагали виявляти сенс задуманого.

Показовою в цьому розумінні була робота над музичною виставою “Мерлін, або Спustoшена країна” Т. Дорста, що стала лавреатом Міжнародного фестивалю мистецтв (Мюнхен, ФРН). Музична партитура вийшла справді багатошаровою: від григоріянського хоралу і балад XIV століття через романтизм – до справжнісінського авангарду в стилі К. Пендерецького.

Поєднуючи традиції та новаторство, Сергій Володимирович легко занурювався в “царину експерименту”. Так, у “Візиті...” він прийняв запропонований “коктейль” з “класики”, “фолка”, містичного імпресіонізму і стилю

*Сергій Данченко та Сергій Бедусенко під час репетиції.
Світлина О. Хитрова.*



“ф’южн”, замішаного на “активній електроніці”. А в “Аукціоні” М. Гараєвої, де дія розгортається в наші дні, без змінних слів погодився на нестандартний хід “середньовічного полновання” в сучасній інтерпретації.

Що ж до барвистого і надзвичайно співзвучного нашому часові мюзиклу “Крихітка Цахес” (Е.Т.А. Гофман – Я. Стельмах), то режисер, звичайно, був далекий від вищеканого в нас у цьому жанрі стилю “гоп-ча-ча”, і це мені надзвичайно імпонувало. Від Бетовена до Гершвіна із вкрапленнями Ж.М. Жара – так коротко можна було б охарактеризувати музичну палітру вистави. А яким був балет з легкої руки блискучого Г. Ковтуна – він, мабуть, уперше на вітчизняній сцені “понюхав бродвейського пороху”!

Цікава деталь. Усе, що мені співзвучне, запам’ятую автоматично. І коли на нашій настановчій “гофманівській” зустрічі я, не знаючи, про що піде мова, виклав усе, що знаю про “Цахес”, режисер дуже здивувався. “Треба ж, – згадував він згодом, – навіть важковимовлюване ім’я феї Рожабельверде і то знов. Ось що називається “бути в матеріалі”!”

Ну от, ми й підійшли до легендарної “Енеїди” І. Котляревського, котра стала візитівкою “франківців”. Чи це не символіка в найвищому сенсі? Безсмертна поема класика української літератури стала першоосновою першої в Україні рок-опері!

Чого гріха тайти?! Я давно вже приглядався до цього самобутнього твору, а тому був цілковито готовий до початку праці. Лише прозвучав “полум’яній клич” Сергія Володимировича, як я відразу з головою поринув у творчий процес. Задача була архіскладна: поєднати український бурлеск, італійські опери “buffo” і “seria” з різними стилями рок-музики. Плюс “пісні і танці народів світу”, а на закуску – вагнерівська система лейтмотивів. Невдовзі відкрив дивовижний зв’язок “думи” з “блюзом”, “коломийки” з “рок-н-ролом”, “гопака” – з “брейком”... Утішав я себе тим, що першопрохідцям завжди важко. Часто доводилося працювати ночами – бракувало дня. Цю партитуру ми творили в тісному контакті з режисером – хотіли досягти максимально єдності в думках, щоб кожна нота працювала на результат!

На відміну від інших постановників, котрі частенько покривали брата-ліцедія “молодецьким триповерховим”, “дядя Серьожа” практично ніколи не виходив з себе. Навіть легке “підвищення тону” траплялось украй рідко. Не в його правилах було також “тиснути” або приспішувати. У крайньому разі міг потелефонувати і запитати без сліду напруги:

– Ну, як там наші справи?

Звичайно, кожному своє, але мене особисто такий підхід стимулював. Так спокійно, без помпи, сусти і, здавалось, жодної напруги. Ця дивовижна людина зібрала під одним дахом єдину у своєму роді трупу. Мабуть, ніде більше я не спостерігав такої творчої аури, такого яскравого сузір’я імен. Богдан Ступка, Анатолій Хості-

косв, Наталя Сумська, Степан Олексенко, Поліна Лазова, Богдан Бенюк!.. І ціла когорта молодих, котрі, окрім драматичного таланту, володіли добрими вокальними і пластичними можливостями! Таким під силу абсолютно все.

Не раз із захопленням спостерігав я з репетиційної зали за тим, як поступово, починаючи з першого виходу на сцену, “театральне полотно”, наче чаюдійно, збагачувалося необхідними деталями, набувало сили, відточеної й блиску. Крок за кроком, штрих за штрихом!.. Це було таїнство, щось схоже на давньогрецьку містерію! Здавалось, режисер та актори безпомилково читають думки один одного. Так, від роботи до роботи, і я зливався з цією телепатичною атмосферою. І було від цього легко і ясно.

Сергій Володимирович був одночасно Поетом і Філософом Сцени. Він умів не лише “облитись слізми над задумом”, але й злетіти над ним, осягнути його з висоти пташиного польоту. Тому промахів не було. Кожна із здійснених ним вистав була наче покликана до життя самим часом, а значить, була необхідною для епохи. Кожна по-своєму. Ось чому вистави довго не сходили зі сцени. “Енеїда”, наприклад, за вісімнадцять років витримала триста двадцять показів. І це при аншлагах! До речі, тепер, за ініціативою художнього керівника театру Б. Ступки, створюємо нову редакцію – аранжування, сценографія, світло. Вірю, що рок-оперу услід за Росією, Білоруссю, Польщею, Грецією побачать у багатьох інших країнах. Запорізький козак оглядає Європу з верхівки Ейфелевої вежі, а Америку – з вінця Статуї Свободи... Чи не правда – щось у цьому є! На моє глибоке переконання, саме Енеїда – предтеча того Зоряного Часу України, свідками якого ми всі стали і якому так радів би Сергій Володимирович Данченко...

Останні вистави були легкими, майже повітряними. Колоритні “Зайці”, елегантний “Пігмаліон”... Я розумів: Майстер береже сили для головного – давно задуманого ібсенівського полотна. “Пер Гюнт” – пристрасна, бунтівна і водночас вдумлива натура, що в нескінченних мандрівках прагне віднайти втрачений рай... З приводу майбутньої вистави ми з режисером зустрічались двічі і схилялись до того, щоб Пер Гюнт, неважливо тенором чи басом, але заспівав. Захоплений таким “глибистим” матеріалом, я просто палав бажанням розпочати роботу і навіть написав частину музики. Час від часу нагадував про себе:

– Сергію Володимировичу, коли ж ...

– Не варто поспішати, – відповідав він, – адже у нас з вами ще багато часу...

І здригнулась годинникова стрілка, і продзвенів третій дзвінок. Але вистава на цей раз не відбулася...

Несповідимі шляхи Господні... Так уже заведено: ми відходимо, але залишаємо світові відблисків своїх діянь. Усе найкраще в нас живе пам’яттю. Добре не забувається. На всі часи. І будуть, будуть тривати спогади... Бо Пам’ять – синонім Безсмертя!

Переклада з російської Вікторія Янівська

Богдан КОЗАК

ЦЕРКОВНИЙ ЗАПИС ПРО ХРЕЩЕННЯ ОЛЕКСАНДРА КУРБАСА

Усе те, що торкається біографії Леся Курбаса, для історика театру є не менш важливим, ніж дослідження творчого доробку великого майстра. В одному і другому випадках незначні, з першого погляду, штрихи, деталі, із несподіваною силою увиразнюють, конкретизують рельєфний пласт уже добре вивченого, висвітлюють нові грані, збільшуючи, таким чином, смисловий об'єм цього пласти.

Дату і місце народження Леся Курбаса в 1975 р. розшукала Раїса Скалай: документально підтвердила, що Лесь Степанович Курбас таки народився в Самборі 25 лютого 1887 р., а не у Старому Скалаті, як дехто вважав. Про перипетії і труднощі, пов'язані з пошуком цього факту, дослідниця розповіла у трьох публікаціях[1]. Треба віддати належне активній і наполегливій праці, яку вона виконала для встановлення істини. Проте з невідомих причин фотокопію документа, який 1975 р., як повідомляє у своїх публікаціях Раїса Скалай, надіслав їй генеральний консул Польської Народної Республіки в Києві, не було ні повністю опубліковано, ні описано, ні досліджено. Лише перший фрагмент цього документа, де поруч із записом числа, місяця й року хрещення Л. Курбаса знаходилось число, місяць, рік та місце його народження, було опубліковано в українському часописі “Наша культура”, що виходив у ПНР.

1992 р. у Вроцлаві в Міжнародному осередку досліджень творчості Єжи Гротовського (Польща) відбулася Міжнародна наукова конференція, присвячена Л. Курбасу, в рамках якої українська сторона розгорнула виставку документів життевого і творчого шляху реформатора українського театру. Архіваріус Центру досліджень Бруно Хояк звернув увагу на фотокопію фрагмента з церковної книги про хрещення Л. Курбаса, де у графі прізвища батьків зазначалось, що його мати “Ванда – дочер пок[ійного] Іоанна Тейхера, урядника при старостстві”. Бруно Хояк дуже здивувався, що в усіх дослідженнях про життя Леся Курбаса (як і в дослідженнях Раїси Скалай) мама Л. Курбаса фігурує як Ванда Адольфівна, а не Іоанівна.

Пан Бруно сфотографував документ, що експонувався на виставці, науково опрацював його і вирішив свої спостереження опублікувати в Україні. Однак охочих це зробити в нас не виявилось.

Перебуваючи 2002 р. у Вроцлаві, я завітав до Центру досліджень і в розмові із Бруно Хояком, моїм давнім приятелем, дізнався про його відкриття. У Львівському державному університеті ім. І. Франка тоді вже діяла кафедра театрознавства та акторської майстерності, викладачі якої видавали (з 2001 р.) театрознавчий журнал “Просценіум”. Як завідувач кафедри й один із редакторів журналу, я вважав, що матеріал Бруно Хояка необхідно опублікувати. Але редакція журналу не змогла цього зробити через спротив із боку Раїси Скалай. Вона вважала, що її публікації не потребують додаткових уточнень. Редакція журналу не мала наміру загострювати конфлікт із дослідницею ще й тому, що не могла проілюструвати належним чином матеріал Бруно Хояка. Світлина, яку він надіслав нам, була нечітка: зробив її через скло виставкової вітрини. Дивувало, що у статті Раїси Скалай “Загадка Леся Курбаса” як ілюстрацію до тексту було подано лише один фрагмент запису про хрещення Леся

Курбаса, в якому вказувалася дата народження, місце народження і дата хрещення, а на виставці у Вроцлаві документ складався ще з однієї частини, що містила інформацію про батьків народженого. Логіка підказувала, що повинен бути запис і про тих, хто тримав дитину до хреста, – хресних батьків. Бажаючи опублікувати документ повністю, я спробував одержати його якісну копію. Допоміг мені розшукати “запис про хрещення” директор Південно-Східного наукового інституту в Перешиблі Станіслав Стемпень, якому редакція журналу “Просценіум” і я особисто висловлюємо найглибшу подяку. Якою ж була моя радість, коли ксерокопія надісланої ним сторінки з церковної книги, де містився запис про хрещення Л. Курбаса, мала ще й третю частину – запис про хресних батьків. Це змусило наново опрацювати документ. Віддаючи належне праці Бруно



Ванда Іоанівна Курбас.
1890-ти рр.

Хояка, за його згодою роблю свій власний опис і коментар документа. Ось так виглядає надіслана ксерокопія:

у сьомій, також розділеній на дві графи, зазначалася стать дитини: зліва, де записували хлопчиків, стойть вертикальна риска **I**, у правій, де дівчаток, – прочерк; у восьмій

Церковний запис про хрещення Леся Курбаса, 1888 р.

Документ знаходиться в Державному архіві Перемишля в зібранні: Греко-католицькі парафії в Перемишлі 51-2/01, сигнатура = 3/1, С. 84 (Zespuj: Parafie greko-katolickie w Przemyslu 51-2/01, sygnatura = 3/1, S. 84). Запис зроблено в церковній книзі Переміського греко-католицького кафедрального собору Різдва Святого Іоанна Хрестителя на сторінці 84 під № 9, на лівій стороні книги в кінці сторінки.

Документ написано по-церковно-слов'янськи, що було характерно для Галичини XIX ст. У тексті зустрічаємо літери **ѣ** (ять) та **ъ** (йор), поруч із українським **и**, а також українське **и** та російське **ы**. Літера **ѣ** читалася як **i**, а літера **ъ**, що перебувала у словах у слабкій позиції, не читалася.

Подаємо текст та коментар із книги церковного запису про хрещення Л. Курбаса. Потовщенім курсивом подаємо рукописний текст оригіналу, у квадратних дужках розшифровуємо скорочення слів у тексті оригіналу.

Згідно з вище вказаними мовними правилами читамо документ так:

У першій колонці наприкінці сторінки поставлено порядковий номер запису – **9**, у другій – дата народження – **25** (цифри підкреслено двома лініями) **Лютого 1887** (цифри підкреслено двома лініями); у третьій – дата хрещення – **8 януарія (січня) 1888 року**; під датами народження і хрещення написано слово **місто** (підкреслено однією лінією); у четвертій графі, де позначали адресу, де народилась дитина, вертикально написано – **рожденое** (народжене) **в Самборі**; у п'ятій записано ім'я дитини при хрещенні – **Александр Зенон (двохімен)**, під ним – **Бабка** (повитуха) **Сорукто з Самбора**, ще нижче широко написано – **Крест[ив] і Мир[опомазав] О. Полянський**; у шостій, розділеній на дві графи, зазначалося віросповідання: у лівій, де позначали греко-католиків, стойть вертикальна риска **I**, у правій, де інші релігії, – прочерк;

мій, теж розділеній на дві графи, записували законність народження: зліва вертикально написано слово **правого** (законнонароджений), справа – прочерк; у дев'ятій – відомості про батька дитини – **Степан Курбас, син Філіпа Курбаса – священика з Старого Скалата і Йосифи з Литвиновичев – (актор при руськом театрі)**; у десятій – відомості про матір дитини – **Ванда, дочеря покійного] Іоанна Тейхера, урядника при Старостві – і Кароліни з Кульчицких (акторка)**; в одинадцятій – ім'я та прізвище хресних батьків – **Казимір-Владислав Плошевский, актор, Іоанна Гриневецка, донька Николая Гриневецкого (акторка)**.

Чому “Александр-Зенон Курбас”, як записано у книзі, був хрещений через рік після народження, та ще й у Перемишлі, можемо тільки гадати. Раїса Скалій висуває таке припущення: “...На прохання Іоанни Гриневецької, акторки театру “Руська бесіда”, яка походила з Перемишля й була хрещеною матір’ю Леся, його охрестили в Перемишлі”[2]. Звідки взято відомості про те, що ініціатором хрещення Олександра Курбаса в Перемишлі належить Іоанні Гриневецькій, на превеликий жаль, Раїса Скалій у статті не говорить. Наведена цитата свідчить, що дослідниця мала фотокопію повного запису з церковної книги, однак чомусь, називаючи хресну маму І. Гриневецьку, не згадала про хресного батька – видатного актора українського галицького театру за походженням поляка Владислава Плошевського (1853–1892).

А все-таки... Чому Леся Курбаса хрестили в Перемишлі? Місто Самбір, у якому народився Л. Курбас, належав до Перемисько-Самбірсько-Сяноцької єпархії, парафіяни якої від 1886 р., коли в Перемишлі було освячено Кафедральну церкву Різдва Святого Іоанна Хрестителя[3], зазвичай хрестили в ній своїх дітей. Це було і знаменно, й почесно. Тож батьки Леся Курбаса чекали

нагоди, щоб приїхати до Перемишля і вчинити все згідно із традицією. Така нагода трапилася, коли театр у кінці грудня поїхав туди на гастролі. Таку інформацію подає газета “Діло” за 1887 р. в рубриці “Новинки”: “Русько-народний театр під дирекцією пп. Біберовича і Гриневецького забавить в Бродах до 22 н. ст. грудня включно, а звідси переїде до Перемишля, де 25 н. ст. грудня с. р. дасть перше представлень. Всіх представлень в Перемишлі буде тільки шість”[4]. Отже, знаємо, що театр товариства “Руська бесіда” з 25 грудня 1887 р. виступав у Перемишлі. У тій же газеті “Діло” за 5 січня 1888 р. в рубриці “Новинки” подано таку інформацію: “Русько-народний театр під дирекцією пп. Біберовича і Гриневецького переїхав уже з Перемишля до Ярославля [айдеться про місто Ярослав, Польща – Б. К.] на кілька представлень. Перше представлення одбудеться в середу (18-го н. ст. січня)”[5]. Як бачимо, театр “Руська бесіда” виступав у Перемишлі, а 4 січня переїхав до Ярослава. Відомо також, що від Різдва до Йордана театр не грав вистав. Перша вистава в Ярославі мала відбутися лише 18 січня. Можна припустити, що батьки Леся Курбаса з малим сином не поїхали з трупою театру до Ярослава, а святкували Різдво у Перемишлі, де на другий день свят, у день святого сімейства Марії і Йосифа, в кафедральній церкві Рождества Святого Іоанна Хрестителя охрестили свого сина. Це був свідомий вибір, а не випадковість. Хрестив Леся Курбаса отець Олімпій Полянський[6], а хресними батьками були Казимир-Владислав Плошевський та Іоанна Гриневецька – сестра Івана Гриневецького, відомого актора, одного з керівників театру.

А щоб не виникло сумніву, чи подружжя Курбасів перебувало на гастролях із маленьким річним сином, подамо інформацію Єжи Плешнаровича з його книжки “Сторінки діяльності Жешівського театру”: “Лютий. 1888 р. Гостив Львівський руський народний театр під дирекцією Івана Біберовича та Івана Гриневецького. Виступили актори: Кароліна й Антін Клішевичі, Ружицькі, Стечинські, Костянтин Підвісоцький, Владислав Плошевський, Гуревич, Янович[тут і далі в цитаті підкреслення автора статті – Б. К.] Грали українською мовою. Оголошено репертуар – “Циганський барон” Й. Штрауса (4 лютого) і “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського (11 лютого)”[7].

Тепер поміркуємо над ім’ям батька матері Л. Курбаса. Слухно зауважив 3 листопада 1992 р. Бруно Хояк, маючи перед очима фотокопію двох частин “запису про хрещення”, в якому Ванда Курбас (дівоче прізвище – Тейхер) записана по батькові як Іоанівна, а не Адольфівна. Те, що в українському театрознавстві й досі мати Курбаса фігурує як Ванда Адольфівна, свідчить, з одного боку, про нашу неуважність до виявленого документа, а з другого – надто вже міцно тримаємося традиції. Справді, Ванду Іоанівну Курбас актори театру “Березіль” кликали Ванда Адольфівна (про це свідчать їхні

спогади), так зверталася до неї і дружина Леся Степановича – Валентина Чистякова. Заарештований 1933 р. у Москві, Л. Курбас під час першого допиту на запитання слідчого про сімейний стан сказав: “Дружина Валентина Миколаївна Чистякова (у Харкові), мати Ванди Адольфівна (у Харкові)”[8]. То що дивуватися театрознавцям, які більше знають про ці матеріяли, аніж про фотокопію з церковної книги та публікації Раїси Скалій. Навіть в Енциклопедичному словнику “Митці України” (К., 1999, за ред. А.В. Кудрицького) під гаслом “Яновичі” читаємо інформацію – “Ванда Адольфівна Яновичева”. То як насправді по батькові писалася матір Курбаса? Ми не маємо сумніву: Іоанівна.

Яке можна знайти пояснення, що всі вважали її Вандою Адольфівною? Можливо, йдучи за чоловіком у 1884 р. на сцену театру товариства “Руська бесіда”, вона вважала за доцільне не тільки взяти сценічний псевдонім мужа “Янович”, але й змінити ім’я по батькові – Іоанівна на Адольфівна. Тоді діти з поважних родин дуже високо ставили честь батьків. Можна ще припустити, що Іоанн Тейхер мав подвійне ім’я – Іоанн-Адольф. Але не міг о. Олімпій Полянський записати у книзі лише одне ім’я – Іоанн, адже писав цю інформацію зі слів доньки Тейхера – Ванди Іоанівни – або метричного свідоцтва її народження. Іншого пояснення поки що не маємо.

Вважаємо, що ця публікація зверне на себе увагу істориків театру, укладачів довідників та енциклопедій. Хочемо також вірити, що публікація зацікавить молодих театрознавців і викличе в них бажання розшукати в архівах родовід Леся Курбаса по батьківській і материнській лініях, а також дослідити творче життя Степана Пилиповича Курбаса (Яновича) (1862 – 1908) і Ванди Іоанівни Курбас-Тейхер (Янович) (1867 – 1950). Їхнє життя і творчість та безпосереднє їх відношення до великого Майстра української сцени Леся Курбаса заслуговують на ґрунтовну розвідку.

1. Де і коли народився Л. Курбас // Вітчизна. – 1974. – № 6. – С. 215–217;

Перипетії шукань // Вітчизна. – 1975. – № 11. – С. 217–218;

Загадка Леся Курбаса // Наша культура. – 1976. – № 2 (214). – С. 6–7.

2. Вітчизна. – 1975. – № 11. – С. 218.

3. Схиматизм всего кліра Руско-Католіческого епархіи соединенных Перемышской, Самборской и Саноцкой. – Перемишль, 1888. – С. 21.

4. Діло. – 1887. – 1(13) грудня. – Ч. 134. – С. 3.

5. Діло. – 1888. – 5(17) січня. – Ч. 3. – С. 3.

6. Схиматизм всего кліра Руско-Католіческого епархіи соединенных Перемышской, Самборской и Саноцкой. – Перемишль, 1888. – С. 21.

7. Jerzy Pleśniewicz. Kartki z dziejów Rzeszowskiego teatru. – Rzeszów, 1985. – S. 242–243.

8. Лабінський М., Шудря М. Протоколи допиту Л. Курбаса по справі ЗВУ // Український театр. – 1991. – № 3. – С. 4.

Сергій ДАНЧЕНКО

ПРО КОХАННЯ

(Із неопублікованих інтерв'ю)

БЛІЦ-ІНТЕРВ'Ю

Я люблю...

коли навколо мене все добре й усім добре.
Тоді добре й мені.

Я не люблю...

віроломства і зрадництва.

Найрадісніше в житті...

коли я люблю і люблять мене.

Я ніколи не дозволю собі...

зрадити друга.

Моя слабкість...

їх доволі.

Я абсолютно переконаний у тім, що...

жити варто заради мистецтва театру.

Єдине, заради чого я б приніс у жертву

багато, – це...

здоров'я близьких.

Ідеальна жінка...

як на мене, таких не існує.

Справжній чоловік...

також, думаю. Але ним я можу назвати
мужчину, який вміє цінувати чоловічу
дружбу. А це, до речі, зустрічається до-
волі рідко.

Природа – це...

основа всього. Те, звідки ми вийшли й куди
підемо.

Театр – це...

моє життя.

Актори – це...

діти, але бісові діти.

Режисер – це...

нещасна людина.

Улюбленій колір...

сіро-голубий. Це колір моря,

з якого ми вийшли.

Я люблю...

слухати тишу.

Життя дається людині для того, щоб...

вона вічно думала над тим, заради чого
вона прийшла у цей світ.

Знайомлячись з новою людиною, я у першу
чергу звертаю увагу...

наскільки ми внутрішньо суголосні.

*“Найрадісніше в житті... коли я люблю
і люблять мене...”*



Сергій Данченко з дружиною, Валентиною Міліцею.

Олена Коваленко: Сергію Володимировичу, Ніцше визначив кохання як одухотворення чуттєвості. Жодною мірою не обмежуючи Вас рамками афоризму, я пропоную Вам спробувати визначити поняття кохання й любові, виходячи із власного розуміння, а можливо, й досвіду...

Сергій Данченко: По-перше, я справді вважаю, що кохання є джерелом життя і людських стосунків, оскільки воно рухає всім. Людина, яка втратила відчуття любові, як на мене, ніби вибуває з життя. Але мушу попередити Вас, що я належу до тих людей, які не полюбляють душевного стриптизу, тому розповідей про мої стосунки із близькими мені людьми, й зокрема жінками, ви не діждете...

О. К.: А це й не є метою моєї з Вами розмови...

С. Д.: Любов завжди від Бога. Я думаю, що кохання стоїть і

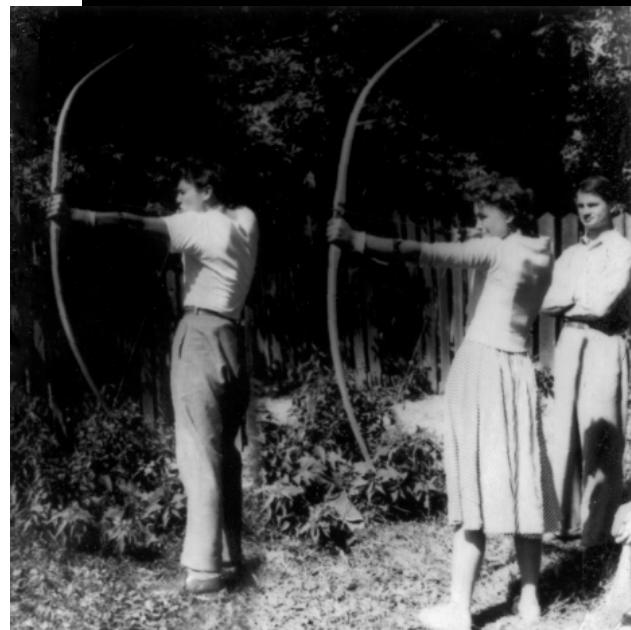
мусить стояти на першооснові, на Божественній першопричині. На тому, що є природа. “Возлюби ближнього” і взагалі весь світ. Мені важко уявити людину, яка б кохалася виключно в техніці, хай навіть найдовершеннішій, і це рухало б світом. Світом рухає кохання до живого – людини, природи. Людина без любові неповноцінна. Інша річ, що наш час ускладнює, а часто й підміняє традиційні засади спілкування між людиною й живою природою. Ми живемо в тотальному морі штучних стосунків, часто зомбовані різного виду рекламию продукцією, що базується на імітації природного, але в не-природній формі. Як це не жахливо, але формуються цілі покоління урбанізованих людей, яким телевізійний світ здатен замінити весь інший. Мене ж особисто завжди цікавили два питання: як влаштований світ, створений природним шляхом, поза впливом людини і яким є мое місце у співвідношенні з цим світом, взагалі з буттям. Мене завжди хвилювали й хвилюють мої особисті буттєві задачі, наскільки я їх виконую і наскільки мені ще треба напружуватися, щоб досягти мети, яка взагалі-то стоїть перед кожною людиною, – зрозуміти сенс свого існування... І в основі цього всього – кохання, любов.

О. К.: Я знаю таких творчих людей, які вважають, що стан закоханості для них є нормою. Причому необов'язково, щоб вона була взаємною. Достатньо відчувати себе закоханим, і це стимулює творчість.

С. Д.: Мені важко судити, але, як на мене, це все ж напівправда: хто із закоханих не прагне взаємності, перебування разом? Є різні типи людей, можливо, хтось і може жити якийсь час у стані відсутності кохання. Я ж належу до тих, хто вважає більш нормальним, коли чоловік і жінка кохають одне одного. Інша річ, коли йдеється про те, що в житті існують періоди, коли людина може ставити собі якусь значну мету, прагнення якої передбачає свідоме позбавлення себе любовних ігор, щоб не витрачати на це енергію і час. Утім... Я пам'ятаю себе вісімнадцятилітнім. Я йшов Львовом і на повні груди вдихав повітря, насычене пахощами свіжих кавунів. Це був запах танучого снігу. І враз мені страшенно захотілося звернутися до вищих сил і попросити їх про те, аби вони залишили мене в цьому віці, щоб я ніколи не став старшим. Мені враз стало не потрібно бажаної слави, визнання. Дивовижний запах снігу й відчуття моєї закоханості тоді дали абсолютну повноту щастя. Мені не треба було більше нічого.

О. К.: Зараз Ви теж звертаете увагу на запах снігу?

С. Д.: Старий собака нюх втрачес. Втім мушу сказати, що пізніше більше бачиш, можливо ясніше відчуваеш, більш загально бачиш картину буття й відвертіше шукаєш своє місце в ній. Але природа для мене є проявом божественного. Скажімо, на мене відчутно впливає погода. Якщо хмарно й на небі довго немає сонця, я відчуваю сильний дискомфорт. Я дійсно дуже залежу від стану природи.



“... Я пам'ятаю себе вісімнадцятилітнім”

О. К.: А розгул стихії, скажімо, сильний дощ, вітер, грім із блискавкою Вас збуджують?

С. Д.: Я люблю весняні грози, як багато хто напевно, але загалом розгул стихії мене приваблює тоді, коли я відчуваю себе захищеним.

О. К.: Я хотіла б повернутися до другої половини питання про те, наскільки кохання стимулює творчість. Адже бувають ситуації, коли кохання настільки вихоплює людину з реальності, що заважає основній справі, навіть справі життя, а буває навпаки...

С. Д.: Я вас розчарую, бо якби людина моого типу настільки глибоко займалася самоаналізом, вона б ніколи не була художником, митцем.

О. К.: А наскільки ревнощі, з Вашої точки зору, є супутниками справжнього кохання?

С. Д.: Я думаю, що ревнощів немає там, де є вірність. Втім не варто бути ідеалістами, щоб не розуміти, що рано чи пізно виникає можливість і необхідність порушити вірність. Ревнощі виникають тоді, коли людина відчуває себе ошуканою у своїх найсильніших сподіваннях й очікуваннях. Та й загалом, зрада, в найширшому розумінні цього слова, з моєї точки зору, є найгіршим із гріхів. Найбільше я не люблю людей, для яких я робив щось доволі широко, а вони зрадили мене, справу. Якщо мене зраджують у справі, в дружбі, я не прощаю. Якщо вірність змінюється зрадою – це віроломство. Інша річ, стосунки між чоловіком і жінкою. Там ситуація, коли один із них приходить і каже: “Так сталося, вирішуй — простити чи розпрощатися”, – доволі типова.

О. К.: Ви обираєте прощення чи прощання?

С. Д.: Залежить від обставин. Хіба можна обрати собі в коханні кодекс правил і законів на все життя? I

завжди ним керуватись? Це залежить від ситуації, від її значення, як і що відбувалося.

О. К.: Коли зраджуєтъ Вас, Ви вважаєте це великим гріхом, а коли зраджуєтъ Ви? Чи Ви не зраджуєте?

С. Д.: У справах я стараюсь цього не робити. А в коханні... Кохання – велика й мінлива людська гра. Так було й, напевно, залишиться назавжди. А вже тепер, у наш час, і поготів. Стосунки між чоловіками й жінками хиткі.

О. К.: У кохання власна логіка? А кохання і мораль? Як співвідносяться ці поняття з Вашої точки зору?

С. Д.: Заперечувати існування моралі, а тим більше її необхідність недоречно. Але я не думаю, що є багато людей, які можуть перед Богом сказати, що за все життя жодного разу не зламали свого слова перед коханою людиною. Я думаю, що таке взагалі рідко трапляється, а зараз і поготів. Масову свідомість сьогодні формують

"Мені не було потрібно більше нічого..."



Сергій Данченко та Валентина
Міліца в день одруження.

серіяли, в яких герой по третьому чи четвертому колу відновлюють любовні стосунки. Ясна річ – серіяли для домогосподарок, але...

О. К.: Існують люди, які намагаються бути моральними. Перед собою, не перед кимось іншим. І свідомо ламають якісь прив'язаності, зароджувані почуття. Що з того виходить – важко сказати, іноді формуються комплекси й неврози. Ви, напевно, дотримуєтесь іншої точки зору, вважаєте, що треба вірити почуттям, іти за ними, рухатися в їх логіці?

С. Д.: Ви ставите питання, над якими я не задумувався. І що, власне, задумуватися, якщо жінка тобі або подобається, або ні?

О. К.: Існують різні любовні стосунки з жінками. Психологи вирізняють діаметрально протилежні – Кармен і Сольвейг. Ви берете до постановки “Пер Гунта”, напевно, над цією темою Ви теж думали, адже якщо шукати до постановки взагалі філософську глибоку річ, то можна було брати в роботу того ж таки “Фауста”? Ви, напевно, думали й над темою Сольвейг?

С. Д.: У класиці, думаю, описано всі можливі варіанти стосунків між чоловіками й жінками, і варто запитувати у класиків, а не в мене...

О. К.: Зараз нас цікавите тільки Ви...

С. Д.: Я думаю, що переважна більшість чоловіків хотіла б, щоб вдома на них чекала Сольвейг, але вони не відмовляться й від Анітри...

О. К.: А дорогою й від Кармен...

С. Д.: А по дорозі й від Кармен.

О. К.: Є таке визначення, що якщо близькі люди не говорять одне одному правди, це означає, що вони одне одному не потрібні за великим рахунком. Так це з Вашої точки зору?

С. Д.: Треба зважати на те, що є багато типів людей. І, можливо, серед них є такі, котрих неправда стимулює, збуджує.

О. К.: Але так можна далеко зайти...

С. Д.: Це все утворовані шляхи.

О. К.: Знову звернімося до класичних сюжетів кохання. Дон Жуан. Людство й досі шукає пояснення природи цього типу чоловіка. Скажімо, якщо хлопчик у дитинстві не отримав материнської любові і, ставши дорослим, підсвідомо намагається зробити коханій жінці боляче, аби компенсувати власний сильний дитячий біль. Або якщо чоловік є настільки інфантільним, що не може взяти на себе відповідальність за жінку, яку любить, і тому кидає її, тільки розпочавши любовні стосунки. Можливо, Ви теж маєте власні версії?

С. Д.: Класика давала різні варіанти пояснення, навіть таке, що Дон Жуан був насправді жінкою. Але річ у тім, що тип Дон Жуана могли сформувати й самі жінки. Існує достатня кількість жінок, які заздрі на гучне ім'я, чоловічу славу. Вони завжди

готові пропонувати себе. Інша річ чоловічі можливості до спротиву. Але це вже зовсім інша тема.

О. К.: Чи можлива дружба між чоловіком і жінкою з Вашої точки зору?

С. Д.: Теоретично так, практично... думаю, що ні. Хіба що, коли в тому є гостра необхідність.

О. К.: Спробуємо поговорити про ті з Ваших вистав, у яких тема кохання між чоловіком і жінкою є однією з головних. Пропонувала б розглянути вистави: “Украдене щастя”, “Камінний господар”, “Кохання у стилі бароко”, “За двома зайцями”, “Пігмаліон”. Чи маєте Ви запречення до такого відбору назв?

С. Д.: Річ у тім, що в “Камінному господарі” передусім головною є не тема кохання, а тема свободи і свободи вибору. Чи хоче людина залишитися вільною, самою собою, чи хоче рухатися нагору за будь-яку ціну. Це і тепер актуально, оскільки достатньо багато людей, які головне, чого прагнуть в житті, – це піднятися якомога вище, але, як і завжди при цьому, гинуть морально. Чезре тут у мене не було у львівській виставі самого “Камінного господаря”, а просто Дон Жуан дивився у дзеркало... Взагалі це вистава про владу. Про бажання людини мати владу. “Я владу мав над душами людськими”, – говорить Дон Жуан. Анна відповідає: “Але ці душі задихалися”. Вона говорить, що справжня влада – це влада соціальна...

О. К.: У Ваших виставах 70-80-х років “Украдене щастя”, “Камінний господар” право вибору Ви залишили за жінкою. Одна Анна може вибрати, інша теж.

С. Д.: Що стосується “Украденого щастя”. Один з моїх знайомих режисерів говорив, що він би ставив виставу саме про Анну. Але я не бачу такої необхідності й досі. Тому що весь конфлікт насправді розвивається між двома чоловіками. Тут є втасманичене питання: чому Гурман з Анною, відколи зійшлися, одразу ж не пішли зі села? Чому вони залишилися? У бойків перелюбство не переслідувалося. Можна було піти зі села з чужою жінкою. Але за умови – ніколи до цього села не вертатися. Вони могли піти одразу. Але Гурману потрібна була не стільки Анна, скільки сатисфакція. Його глибоко обралили, позбавили кохання, дому, волі. Йому треба було довести й показати всім, наскільки він усіх зневажає.

О. К.: Тобто Анна стала засобом помсти?

С. Д.: Не Анна, а його власне “Я”. У них навіть немає діялогу про те, щоб піти. Через кордон пішли б, у Боснію. Жили б там. Але Гурман не йде. Чому? Тому що існує така глибока образа, яку він не ладен пережити. Він повинен помститися.

О. К.: Вистава про Гурмана?

С. Д.: Про обох чоловіків. Жінка тут є привід, навіть не першопричина.

О. К.: У 90-х, тобто у більш пізніх Ваших виставах про кохання – “Приборкання норовливої”, у “Зайцях”, жінка вже не має права вибору. Вона знову вторинна...

С. Д.: Якщо вже на те пішло, в той час вона й була вторинною.

О. К.: А в наш час? Ви стали відвертішим, автобіографічнішим у виставах. Починаючи з 90-х років, Вас можна навіть ідентифікувати з конкретними персонажами. Навіть із Голохвастим, навіть із Хітінсом у якісь мірі.

С. Д.: Ну, це Ваша справа, з ким мене ідентифікувати. Я не став іншою людиною.

О. К.: Поставимо питання інакше. Говорячи про стиль Данченка, раніше говорили про його епічність. Вона присутня й тепер, але почала приймати в себе значний елемент психологічного, маскулінного самовияву...

С. Д.: Так, епічність була мені властива певний і досить довгий період. “Візит старої дами”, “Дядя Ваня”, “Загибель ескадри”. Стосовно моїх внутрішніх перемін? Так, якщо хочете, я зараз не відчуваю необхідності створювати великі полотна. Внутрішньо не відчуваю. Втім, спробую поставити “Пер Гюнта”.

О. К.: Ви стали інтимнішим і грайливішим у власних виставах. Раніше, за радянських часів еротики на сцені взагалі не можна було уявити. Сьогодні у Ваших виставах вона є.

С. Д.: Мінімально. Я не вважаю, що еротика – необхідний компонент сучасної вистави. Якщо необхідно. Будь ласка. А стосовно радянського періоду, мушу Вас розчарувати. Коли я ставив “Енєїду”, сценічні костюми вже тоді, у 1985 році, були для нашої сцени доволі відверті. Тоді мені доводилося просити актрис бути сексуальнішими на сцені, але вони посилалися на своїх чоловіків і відмовлялися. А тепер ладні бути сексуальними на сцені навіть тоді, коли я, як режисер, про це не прошу.

О. К.: І все ж, підкреслена сексуальність Ваших вистав 90-х років присутня у мізансценах, у характері сценічного спілкування, у пластиці персонажів, у якій відверто імітується інтимність. Скажімо, сцена Степана і Ярисі в ліжку у виставі “Кохання в стилі бароко”. Або сцена жіночого насилля Гонерільї у “Королі Лірі”, або пластичне вирішення сцени побачення Проні й Голохвастого в “Зайцях”. Шокувала багатьох сцена інцесту у “Мерліні”. Подібних одкровень у Ваших виставах 90-х років чимало.

С. Д.: Окремі деталі. Я просто розумію, що глядач змінився. На нього впливає телебачення з усім спектром маскультівських манків. Але відверта сексуальність для мене не самоціль і не найважливіший елемент дії.

Є й інше. Я знаю, що глядач хоче розслабитися, відпочити. Чому? Життя важке. Якщо я буду обтяжувати його глобальними проблемами, яких достатньо в моїх власних роздумах, він не сприйме їх... Я давно хочу поставити “Бісів” Достоєвського, але знаю, що глядач такого навантаження сьогодні не витримає. Він став іншим. Хорошим чи поганим... таким, яким його зробило наше життя.

*З архіву Олени Коваленко
Світлини з архіву Валентини Міліци*

До 85 – річчя Першого українського театру для дітей та юнацтва

Світлана ВЕСЕЛКА

ТЕАТР НЕЗГАСАЮЧИХ СВІТАНКІВ

Предтеча

“Чи потрібна казка пролетарським дітям?”

Це не жарт. З цього приводу точилися справжні батаї в далекі дводцяті роки минулого століття, як тільки виник у Харкові перший у Радянському Союзі (за деякими даними, і у світі) театр для дітей (1920 р.).

Про це і ще про безліч дивовижних речей розповіла перший директор театру Софія Городинська, яка з актрисами першого “призову” Ольгою Виноградською та Марією Сельченко приїхала до Львова на святкування 50-річчя тодішнього ТЮГу ім. М. Горького. Зокрема, вона розповіла про те, що театр існував на безоплатній основі, без власного приміщення; серед його творчих “няньок” були відомі режисери С. Пронський (засновник театру), М. Алімов, трохи згодом – В. Неллі-Влад, Вільнер, композитор І. Дунаєвський, серед акторів – майбутній знаменитий бас М. Рейзен та ін. Називався новостворений колектив “Театром казок”.

...Із перших днів постало перед ним проблема драматургії.

Першою українською радянською п’есою для дітей була казка “По зорі” В. Гжицького. Володимир Зенонович також був на тій ювілейній зустрічі.

Тоді я записала його слова:

– Ніяка фантазія не могла передбачати того враження, яке справила на дітей вистава. Усі стіни вестибюлю були обклеєні дитячими рецензіями й малюнками. Цікаве було оформлення вистави. Художник Хвостов накрив гори українськими килимами. Це було святково й несподівано. Діти приймали таку поетичну умовність. Про це слід пам’ятати поборникам понурої правдоподібності, котрі категорично заявляють: “Діти цього не зрозуміють”.

Знайомі слова, ніби й не минуло 85 років!

(До речі, казку В. Гжицького “По зорі” театр поставив у 1972 році. Режисер – дипломник Київського театрального Ярослав Маланчук, художник – дебютант Ярослав Нірод).

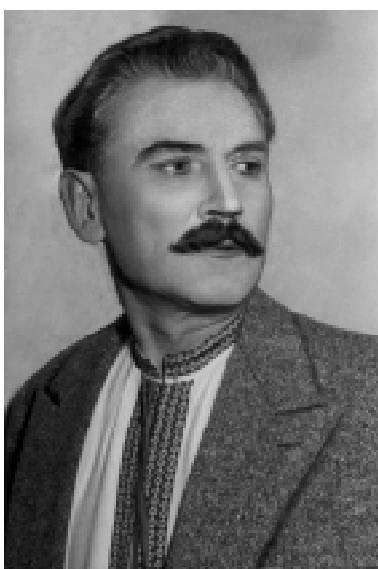
Марія Максимівна Стрельченко довго працювала в цьому театрі. Була з колективом і в евакуації під час війни.

– На наші концерти й вистави у Північному Казахстані, – згадувала вона, – глядачі діставалися пішки й верхи – на конях, верблюдах, несли й везли з собою гасові лампи й килими: у приміщеннях, де ми працювали, не було світла, не було на чому сидіти. Вистави часто йшли без оформлення, без костюмів, але були творчо повноцінними.

...Останній пункт евакуації – місто Сталінськ (Ново-Кузнецьк). Там театр, крім вистав поточного репертуару, показав десять прем’єр, серед яких – твори української класичної драматургії. Театр не грав вистав для дітей і називався Українським державним театром ім. М. Горького. Усі вистави мали великий успіх. І тому глядачів засмутило запрошення такого змісту (цитую в оригіналі): “Уважаемый товарищ! Дирекция Украинского государственного театра им. Горького приглашает Вас на прощальный вечер, посвященный окончанию работы в г. Сталинске и возвращению на Украину. Вечер состоится 18 ноября 1944 г. В помещении Театра им. Горького в 8 часов”. Це запрошення відшукала артистка Тетяна Орленко. За постановою уряду Радянської України, театр мав розпочати роботу у Львові.

...Львів. Усе нове і водночас не чуже! Сила вражень, а ще більше – роботи. Адже тут жити, працювати і треба заявити про себе на повний голос.

Перший львівський сезон було відкрито 18 травня 1945 року. Першим глядачам було показано прем’єру п’еси Ю. Костюка “Тарас Шевченко”. Газета “Вільна Україна” присвятила цій події сторінку, де виступили Володимир Скляренко – головний режисер театру, Юрій Костюк – автор п’еси, Андрій Штогаренко – композитор, Семен Ткаченко – заступник голови Комітету в справах мистецтв при РНК УРСР, актриси Надія Татаренко та Стефа Стадниківна.



Олександр Янчу́ков в ролі Омеляна Ткача у виставі “Учитель” І. Франка. Львівський театр юного глядача ім. М. Горького, 1957 р.

Роль Тараса Шевченка грав Олександр Янчуков. Від нього великою мірою залежав не тільки успіх вистави, але й подальше реноме театру у львівських глядачів.

Акторові тоді було тридцять п'ять років. Цікава й проста біографія першого народного тюгівського артиста України. Він був мобілізований комсомолом у Театр малих форм при Харківському палаці культури харчовиків. Талановитого синьоблузника помітили, запросили до Театру для дітей. Тут він працював усе життя.

Він виходив на сцену щодня, часто – двічі, а то й тричі. Завжди був у формі, жодної ролі не боявся. Історичних постатей зіграв на цілій підручник: Микола Острівський і Юліус Фучік, вожді революції, Іван Франко, Галілей, Тарас Шевченко, Брюллов і навіть Семен Будьонний, Чацький, Овід, Хлестаков, студенти, фашисти, королі, офіцери, священики, вчені, наші сучасники. Усі хлопчаки повторювали девіз свого улюблена Григор'єва з “Двох капітанів” Каверіна: “Боротися й шукати, знайти і не здаватися!”

Усі ми, театрознавці, критики, в боргу перед світлою пам'яттою цього актора.

Маленькі лицарі театру

Травесті...

Дистанція їхня сценічна – спринтерська. Тому з такою щемливою ніжністю ставлюся до них, “маленьких лицарів театру”, як називав їх патріярх театру для дітей Олександр Брянцев.

Маленькі, тоненькі, з якоюсь дивною енергетикою, завжди більш переконливі, ніж усі поряд з ними дорослі.

...І уявляла віртуальний клас віртуальної школи. У тому класі зібралася мальовнича, як сон у сні художника, компанія хлопчаків.

І кого тут тільки не було! Маленький принц з трояндою; Валя Котик із грамотою; Том Сойєр із здохлою кішкою; Замерзлий Гена (“Райдуга взимку”) зі своєю скрипкою; Том Кенті з королівською печаткою, якою він колов горіхи; Альоша Пешков з книжкою; Юрія Узюмов з торбою аптекарських пляшечок (“Пляшечка”); Близнюки Сева і Ріта з хокейними клошками (“Тигри” на льоду”); Мишко-зухвалець, Пилипко, син полку Ваня Солнцев і ще... з репертуару.

Ну і, звичайно, впахав у той клас свого довгого носа цікавий Буратіно, зазирнула, шукаючи Кея, Герда та увійшла Учителька.

Вчитель є вчитель. Втихомирює пристрасті, робить перекличку. “Учні” того віртуального класу – актриси-травесті різних “призовів”: Лідія Крамаренко, Олександра Луговська, Марія Зелінська, Христина Кедич, Таня Ковтун, Алла Яйчун (Федоришина), Люда Дудник (Колосович), Оля Гапа, Леся Шкап’як. Їх любили і люблять глядачі, хоча основний тюгівський глядач не має звички, аби купувати програми, не знає їхніх прізвищ – називає іменами зіграних ними герой. “Серйозні” ж критики про-

травесті не пишуть, обмежуються у кращому випадку компліментами після скасованих нині громадських переглядів. А таких актрис, звичайно, талановитих, треба колекціонувати як рідкісний вияв творчої енергії, психологічний феномен, радість Театру.

На практиці переважає штампований типологічний підхід до цього амплуа ще на стадії професійного навчання. Для ТЮГів з перших курсів призначають маленьких на зрист дівчаток із дзвінкими голосами, специфічною моторністю, найвнимочіми очима... Це зводилося до однірності, спрошеності світу дитини на сцені, до безлічі штампів, якихось ядучих та ще й у досить обмеженому “асортименті”. Дійшло до того, що бідним “травесті” оголосили “війну”. Теоретично озброєні режисери, з критиками в обозі, почали боротьбу. То “справжніх” дітей запрошували з драматургів, то здоровенні дядьки, та ще й погано поголені, одягали коротенькі штанці і “боролися за успішність” або смікали однокласниць за косички. Та, слава Богу, минулося ље це...

...Львівський ТЮГ славився своїми травесті. Лідія Крамаренко – тюгівський абсолют. Їй було властиве те, що М. Кнебель називав “оголеною совісністю”, якість, без якої не можна служити в театрі для дітей. Вона прийшла у 1952 році в театр, ніби призначений для неї. П'ятьдесят п'ять ролей хлопчиків зіграла Лідія Крамаренко і безліч казкових звіряток. Піонери-герої (Марат Козій, Валя Котик), звичайні радянські школярі... В усіх була спільність духовного світу дитини й дорослих. Оці актриси пильно вдивлялися в життя, чітко розрізняючи в ньому правду й фальш, добро і зло, чесність і підступність. І глядачі ставали ніби свідками становлення людської особистості... Віковий перехід – завжди болісний і здебільшого нездоланий для актрис-травесті – для Лідії Григорівни був природний і органічний. Але це тема окремої розповіді.

...Творча спадкоємиця Лідії Крамаренко – Христина Кедич, тепер народна артистка України, і нині плідно й багатобарвно працює в театрі. Вона також грає казкових сміливців і дітей-героїв, аж до в'єтнамського піонера Шанга (“Бен-Шик” у вогні” Г. Мухтарова), який запросто заганяв на слизьке американський штаб, і улюбленця львівської дітвори 70-х Тома Кенті (за “Принцем і жебраком” Марка Твена).



Лідія Крамаренко – Іванко Золотокудрий в одноименній виставі за п'есою Б. Юнгер. Львівський театр юного глядача ім. М. Горького, 1961 р.



Христина Кедич – Миша у виставі “Усі миши люблять сир”
Д. Урбан. Львівський театр юного глядача ім. М. Горького, 1985 р.

Одна її роль особлива, улюблена. Це єврейський хлопчик Йоська у “Таємниці Високого Замку” З. Каменкович. Пташеня у великих круглих окулярах, руденький, потішний... Христина зіграла в цій ролі трагедію єврейських дітей під час війни – вона була вища за п’есу, вища за роль. Гrala Христина Кедич і звабливих дівчат, і звірят. Не перелічити її Лисиць – і всі вони не подібні одна до одної! У репер-

туарі народної артистки багато цікавих “дорослих” ролей, але це, знову-таки, тема окремої розповіді.

...Люду Колосович її син Стас, тепер студент Київського театрального університету, називав “дитячою мамою”. Кожний персонаж Люди виявляє перспективу духовного зростання людини, її гра – філософія дитинства.

У театрі – від 1980 року. Перший хлопчик, якого зіграла, – нещасний скрипаль Гена, котрому не було де грati, бо всюди він заважав дорослим (“Райдуга взимку” М. Рощина, режисер А. Куниця). Потім так влізла у хлопчуку “шкірку”, що іноді думала про себе в чоловічому роді: “Отже, так, я це зробив, а про оте забув...”.

Ну й звірята, “коронна роль” – Мавпа у “Веселій кареті”.

У неї легкий сміх, легке творче дихання...

Оля Гапа. Ролі, нею зіграні, – це дитяча мистецька енциклопедія. І коли не за горами вже двадцятип’ятирічтя її роботи в театрі (після закінчення студії при Театрі ім. М. Заньковецької), вирішила відзначити це власною режисерською поставою. П’еса... Так, проблема, але ж її можна написати самій! Так виникла нова версія “Трьох



Ольга Гапа – Джессіммі у виставі “Острів скарбів” за Р. Стівенсоном. Перший український театр для дітей та юнацтва, 1997 р.

поросят”, що стала шлягером цього театрального тюгівського сезону.

Не перелічуватиму зіграних Олею ролей. Відзначу тільки, що попри різницю в соціальному стані, національності, психології геройів, попри дивовижну Оліну винахідливість щодо “хлопчаших” акторських пристосувань – усі вони мали чутливо вгадуване глядачем спільне. Це були творчі натури, які могли розвинутися в цікаві творчі особистості. І всі вони були добрими: й у бешкетництві Джонні (“Вождь індіанців” за О’Генрі), який весело приборкував своїх опікунів, й у пізнанні простих і мудрих, найголовніших істин життя (“Маленький принц” за А. Де Сент-Екзюпері).

А роль знедоленого скрипала Гени (“Райдуга взимку”) – це витоки трагедії, коли вперше для дитини постає “бути чи не бути?”.

Ну й, звичайно, зайці. Як же без них, незліченних?! З цього приводу Оля навіть вірш написала:

Чи бути, чи не бути? – Ось питання.

І серце б’ється, рветься від страждання.

Питає розум: – Хто я? Хто? Хто?

І відповідь: – Ти – заєць, а не Оля.

Покласти край, зайцям сказати:

– Доволі! Не хочу більше заячої долі!

Я на ковбаски навіть не дивлюся,

Капусточкою, морквою живлюся,

А часом як галявинку побачу,

То скоком-боком скачу, скачу, скачу!

Так бути чи не бути? — Ось питання.

Але скажу вам правду без вагання:

Я буду тим, хто може радість дати,

Тому не треба долі докоряти!

P. S. Прошу пробачення в актрис, не згаданих докладно. Умови журналу жорсткі.

Режисерська експлікація шістдесятих

I

Усе, чого сягав його розум, його зір, його дотик, – усе заряджалося потужною енергією його режисерського творення. Він – це Олександр Барсегян, нині народний артист України, який не одне десятиліття очолює Харківський театр ім. О. Пушкіна; тоді – просто Саша, випускник Харківського театрального інституту, елегантний, дотепний, чарівний у своїй південній вибуховості, невтомний у роботі.

Усі вистави (іх він поставив за шість років – 1956–1962 – аж двадцять одну!) мали код його особистості. А код цей – то невправний романтизм, якесь особливе бажання і вміння поетизувати події, не тримати мрію на положенні нахлібниці, вірити в те, що, як сказав в одній хорошій п’есі Дон Кіхот, “головне не здобувати перемоги, а виконувати обітницю”.

Утім, герой його вистав здобували перемоги, актори ж, що їх грали, популярність. Досить назвати поставлені

Барсегяном вистави, щоби відчути позивні тих славних шістдесятіх, предтечею яких був цей режисер, щоби зловити в спектрах початку нового тисячоліття зблиски юної свободи. Ось вони, ті назви: “Три мушкетери” за О. Дюма, “Товариші романтики” М. Соболя, “Крилаті молодість” П. Лубенського, “Юність моя!” В. Кіршона, “ Таємниця Високого Замку” З. Каменкович, “Маленька студентка” М. Погодіна... Вони залишилися у своєму часі й у світлих спогадах тих, хто їх бачив.

...Про репетиції Барсегяна розповідали легенди. Він так “закручував” дію, що іноді актори існували на сцені наче підхоплені й гнані якимось ураганом. Характерний хриплуватий голос Олександра Сергійовича повертає з віртуальної реальності в робочу.

Актори любили з ним працювати. До речі, у комедії “Небезпечний вік” С. Маріньяні грали три майбутні відомі режисери: Алла Бабенко, Роман Віктюк, Володимир Опанасенко.

II

“Віктюк – це все вперше: дотик до серцевини мистецтва, правда, розуміння сценічної форми. Усе було нове і було наше. Ми чекали цього, і воно прийшло з Віктуком”, – говорить Валентин Шестопалов, актор Національного театру ім. Лесі Українки, народний артист України. Він був серед тих одинадцяти акторів “групи Віктука”, яка зчинила у львівському театральному просторі мало не стихійне лихо. (Молоді актори, обурені гонінням на свого режисера у Києві, дружно подали заяви на звільнення, і треба віддати належне тодішньому начальникові Обласного управління культури Ярославові Дем’яновичу Вітошинському, котрий прихистив їх).

Це було 1965 року. У пролозі своєї дебютної вистави “Усе це не так просто” Г. Шмельова за повістю Л. Ісарової “Щоденник” юні “вигнанці” проголосили: “Ми йдемо на сцену, як на битву / І програти не можемо ніяк”.

Де там – “програти”! Виграли! Перемогли!

А Львів завиравав. Захвилювалися педагоги. Задзвонили у кабінетах телефони. Знизували плечима коректні актори старшого покоління. Відчула подих шістдесятих молодь. Це попри те, що у виставі все було тихо, чисто, цнотливо й легко. І була правда, якась лякаюча. Не розгнуздана одвертість, одкровення. “Клейкі листочки” Ф. Достоєвського.

Якось стало ніяково дивитись на скарлючені бутафорські дерева, громіздкі декораційні споруди... Усе це було ломкою старих театральних стереотипів, а ломка – це завжди біль, і не кожен здатен його терпіти. Звідси, мабуть, ті хвилі обурення, котрі – щораз крутіші – здіймалися навколо кожної нової прем’єри Віктука: “Коли зійде місяць” Н. Забіли, “Тroe з одного міста” (за повістю Б. Балтера “До побачення, хлопчики”), “Місто без любові” Л. Устинова.

Громадські перегляди кожної вистави ставали полем бою, а прем’єри – тріумфами. Приїзд на вистави столич-



Людмила Колесович – Морський коник після вистави “Русалонька” Н. Гернет. Перший український театр для дітей та юнацтва, 2003 р.

них критиків став нормою. Передові педагоги робилися не тільки прихильниками, але й пропагандистами творчості молодого режисера.

Вісім вистав Віктука (останні – “Фабричне дівчесько” О. Володіна та “Дон Жуан” С. Альошина) – щасливі й буревінні сторінки історії театрального Львова (1965 – 1968 рр.).

III

...Сергій Данченко очолив театр 1968 року. На той час уже поставив у заньківчан “В дорозі” В. Розова та “Маклену Грасу” М. Куліша, які одразу принесли йому визнання. Без знижок на молодість.

ТЮГівським його дебютом була вистава “Місто на світанку” О. Арбузова. У ній дебютували дванадцять молодих акторів! Вони грали п’есу про своїх ровесників, комсомольців, які приїхали звідусіль будувати своє місто на березі Амуру.

Тоді прозвучали у драматичній виставі “зонги”, що їх співали під гітару Володимир Максимович та Віктор Дем’яненко. Звучали пісні, привезені Сергієм з його геологічної практики у тайзі. “Тоді Висоцький ще тільки починав”, – сказав в одному з інтерв’ю С. Данченко.

Сьогодні багато охочих поіронізувати з приводу комсомольського ентузіазму. Але увага! Вирішення фіналу було зовсім не типовим для “ідейно витриманих” п’ес. ...На берег Амуру виходили ті самі хлопці й дівчата, тільки когось уже немає, тільки вже відчутно доросліші. Вони згадують і неголосно, задумливо наспівують невловимо тривожну мелодію без слів (музика Богдана Янівського). Наспівують і тихо наближаються до авансцени.

– Ми прийшли до вас звідти, з тридцятих. Зрозумійте нас.

У цьому – Данченко, з його відчуттям часу, історичної перспективи, із потужним морально-етичним зарядом, несуєтністю.

Я не бачила більш молодих вистав, ніж “Місто на світанку” та “Мій брат грає на кларнеті” А. Алексіна – наступна прем’єра С. Данченка. В них були завжди на-

пнуті свіжим вітром вітрила молодості, а крізь них, як невідступна мета, – голуба далечінь. Вона вчувалася, проникала.

Сергій Данченко...

Спокійний, врівноважений, він був такий же нестримно молодий, як герой його вистав. Він не квапив акторів, терпляче чекав акторських виявів. Як садівник, котрий очікує, коли проросте посіяне ним зернятко.

Поставивши ще дві вистави (“Олеко Дундич” та “Овід”), Сергій Данченко був призначений головним режисером Театру ім. М. Заньковецької.

IV

Так, у ті роки, в ТЮГу вимостила гніздо синя птиця. Прошу проbacення за банальність метафори, але синя птиця справді була! Тільки називалася вона прозайчно – вороною. “Синя ворона” Радія Погодіна “весела, але геройчна історія” про те, як звичайнісінький радянський школляр Вітъка потрапляє до неандертальців, мушкетерів, білогвардійців. Уві сні, звичайно.

Володя Опанасенко ніби сам перевтілювався у пionera Вітъку, ставав заручником своєї фантазії. І та взяла своє! Але “деспотизм” вигадок і знахідок не перетворив виставу на “капусник”. Хороший смак – також деспот!

Як любили “Синю ворону” актори! І як вони любили Володю Опанасенка! Табунами ходили за ним Львовом, коли після репетиції чи вистави “водили козу”. Опанас (так називали його) віддзеркалювався з різною мірою наближення в обличчях усіх компаній. І хто тільки не наслідував його манеру жартувати, хто не повторював його парадоксальних оцінок театральних явищ, дотепних характеристик. Його іскрометні покази на репетиціях гіпнотизували.

Утім, це все декор. Головне в притягальній силі Володі можна визначити, поглянувши на нього з сьогодення: він був людиною вільною. Вільною у всьому: в яскравому своєму таланті, у своїх симпатіях і антипатіях, у моделі поведінки. Він був людиною ренесансною, і вистави його дихали теплом, свіжістю, неупередженістю щодо тієї чи іншої театральної системи.

Це не подобалося. Багато йому довелося витерпіти від сваволі й неуvtва партійних чиновників. Не варто, мабуть, згадувати ті прикрі – до сміхотворності – звинувачення, ті “оргвісновки”, які вкорочували йому життя. Йому співчувала вся Україна.

...За чотири сезони (1967 – 1971) він поставив десять вистав! Казки, легенди, сучасна молодіжна п’єса. Наголосити хочу на поставах української класичної драматургії: “Лісова пісня” Лесі Українки, “Безталанна” І. Карпенка-Карого та “Дві сім” М. Кропивницького. Остання могла правити за взірець тонкого, національно-духовного прочитання твору.

Казки були казкові, легенди – легендарні, молоді герої – пагони шістдесятих. Не знаю постаті в театральній Україні, навколо якої б так карнавально юрмилися

легенди, перекази, майже притчі про вистави, про віражі його біографії. Часом мені здається, що Володя Опанасенко – весела й красива вигадка нашого театру.

V

“Ми в дитячому театрі повинні бути щодня новими”, – це символ віри Ади Куниці. І нове в неї в кожній виставі не запозичене, не перелицьоване, а знайдене, вистраждане, відіbrane, виявлене. Коли якась думка з’являється швидко, для Куниці така “щаслива мить” була вельми підохрілою: а чи не траплялося вже чогось подібного в когось? Найбільшим професійним гріхом вважала plagiat.

Прийшла до ТЮГу 1968 року, дебютувала виставою “Таня” за п’єсою О. Арбузова. Її духовні параметри, естетичні уподобання, етичний супермаксималізм сформували шістдесяті, і вона їх не зраджувала.

Репетиції Ади актори поміж себе (хоч це було їй добре відомо) називали “адовими”. Невблаганно вимоглива, не терпіла приближності. Особливо щодо акторів, які вже чогось досягли. Таким завжди потрібне око, яке зможе відятти звичне, що приносило успіх. Актори, бувало, ремстували. Але до часу!

На репетиціях вона була щораз нова, завжди знаходила “шпаринку” у п’єсі, в ролі, куди ще не заглядала. У кожній її виставі обов’язково були визначні акторські роботи, несподівані до оніміння (один приклад: актриса допоміжного складу Леся Войневич грає – і як! – головну роль у виставі “Твої 16”).

Після “викрадення” заньківчанами Данченка й Опанасенка Ада Іллівна не розгубилася. Поряд були талановиті й надійні Ірина Нірод – сценограф, Богдан Янівський – композитор, Ніна Бічуя – завідувач літературної частини. Були вірні їй актори.

Казки, поставлені Адою Куницею, можна без перевбільшення назвати еталонними: “Дівчинка і королі” Б. Рабкіна, “Буратіно в країні дурнів” за О. Толстим, “Снігова королева” за Г.-Х. Андерсеном. У цих та інших казках, якою б вигадливою не була сценічна форма, завжди відчувалася дитяча щиро-сердність постановника. Так, напевно, дихають і перемовляються між собою квіти. Більшої уваги до світу маленької дитини, розуміння забутих дорослими складних і таємничих проблем дитинства мені не доводилося спостерігати в жодному дитячому театрі.

Найкращі вистави: “Вічно живі” В. Розова, “Сні Сімони Машар” Б. Брехта, “За двома зайцями” М. Старицького, “Райдуга взимку” М. Рошина, “Недоросток” Д. Фонвізіна.

Кожна вистава проходила крізь її серце. І після premiered’єрний хворобливий стан – не поза. Часто тікала від привітань, десь “зникала” і там плакала. Цього ніхто не бачив...

Тетяна СТЕПАНЧИКОВА

ЧАКЛУНКА СЦЕНИ

(Сторінки книги “Мистецькі зустрічі”)

Таїсія Литвиненко... Народна артистка, доцент Львівського національного університету імені Івана Франка, майстер, режисер, педагог, людина, що реалізує себе повністю й беззастережно. Понад сто ролей в театрі, десятки – в кіно. Мати двох синів, дружина, непересічна особистість...

Згадую роки нашого знайомства, і раптом стає очевидним: усе це лише верхи айсберга. Справжня Таїсія Литвиненко там, глибоко внизу, на сотню футів під водою. Чи не звідти йде її магічний вплив на всіх, хто з нею спілкувався, хто мав честь бути допущеним за ті вогні рампи, що висвітлювали видиму, публічну сторону її життя.

Менш за все сподівалася, що наші епізодичні зустрічі в молоді роки несподівано проростуть таким розгалуженим гіллям, залишать такий значний слід.

* * *

У Театрі ім. М. Заньковецької нова вистава... Результат очевидний: неуспіх. Але іде обговорення. Мене, молодого театрознавця, вперше допущено до “свята святих” – за лаштунки знаменитого театру; після мастигих критиків виступаю і я – з усією відвертістю молодості...

Моя полум’яна промова, здається, викликає схвалення... Зокрема, в молодої акторської парі в кутку. В усякому разі, “він” раптом з місця продовжує: “...брає життя людського духу”. Відзначаю, як подивилася на нього подруга – із захопленням, гордістю. “Оце так кохання!” – думаю про себе.

Такою була наша перша зустріч із новими акторами театру Таїсією Литвиненко та Федором Стригуном.

Поруч із палким чоловіком Тая була, як здавалося мені, дуже виваженою, стриманою. Така “річ у собі”. Ale внутрішня вулканічна енергія, що ні на хвилину не полищала її, виявлялася на сцені – в усіх молодих ролях, виконавищею яких на заньковечанському кону вона стала відразу. Уляна, Оленка, Клава, Варя, Оля, Ярина – так звали її героїнь. Де і як вона знаходила фарби, щоб робити їх не схожими одна на одну, я не могла зображені. В її творчих роботах вражала досконалість форм, невимушене існування на сцені у будь-якій ситуації. Схожа на “метелик”, актриса легко рухалася, темпераментно танцювала, володіла бліскучою акторською реакцією. На сцені її властива була миттєва переоцінка – і роль поверталася зовсім не так, як очікувалося, виходячи з традиційної логіки подій. Уже тоді формувалися засади знаменитих “литвиненківських парадоксів”, що прославлять її творчі здобутки пізніше.

Пам’ятаю, якось у розмові про одного театрального художника я захоплено вигукнула: “Він така чудесна



Таїсія Литвиненко – Ганна у виставі “Безталанна” І. Карпенка-Карого. Національний театр ім. М. Заньковецької, 1987 р.

людина, що я.. ну, просто закохана в нього”. Тає лагідно подивилася на мене і жартівливо промовила: “А я закохана в Стригуну”. Це я пам’ятаю досі.

* * *

Вона дуже пишалася тим, що належить до сонму українських артисток. Якось (по-моєму, це було після однієї з українських класичних постав, чи не “Сватання на Гончарівці” за Г. Квіткою-Основ’яненком, де вона грала Уляну) я прийшла за лаштунки сказати Таїсії, що в її геройні було саме те, про що писав класик: жіноча принадність, ніжність і разом з тим лукавство, заповзяття, непокірність, вміння відстоїти свою гідність... Актриса стояла за опущеною вже завісою, зашаріла від дії, яка тільки-но закінчилась, така гарна, тендітна, їй так до лиця був український стрій, що не можна було не замилуватися цією кругловидою українчицю...

У відповідь на мої радісно-захоплені слова Таїсія раптом узагальнила: “От які були тендітні наші українські дівчата, – вона кокетливо підперлася рукою, підкреслюючи свою тонку талію, – і в плахтах, і в корсетці були стрункими та ладними”. Ale попри всі емоції в цих словах – суща правда.

У всьому, що робила в мистецтві Литвиненко, був текст і підтекст. Звідки таке могло взятися у молодої актриси?

Тільки від України. Вона народилася над Десною. З молоком матері ввібрала в себе усе чаклунство того краю, де усього було доволі. Де дуби росли велетнями, розливши рік були без краю. Де в родинах було, як у казці, по п’ятнадцять синів. Тут чоловіки були статечні, хазяйновиті та мужні, а жінки гарні, звабливі та... ”балувані”. Таїсія ще каже – “еротичні”. Тому їй “крутили” вони цими



Таїсія Литвиненко – Гая у виставі “Назар Стодоля”
Т. Шевченка. Запорізький музично-драматичний театр

могутніми козаками, як могли. Саме повітря того краю було напоєне якимось несамовитим чаклунством. А в ньому красуні купалися як у молоці.

Литвиненки були багаті. Мали свій ліс, луг, річечку Кодачок, де водилися в'юни. А навколо трави... Жодна пісня не передасть чуда отих лук. Баба зналася на них, була травницею (значить, чаклункою). І все навколо було теж якимось чарівним: корова кольору апельсина доходила двору й мордою відкривала клямку: “Му! А оце я прийшла”. Навіть вовки були “приписані” – свої...

Багатих Литвиненків тричі розкуркулювали. Усе заберуть – віддадуть незаможним. А ті чуже проп’уть та все кинуть. Тоді знову зберуться п’ятнадцять синів. Дивись – за місяць і хата готова...

А баба Вірка – улюблена баба! Романтична баба, красуня, з бідної родини, де було шестero сестер. (З неї потім актриса “спише” Кайдашиху в “Кайдашевій сім’ї” за І. Нечуєм-Левицьким). Шестиричною дівчинкою Тая з усією серйозністю її запитала: “Бабусю, розкажи мені про любов!”

...Про своє дитинство Таїсія розповідає як про неповторний казковий сон. У ньому переважають радісні емоції. Оповідь переривається піснями, у яких також є текст і підтекст.

Звучить: Судьба моя гіркая,
З ким буду сю ніч спати?
Повечеряю сама,
Поки милого нема.
А чути: Яке щастя – у мене є милив!

Ото чекаю – зараз приайде!

Ця пісня переливається в “Осінь мою довгую”, а потім в “Ой, горе тій чайці”... І усі вони, всупереч гірким словам, несуть у собі щось зваблюоче, пристрасне, чаклунське.

І з оповідей підноситься та чарівна краса, де реальне межує з уявним. Де на пагорбі, що ген високо над

Десною, куди не діставали повені, здалеку видніються хрести стародавнього кладовища. Вони зливаються з ковилем, а усе разом – з повітрям... І в усьому чаклунство та відьомство, а може, радше язичництво. Можливо – те, що зробило маленьку наддеснянську дівчинку знаменитою артисткою, Митцем.

* * *

Пам’ятаю славетну театральну виставу “Весілля Кречинського” за О. Сухово-Кобіліним (1966), де зіграв свою останню роль Расплюєва незабутній Доміан Іванович Козачковський. Вистава відзначалася сузір’ям акторів: Муромського грав корифей театру Б. Романицький, Кречинського – Б. Антків, Расплюєва – Д. Козачковський, Атуеву (тіточку Лідочки) – А. Босенко. Молодій актристі було на кого рівнятися, щоб самій засяяти зірочкою. І вона стала нею – у ролі Лідочки Муромської, дочки багатого поміщика, обдуреної та пограбованої шахраєм-картярем Кречинським. Її геройня, молода дівчина, здатна на високі душевні поривання, була типовою шляхетною панянкою з класичної літератури XIX ст. Вона була гарна зовні і благородна та красива душою. Її першу появу на сцені у вишуканому вбранині (де спідниця – “дзвін” підкреслювала тонку талію) зустрічали зливово оплесків. Її останній жест, коли вона віддавала обдуреному та пограбованому (як і сама) лихвареві “зкладений” діямант, залишався назавжди у пам’яті глядачів.

Ця вистава засвідчила, що молодій актристі притаманні не лише вміння вишукано носити будь-який костюм, а й природна шляхетність, елегантність, що стануть прикметними її ознаками як в житті, так і на сцені.

* * *

Ще до постави “Голубих оленів” у Львові (1973) про п’есу вже ходили чутки. Зокрема про те, що О. Коломієць, мовляв, в умовах соцреалізму “відступив” від офіційної лінії в зображенні минулої війни й написав щось “ексцентричне”, якусь “казочку”, замість “патріотичної п’еси”. Інші подейкували, що, може, “п’еса сяк-так”, але після першопрочитання її у Києві (там в головній ролі виступила молода Лариса Хоролець) нашим заньківчанам вона стане не під силу.

...Вистава заньківчан починалася з тихого, щемного вальсу, який спеціально для спектаклю написав молодий львівський композитор Богдан Янівський на слова Богдана Стельмаха:

Не забудь, яка стрімка
Моєї пам’яті ріка.
Не забудь, як сіль гірка,
Любов між нами в самоті блука,
В самоті блука,
Щоб не забувати...

Лунали два голоси – Таїсії Литвиненко та Богдана Козака (Кравцов). І пісня звучала так трепетно-лірично, що відразу успіх вистави був визначений на всі подальші



Таїсія Литвиненко – Оленка, Богдан Козак – Кравцов у виставі “Голубі олени” О. Коломійця. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1973 р.

роки. А “казка” Олекси Коломійця, що привиділася йому у спогаді-марені про минулу війну, знайшла свою реалізацію в цій мелодії. Вона народилася у звучанні двох сердець молодих героїв. Пісня, як любов, і любов, як пісня, рятувала їх в роки воєнної заметілі. Піднесена, романтична вистава назавжди залишилась в історії Театру ім. М. Заньковецької.

Думаю, що Оленка з феерії про “Голубих оленів” була для Таїсії Литвиненко піком розвитку теми ліричної геройні. Минуло стільки років, а цей наспів, як уособлення всього найкращого, що існувало в нашому минулому, живе в душі. І пам’ять про юну мрійницю, що в роки війни малювала на стіні “голубих оленів”, щораз примушує у добре відомій мені артистці, яку звати Таїсія Литвиненко, шукати нових якостей, вірити у невичерпність її творчих сил.

А потім була Анна з “Украденого щастя” (1976). Про львівську виставу Сергія Данченка за п’есою І. Франка говорено й писано чимало. Сперечалися про образ Миколи у виконанні Володимира Глухого та Богдана Ступки, про красеня Михайла (шандаря), якого грав Федір Стригун. Анною у цій вікопомній виставі була Таїсія Литвиненко.

Якою ж була її Анна? Білою лебідкою в жорстокому й захлюпаному брудом світі.

Таїсія, ознайомившись із побутом та віруваннями бойків, довідалася, що в них існує табу: заприсягнувшись один раз у коханні, мусиш дотримуватись слова, бо, зрадивши, будеш покарана Богом. Тому у виставі Анна була найтрагедійнішим персонажем. Бо як між Сциллою й Харібдою, поставлена обставинами між присягою й шлюбом, вона кругом була винна без вини. Зрадивши шлюб, розуміла, що йде на ймовірну загибел. Зрадивши присягу, була приреченна на покарання Богом. Виходячи з цього, Анна й поводиться як людина, якій

вже втрачата нічого. І попри все це, вона залишалася білою лебідкою, яка в ім’я кохання була здатна й умерти. Душа її, шлюбної жінки, залишалася недоторканною. До нової зустрічі з ним, її Михайлом, вона жила пригніченою і придавленою не стільки біdnістю, скільки однomanітністю та сірістю свого життя.

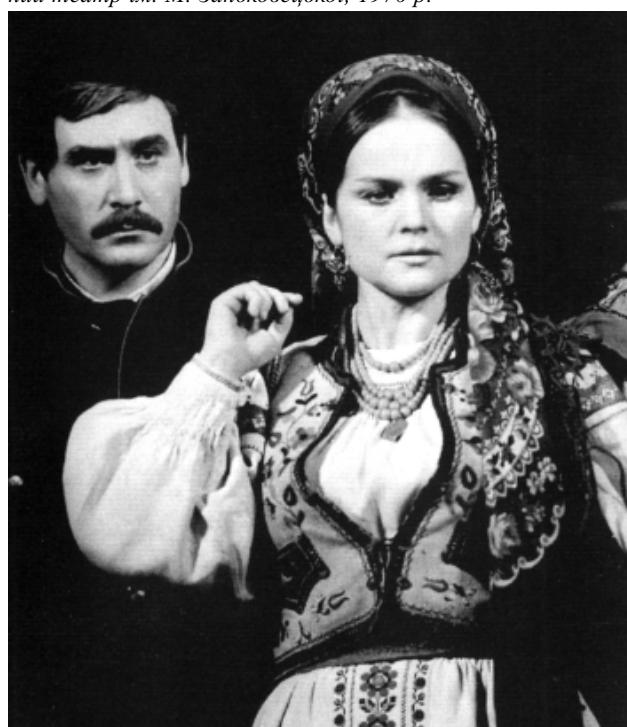
Порожнеча в душі геройні була позначена на голосі актриси: завжди співочий, він зазвичав тъмяно, побутово; на її пластиці – непослідовний, загальмований. Навіть знаменитий момент в сценографії, коли розсувалися стіни міцно припасованої бойківської хати, – це також було про неї, лише про неї одну!

Але коли в її життя знову увійшов Михайло, вона ставала відчайдушною до безумства. Тепер, знаючи, що стоять над прівою, вона жила самим почуттям. Йї було байдуже, “що скажуть люди”. В голосі з’явилася кантилена. Змінилася навіть хода. Вона віддавалася коханню так, як роблять це люди в єдиний і останній раз. І це кохання було не просто лебедине (тобто вірне, незрадливе), але й незаплямоване, чисте, самозречене.

У цій ролі, як ніколи раніше, актриса наче дослівно втілювала настанови Бориса Васильовича Романицького. А він навчав, що, окрім усього, герой у виставі має бути зовні красивим і гарно вбраним. Бо для його характеристики не останнюю роль відіграє зоровий ряд. А тут дев’яносто відсотків успіху залежить від костюма й уміння його носити.

Уже чого-чого, а відчуття смаку Таїсії Йосипівні ніколи не зраджувало. Вона знала і вміла вибудовувати

Таїсія Литвиненко – Анна, Федір Стригун – Михайло Гурман у виставі “Украдене щастя” І. Франка. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1976 р.





Таїсія Литвиненко – Ваніна, Петро Бенюк – Крамарюк у виставі “Житейське море” І. Карпенка-Карого. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1981 р.

зоровий ряд так, щоб той справді працював на естетичне розв’язання образу. Тому її Анна була вбрана у білу спідницю, як носять бойки, “тофре-плісе”, у білу сорочку... І весь її стрій був по білому ледь гаптований блакитним і червоним. А ніжки в постоликах виписували візерунки по сцені (так під час зйомок одного з фільмів її по-бойківськи навчила ходити актриса-верховинка).

Словом, і Анна стала мистецьки завершеним обrazом як зовні, так і внутрішньо, духовно.

Власне, саме з костюма почалося свого часу вирішення однієї з найвідоміших її ролей – Ваніної у “Житейському морі” І. Карпенка-Карого (1981).

Роль артистки, кокетки-звабниці, із сріблястим сміхом й відьомськими намірами, ніби була створена саме для Таїсії Литвиненко.

Сцена з вистави “Розорене гніздо” Янки Купали, Таїсія Литвиненко – Мати. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1973 р.



Роль чітко лягала на той домашній, троєщинський досвід, який зберігала недоторканним у душі, досвід того життя, де зростала дівчинка в атмосфері легенд, пісень, жінок-чарівниць. Ale чогось бракувало – і робота не йшла. Не вибудовувався асоціативний ряд, за яким вставала б життєва вірогідність. Не допомагали ані досвідчений режисер Алла Бабенко, ні хороший художник Людмила Боярська. Сама пробувала із аналогіями, і з антитезами – не запаловався vogник. Щось побачила в ескізах Бакста – поламані лінії, довге намисто, троянда в туфельку. Ale й це була радше форма, яка не проростала змістом. Органіки, “шкіри діючої особи” (як говорив Щепкін) не утворювалося. I нарешті настав момент, коли відчула: саме те!

У пошивному цеху кравчині накинули на актрису тканину, щоб приміриться, як змоделювати для неї плаття. I ось тут нарешті зрозуміла, що “воно” – е! У цьому “прикинутому” полотнищі раптом відчула свободу й правду існування в образі. Відчула себе легковажною, блискучою жінкою богеми, можливо, родом із львівської сецесії початку ХХ ст. I прокинувся темперамент, і “пішла” роль. I зазував той самий потрібний сріблястий сміх, який не народиши штучно. I Ваніна стала однією із творчих перемог актриси.

...Роки приносили нові ролі, а разом із тим і нові проблеми. Юна красуня переходила на ролі матерів. Першою, з якої почався новий період в її творчості, стала роль білоруської Матері-Мадонни у виставі за п’есою Янки Купали “Розорене гніздо” (1982). Молода з обличчям і поставою святої, вона вражала високим драматизмом і чистотою страждань не тільки львів’ян, які завжди очікували від Таїсії Литвиненко якоїсь несподіванки, ale й самих білорусів, які звикли бачити в цій виставі старшу актрису в ролі побутового плану. Українська актриса відкрила білорусам поетичну стихію драматургії їхнього національного поета.

Відомін троєщинського буття з його “еротичними” жінками несподівано зазвучав і у відомій поставі Федора Стригуня, яка на довгі роки прикрасила афішу Театру ім. М. Заньковецької, – у “Натації Полтавці” (1991). Тут Таїсія Йосипівні випало грati Терпелиху, матір Нагалки, бідну вдову. Ale у виставі повністю спростовувалися концепції соціально-побутового чи сентиментального зображення давньоукраїнського села. Федір Стригун створював нахненний гімн національному українському театрту, символом якого протягом майже двох століть залишається п’еса І. Котляревського. Театр, як явище української культури, його життєствердній пафос від початку до кінця проявив дію вистави. Тільки у такому контексті й могла народитись така Терпелиха, якою стала Таїсія Йосипівна Литвиненко, що усім своїм еством спростовувала “промовисте” ім’я, дане їй автором. Цю виставу заньківчан насіріз передімала естетика іншого твору Котляревського – його бурлескої “Енеїди”. Се-

ред таких геройів і жила яскрава, весела, сповнена гумору, радісного відчуття життя, запальна молодиця. Її існування у виставі давало відповідь на питання, що є насправді українським національним характером і чому “Наталка Полтавка” ось уже майже двісті років репрезентує Україну в світах. Терпелиха-Литвиненко була мотором вистави, шампанським, яке п’янить і підносить настрій. За її спробами влаштувати життя дочки прочитувалося, що вона не була б проти влаштувати й своє власне...

— Після кожної вистави “Наталки Полтавки” я щораз могла вийти заміж. Стільки було охочих зробити мені таку “пропозицію”, — смеється Таїсія Йосипівна. — Причому так було скрізь: і в Україні, і в Англії, і в Сполучених Штатах...

Так хто ж така Таїсія Литвиненко — лірична геройня в молодості, глибока драматична актриса, каскадна виконавиця феєричних ролей у подальших літах? Завжди несподівана, багатозначна, наділена невичерпною життєвою енергією, лукава “відьмачка”, якій підвладне усе: від Гертруди-королеви в “Гамлеті” до ролей наших сучасниць, від Матері Ісуса Христа до опереткових геройнь. І чи це вичерпує бодай частину айсберга її обдарування?

У наступні роки Таїсія Литвиненко — ще й сценарист і режисер. Остання її прем’єра на Камерній сцені театру — це “Айседора Дункан” (або “Три любові”). І сценарій, і постановка зроблені нею (за книгою спогадів “Мое життя” А. Дункан).

Навколо неї завжди гурт молоді. Адже вона веде вже другий курс акторів на кафедрі театрознавства і акторської майстерності у Львівському національному університеті імені Івана Франка. Її випускники стали акторами львівських театрів, найдостойніші працюють поруч — на національній заньківчанській сцені.

Але загадки Таїсії Йосипівни від того не меншають, не зникають...

* * *

— Так чого ж в тобі все-таки більше — актриси, режисера чи педагога? Вона уникає прямої відповіді:

— Знаєш, я стала рятівницею образів святих. Як виходжу з театру, так і тягне пройтися вернісажем. Обов’язково щось знайду. Вони на мене дивляться, ці ікони. Особливо такі, що у дуже поганому стані. Я їх купую, даю реставраторіві, рятую.

— А потім?

— Потім дарую. Вони ж живі. Я допомагаю їм продовжити життя. Одного разу отак іду. Бачу світить щось синіми очима. Підхожу — Матір Божа! Можеш увійти собі: Матір Божа з синіми очима. Наші слов’янські очі. А образ такий занедбаний. Я його придбала. Довго шукала реставратора. Зрештою, коли його привели до ладу, подарувала Стригунові (“А я закохана в Стригуна” — знов пригадався її голос).

Якось йдемо вулицею Krakівською і зовсім несподівано заходимо до Преображенського собору. Те, що там мені показала Таїсія Литвиненко, я ніколи не бачила — образ Діви Марії, виконаний у графічній манері. Він заглянув просто в душу... Після того я абсолютно переконалася, що Таїсіні молитви відкривають таємниці не тільки мистецькі, але й Божественні. Ні, — подумалося, — ти не відьмачка і не язичниця, як сама говориш про себе. Ти щось інше.

Таїсія Литвиненко... Народна артистка? Доцент Національного університету? Ні, звичайна чаклунка сцени, в якої треба вчитися подвижницькому слугуванню мистецтву.



Таїсія Литвиненко — Дульська, Назар Стригун — Зброжек у виставі “Мораль пані Дульської” Г. Запольської. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1997 р.

Таїсія Литвиненко — сеньйора Лючія, Наталія Лань — Марія у виставі “Неаполь — місто попелюшок” Н. Ковалік. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2002 р.





Любов КИЯНОВСЬКА,
Лідія МЕЛЬНИК

МАСКИ ХАРАКТЕРІВ НА БАЛУ ЖИТТЯ

Наприкінці січня – на початку лютого 2005 р. у Львівському театрі опери та балету ім. С. Крушельницької відбулась прем’єра опери Джузеппе Верді “Бал-маскарад”. Самій опері незабаром виповниться 150 років, а от відтворені в ній події, почуття і навіть її традиційні драматургічні кліше й досі актуальні. Заборонене кохання, містичизм віщувань, підступне вбивство у розпалі костюмованого свята – усі ці колізії десятиліттями захоплювали глядачів світу.

Хоча “Бал-маскарад” і не належить до найрепертуарніших вердійських опер, виною тому не стільки музична мова твору, скільки лібрето. Місце дії та персонажі “Балу” в процесі написання твору так часто змінювались, що першоджерело, а з ним і основний сенс стали інакшими до невпізнання. Спричинювали ці зміни історичні події, що нещасливим чином співпали з часом появи опери – 1858 роком. Чи не того ж дня, коли композитор приїхав до Неаполя, щоб віддати в театр Сан-Карло партитуру щойно написаної опери, в Париж італійський емігрант Ф. Орсіні здійснив замах на Наполеона III. Співпадіння видалося дирекції театру більш ніж символічним: адже у вердійській опері “Помста в доміно” йшлося про вбивство шведського короля Густава III на костюмованому балу. Лібрето, написане за п’єсою надзвичайно популярного свого часу французького драматурга Ежена Скріба, засноване було на реальних подіях: в 1792 році дворянин Анкарстрем і справді вбив у Стокгольмі свого короля – не тільки з політичних причин, а й через ревнощі.

Директор театру Сан-Карло, а трохи згодом італійська цензура наполягли на зміні місця дії та персонажів. Композиторові навіть погрожували арештом та сут-

тевими штрафами. Джузеппе Верді знехотя погодився: куртуазна драма тепер розігрувалась взагалі за межами Європи у північноамериканському Бостоні; шведський король перетворився на губернатора Річарда Варвіка, а його вбивця-аристократ – на секретаря-kreола Ренато. Історична достовірність, що максимально постраждала, на щастя, не вплинула на музичну мову, лише постановка відтермінувалася більше ніж на рік. Прем’єра “Балу-маскараду” (саме так називали оперу в новій редакції) відбулася в Римі 17 лютого 1859 р.

Відтоді оперу ставили фактично в усіх відомих театрах світу. Одна із найрезонансніших постановок відбулася вже на початку цього століття в Санкт-Петербурзі, здійснена режисером Андрієм Кончаловським. І хоч сам А. Кончаловський полюбляв повторювати, що режисура в опері – річ підпорядкована, але саме завдяки їй про “Бал-маскарад” знову заговорили.

У Львові цієї прем’єри чекали давно й нетерпляче. Адже кожна нова постановка на сцені Державного академічного театру опери та балету ім. Соломії Крушельницької може претендувати на подієвість, бо прем’єри тішать місцевих шанувальників Мельпомени здебільшого раз на рік. Історія цього “Балу-маскараду” видалася не менш заплутаною і складною, ніж лібрето опери. Що-правда, із щасливим кінцем.

Як відомо, поставу планувалося здійснити в останні місяці минулого року, але тоді увагу її потенційних учасників і глядачів прикував справжній “театр революційних дій”. Одним із режисерів можна було вважати постановника опери, киянина Василя Вовкуна. Як художній керівник мистецького об’єднання “Арт Велес”, він відповідав за сценічне вирішення цілого передвиборного туру

Віктора Ющенка й завершив свою режисерську кампанію поставою інавгураційних урочистостей.

І як пересвідчилися глядачі прем'єрних показів 29, 30 січня і 5 лютого, нова робота відомого досі в інших жанрах режисера мала свої цікаві сторони, хоч не обійшлося і без заслуженої критики. “Бал-маскарад”, котрий востаннє ставили на львівській сцені рівно п'ятдесят, а вперше в світі – майже сто п'ятдесяти років тому, не тільки не втратив актуальності, але й набув чимало сучасних акцентів. Водночас автори вистави втримались від спокуси максимально модернізувати історичний контекст: зрозумілі й близькі людині початку нового тисячоліття колізії відбувалися на вдало відтвореному, а водночас насиченому художніми символами, майже міфологізованому фоні.

Можна сміливо стверджувати, що в поставі опери одну з головних ролей відіграли художники. Невипадково їм належала левова частка аплодисментів публіки: Тадей та Михайло Риндзаки створили образний світ, паралельний до музично-драматичного світу. Їх декорації стали не тільки прикрасами, але й коментаторами та співучасниками дії. Надзвичайно вдале художнє вирішення “ідеї костюмів”: концептуально розкрила образи геройв у їх одязі художниця Оксана Зінченко. Від візуального ряду відштовхувався й режисер, акцентуючи не на зовнішньому динамізмі персонажів, а на “виписаності”, картиності кожної сцени. Такий підхід мав свої переваги, але мав і втрати. Яскравість мізансцен, яка захоплювала в першу мить, згодом втомлювала глядача статичністю, очікуванням динамічного розвитку, співзвучного музиці.

Сама опера підказувала засоби її драматургічного втілення. “Бал-маскарад” насичений символами, яскравими, раптовими змінами психологічних станів головних персонажів; саме середовище в ній змінюється частіше, ніж по дії. З точки зору драматурга, найцікавіша остання, третя дія – сама сцена костюмованого балу, котрий завершується вбивством. У ній режисер зумів вдало застосувати прийом “театру в театрі”, стилізувавши фінал у дусі бароково-го дійства: любовний трикутник, галантно розіграний масками Арлекіно, Коломбіни і П’єро, обертається кривавою трагедією у житті героїв.

Проте опера – не стільки ви-
довище, призначене для очей,

скільки музичне дійство, в якому почуття персонажів та події отримують адекватне звукове втілення. Чи виявились усі виконавці головних ролей, оркестр та хор на належній висоті? Стверджимо, що позитивного у музичній стороні вистави було виразно більше, ніж негативного. Але якщо підходить до вокальної інтерпретації з найвищими світовими стандартами, то з деякими виконавцями можна було б і посперечатись.

Героями вистави стали виконавці головних ролей молодий тенор Роман Трохимук (Річард) та Людмила Савчук (Амелія), що виступала у перший прем'єрний день. Їх “зоряною сценою”, котра дає найповніше розкриття музичного змісту, стала друга дія із знаменитим любовним дуетом. Яскраві, багаті голоси обидвох головних геройв і переконлива гра стали справжньою окрасою вистави. Вони виявилися таки гідними бурхливих аплодисментів: яскраво продемонстрували своє вокальнє та артистичне обдарування. Варто відзначити помітне творче зростання Романа Трохимука – він продемонстрував значно вищу культуру звуку, ніж кілька років тому. Драматичний талант Людмили Савчук проявився у партії з новою силою – після Абігайл у “Набукко” це наступний її сценічний тріумф. Друга виконавиця ролі Амелії, Світлана Мамчур поступалась Л. Савчук: вона виявилась надто делікатною й елегійною для геройні, яку терзають муки сумління і нездоланне кохання.

Сцена з опери “Бал-маскарад” Дж. Верdi. Диригент-постановник – Михайло Дутчак, режисер – Василь Вовкун, сценографія – Тадей та Михайло Риндзаки, костюми – Оксана Зінченко. Львівський академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької, 2005 р.





Сцени з опери "Бал-маскарад" Дж. Верді. Диригент-постановник – Михайло Дутчак, режисер – Василь Вовкун, сценографія Тадея та Михайла Риндзаків, костюми Оксани Зінченко. Львівський академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької, 2005 р.

Першому виконавцеві Ренато Анатолію Липникові роль трохи краще вдалася сценічно, аніж музично. Голос у багатьох кульмінаційних сценах звучав не так барвисто й багато, як хотілося б у цій унікально ефектній лірико-драматичній партії. Не в найкращій формі був також Ігор Кушплер, який назагал знаний як чудовий виконавець вердієвських баритонових партій – Набукко в однійменній опері чи графа ді Луна в "Трубадурі". Цілком невдало показала себе виконавиця партії Ульріки: на сцені Неллі Кулагіна демонструвала неабиякі барвисті режисерські знахідки й, на жаль, майже безбарвний тъмяний голос, не обійшлося і без фальші.

З-поміж виконавців другого плану слід окремо виділити Наталію Курильців (Оскар) – граціозну, природну і витончену водночас. Не розчарували цього разу й хор (хормейстер Василь Коваль) та оркестр (диригент-постановник Михайло Дутчак), сповнивши принаймні сподівання стосовно чистоти звучання та належних темпів.

У день здійсненої із неабияким розмахом постановки – з належними декораціями, дорогими майстерними костюмами – усі згадували про колишнього головного диригента Львівської опери Ігоря Лацаниця, який мріяв про цю постановку, але так і не дочекався її.

Світлини до статті Юрія Ямаша.



Майя ГАРБУЗЮК

“ЛЮДИНИ ВЗАГАЛІ” НЕ БУВАЄ...

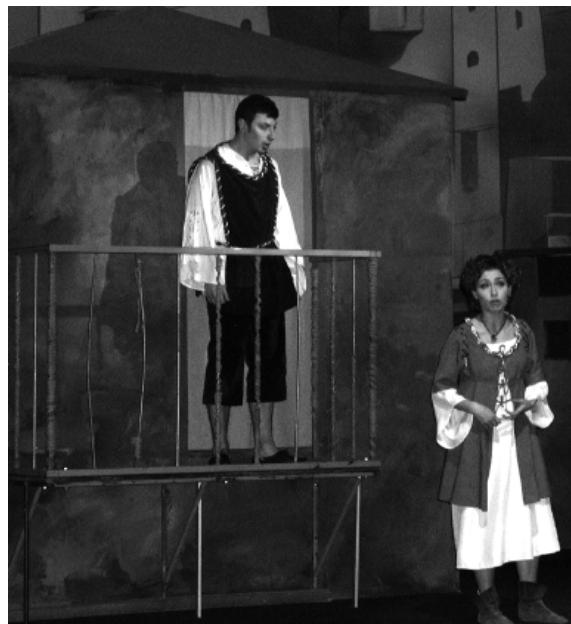
В останні дні вересня 2004 р. відбулися всеукраїнські, п'яті “Тернопільські театральні вечори”. Фестиваль, задекларований його засновниками та організаторами (Міністерство культури і мистецтв України, Національна спілка театральних діячів України, Управління культури Тернопільської обласної держадміністрації, Тернопільський академічний театр ім. Т. Шевченка на чолі з його художнім керівником, незмінним директором фестивалю Михайлом Форгелем) як огляд молодої української режисури, активно розвивається. В останні роки в його афіші дедалі частіше бачимо назви колективів з-за кордону. Якщо це і зростання здорових організаційних та творчих амбіцій тернополян, то насамперед пов’язане з тим, щоб максимально дотримати фестивальну програму й наповнити її роботами молодих. Це цілком відповідає сучасному станові проблеми в Україні, оскільки наші випускники режисерських факультетів масово йдуть з професії. Тож складається ситуація, коли молодим представникам української режисури, котрі привозять свої роботи на “Тернопільські театральні вечори”, організатори, глядачі й журі фестивалю повинні аплодувати вже тільки за те, що вони є!?

Але зараз не про це, а про певні тенденції та уроки, що як ніколи виразно, принаймні для авторки цих рядків, прозвучали в підсумку цьогорічних “ТТВ”.

Не любить наш український театр “маленької людини”, приватної такої, буденної, із цілою купою “дрібних”, “копійчаних” проблем. Що вже казати про молодих чи дебютуючих режисерів: вони самовпевнено стають на герць із Шекспіром (“Ромео і Джульєтта”, режисер Ігор Тихомиров, Київський Молодий театр); викладають на сцені камінну пустелю для Міріям (“Одержима” Лесі Українки, режисерська робота студентки Ганни Кобець, Харківська державна академія культури); розгортають монументально-епічні полотна довкола трьох скалічених війною доль (“Суперники” О. Манохіна, режисер Володимир Петрів, Рівненський обласний драматичний театр), осучаснюють “Кохання в стилі бароко” піснями “Бітлз” (режисер Таїсія Славинська, Вінницький музично-драматичний театр ім. М. Садовського). Їх займає все, окрім людини як такої – пострадянський синдром меншовартості передається у спадок і наймолодшим. Він присутній у їхніх роботах навіть тоді, коли самим режисерам і акторам здається, що вони відкривають і творять нові цінності.

Запропонована Київським Молодим театром експериментальна робота режисера Ігоря Тихомирова

“Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра створена з очевидною претензією на те, аби її зарахували до продукції постмодерного мистецтва, списавши на модну течію свавілля режисера у поводженні із драматургічним матеріалом. Заявлений у програмці жанр трагікомедії, зрозуміло, не можна вважати ані відкриттям, ані експериментом постановника, оскільки “синтетичність” драматургічної спадщини В. Шекспіра очевидна, відома і добре освоєна в театральній практиці. Молодий режисер свідомо спрошує завдання: першу



A. Касілова – Джульєтта, К. Бін – Ромео у виставі “Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра. Режисер – Ігор Тихомиров. Київський Молодий театр, 2004 р.

дію вирішує як комедію, другу – як трагедію. У комічній частині постановник і актори бавляться у виклик традиціям: Ромео (К. Бін) і Джульєтта (А. Касілова) свідомо “занижені”, осучаснені; на балу Ромео з’являється у костюмі ... “бегемота” із велетенською маскою на голові; класичні мізансцени потрактовано “навиворіт”: на балконі – Ромео, Джульєтта ж – унизу;пані Капулетті (А. Колесник) цілком недвозначно залишається до Паріса; а Бенволіо – жіночої статі! (Г. Васильєва), що викликає за текстом цілу низку двозначностей... Можливо, щось зворушливе виникає і при погляді на дитинно-наївного Ромео в цій велетенській масці. І можна спробувати прийняти запропоновані режисером правила гри в “усе шкереберть”. Але ... заради чого? Адже друга дія, призначена піднятись до трагічних висот, не відбувається! Виконавець головної головічої ролі – очевидно, характерний за своєю природою актор, – не в стані



Юлія Крет – Домна, Станіслав Лозовський – Ераст у виставі “Суперники” О. Манохіна. Режисер Володимир Петров, Рівненський обласний драматичний театр, 2004 р.

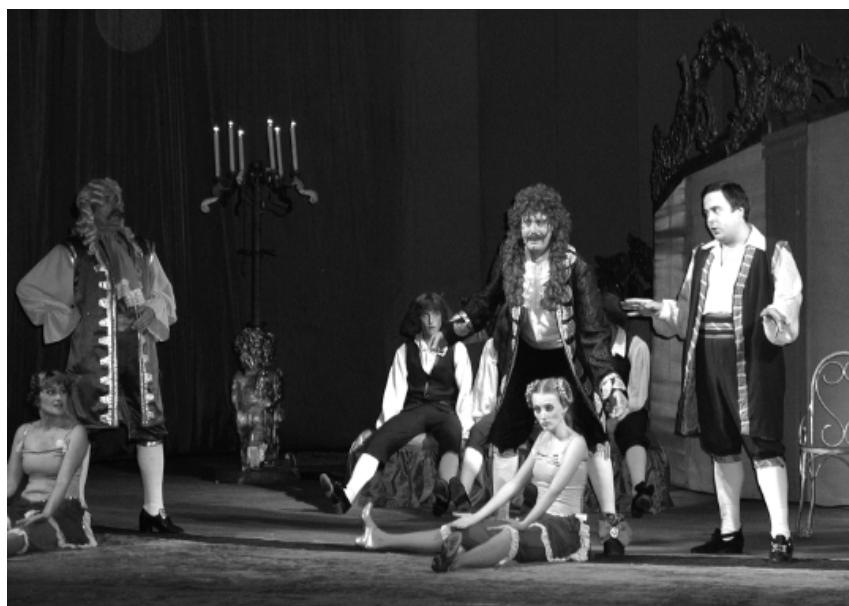
зреалізувати інший жанровий матеріал. А режисер не в змозі компенсувати акторську недостатність постановочними прийомами. От і загублено чи точніше не знайдено те головне, задля чого звертаємося до класики. А може, це звернення полягало просто в тому, щоб будь-якою ціною гукнути світові: “Це я!!!”? Ми почули. А далі?

Режисерський дебют відомого актора, художнього керівника Рівненського обласного театру Володимира Петрова – вистава “Суперники” білоруського драматурга О. Манохіна від часу прем’єри (січень 2004 р.) користується незмінним успіхом у рівненських глядачів. Це й не дивно, адже йдеться про складне й надзвичайно необхідне нашему суспільству переосмислення подій Другої світової війни саме з точки зору проблем звичайної, рядової людини. Ідея п’єси і вистави – утвердження права людини кохати і бути коханою навіть тоді, коли твій обранець – “ворог”. Погодьтеся, для мешканців пострадянського простору, а надто Біларусі та українського Полісся сама постановка питання – уже переворот у заідеологізованій радянською системою свідомості. Тим більше, що руйнація стереотипів відбувається по лінії усіх головних дійових осіб: німецький офіцер Ераст – освічений та інтелігентний, радянський партизан Прокоп (наречений Домни) – звичайний грубуватий сільський парубок; юна Домна – наївна, щира, закохана в поезію Лермонтова душа, а не “німецька

шльондра”, якою б неодмінно була ще кілька років тому. Говорити про необхідність такої драматургії – здійснені рівненчанами, В. Петров прагне розгорнути монументальне полотно на тему війни в жанрі “народної трагедії”. При цьому режисера підводить чуття природи драматургічного матеріалу, відбувається підміна категорій “одиничного” й “загального”, “випадкового” й ”закономірного”. Адже кохання юної Домни до справді красивого й обізнаного з поезією Лермонтова Ераста – історія радше унікальна, аніж типова. Чи можна на окремій приватній історії будувати монументальну за своїм характером виставу? Тож закономірно в режисерській концепції В. Петрова так і не поєднались два окремі світи: історія кохання юних, чистих душою Домни й Ераста (у виконанні Юлії Крет та Станіслава Лозовського) і заявлений на початку вистави монументальний образ палаючої церкви – знак всенародної трагедії. Зашкодила виставі і “бенефісно” виконана роль Матері (Ніна Ніколаєва). Бліскучий драматургічний текст, пересипаний справжніми перлами народної мудrosti, штовхнув актрису до відвертої експлуатації характерного, комічного начала образу. Таким чином, порушивши задані режисером “умови гри”, актриса зруйнувала серйозність сприйняття вистави в цілому...

Ми зупинились лише на двох виставах із п’яти робіт українських молодих режисерів, оскільки інші не додали нічого нового, несподіваного до “людинознавчого” виміру. Винятково по “зовнішній” щодо геройв та їхніх стосунків лінії розбудовували свої вистави і студентка Харківської академії культури Ганна Кобець у виставі “Одержима” Лесі Українки, і відома актриса, а зараз – дипломований режисер Таїсія Славинська у виставі “Кохання у стилі бароко”, і випускниця режисерського відділення Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого Дарія Дейниченко у славетних “Служницях” Ж. Жене (Київський театр “Колесо”). Молоді режисери розв’язували (краще чи гірше) питання зовнішнього плану – жанр, динаміка дії, акторський ансамбл, сценографія, музика тощо. Їм забракло справжньої глибокої уваги до внутрішнього світу персонажів, до парадоксів духовного життя геройв, котрі можна знайти і відчитати завжди – якщо тільки цього прагнути.

Саме по цій лінії і відбувся вододіл фестивальних робіт. Ті вистави, що несли в собі глибоке проникнення у прихований інтимний світ людини, ті режисери і виконавці, котрі і професійно, і етично виявили здатність тривати, жити у створеніх ними глибоко приватних світах персонажів, утверджували найцінніше, що може принести театр глядачеві – любов до “маленької” людини, тобто до кожного з нас. Любов не “зверхньо поблажливу”, не “замілувану”, а дієву й ширу, часами навіть су-



Сцена з вистави "Кохання в стилі бароко"
Я. Стельмаха. Режисер – Таїсія Славинська.
Вінницький музично-драматичний театр
ім. М. Садовського, 2003 р.

Олена Бодарєва – Міріям, Всеvolod Шекіта –
Месія у виставі "Одергима" Лесі Українки.
Режисер – Ганна Кобець. "Екматедос",
Харківська державна академія культури.
2004 р.



Джоанна Фертач – Морін, Ірена Телеш – Мег
у виставі "Королева краси" М.Макдонаґа.
Режисер – Бартоломей Вишомірський. Театр
ім. С. Ярача (м. Ольштин, Польща), 2002 р.



вору, шокуючу, а найголовніше – небайдужу. Ту любов, за якою так скучив, а точніше, якої не зінав (!) десятиліттями український глядач. Тоді й подумалось: ось в чому полягатиме опозиційність українського театру! Саме театр повинен стати в обороні звичайної людини – тієї, яку вже вкотре перетворили на "гвинтик", "важіль", "пісок" для чиїхось обрудок, амбіцій, збагачень... (надворі був вересень 2004 р.).

Показово, що цього нас учили вистави з-за кордону. Молодий режисер, випускник Варшавської театральної академії ім. А. Зельверовича Бартоломей Вишомірський здійснив сценічне прочитання п'єси ірландського драматурга М. Макдонаґа на сцені Театру ім. С. Ярача (м. Ольштин, Польща). "Королева краси" – розповідь з життя звичайної ірландської родини. Як не дивно, тут усе до болю відоме: бідність, відсутність будь-яких життєвих перспектив у рідному містечку, вимушене заробітчанство в сусідній Англії... Цікаво, якби цей твір ставили у нас, то, мабуть, про це? Проте соціальні проблеми для молодого постановника є лише тлом для розгортання буденного, монотонного зовні, але сповненого справжніх внутрішніх психологічних потрясінь життя двох жінок: літньої матері (Ірена Телеш) та її старіючої доночки (Джоанна Фертач). Доля звела їх у фатальному колі: дитина змушеня зректися особистого життя ради матері, однак тихо мріє про власне жіноче щастя; старенька, безумовно, хоче добра донощі, але страх перед самотністю штовхає її до крайнього егоїзму. Коли ж у житті сорокарічної Морін виникає Пато (Маріян Чарковський), зав'язується несподіваний "трикутник": боротьба двох рідних (!) жінок – кожної за своє щастя. Поява мужчини для однієї з них означає надію на майбутнє, для іншої – самотність і смерть. У цій боротьбі не може бути переможців і переможених. Тут програють усі без винятку. Нам пропонують зі сцени надзвичайно складне, неоднозначне, парадоксальне й тим життєво глибоке плетиво стосунків, де доля кожного з персонажів прожита акторами із такою пронизливою любов'ю, про яку можна говорити як про своєрідну філософію життя.

Любов – це прийняття людини такою, як вона є. Тому у своїй геройні актриса Д. Фертач органічно вмотивовує і щоденно повторювані ритуали доглядання старої матусі (з варінням кашки та розсолу), і страшні сцени допиту, коли тільки обливаючи старечу руку розжареною олією, донъка може “вибити” з матері бодай крихту правди, а “вибивши” – зрозуміти, що мати цінічно позбавила її майбутнього... Тільки глибоко люблячи свою геройню, може актриса І. Телеш творити вкрай суперечливий і тим глибоко життєвий образ матері: ось вона – вередлива дитина, що випробовує терпіння дочки, за мить – справді безпомічна стара, що викликає лише співчуття. Згодом вона обернеться на жорстокого тира на. А після обурливого у своєму цинізмі епізоду спалення листа від доччиного коханого якоєсь миті актриса відкриває справжній – біологічний – страх старої перед самотністю, і попередній “злочин” втратить свою однозначну чорноту ...

Щодо “розвученої олії”, “спалювання листів”, “варіння розсолу” тощо. На сцені усе це відбувається посправжньому: горить грубка, з кухонного крану тече вода, працює газова плитка, навіть сеча в нічному горщику, що її виливають у нас на очах до раковини, – природного кольору. Сценічний простір вирішено як закритий павільйон, де все – “як у житті”. Натуралізм міг би сприйматись як тенденційний, перебільшений, якби не незмінний і очевидний центр уваги режисера – людина, персонаж, актор. Зрозуміло, що вистава створена і живе за законами психологічного театру. Те, що досвідчені польські актори бездоганно працювали за “системою Станіславського”, не дивує. Дивує інше. Те, що молодий постанов-

Йованна Стіпич – Поросятко, Мілан Ковачевич – Свиня у виставі “Диско Свині” Е. Волі. Режисер – Предраг Штрабац. Сербський Народний театр (Новий Сад, Сербія), 2004 р.

ник майстерно володіє інструментарієм режисури психологочного театру, сповідую глибокий інтерес до найскладніших проблем приватного людського буття. Можемо припустити, що це результат педагогічних пріоритетів польської школи виховання режисерів, де особливе місце в навчальній програмі посідає творчість Достоєвського, Чехова...

Зовсім іншого мистецького напрямку – вистава з Сербії. У центрі сценічної версії прозового твору сучасного ірландського автора Енди Волі “Диско Свині” – пара підлітків (режисер Предраг Штрабац, Сербський народний театр). “Свиня” (Мілан Ковачевич) і “Поросятко” (Йованна Стіпич) – так називають себе нерозлучні від перших свідомих днів життя друзі. Вони на узбіччі сім’ї, школи, соціуму. Але допоки разом, їм удається виживати в чужому й жорстокому світі. Щоправда, це стає дедалі важче робити. Бо друзі-підлітки поступово дорослішають, і, звичайно, вона все більше подобається їйому, а він їй, здається, – ні... Вони поводяться доволі брутально, як і належить за законами вулиці, відбиваючи по черзі поклонників один одному. Ця безжурність і гра ввірветься несподівано, коли Він, не зваживши сили удару, уб’є якогось чергового її залицяльника прямо на дискотеці, на очах у всіх. І “Поросятко” вмить подорослішає – вийде за межі насипаного на сцені піщаного кола, зробить крок у нове, “неіграшкове” життя.

Творча спілка молодого режисера та молодих акторів виявилася надзвичайно вдалою. На відміну від польської вистави, тут зовнішній щодо герів світ подано умовно: “вороги”, з якими періодично виникають сутинки наших героїв – уявні, так само, як і стійка бару, скеля на березі моря чи дискотечна зала. Актори мають у своєму розпорядженні лише звичайну дитячу гірку-драбину та ...власну уяву, завдяки якій ми охоче віrimо у красу романтичного нічного морського пейзажу чи запальний дискотечний ритм. При всій калейдоскопічності місць та динамізмі подій, природа спілкування персонажів глибоко психологічна. Актори, бездоганно володіючи тілом, при цьому не менш переконливо творять словесні діалоги, в яких експресія виголошеного тексту стає продовженням експресії пластичної. Орієнтована, перш за все, на молодіжну автторію, вистава зрозумілою для неї мовою говорить про проблеми звичайної, недосвідчені душі, що вступає в доросле життя. Про страх і біль самотності, про дорослу відповідальність за вчинки, про вартість життя... Перед нами – ще одне людинознавче дослідження молодого режисера, який за сім років професійної праці здійснив уже ...сімнадцяту (!) роботу. (І це – враховуючи, що у Сербії діє контрактна система, жорстка конкуренція, і молодий режисер справді виборює право на чергову роботу в тому чи іншому театрі).

З українських вистав цю ж лінію на фестивалі продовжила добре відома в Україні робота Київського театру на Подолі “Тайна буття” Т. Іващенко (почесний гість



фестивалю). Режисер Віталій Семенцов належить до покоління професійно сформованих, відомих митців, як і актори Київського театру на Подолі Володимир Кузнєцов і Тетяна Трояновська. Частіше б таких гостей усім фестивалям! “Тайна буття” Т. Іващенко (прем’ера 1999 р.) – сторінки з приватного (!) сімейного життя І. Франка та О. Хоружинської – вже у самій драматургічній конструкції орієнтована на камерність та інтимність стосунків її герой. У цьому “малому колі” й висновується коло проблем, які виникають у буднях щоденного співіснування звичайної жінки й митця-генія. Цілком несподіваний, але навдивовижу органічний й завершений образ Франка творить В. Кузнєцов. В інтерпретації режисера та актора зasadничим є принцип дегероїзації, навіть деміфологізації видатної постаті: зовні Франко-Кузнєцов радше нагадує “рудого блазня”, пускається в якийсь дивний а ля Чарлі Чаплін танок, весь – суцільна несерйозність, справжнісінку тебе галицьке батярство, аж поки несподівано рішуче не виголосить: “Будьте моєю дружиною”. А далі – їхні прогулянки із Хоружинською по Високому Замку: вони йдуть, балансуючи, по периметру рами порожнього всередині залишного ліжка (воно – як символ внутрішньої пустки зовні “зібраного” і прибраного домашнього світу)... І придбаний новий зелений капелюшок Ольги в цьому інтимному просторі “для двох” важить не менше, аніж геніяльні ліричні рядки Поета... Дивний, особливий світ запропонували нам автори й виконавці вистави – світ верховенства Любові, до якої усі прагнуть і не можуть дійти... Висновується парадоксальна рівновага: наскрізну тугу герой за Коханням компенсовано дивовижною акторською і режисерською любов’ю до своїх персонажів...

Ось ті вистави, що не просто вели глибокий діялог із глядною залою, а й стверджували безцінне, справді гуманістичне світобачення. Його б можна було назвати справді антропоцентричним: якщо розуміти під цим не ту ідеальну людину – “вінець Всесвіту” (хай пробачить нам Шекспір), а людину звичайнісінку, приватну, якою є насправді кожен із нас. Тож не даремно, саме названі вистави отримали найбільше фестивальних нагород та відзнак.

Журі фестивалю відзначило також творчу групу Тернопільського театру актора й ляльки – за чисту, добру, сповнену дотепних і творчих “перетворень” виставу “Чарівний перстень, або Казка за три п’ятаки” В. Лісового (режисер – Володимир Лісовий), якою відкривали фестивальну програму.

А за два місяці усі ми стояли на Майдані – і це була найдивовижніша з вистав, народжена мільйонами тих непомітних приватних долів, що зійшлися в бажанні захиstitи себе від цілковитого знецінення. Здається, саме тоді ми розбили віщент поняття “натовп”, “юрба”, “маса”. Монументальні за масштабом події Помаранчевої революції стали насправді глибоко особистим виявом власної самоцінності мільйонів наших громадян.

Тож є надія, що творчість українських молодих режисерів навернеться до проблем приватного, глибоко інтимного і тим не повторного буття людини. Про це ж майже сто років тому писав і засновник “Тернопільських театральних вечорів” Лесь Курбас: “Людини взагалі” не буває...

Світлини до статті Майї Гарбузюк.



Тетяна Трояновська – Ольга Хоружинська, Володимир Кузнєцов – Іван Франко у виставі “Тайна буття” Т. Іващенко. Режисер – Віталій Семенцов. Київський театр на Подолі, 1999 р.

Сцена з вистави “Чарівний перстень” В. Лісового. Режисер Володимир Лісовий, художник – Володимир Якубовський. Тернопільський театр актора і ляльки, 2004 р.



Сцена з вистави “Чарівна зброя Кендзо”. Режисер – Сергій Брижань, художник – Михаїло Ніколаєв. Хмельницький театр ляльок “Дивень”.



Сцена з вистави “Парнас дібом”. Режисер – Ігор Славинський. Театральна майстерня “Сузір’я”, Київ.

Ніна МАЗУР

ЗАХИСТИТИ ВІД ЗЛА

Величний пам’ятник захисної архітектури XVIII століття – Біла (Кам’янецька) Вежа дев’ять років тому дала назву Міжнародному театральному фестивалеві, який відбувається відтоді щоосені у прикордонному білоруському місті Бресті. У 2004 р. “Біла Вежа” зібрала рекордну кількість країн-учасниць – двадцять одну. Із тридцяти семи показаних тут вистав різних жанрів (драматичних, оперних, балетних, лялькових) чотири презентувала Україна.

Комічну оперу М. Лисенка “Наталка Полтавка” у постановці Ф. Стригуні привіз до Бреста Волинський обласний музично-драматичний театр ім. Т.Г. Шевченка. П’еса І. Котляревського, створена двісті років тому, витримала безліч постановок, але й сьогодні збирає повні зали: тема нерівного шлюбу й вірного кохання незмінно хвилює безхитрісні серця.

Хмельницький ляльковий театр “Дивень” цього разу звернувся до екзотичного епосу – вистави “Чарівна зброя Кендзо”, побудованої за мотивами японських народних казок. Режисер-постановник С. Брижань та художник М. Ніколаєв використали умовну, символічну форму, щоб ще раз довести позанаціональну істину: Добро й Милосердя завжди перемагають сили зла.

Гідно представили Україну на “Білій Вежі” кияни. Спектакль “Парнас дібом” київської майстерні театрального мистецтва “Сузір’я” (постава І. Славинського) справив сильне враження на журі й глядачів. Сцени з життя літераторів тридцятих років, що відпочивають у Будинку творчості, вирішено у стилі джазової імпровізації. Тонко й дотепно обіграно тут тексти творів А. Ахматової, Ю. Олеші, І. Ільфа, В. Маяковського та інших авторів тієї епохи. Поліфонічну партитуру спектаклю з віртуозною майстерністю розіграв ансамбль акторів: І. Калашникова, І. Славинський, С. Мельник, К. Тижнова, О. Кочубей. Загальний гумористичний колорит дій поступово забарвлюється драматизмом: грядуть “сорокові, рокові”...

Талановите виконання ролі Поетеси принесло відомій столичній актрисі Ірині Калашникові високу нагороду фестивалю. Глядачі змогли також дивитися свою улюбленицю в прекрасному дуеті зі Сергієм Мельником. Виставу “У Барабанному провулку” добре знають шанувальники театрального мистецтва.

Відмінною рисою “Білої Вежі – 2004” стала перевага вистав публіцистичного, антивоєнного, пафосно-гуманістичного звучання. Певно, повітря часу, насищене відгомоном вибухів, не обминуло театральних лаштунків.

Режисер із Тбілісі А. Варсілашвілі привіз на фестиваль п’есу Дж. Осборна “Комедіант”, повністю перенесену на сучасний грузинський ґрунт, ще гарячий від крові локальної війни. Абхазький режисер В. Кове переглянув п’есу “Самогубця” М. Ердмана, написану 1928 р.: тепер це “епізоди хворої уяви”, відверта конfrontація “ма-

ленької людини”, якій нема чого втрачати, з байдужою і жорстокою владою, лякаюча пародія на “дисидентство”.

“Роман без ремарок” (Московський Театр Націй, реж. Г. Шапошников, п’еса В. Коробкова за мотивами роману В. Сліпенчука “Зинзивер”) гучно названо “історією нашого часу й нашого народу”. Викривальний пафос вистави, спрямований проти “нових росіян”, сьогодні виглядає архаїчним; якщо вже “зупинитись, озирнутись”, то не похапцем, а для глибокого усвідомлення... Проте, можливо, ще не досить далеко відійшли ті бурхливі часи “перебудови”: “велике бачиться на відстані”, як сказав поет.

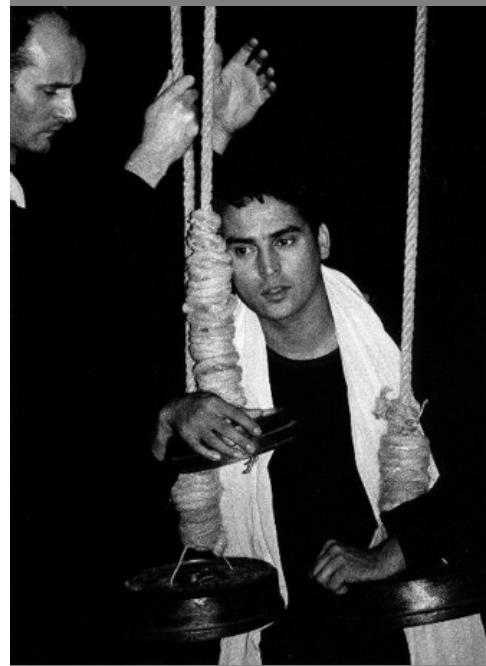
Але і значна відстань, велика історична дистанція – не панацея. Здається, на творців спектаклю “Едіп, цар” (Петербурзький театр “На Літейному”, реж. А. Прикотенко) патина часу й усталені авторитети справляють дратівливу дію: хочеться якось розвінчати цю велич, поіронізувати з позицій сучасної людини над пафосом античної трагедії. Але остання мститься за себе, і крізь недбало зіграну зверхньо-вільну пародію на старогрецький міф несподівано проступає обличчя Фатуму. Тоді і творцям вистави, і критикам не залишається нічого іншого, як робити вигляд, що так і було задумано: прийти від глузливих веселощів до жахливого й невідворотного.

Більш серйозно поставилися до античної тематики актори з Німеччини (реж. Хр. Нікопулос, Кельн), втіливши на кону міф про Антигона як привід до міркувань про аморальність тоталітарної влади. Тут усі ролі виконують чоловіки (от, здається, привід для комікування), але актори працюють із граничною віддачею, повертаючи глядачів до практики античного театру, – лише маски замінено на білі шарфи. Традиційні людські цінності – і жорстокий примус ідеї, впровадженої владою... Життя і смерть...

У пошуках драматургічного матеріалу для втілення тривог щодо морального стану сучасного суспільства молдавський режисер Б. Фокша (театр “Лучаферул”, Кишинів) звернувся до творчості Б. Брехта. “Добра людина з Сезуана” в його трактуванні продовжує вахтанговські традиції, притаманні цьому театріві; спектакль, сповнений (особливо в масових сценах) цікавих режисерських знахідок, відчутно артикулює жах перед царством хаосу та волю до його подолання, пошук нових соціальних орієнтирів.

Беларуським театрам для втілення актуальної антивоєнної теми стала в нагоді історична дата – 60-річчя звільнення Беларусі від фашистських загарбників. Людські долі у вогні війни... До рівня притчі піднято історію чотирьох солдат у виставі В. Раевського “Рядові” за п’есою О. Дударєва (Гомельський обласний музично-драматичний театр). Низка “крупних планів” відрізняє виставу Мінського Театру Армії “Ти пам’ятаєш, Альоша” цього ж автора, у постановці М. Дударевої. Традиційно реалістична манера акторської гри не зменшує емоційного ефекту білоруських вистав.

Чехівська драматургія, безперечно, переживає бум. Театри різних країн створюють власні сценічні версії п’ес великого російського письменника, репрезентуючи їх на багатьох фестивалях світу. Не стала винятком і “Біла Вежа”: Гран-прі одноголосно було присуджено спектаклеві “Дядя Ваня” у постановці А. Латенаса (Брестський театр драми і музики). Поєднання надбань і засобів литовського метафоричного театру зі слов’янським менталітетом трупи дало дивовижно гармонійний художній результат. Пристрасний і щирій Войницький – М. Метлицький, чарівно-мінлива Олена Андріївна – Т. Юрик, наївний, захоплений Астров – С. Петкевич... У зіткненні світла й тіні, на межі реальності й сну балансують, страждаючи й кохаючи, герой п’еси. Закривається завіса, і ми почуваємося кращими, чистішими. І, як не дивно, захищеними від зла... Хіба не для цього існують усі фестивалі на світі?..



Сцена з вистави “Антігона”.
Режисер Хр. Нікопулос,
м. Кельн (Німеччина).



Сцена з вистави “Дядя Ваня”
А. Чехова. Режисер –
А. Лагенас. Брестський
театр драми і музики.

Андрій ТУЛЯНЦЕВ

НА ШЛЯХУ ДО САМОЇ СЕБЕ

Серед митців, які тепер утверджують музичний авторитет Дніпропетровська в Україні та Європі, почесне місце належить заслуженій артистці України лавреатові Міжнародного конкурсу вокалістів імені В. Белліні (Італія) Галині Кузяєвій. Її цікаві творчі звитяги, її вплив на розвиток національної вокальної культури – промовисте свідчення високого професійного рівня нашого мистецтва, в якому високі позиції займають такі міста, як Львів, Київ та Дніпропетровськ.

Галина Кузяєва народилася під Києвом (селище Княжичі Броварського району), в родині військовослужбовця. Її мати свого часу навчалася в Київській консерваторії імені П. Чайковського у професора Дометія Євтушенка. Мала красиве мецо-сопрано, співала навіть із славетним Миколою Ворвулевим. Але доля дружини військовослужбовця змінила її творчі плани. Галина змалечку багато подорожувала з батьками, які жили у різних містах. Перші музичні уроки вона отримала саме від матері.

Коли родина жила в Сімферополі, Галина закінчила там музичне училище (клас фортепіано). Натура романтична, одержима, закохана в музику, вона приїхала до Львова і стала студенткою яскравої зірки фортепіянного мистецтва та педагогіки, народного артиста України, професора консерваторії імені М. Лисенка Олега Кришталського. Його заняття вона згадує і тепер як зразок суперпрофесіоналізму: приділяючи увагу техніці гри, він делікатно вчив студентів розумінню філософії фортепіано в цілому. Його учні можуть витримати іспит із музикознавства на рівні зі студентами-теоретиками. На випускному іспиті Г. Кузяєва-піяністка грала: “Серйозні варіації” Ф. Мендельсона, Другий концерт для фортепіано з оркестром П. Чайковського, етюд № 23, Баладу фа-мажор Ф. Шопена. І коли їй вручили червоний диплом, вона дізналася, що буде працювати концертмейстером на кафедрі сольного співу у класі професора, народного артиста СРСР Павла Кармалюка. Це було в 1980 р.

За невеличкий період роботи на кафедрі молодий концертмейстер відправлювалася зі студентами чимало програм. Якось випадково її спів почув П. Кармалюк. Послухавши Галину, славетний співак висловив щире



Галина Кузяєва

захоплення її голосом, але відверто сказав, що бракує школи. Порадив їхати до Києва, тому що найкращі педагоги для лірико-колоратурного сопрано були тільки там.

Після прослуховування на кафедрі сольного співу Київської консерваторії імені П. Чайковського львів'янка дізналася, що її заразовано у клас професора, завідувача кафедри, народної артистки СРСР Єлизавети Чавдар. Під час першої зустрічі колишня Примадонна Київської опери розповіла студентці про життя оперного співака. Не лякаючи, але й нічого не приховуючи, адже специфіка оперного співу має безліч нюансів. Наступного дня Галина прийшла до свого професора, як завжди, у призначений час. Була спокійною, підтягнутою й рішучою. Так проминули роки навчання в Києві. Там Галина Кузяєва одержала другий червоний диплом.

Вокальна доля – жіноча доля. Хто знає, які випробування зустрінуться в житті? Загальновідомо, що примадонни, почувши спів молодої солістки, насамперед намагаються її нейтралізувати. Розпитайте, наприклад, народну артистку України, лавреата Національної премії України імені Тараса Шевченка, володарку Золотої медалі імені Віла-Лобоса (Бразилія), золоту лавреатку міжнародних конкурсів оперних співаків у Софії та Ріо-де-Жанейро Ольгу Басистюк. Їй не раз доводилось додати штучні, створені конкурентками перепони. Так

сталося і з Галиною Кузяєвою. Приїхавши до Дніпропетровська, вона прослухалася у місцевому Театрі опери та балету. Їй нагово-рили багато компліментів, але роботи їй ...не знайшлося.

Галину Кузяєву запросили працювати педагогом вокального відділення у Дніпропетровському музичному училищі імені М. Глінки. Так, 1985 р. став початком її життя та діяльності у Дніпропетровську – місті чавуну та сталі, Південного машинобудівного заводу. Але артистична душа прагнула сцени. Галина Кузяєва отримала запрошення стати солісткою Дніпропетровського Будинку органної та камерної музики. На цій сцені відспівала десять насичених років. Її акомпанували органісти В. Кошуба, Л. Тарнопольський, В. Самохвалов. Брали участь у міжнародних фестивалях органного мистецтва: виступала разом із музикантами Італії, Франції, Великобританії, Польщі, Німеччини. Саме завдяки Галині Кузяєві у Дніпропетровську було вперше виконано твори композиторів Г. Доніцетті, В. Белліні, Дж. Перголезі, І.-С. Баха, В.-А. Моцарта, Дж. Верді, Дж. Пуччині. Арії, романси, канçonети, пісні, серенади, баркароли, ноктюрни – камерні перлини різних епох. Публіка завжди на “біс” вимагала, щоб Галина співала каватину Норми з одноіменної опери В. Белліні. І вона її виконувала близькуче, особливо під звучання славетного органу фірми “ЗАУРЕР” (інструмент внесено до каталога ЮНЕСКО).

Самовіддана щоденна праця, ширя закоханість у музичне мистецтво, віртуозне володіння лірико-колоратурною технікою, кантиленою, динамікою звуку допомогли їй у 1998 р. одержати четверте місце на міжнародному конкурсі вокалістів імені В. Белліні у місті Рагузі (Італія). Повернувшись до рідного Дніпропетровська, лавреатка отримала запрошення стати солісткою-вокалісткою симфонічного оркестру обласної філармонії. Співала під диригуванням В. Блінова, М. Шпака, В. Плоскіни. Її голос дарував публіці зустріч із творами української та російської класики, старовинної музики, із програмою “Аве, Марія”. Кілька років тому на базі музичного училища було створено концертний квартет “Зоре моя, вечірня”. Галина Кузяєва стала його учасницею.

...Роки відлітають невпинно. Уже її син Іван став студентом Дніпропетровського національного університету, її учні продовжують навчання в різних музичних академіях України. Сама ж Галина Кузяєва може, відспівавши складну вокальну програму, сісти за рояль і засрати так, як вчив її Олег Криштальський – учень самого Василя Барвінського. І тоді дніпропетровські слухачі знову відкривають нові грани у творах М. Лисенка, В. Барвінського, С. Людкевича, А. Штогаренка, М. Колесси, А. Кос-Анатольського, М. Дремлюги.



"МИ ПРОСТО ЗОБОВ'ЯЗАНІ ВІДЧУВАТИ СЕБЕ ВІЛЬНИМИ!"



О. Богатирьова. Костюм Пека. "Сон літньої ночі" В. Шекспіра. Чернігівський академічний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1996 р.

Олена БОГАТИРЬОВА – сценограф, художник із костюмів, режисер.

У 1987 р. закінчила театрально-декораційне відділення Київського державного художнього інституту (нині – Національна Академія мистецтв та архітектури). У сценографічному доробку – близько 70 вистав. Працювала в Києві головним художником Міського театру ляльок, Київського експериментального театру, Театрального осередку "Бенефіс", художником-постановником Театру на Подолі, Молодого театру, художником із костюмів Національного театру ім. Ів. Франка; головним художником Національного угорського театру ім. Д'юли Гйеша (м. Берегове); художником-постановником Донецького академічного музично-драматичного театру.

Співпрацювала з такими режисерами, як С. Данченко, В. Більченко, А. Віднянський, С. Мойсеєв, В. Малахов, А. Бакіров, Д. Лазорко, П. Ластівка. Учасниця Міжнародних фестивалів: "Золотий Лев" (Львів, 1989, 1993, 1995, 1997); "Херсонеські ігри" (Севастополь, 1992-1995); фестиваль Національних театрів (Кішварда, Угорщина, 1993-1994); Шекспірівський фести-

валь (Гданськ, Польща, 1997-1999); "Слов'янські зустрічі" (Гомель, Біларусь, 1999, м. Чернігів, 2001); міжнародні фестивалі вуличних театрів (1997-2001) у Лодзі, Кракові (Польща), Гамбургу (Німеччина). Художні роботи О. Богатирьової зберігаються в приватних колекціях Японії, США, Канади, України. Вона є членом Координаційної Ради Асоціації сценографів, театральних художників та технічних працівників театрів України. Нині – студентка театрознавчого відділення Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого.

Георгій ШИРОКОВ – живописець, графік, сценограф, художник із костюмів.

1985 р. закінчив Київський державний художній інститут (нині – Національна Академія мистецтв та архітектури), відділення монументального живопису. Працював художником на Київській студії науково-популярних фільмів, у монументальному та станковому живописі, книжковій графіці. Брав участь у всесвітніх художніх виставках.

З 1995 р. працює як театральний художник. Обіймав посади головного художника Київського ТЮГу на Липках, художника-постановника Чернігівського обласного музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка. Нині – головний художник Нового драматичного театру на Печерську (м. Київ).

Учасник міжнародних театральних фестивалів: "Золотий Лев" (Львів, 1997); Шекспірівський фестиваль (Гданськ, Польща, 1998); "Слов'янські зустрічі" (Гомель, Біларусь, 1999, Чернігів, 2001).

З митцями розмовляє кандидат мистецтвознавства, доцент **Ганна ЛІПКІВСЬКА**.



Г. Широков. "Мертві душі" за М. Гоголем. Чернігівський академічний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2000 р.

Ганна Липківська: Що для вас взагалі є театр?

Георгій Широков: Театр моделює життя, і це справжня творчість. Театр нас годує, театр – це місце, де можна сховатись. Театр – це щось реальніше за наше віртуальне життя. Але театр в Україні сьогодні, на мою думку, вже моделює сам себе, він сам по собі вже якесь важке життя, а не творчість; театр добре відгодовується на нас; у театрі тепер майже неможливо сховатись, напаки, тепер, на жаль, почали треба ховатись від театру.

Олена Богатирьова: Коли я бачу щось гарне, доцільне, внутрішньо точне, то перша спонтанна реакція – “о, це театр!” Таке відчуття може виникнути від скульптури, архітектури, музики, від побутової ситуації або людського обличчя... Театр – це можливість матеріалізації краси, що виникає внаслідок порухів душі. Для мене це єдине місце, де можна робити те, що прямо попадає в людські серця...

Г.Ш.: Тому що театр – єдине мистецтво, де задіяна жива людина як носій інформації.

О.Б.: Театр – це те, що існує. У театрі актор виходить за лаштунки і продовжує бути такою ж самою живою істотою, що й на кону. І саме ця, так би мовити, “субстанція”, ця сутність, що в існуванні актора-персонажа і персонажа-актора перетікає з одного часу-простору в інший, зі сцени в життя і навпаки. Це і є те диво, яке вирізняє театр з-поміж інших мистецтв. Театр не пориває зв’язку з життям ні на хвилину. Актори – живі люди. І в даному випадку зовсім немає значення, гарний актор чи поганий, геніяльний чи безталанний. Театр, як модель життя, дає право існувати в цій системі будь-кому. І, як квінтесенція життя, дає можливість відчути і пережити майже все те, що може відбутись у житті, але у більш концентрованому й очищенному вигляді. Завдяки цьому театр стає виховним закладом, неймовірно жорстко дисциплінуючи і спонукаючи до еволюції в усіх сферах. У моєму розумінні, це один із найкращих засобів пізнання нашого світу, нашого життя. Для мене це шлях, така ж духовна практика, як для інших монастирі.

Г.Л.: А яким є у театрі місце художника, місце сценографії як такої?

Г.Ш.: Сьогодні, коли в театр іде “споживач відеокліпів”, уже неможливо просто “оформлювати” вистави, бо в порівнянні з кліпами театральна машинерія сама по собі просто смішна. Недоцільність декорацій у більшості сучасних вистав (принаймні тих, що доводиться бачити в Україні та близькому зарубіжжі) вже не може сприйматись як звичайна практика, невдалий експеримент чи просто менше зло в порівнянні з порожньою сценою.

Спогад про самоцінність десь запозичених “сценографічних” конструкцій, що існують, як правило, без органічного розвитку, без взаємозв’язку зі сценічним кос-



О. Богатирьова, Г. Широков. “Кассандра” за Лесею Українкою та Г. Е. Носсаком. Режисер-постановник – О. Богатирьова. Київський Експериментальний театр, 2001 р.



тюмом, світлом, всією дією та життям на сцені, всу-переч простій доцільноті, – хай, нарешті, цей спогад залишиться тільки в історії.

О. Б.: А театр – це живе. І вимагає живого. Взагалі, все дивніше стає, коли чуеш використання терміну “сце-нографія” лише стосовно декорацій. Наприклад, існування такої номінації у премії “Київська Пектораль”...

Від використання декорацій в театрі, може, скоро залишиться тільки загадка! І як тоді оцінювати тим же

О. Богатирьова, Г. Широков. “Мертві душі” за М. Гоголем. Чернігівський академічний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2000 р.



О. Богатирьова, Г. Широков. Ескіз карнавального костюма “Ікар”. “Дванадцята ніч” В. Шекспіра. Гомельський обласний драматичний театр (Беларусь), 1997 р.



О. Богатирьова, Г. Широков. Ескіз костюма Орсіно. “Дванадцята ніч” В. Шекспіра. Гомельський обласний драматичний театр (Беларусь), 1997 р.



О. Богатирьова, Г. Широков. Ескіз костюма Віоли-Себастьяна. “Дванадцята ніч” В. Шекспіра. Гомельський обласний драматичний театр (Беларусь), 1997 р.

експертам вистави, де взагалі не буде декорації в загальноприйнятому розумінні?.. Але ж на сцені там щось є? Є актор у костюмі, з реквізитом... Цей актор рухається, утворюючи своїми рухами певний пластичний малюнок... Усе це освітлюється... Хіба це не є сценографією, тобто “сценічним письмом”?!! І, можливо, нашим теоретикам варто переглянути понятійний ряд?

Мені здається, що сценографія – це сукупність усіх візуальних засобів вираження, а не тільки нагромадження заліза, дерева або якогось іншого матеріялу...

Г. Ш.: ...що коштує, зазвичай, великих грошей, які сьогодні на ці (будемо відвертими!) здебільшого безпомічні потуги можуть знайти хіба що дуже “академічно-національні” театри або дуже “комерційні” проекти.

Перебити “кліпову свідомість” може тільки щось по-справжньому потужне і “свіже”, такий наскрізний, тотальний, цільний образ, який надає сенсус, а не є “художнім оформленням”.

Тільки тоді можна “з'язати” виставу як розвиток, кратний лише самому собі. Звісно, такий образ вистави можна тільки народити і народити, виходячи з її суті, сприйнятої з погляду на сьогоднішню мить. Штучно ж вироблені, вираховані образи розсипаються, вкрашені – відторгуються...

Г. Л.: Ваше тяжіння до режисури, можливо, є певним протестом проти таких речей?

О. Б.: Цікаво, чому не виникає таке питання до режисерів, які беруться за сценографію у власних виставах?!

У нашому випадку є тяжіння не так до режисури, як до авторського театру, що, як мені здається, є нормальним проявом творчої особистості. Коли ти сам (у даному випадку – сам) бачиш усю виставу в органічній цілісності, то хіба втілити цю цілісність не є нормальним? Невже більш нормально віддавати цю цілісність на поталу лише з тих непереконливих міркувань, що хтось називає себе режисером, тобто деміургом априорі, але створення світу-вистави очікує від тебе?

Тут ти сам відповідаєш за всі свої помилки й прорахунки, але й всі плюси також є твоїми. І не виникає двозначних ситуацій з авторством тих чи інших елементів вистави. У межах *своєї* вистави ти, крім акторів, залежиш в найбільшій мірі лише від власних уявлень і можливостей. Задум на шляху втілення все одно зазнає змін, іноді кардинальних, але ці зміни є органічними, тому що вони відбуваються в тій самій свідомості, яка породила першопочатковий варіант; ці зміни відбуваються не через нерозуміння, яке існує і в найспрацьованішій постановочній групі, а в силу природного протікання процесу, живого розвитку ідей...

Треба дивитись правді у вічі: у колективній творчості нема й ілюзії рівноправ’я. Завжди хтось є ідеологом, а хтось втілювачем цієї ідеології. І добре, якщо цим ідеологом, тим, хто визначає все, є, як і належить, режисер. А якщо ні? А так, як правило, і буває...

В українському театрі за останні 20–30 років взагалі виробився стереотип, за яким, у переважній більшості випадків, головним деміургом при створенні вистави негласно визнано художника: немає хорошого художника – і найчастіше немає вистави...

Хіба цей стереотип виробився просто так, ні сіло-ні впало?.. Дуже часто режисер просто сидить і чекає, що ти йому запропонуєш. А він

тоді у створеному тобою світі, який існує, живе за твоїми, а не його законами, “поставить” акторам вираз обличчя тощо. А критики потім розповідатимуть, як все геніяльно “забудовано”!

Тоді давайте називати речі своїми іменами!.. Чому, наприклад, у літакобудуванні існує Генеральний конструктор і решта – просто конструктори, інженери, технологи... І якщо Генеральний сам до кінця не розробляє літак, він від того не перестає бути Генеральним, бо він є натхненником та ідеологом...

У театрі чомусь принципово забуто таку необхідну і вкрай важливу професію, як режисер-репетитор – той, хто працює з акторами, працює технологічно, технічно... Ale ж це не постановник вистави!.. А постановником вистави є той, хто вигадує, творить той світ, ту історію, яку, врешті-решт, і бачить-сприймає-відчуває глядач!

Давайте не підміняти поняття!.. Нещодавно в одній розмові пролунало таке питання: “Слухай, а де ж всі ті режисери, яких випускає театральний інститут?! Чому нічого не чути про молодь?” Питання залишилося без відповіді. А справа, мені здається, в тому, що ті, хто йде вчитись на режисуру, до кінця не усвідомлюють, що режисура – це не зовсім професія, не так професія; це, як і поезія, стан свідомости. Звичайно, можна навчити людину підбрати рими, але від того не з’явиться Поезія. Можна навчити розбирати драматургічний твір, вибудовувати наскрізну дію і таке інше (хоча й цьому часто не навчають як слід), але від того людина все одно не дізнається, що то таке – створити виставу...

Г. Л. : Розкажіть, будь ласка, про Ваш проект “Кассандра”.

Г. Ш. : Леся Українка – один із найгеніяльніших драматургів світу, а ми досі не в змозі усвідомити це... “Кассандра” – про трагедію пророків, яким не вірять.

О. Б. : Для мене “Кассандра” – це про спокуту невірно зробленого один раз у житті вибору. Кассандра відмовила Фебові-Аполлону, який, насамперед, є богом світла. Вона відвернулася від Світла – і в її житті увійшла Смерть...

Г. Ш. : “Кассандра” – непропорційна і проста, як смерть чи вогонь, і так само, як відкритий вогонь, її відчай сьогодні важко утримувати на сцені...

О. Б. : “Кассандра” – як зсув тектонічних плит, як стихія... Це – трагічне чудо, аура якого захопила мене ще в дитинстві. “Кассандра” така неосяжна, що до неї страшно було підступитися. Та коли я натрапила на новелу німецького письменника Г. Е. Носсака “Кассандра”, усе стало на свої місця. Вони з п’єсою Лесі Українки склали одне ціле.

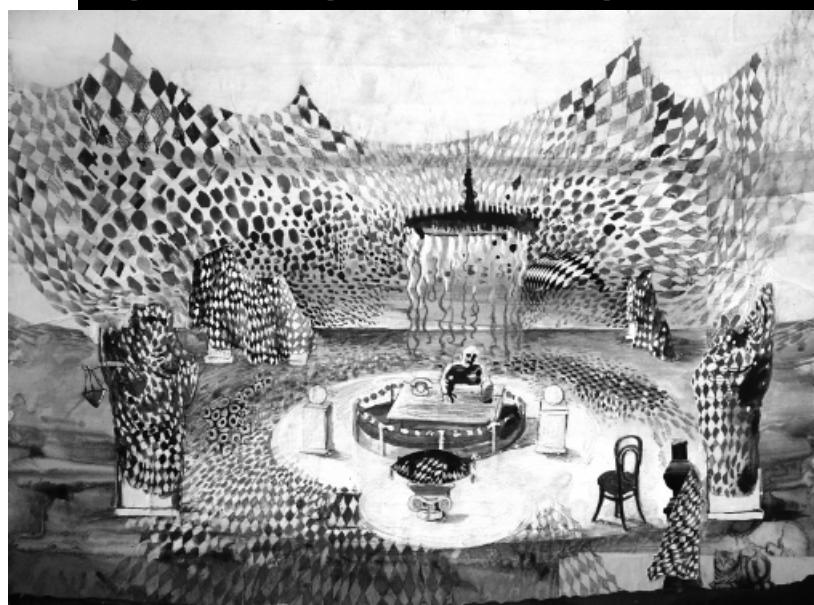
У першій дії – розціцьковані, пишні, вишукані істоти-тістечка, такий собі парад планет або радше – комет або райських птахів, зосереджених на собі і на своїх проявах у зовнішньому світі, які не чують Кассандру і не можуть її чути, бо не хочуть... Мерехтливі і непевні, вони то з’являються, то зникають у чистому білому просторі... I тільки Кассандра весь час, “тут і зараз”, у смузі світла, що лишилась їй як слід від бога...

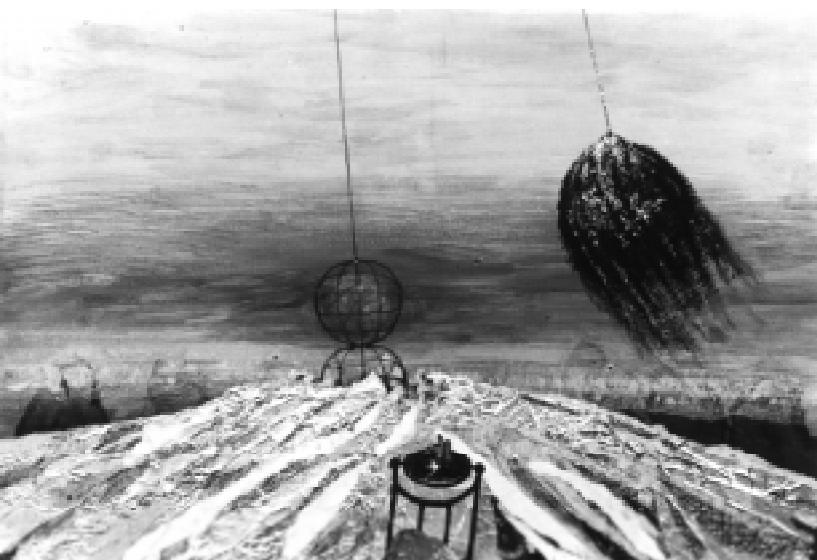


О. Богатирьова. Ескіз костюмів першої дії. “І сказав Б...” за О. Шипенком. Київський Молодий театр, 1991 р.

У другій дії, в темряві, що настала, мабуть, в кінці часів, безкінечно з’ясовують свої убогі стосунки ті, що вижили, якісь обідрані бомжі, може, вірні “секти касандристів останніх днів”, що заповнюють своє існування розв’язанням питання, яке їх не стосується: “Чому Кассандра відмовила богу?” Нервова суeta безглазих істот, що намагаються знайти сенс свого порожнього животіння в подвигах і пристрастях справжніх, яскравих чужих життів... А крізь масиви цих двох величезних, таких наче зовні несхожих, а по суті, однакових світів, проходить в якомусь абсолютно іншому вимірі наскрізь

Г. Широков. Ескіз сценографії. “Людина і джентльмен” Е. де Філіто, Чернігівський академічний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1996 р.





О. Богатирьова. Ескіз сценографії фіналу. «Войцек» Г. Бюхнера. Київський Молодий театр, 1996 р.

головна лінія вистави – лінія Кассандри і Феба-Долона-Агамемнона.

У такому контексті твори Лесі Українки та Носсака сприймаються як пролог і епілог, а між ними – лише миттєвий спалах, безкінечно повторюване у вічності вбивство Кассандри і Агамемнона. Сцена вбивства по-

О. Богатирьова. Ескіз сценографії третьої дії. «Маркіза де Сад» Ю. Місіми. Режисер-постановник – О. Богатирьова. Театральна майстерня «Сузір'я». Київ, 1995 р.



чинається у фойє, в антракті, як жива картинка-демонстрація в історичному музеї. Заявлена як жарт, як фарс, вона раптово перетворюється на трагедію, котра, як це буває в житті, розігрується прямо на очах у глядача, що вийшов попалiti, розім'яти ноги...

Г. Ш.: Феб-Агамемон, “цар свідомості”, на сцені-“ешафоті” у фойє явлений в “посмертній масці царя Агамемнона з Мікен”, що є золотою, мов сонце, на відміну від пафосної маски місяця-Гоголя з “Мертвих душ”, яка тільки схожа на мікенську і лише містифікує нас подібністю до “справжніх цінностей людства”...

Ми могли б довго говорити про цю нашу роботу, та головним було бажання зробити в театрі “українське” на іншому рівні, ніж те, що зазвичай існує на сценах українських театрів. Як це не прикро, та пророцтва Кассандри про загибель Трої мають реальну можливість стати пророцтвом самої Лесі про Україну. Воно не повинно збутись. І великою мірою це залежить від всіх нас.

О. Б.: А має сенс тепер те, що робиться з почуттям відповідальності за “скосене”. Під час роботи над “Кассандрою” я отримала досить несподівану пропозицію із Севастополя – поставити в театрі Чорноморського флоту Росії “Камінного господаря” Лесі Українки. Звичайно, у російському перекладі. Ми погодилися одразу, бо поєднання назв твору й театру було занадто вже сюрреалістичним. Взагалі виникла ситуація парадоксальна, якщо не абсурдна: Леся Українка (!), твір якої повинен був бути втіленим у Севастополі вперше (!!), здійснюється за гроші Росії (!!!) в особі її Чорноморського флоту (!!!), що цільово виділив на цю виставу кошти (!!!). Побіжно можна згадати, що після того у мене був намір поставити того ж “Камінного господаря” (тільки зовсім в іншому прочитанні) в Києві... Але Київ не має на це грошей!..

Звичайно, у Севастополі були свої складності...

Г. Ш.: ...наприклад, брак часу: досить складно за місяць і двадцять днів (календарних) зробити щось цілком завершене в незнайомому театрі – не лише з незнайомими акторами, а й з незнайомими цехами... Декорації з’явилися на сцені чи не в день прем’єри, як і більшість костюмів; у театрі ніяк не могли збагнути (а може, робили вигляд?..), чому це все повинно бути раніше.

Як наслідок, перша прем’єрна вистава стала і першим повним прогоном. Але, незважаючи ні на що, все ж таки було зроблено повноцінну складну виставу, яку зрозумів та прийняв глядач і навколо якої впродовж року вирували пристрасті й суперечки...

О. Б.: Були й засадничі складності, неготовність акторів працювати з такою драматургією. Бо прочитання Лесею Українкою історії Дон Жуана – кричущий, швидко і натхненно написаний і – дякувати Богові! – наче “незакінчений” твір.

“Камінний господар” – п’еса без фіналу, без розв’язки конфлікту. Остання сцена з появою померлого Командора є непереконливою і ніяк не тягне на розв’язку – не через неспроможність автора, а через природу самого конфлікту, що, по суті, є відзеркаленням конфлік-

ту буття людини, розділеної на тіло й дух, котрий не може бути розв'язаним “остаточно” в окремо взятій п'єсі. І тому ця драма дає можливості безлічі інтерпретацій (як п'еса абсурду), чого стосовно свого власного твору, мабуть, не могла передбачити й сама геніяльна Леся Українка...

У нашій виставі ми розділили всю кількість персонажів на три групи. Перша – чотири головних діячі...

Г. Ш.: Серед них Лесине “ноу-хау” – образ Долорес, що її критика ототожнювала з самою авторкою. Цей образ прориває банальність сюжету про Дон Жуана, робить його багатовимірним. Завдяки Долорес крізь загальновідому історію проступає правда про хворобливість осліплення жертвовним коханням... Долорес можна було б назвати “полясом серця”, якби не безглуздість, якої їй надає “хвороба жертвовності”...

О. Б.: Іншим полясом вистави є донна Анна. Ця істота, здається, єдина з-поміж четвірки основних персонажів драми, не може викликати симпатії. Свої стосунки з чоловіками вона вибудовує як ритуальні – наче смертельний танок комахи-богомола. Дивно холодна жінка, яка не може кохати. Саме образ Анни є прихованою, а потім явною пружиною цього сюжету. Таке враження, що вона “хвора на смерть”...

Друга група персонажів – масовка-“хор”, яку самі актори, що в ній беруть участь, назвали “біомасою”. Це досить вдале визначення, тому що за всі чотири появі у виставі глядач жодного разу так і не бачить облич акторів-виконавців – попри всі зміни образу самої масовки.

Третя група складається... з самого лише Станареля. Хто він?.. Ми намагалися знайти на це відповідь...

Г. Ш.: У виставі є ще один важливий “персонаж” – музика Моцарта. Коли глядач заходить у глядну залу перед початком дії, його зустрічає увертюра до опери “Дон Жуан”. У фіналі ж, як і належить, все закінчується “Реквіємом”...

О. Б.: Камінний господар – це, власне, невблаганий час, який завжди насувається раптово, “вкаміннюючи” всі людські вчинки, думки, настрої, вкарбовуючи їх у вічність як в камінь, з якого немає звільнення... А драма випромінює свої власні незображені еманації, змінюючись на очах, мов хамелеон, – то поглинаючи світло, то випромінюючи його. Словеса, образи, події обертаються своїми різними гранями і, як у калейдоскопі, утворюють все нові поєднання, все нові візерунки... наче провокуючи до нових інтерпретацій і прочитань.

Г. Л.: Як вам вдається втілювати свої фантазійні задуми в умовах тотальної біdnості театру?

О. Б.: Тут необхідно уточнити, що біdnість переслідує далеко не всі театри і далеко не всі постави. Як правило, вона є там, де є щось справжнє, живе і, в більшості випадків, українське в найкращому розумінні цього слова. Ледь тільки щось подібне затівается, то зразу – біdnість. Тотальна біdnість...

О. Богатирьова. Ескіз костюмів. “Маркіза де Сад” Ю. Місіми. Режисер-постановник – О. Богатирьова. Театральна майстерня “Сузір’я”. Київ, 1995 р.



О. Богатирьова. Ескіз костюма Феї. “Сон літньої ночі” В. Шекспіра. Севастопольський драматичний театр ім. А. Луначарського, 1993 р. (Поставу не здійснено).



О. Богатирьова. Ескіз костюма Прісі. “Рехувілійзор” за М. Гоголем та М. Кулішем. Київський Молодий театр, 1997 р.



Зате коли що-небудь “а-ля Україна”, коли намічається, так би мовити, “картон”, тоді як в тому анекдоті – “на ето у ніх деньгі есть”.

Г. Ш.: Насправді – уже важко. Дуже. “Великою кроною”, і тільки своєю творчою потугою. На жаль. Бо хотілося б, нарешті, хоч інколи, дихати спокійніше. Але в цій штучно створеній бідності українського театру існує один плюс: відсутність коштів спонукає до творчого зростання, розвитку внутрішніх можливостей постановників, і хоч би таким чином сприяє розвиткові театрального мислення...

О. Б.: ...і ти раптом розумієш, що ота затиснутість у рамки змушує з'яву образів точних і потужних, про можливість існування яких ти навіть не думав. Відбувається ніби якісний прорив, і в твоїй свідомості, і в тому, чим ти займаєшся.

Досвід засвідчує: з наявності великих грошей зовсім не випливає “творчий вибух”, а часто – зовсім навпаки.

Г. Л.: Ви принципово “не прив’язані” до жодного театру. Чому?

Г. Ш.: Ми не принципово “не прив’язані”. Просто не дуже легко зібрати разом компанію однодумців, до якої можна було б “прив’язатись”. На жаль, ці люди розкидані по різних містах і навіть країнах. А “прив’язка” до першого-ліпшого театру, як показує досвід, врешті-решт обов’язково перетворюється на кабалу, коли за мізерну зарплатню, не адекватну вкладеній праці, та зберігання трудової книжки ти маєш зректися будь-яких прав, а на томіст отримати всезростаючу купу обов’язків і претензій.

О. Б.: Як на нас, дуже сумнівний обмін. А з чимось іншим зустрічались не доводилось. Звичайно, було б набагато комфорtnіше працювати з одними й тими ж, приемними тобі людьми, отримувати пристойну зарплатню та ще й творче задоволення... Але “спокій нам тільки сниться”, і тому ми просто зобов’язані відчувати себе вільними!

Г. Л.: А що таке у Вашому розумінні вільна людина? І як це поєднується з культурою?

О. Б.: Мені здається, вільною можна назвати людину, яка усвідомила ілюзорність цього світу, яка звільнила свою свідомість від стереотипів мислення і сприйняття і, завдяки цьому, може реагувати на явища, події, людей без упередження, спонтанно і може так само вільно діяти сама.

Щодо культури... Власне, наші професії є уже самі по собі проявом культури. Якщо художник чи режисер своєю діяльністю не породжує явище культури, то ім треба змінювати професію.

Г. Л.: Вам не здається, що ви надто категоричні – і в судженнях, і в професії?

Г. Ш.: Це питання торкається досить болючої теми. Категоричність і принциповість ускладнюють життя, інколи – дуже. Але в тому “добрі”, на яке за останні сім-вісім років перетворився мистецький процес, та й життя взагалі, не бути категоричним, як правило, означає не бути взагалі.

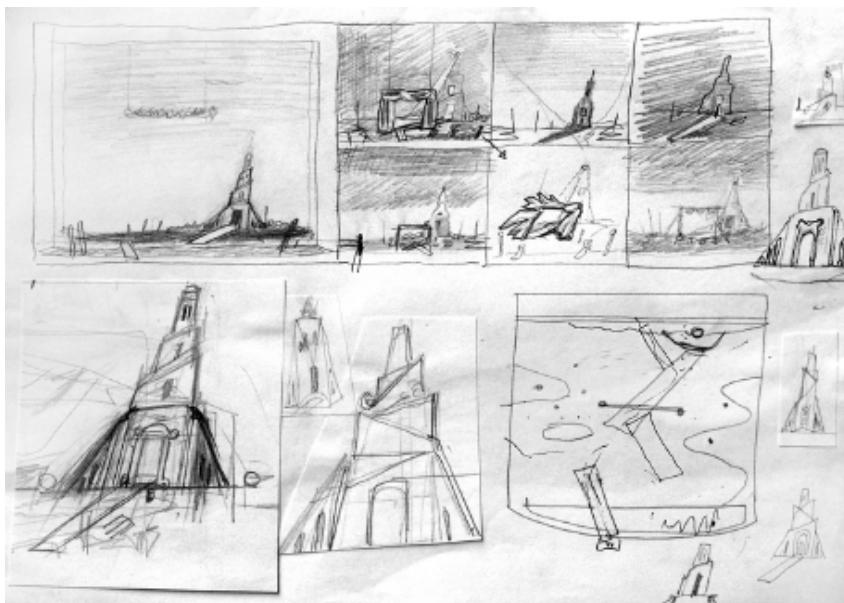
О. Б.: Мова, звичайно, йде не про віслючу упертість. Ми стаємо категоричними тоді, коли нас хочуть змусити робити халтуру, йти на поступки в речах, важливих для нас.

Наприклад, мали ми такий досвід – виставу “Отелло” в Національному театрі імені І. Франка. Багато говорити про це не варто – ситуація кошмарного сну, найжахливіша “пригода” за все професійне життя... Для тих, хто створив ту ситуацію, ми точно видавались неадекватними, схибленими ідеалістами. Ну чому б не йти на компроміси, на якісь угоди з сумлінням, заспокоюючи себе тим, що цього ніхто не помітить; тобі ж за це ще й грошіків дадуть, а от потім, там у майбутньому, все можна буде якось непомітно виправити??

Та, на жаль, а може, на щастя, є такі рівні, де не виправиться, не забудеться, де все одно все вже записано, де, схиливши раз, зробивши раз невірний вибір, ти вже пішов не в той бік. Людина ж щоміті робить вибір! І не усвідомлювати цього – це найфатальніша з можливих у житті помилок!.. Невже є сенс продавати свою безсмертну душу, робити вигляд, що займаєшся мистецтвом – тобто тим, що повинно нести “прекрасне, добрe, вічне”, коли насправді служиш зовсім іншому хазяйнові??

Таке враження, що людці, які таким чином існують і змушують до цього інших, збираются жити вічно – настільки в них відсутнє те, що звєтиться “страхом Божим”. Кого вони намагаються обдурити?! Просто, мабуть, треба завжди пам’ятати про той останній поріг, перед яким ми всі колись опинимось і де доведеться давати останній звіт.

Г. Широков. Ескізи-розробки сценографії. “Отелло” В. Шекспіра (поставу не здійснено).



Борис ЮХАНАНОВ

ТЕРИТОРІЯ РОЗКРИТТЯ ОСОБИСТОСТИ



Містеріальний проект "Сад", 6-та регенерація. Режисер – Борис Юхананов. Київ, 1996 р.

До біографії

Борис Юхананов – режисер театру, кіно і телебачення, педагог, теоретик мистецтва, актор. Закінчив Воронезький державний інститут мистецтв (акторський курс), режисерський курс Анатолія Ефроса й Анатолія Васильєва (ГІТИС, Москва). Як асистент режисера, працював із А.Ефросом у постанові "Буря" В.Шекспіра та з А.Васильєвим у "Серко" А.Славкіна.

Основні художньо-дослідницькі проекти: "Teatr Teatr" (Санкт-Петербург–Москва), МІР (Майстерня індивідуальної режисури), один із засновників російського "Паралельного кіно". Автор містеріального театрального проекту "Сад" (MIP-2).

Серед театральних постав: "Мізантроп" Ж.-Б.Мольєра (проект "Teatr Teatr"), "Спостерігач" О. Шипенка (Школа драматичного мистецтва), балети "Цикади", "Три грації" (Петербурзький Маленький театр балету), 8 регенерацій "Саду" за А.Чеховим, проект "Жанр", "Чайка" А.Чехова (MIP-2), "Здрасťуй і прощавай, Дон Жуан" за Ж.-Б.Мольєром (MIP-3), "Маркіза де Сад" Ю.Місіми, "Недоросток" Д.Фонвізіна (Російський драматичний театр, Вільнюс), "Фауст" Й.-В.Гете, "Соняшники" за "П'есою для двох" Т.Вільямса.

Режисер документального телесеріалу "Москва XX століття", відеосеріалу "Божевільний принц", відеофільму "Некерований ні для кого" (за участю людей з Даун-синдромом) та інших, продюсер відеофільму "Дзен-боксинг".

Ініціатор інноваційних театральних і кінофестивалів "Школа" (Київ, спільно з В.Троїцьким), "В напрямку школи" (Москва). Від 1997 р. – професор, художній керівник режисерського курсу в Російській академії театрального мистецтва (проект "Археологія" за "Стійким принцем" П. Кальдерона). На курсі започатковано проект ЛАР (Лабораторія Ангелічної Режисури).

Автор численних теоретичних і аналітичних статей про театральне, відео- і кіномистецтва.

Головні поняття багатоскладової методологічної системи режисера, передусім: “індивідуальна режисура”, “авторська свідомість”, “фундаментальний інфантілізм”, “нова універсальність”, “нова містеріальності”.

Сьогодні Б. Юхананов класифікує театральне мистецтво за типом акторського існування на сцені:

- театр малюнка (дійовий аналіз)
- театр психологічний (мелодійна партитура)
- театр структури (тема)
- театр гри (композиція)
- театр містеріальний: імагінативний, інспіративний, інтуїтивний.

(Типологію психологічного й ігрового театру Б.Ю. отримав від своїх педагогів А.Ефроса та А.Васильєва, містеріальна - авторська).

Типологія режисерської професії за Б.Юханановим:

- режисура як постанова
- режисура як клас
- режисура як лабораторія
- режисура як проект
- режисура як герменевтика.

Борис Юхананов: Мені здається, що культура нині перебуває в дуже складній ситуації. Вона вичерпала свої можливості відображення дійсності. Назріла зміна ставлення до самої категорії “культура”. Я розумію культуру як творення буття, реального та іреального буття людини. Людина, що витрачає на культуру весь свій потенціял універсуму, – ця центральна ідея визначила мою практику протягом вже чотирьох років у Майстерні Індивідуальної Режисури.

Було це в 1988 році у Ленінграді, коли я разом із педагогами і моїми друзями вперше спробував почати справу, яка потім перетворилася у Вільну Академію, зокрема в МІР. Ми тоді виходили з визначених стосунків із реальним побутом у нашому соціумі (театральному й кіно-соціумі). Суттєвим для нас було дуже потужне розчарування в тих шляхах і художніх результатах, які відбулись у нашій країні за двадцять попередніх років, доступних для нашого досвіду і сприйняття. Це стосувалось, зокрема, специфічно професійних думок про стан молодої режисури. Я зрозумів, що вузька і в загальному відносна спеціалізація, в якій перебуває людина на території театру, вже абсолютно недостатня. Зрозумів, що вона позбавлена контактів не тільки з буттям, але і з інформацією, яка властива широкому, сповненному найрізноманітніших спектрів і можливостей універсуму існування. Театр – глибоко універсальна зона, де людина обов’язково перебуває у стосунках відразу з усім буттям: з тим, що відомо про буття, і з тим, що про буття не відомо, тому що сприйняття глядачем людини, яка грає, – це завжди сприйняття на відкритому, незамкненому просторі, в якому беруть участь контексти не тільки виявленої сьогодні культури, але й не виявлені контексти, тобто ті ж зони, які діють і на сприйняття, і на творення. Ті ж зони і виявляються не закладеними в системі освіти, в якій росте й формується природа людини, яка творить. Парадокс, що відбувався протягом п’ятнадцяти-двадцяти років життя в нашій вітчизняній театральній культурі. Я пережив його особисто в період мого навчання, пов’язаний ось із чим: приходить молода, сповнена надій, сил, у моїй артикуляції – сповнена універсуму людина, і над нею починають “трудитись”, позбавляти її оригінальної художньої потенції, власної таємниці, міняючи це на дуже умовні й відносні правила, на достатньо примітивне вузьке розуміння ремесла. Я вирішив, що все-таки треба починати зі самого розуміння ремесла, бо в результаті людина прийде в якусь конкретну художню зону. Ідея саморозвитку, відключення від конкретизації (в чистому вигляді), мені здається, зразу нездійсненні. Якщо відключитися від конкретики того чи іншого вектора, який вибирає для себе особистість, особливо здатна до художнього зростання, художньої еволюції, то відразу особистість розгублюється в просторі. Це характерно для дуже багатьох духовних практик. Мені здалося, що спочатку треба



Сцена з вистави “Фауст”. Режисер – Борис Юхананов. Москва, 2001 р.

вирішити проблеми зростання, еволюції, дозрівання на території конкретної спеціальності чи конкретного виду мистецтва, але обраного не просто так, а з певною надією на потенцію його розвитку в бік центральної, яку ми обговорюємо, ясної проблеми – розкриття універсального потенціалу особистості. Власне, такою спеціалізацією є режисура, тому-то я нею й займаюсь. Ця ділянка мені здається однією з тих, де можна повністю зібрати надані нам можливості.

Ми почали з конкретних ідей, які стосуються глибоко професійних, спеціальних речей. Довелось заново зазначати позиції, що здаються достатньо аксіоматичними в театральному мистецтві. Центральна позиція стосується *уявлення про спектакль як про художній твір, як про викінчений продукт*. Регламентація, рамки, визначена в своїх кордонах кінцева маса підкоряє собі людину-творця, особливо на території живої дії, з якою пов’язана театральна, ігрова культура, мистецтво. У якийсь момент людина стає підлеглою тій чи іншій детермінанті, тому чи іншому канону, тій чи іншій закінченості у вигляді твору; і ось ця закінченість у вигляді твору виявляється господарем людини. Якщо вивести це на більш широку проблему – річ господарює у світі, річ керує світом. Як зробити так, щоб людина перемогла річ у всіх її проявах, як зробити так, щоб людина стала вільною від речі і при цьому залишалась з нею в контакті, не зруйнувала її, не втратила, не позбавилася можливості творення?

Важливо додати, що є ще одне просте відчуття, пов’язане з тим, що свідомість не може існувати в катастрофічності. Ідея перемоги катастрофи – це встановлення простої, виразної гармонії. Як тільки ти перебуваш у перспективі апокаліптичній, ти практично не маєш змоги творити. Але зцілююча ідея, на мій погляд, не може стати пріоритетною, відносно ідеї будівничої, бо зцілення пов’язане з тим, що вже існує від початку визначений ідеал, а в перспективі розбудови, творення виникає більший ступінь свободи в наближенні до самого потенціалу гармонії, що практично міститься не тільки в кожній живій істоті, в людині, але і в речі та в самому слові. Мова не про зрівняйлівку, а про рівне поводження з буттям. Таке ставлення до буття не може пов’язуватися просто з порятунком, а тільки з творенням. Зцілююча ідея не ігнорується, а також бере участь у творенні.

Цей актуальний для мене в дійсній практиці парадокс було виявлено як деяку можливість для стратегії та для методології. З нього було вибудовано, так би мовити, практичну філософію шляху, який ми назвали МІР. А далі – справжня подорож, пов’язана з художніми темами, ідеями, які можна виразити як своєрідну трилогію: Парк, Лабіrint, Сад. Це великі зони ідей і практикумів, у яких на рівних умовах брало участь багато людей, які належали не тільки до театральної справи, а й до музики, живопису, кінематографу, відео. МІР звернено до того фун-



Сцена з вистави “Повість про прямотоячу людину”. Режисер – Борис Юхананов. Школа драматического искусства. Москва, 2004 р.

даментального простору, який передує поділові на види мистецтва і специфікації, намагається перемогти режисуру як служницю і виявити таку зону, де режисура існує як окремий вид мистецтва, почуті її як особливу можливість для гармонії. Цей фундаментальний простір, який передує поділові на кіно-, відео- і театральну режисуру потребував для свого виявлення і вивчення певних досліджень і часу. Спочатку робота проводила в Ленінграді, протягом півторарічного існування Майстерні. І визначила себе: Тема-Лабіrint. Ми працювали над Борхесом, із борхесівськими конструкціями – з Борхесом, як майстром дуже складно влаштованого світу, який здається неймовірним еквілібром, закритою грою запозичень, що заплутує й запускає того, хто входить у його текст, як у лабіrint. Але під борхесівським лабіrintом виявилися дуже прості змісті. Якщо не піддатися спокусі співвідношень безкінечних культурних ремінісценцій, які він впускає у гру, а взяти дуже простий людський зміст ізожної історії, зожної новели і поставитись до цього як до чистої, такої, що не знає історії культури, свідомості, яка просто читає сюжет, викладений оповідачем, Борхес відкривається дивовижно. І тобі до рук потрапляє та сама нитка Аріядни, користуючись якою, ти міг би ввійти в лабіrint і вийти з нього. “Аріядно” виявилась історія або найпростіше розуміння історії як низки подій на території людського життя. Саме подія на території людського життя і виявилась першим виразним практикумом, у який ми почали занурювати свою свідомість, свої мізки, нерви; історія – ось те, що збуджує в кінцевому результаті гру. А далі стало зрозуміло, що тільки низка подій людського життя не може вичерпати закладений у людині універсум. Крім самої історії, існує ще щось інше, якийсь інший вектор, у бік якого варто скеруватись і виявити там зовсім інші реалізації власних потенцій.

Цей інший вектор виявився тим, що можна було б назвати *міфом*, але не міфом старим, уже складеним, уже існуючим, а міфом, якого ще нема, але який дає змогу опинитися у світі, якщо ти почнеш його розвивати й культивувати. *Вирошування міфу* виявилося настільки захоплюючим процесом, що на певний час я відмовився від стосунків зі світом, від уявлення про світ як про історію. Я повністю захопився розумінням *світу як міфу*. Виявилося, щоби створити міф, потрібно, щоб якісь додаткові “ресурси” в людині самі по собі почали проявлятись і щоб здобувались додаткові можливості. Ти не захоплений безпосередньо саморозвитком, а зацікавлений цілком зрозумілою й дуже привабливою для тебе історією, яка знаходиться на твоєму векторі. Саме тоді, коли ти намагаєшся определити у вигляді гри власні ідеї, помисли, тобто той комплекс випадковостей і відкриттів, які вже накопичені під час роздумів, розмов, обговорень задумок і замислів, у людині починає проявлятися особливого характеру й особливої повноти енергія. Енергія, яка далі може бути витрачена не тільки на мову, але й на рухи, на здатність породжувати сенси, на пам’ять. На додаток до всього ти можеш керувати швидкістю, з якою витрачаєш цю енергію на ту чи іншу операцію по відношенню до буття чи до задуму, який теж є частиною буття.

Саме ця енергія потребувала свого осмислення, накопичення цілого комплексу практичних знань про неї, а також вимови, артикуляції досвіду, який почав накопичуватися одночасно з тим, як ця енергія все частіше стала проявляти себе у грі чи в репетиції або в тому природному діялозі між художниками під час їх творчої праці. Власне цю енергію я почав уважно вивчати й ніби навчався мистецтву народження, відновлення її в собі. Як результат, вона утворилась у вигляді формул, яку я назвав “*евристична мова*” – тобто мова, яка в процесі свого втілення дозволяє здійснювати реальні відкриття, народжувати діючі смисли, уникаючи небезпеки смислів пустомельних і концептуальних; мова, яка ніби скеровує простір у бік плоду, мова родюча. Через якийсь час після виникнення цього терміна й маси спостережень, дослідів, уже в московській МІР з’явилася можливість нарощувати навколо евристичної мови реальний простір, але вже не тільки міфу, але й світу, і ми назвали одну з найважливіших категорій *Світ-Міф*. Світ-Міф – це той простір, який, на мій погляд, дозволяє розкрити універсальний потенціал людини; простір, де можна цим конкретно, практично займатися.

Програма Сад – це багатоскладова програма, в якій зона “родючості” вже осмислена як світ-міф і яку ми розвиваємо в усій різноманітності, в усіх тих способах індивідуалізації, на які здатна наша реальна компанія. У Саду переможено опозиції, ю у цьому сенсі – переможено взаємні агресії. Це не означає, що їх усунено. Опозиції існують, але не перебувають у ситуації війни, яка

веде до катастрофи й несамовитості. Їх впущено ніби в потік цвітіння Саду.

Спочатку береться текст. У тексті – історія, яка належить певному часові, записана в ремарках, у характері діялогів, стані слів. До тексту пропонується: мова, що його тлумачить, у відповідь якій відгукується гра. Не зразу робиться спроба виходу за межі існуючих традицій поведінки з текстом – тобто робиться розбір, обговорення, гра, настоюються визначені зони такого нового існування, яке виростає в акторі чи людині, яка грає, під час роботи з текстом. Це різні техніки – і традиційні, і вироблені в культурі у вісімдесятіх роках: від техніки повільного читання до техніки дегустації і т. д. Ці зони розбору накопичуються, виділяються нові перспективи. Так ми починаємо співвідноситися з історією, вкладеною в текст. “Вишневий сад” Антона Чехова – текст початку ХХ століття. Історія про те, “як всі її розуміли”, тобто історія про загибель краси. І так чи інакше той чи інший режисер що тему варіював. Здається, що це й написано в Чехова. Коли ти починаєш користуватися більш-менш відомою, розробленою технологією і входити в текст поступово, знаходиш у ньому все нові можливості. По-перше, тематичні, інші співвідносини в самій історії. Тоді починаєш саму історію змінювати, відкривати, звільнюючи її від влади соціокультурних традицій і контекстів. Це перший, дуже важливий етап звільнення, і якщо він пройде правильно (а у нас в Саду, як видно, він пройшов правильно), то виявляється зовсім інша історія – не про знищення краси, а історія про незнищений Сад, де Сад – зона щастя. І як тільки ми змінили тематичну ідеологію у відношенні до цього тексту, то віднайшли нову можливість і ніби новий запис, який існує в чеховському тексті, – можливість наступного етапу й художньої перспективи.

У середині вісімдесятіх років гостро актуальним виявилось повернення слова у світ, слова творчої молодої свідомості. Відмова від слова, відмова від змісту була спробою якоїсь особливої широти і виходу з кризи, в якій опинилася попередня культура. Але це одночасно породило й наступну кризу у вітчизняній свідомості – кризу власного слова, існування поза словом, кризу змісту. Вихід з-під тексту, відмова в дії від власне драми, мені здається неправильним. По-перше, це обмежує той універсум, про який я говорив, бо складно уявити собі тепер універсальний розвиток усіх художніх потенцій у людині, що позбавлений такої зони, як мова, слово, текст, тобто практики поводження з текстом. Отже, виникла необхідність якогось іншого підходу до тексту – не відмова від нього, не подолання за рахунок волонтеризму тих чи інших досвідів, маніпуляцій. Цей підхід полягає в тому, що спочатку текст досліджується, людині дается змога співвідноситися із текстом вільно, адекватно своєму існуванню. Людина не напружується чужою волею. А вміння не напружувати індиві-

дуальне авторське буття людини, яка працює з текстом, – це теж мистецтво. Мистецтво подолання побутуючого в режисурі тоталітаризму – тобто насилия однієї волі над іншою. Йдеться не тільки про майстра, який працює з учнем, але й автора, який пропонує свої діялоги на території ремарок заданої драматургічної конструкції. Таким чином, насильство чинить не лише людина, але й річ. У цьому розумінні текст має всі ознаки речі. І як, з одного боку, не розлучитися із текстом, а з другого – уникнути того насильства, яке текст намагається здійснити над свідомістю? Але щоб бути адекватним задумові, треба спочатку піznати саму річ у її межах, у яких накопичено, власне, це насильство над свідомістю того, хто творить. Ці межі розуміються тепер як історія, характер, персонаж, структура, композиція, історичний та соціокультурний контекст і т. д. – те, як освітлювались чи здійснювались попередні постави чи рішення цієї історії вже реальними майстернями. Треба піznати й поставитись щодо кожного з моментів адекватно, з повагою.

Надалі можна говорити про таку роботу з текстом, яка несе в собі щось від імпровізації. Імпровізація пов’язана зі встановленням певного стану гармонії з тим, що я називаю універсумом. І тільки тоді можна вирушати в мандрівку, в невідоме, що породжує сенс. Імпровізація дуже різноманітна. Буває імпровізація з таким точним спілкуванням із внутрішньою енергетикою, що встигаєш на повній швидкості народжувати зі змісту зміст і т.д. Чи ж настроюєшся на певну музику співвідношення слів, виходиш з-під ланцюжка змістів, що народжують один одного, – виникають інші механізми, і ти перебуваєш, як поет у віршоскладанні. Це два принципові вектори імпровізації. З’єднати їх практично неможливо. У середині поетичної імпровізації існують різноманітні форми існування. Для цього достатньо увімкнути себе на певну музику, ніби слухом, на той чи інший розмір або принцип побудови, і вона сама, ця музика, почне крізь тебе звучати. Музика у своїй основі володіє породжуючою могутністю й ти просто “підсідаєш” на цю потенцію, розмотуєш, розгортаєш у процесі мовлення, віршоскладання, гри. Інша змістоутворюча імпровізація – це евристична мова. Туди входить реальне буття у всьому своєму об’ємі, реальний теперішній час, і ти ніби продовжуєш основну роботу творення буття, перетворення його, переплавку його і перетворення його в зміст, але зміст, який розташовується на векторі твоєї свідомої роботи. Це я називаю попереднім діялом взаємопілкування. Така мова завжди звернена до конкретної людини чи проблеми. Людина своїм мовчанням також бере в цьому участь. Це я називаю взаємопілкуванням перед діялом.

Критерії універсальності вимагають від того, що відбувається, самоочевидності й насправді не потребують відповіді. Якщо це не очевидно, воно вже

заводить нас у постконцептуальні ігри. Що таке монолог? Він не потребує відповіді, тобто він не потребує діялогу, але побуджує інший монолог – мову не у відповідь, а мову відкриту, таку ж мову. Можна ввести такий термін, як діялог. Дві монологічні, створюючі евристичні промови з’єднуються в единому процесі, не конкуруючи, не замінюючи, не штовхаючи одна одну, а мовби беручи участь у своєму процесі творення й у скасуванні творення. Цим же розкривається дуже актуальна тепер проблема – проблема авторства. Не стільки авторських амбіцій, але власне – авторство як право на створювання. Культура дуже уважна до цієї проблеми і намагається вирішити її своєрідним подоланням авторства, але не відміни. Тобто потрібно дистанціюватися до авторства, працювати з ним. Це дуже істотні смисли, на яких засновано Сад і саму ідею Саду.

Потрібно вийти з-під опозиції “учитель-учень”. Тобто знаходимо таку зону в нашому взаємному існуванні, де просто спілкуємося, а ще разом працюємо, а далі можемо розподілятись за функціями. Я беру на себе функцію, пов’язану з моїм конкретним заняттям, інший – ту функцію, з якою може впоратись, потім міняємося функціями, я мовби передаю свої функції, іду з-під них, набуваю нових функцій і можливостей. Наша взаємна робота не потребує жорсткої конституції. Нема ніякої системи керування. Єдине мистецтво, яким може володіти педагог сьогодні, – це вчитися в учня, а процес навчання і є процесом. Це дуже не простий момент – обмінити систему взаємного керування, передати процес тій таємниці, яка передує системі.

Що таке індивідуальна режисура? Це здатність людини народжувати індивідуальну лексику. Тепер у культурі побутують лексичні захоплювання. По суті, це прерогатива постмодерної парадигми мислення. Тому молода свідомість, особливо та, яка розвивається в такій чутливій ситуації, у бік універсалізму, має мати систему захисту. Від розроблених індивідуальних лексик інших. Під час навчання відбувається несвідома лексична агресія, зомбізація іншої свідомості через лексику. Перше, що робить так звана посткультура, андеграунд – захищається мовчанням, виникає позиція “смерть слова”. Культура мовби замовкає й починає в тиші творити себе, інколи забуваючи природу і причини цього вихідного мовчання, наполягаючи на цьому й потрапляючи в рабство до цієї тиші з її мовчанням, і в результаті позбавляється слова як такого. І замовкає вже реально. Це оніміння, копіюючи здібності породжувати слово, відбивається на культурі нашого покоління. Актуальність полягає в тому, щоб повернутися до слова, повернутися до мови, як я вже казав. Це окремі міркування, що таке мова і текст сьогодні, як їх розрізняти. У мене є таке поняття, як модель і макет. Макетування – це рух до ще не існуючого моделювання – від уже існуючого. У мові теж завжди є рух до ще не існюючого. Мова

породжує буття, а буття, просочуючись через мову, проходячи через таємничі процеси, які відбуваються в істоті того, що творить, починає створювати буття як матрицю, ще не оброблений шматок простору, не кристалізований. *Сьогодні культура прагне до матричних породжень.* Породження, мовби макетування вільного простору, і є смыслом мови. Далі з мови можна породити текст – операція моделювання. Тобто звести на папері, відредактувати, і ми отримаємо текст. Цей текст далі може перетворитися на статтю і допустити культурне існування. Мову можна цілком перевести на папір, отримавши матрицю, з якої потім створювати тексти. Усе залежить від того, на яких принципах народжувалась мова. *Мова живе пучковидно:* утворюється як алгоритм пучечків різноманітних можливостей й обробляється так само. Мовою ж може бути не тільки мова, але й танець і т. п., наприклад, *відео як мова*. Художник, наділений таким чудовим інструментом, як проста сучасна відеокамера, яка одночасно і бачить, і чує, тобто єдина у своїй найбільшій можливості, яка читає буття неперервною смugoю, намотує на себе буття, пред'явлене ніби у візуалізації, буття, здатне на власні коментарі у вигляді автора – людини, яка знімає. Зчитане й переписане на плівку буття є досконалим прикладом мови, яку далі можна піддавати монтажним обробкам, *відправляти у варіативні ігри* у вигляді фільмів-варіацій і тощо. На території матриці, у самому понятті матриці і у її реальному існуванні, ми маємо справу з певним вектором у бік універсума.

Точно так само може існувати і театральна вистава – спочатку як мова, а потім як текст. Сама вистава існує в багатьох формах – психологічній, ігровій, містеріальній. Атракціон-містерія. Міська вистава-абонемент і т. д. Змінюючи свої форми, змінюючи людину-актора, природу його існування в грі. Грати чеховський текст і творити чеховський текст, граючи. Одна п'еса “Вишневий сад”. Але завдяки універсальній зчитці вона виникає як декілька вистав.

Ми маємо вихідний текст вистави у вигляді відеозапису і, відштовхуючись від відеомови, відеоматриці, розробляємо виставу і тим самим здійснююмо ніби перебір чеховського тексту в нову п'есу, отримуємо її у вигляді повторюваної, тобто як матрицю тексту, і працюємо далі, відпрацьовуємо монтажний лист, відпрацьовуємо п'есу. І починаємо репетиувати мовби наново. Застосовуючи класичну систему відношень до нової п'еси. Ми отримуємо можливість структури, що сама розвивається. *Ми відправляємо виставу в еволюцію.* Ми вирішуємо деякі суперечності найбільш актуальних театральних проблем, пов'язаних із тим, що вистава з одного разу й назавжди заданим текстом починає тоталізувати простір, підкоряти собі акторів, з'ясовувати й напружувати ці опозиції: режисера у вигляді монарха – у кращому випадку, а в гіршому – маленького диктатора, який володіє душою і життям, долею, контрактом

актора, тримає його в недоторканій такій покорі, чи за рахунок контракту на Заході, чи рабського принципу взаємостосунків у радянському і пострадянському театрі, і тим самим девальвує будь-яку можливість розвитку мистецтва.

Текст не повинен узурпувати свідомість у вигляді обслуговування однієї конкретної історії, прив'язаної до якого-небудь історичного часу чи відомої нам історії сучасності. Текст пропонує весь всесвіт, все досяжне для нашої фантазії і для нашого знання буття. І ми набуваємо неймовірної свободи по відношенню до тексту, обираємо свій вектор, свій шлях. Але ми обираємо в силу тієї таємничої необхідності, яка народжується в нас у процесі роботи над текстом. *Наступне питання чи етап полягає в тому, як зробити так, щоб не стати рабами нами ж народженої мови.* Де та стратегія, та конкретна технологія, яка дозволить народжуватись грі вільній і в той же час у всій різноманітності своїх можливостей? Цю технологію отримати тільки у взаємовідношенні зі світом неможливо. І тут вступає у всій своїй могутній потенції таке поняття, як комплекс технологій (наприклад, акторська техніка “три хрестом”). Не та величезна кількість лабіринта – тобто різноманітних векторів відношень з тим, що вже було, а той єдиний, але неймовірний за своїми масштабами, оскільки спрямованій у майбутнє, вектор роботи зі ще не існуючим ніколи, який почав існувати разом із нами, з нашою акторською волею, що реалізує її разом із тією свободою, яку відкриває нам міф – у співвідношенні світу й міфу. Міф ніби розривається, звертаючись до світу і віддаючи йому накопичені вектори. Це дуже довгий у часі процес – цієї зав'язі садової, що має відбутись не як випадковий зв'язок, а як наслідок постійно працюючого своєрідного організму, зростаючого світу-міфа. В результаті накопичується жива речовина, розміщена у виставі, роботи, зрозумілої як еволюція, тобто роботи незакінченої, незавершеної в самій собі, яка не має меж...

Із відеоінтерв'ю Бориса Юхананова Олені Нікітцевій, 1991 р. Літературна редакція Наталії Шевченко. Із рукопису спільної книги Бориса Юхананова і Наталії Шевченко “Teatr i Його щоденники”.

Переклала з російської Олеся Нагірна

Сцена з вистави “Енеїда” І. Котляревського. Режисер – Віктор Шулаков. Донецький академічний музично-драматичний театр, 2004 р. Світлина Інни Шкльоди.



Марко БРОВУН

НАЙВАЖЛИВІШЕ – ТВОРЧІСТЬ!

У вересні 2004 р. львівський глядач уперше за майже сорок років “відкривав” для себе Донецький музично-драматичний театр. Його обличчя виявилось молодим і привабливим (три чверті великої гастрольної групи – молоді виконавці), по-сучасному впевненим у собі, несподівано музичним (три з шести назв на афіші – музичні вистави). У сприйнятті львів’ян, які охоче заповнювали зал Театру ім. М. Заньковецької, витворився збірний образ актора донецького театру – симбіоз вокаліста, танцівника й драматичного актора. Можливо, Г. Крег назвав би когось із них “надмаріонеткою”, В. Мейерхольд знайшов би вдячний акторський матеріал для своїх “біомеханічних” експериментів, а Лесь Курбас зміг би виховувати з них “розумних арлекінів” – адже генетично родовід цього театруходить від “Березолю”. Але поза жартами – Донецький академічний музично-драматичний театр заявив про себе у Львові як колектив із виразним творчим напрямом, надзвичайно високою виробничою культурою й дисципліною, принципово національною позицією.

Можемо сперечатись, в чому більше “донецького театрального дива”: у принципово україномовному репертуарі чи не менш принциповому жанровому – музично-драматичному – виборі. Зрештою, між цими зasadами існує безпосередній зв’язок: єдиний можливий засіб позиціонувати театр як український у російськомовному середовищі – це опора на музично-драматичний експандр, завдяки чому частково знімається залежність глядача від розуміння/нерозуміння, сприйняття/несприйняття тексту, мови. А це – вхід до його душі. Те, що свою душу донеччани віddaють цьому театрів охоче й незмінно, засвідчують, наприклад, дивовижно високі показники заповненості глядної зали.

Про історію, сьогодення й перспективи національного ренесансу Донецького театру, і не лише про це – розмова нашого кореспондента з директором та художнім керівником театру, заслуженим працівником культури України, лавреатом Національної премії України ім. Т. Шевченка, головою постійної комісії Донецької обласної ради з питань культури, духовності і підтримки засобів інформації Марком Матвійовичем Бровуном.

Кор.: Яким був Ваш прихід до театру? Коли і як Ви сформували для себе програму розвитку колективу, що дає такі переконливі результати?

Марко Бровун: Я прийшов у театр на вісім-дев’ять років пізніше, ніж мав прийти. Хоча все мое дитинство минуло у приміщенні Донецького театру опери та балету. Там тоді працювали два театри: оперний театр і український музично-драматичний. У драматичному театрі існувало дві трупи: українська й російська. Склалося ще й так, що мої однокласниками були діти відомих у Донецьку акторів. Ми від ранку до ночі були в театрі. Чим ми там займались, один Бог знає... Але все це, безумовно залишило свій слід. Батько заборонив мені йти до театру: вважав, що треба мати іншу професію, “твірдий ґрунт під ногами”. І я пішов до іншого навчального закладу. Потім – армія, а після армії запропонували мені тренерську роботу. І я вісім років тренував збірну України з воєнізованого багатоборства, здобуваючи разом із нею бронзові, срібні медалі на чемпіонатах

СРСР, а 1974 році ми були навіть чемпіонами СРСР. Саме тоді я вперше побував у Львові. Потім відбулися зміни в обласному керівництві, і мене запросили до театру. Так я повернувся до театру, маючи майже тридцять років. Працюю у театрі двадцять дев'ятий рік. Тепер донька повторює мій шлях: їй так само заборонено думати про театр, але вона вирішує сама і, що вирішить, не знаю...

Кор.: Повернувшись до театру дорослою людиною, Ви застали, мабуть, уже зовсім інший театр, не схожий на той, із дитинства?

М. Б.: Звичайно, театр був уже іншим. Змінилось покоління акторів. “Середнє” покоління стало старшим. За ці роки з театру пішла російська трупа. Історично Донеччина – багатомовний регіон, тому 1971 року в Макіївці вирішили на базі нашої російської трупи зробити російськомовний театр. Українська трупа залишилась працювати в Донецьку, не маючи жодної підтримки у глядачів. Не дивно, що російський репертуар все більше заповнював театр... Наведу лише кілька прикладів. Коли я повернувся до театру, в ньому уже двадцять два роки не було жодної казки українською мовою. З 19–23 вистав лише три-чотири йшли українською, решта – російською. І тому мені, як директорові залежало в той час просто на виживанні театру. Тоді, років двадцять п'ять тому, було цілком другорядним питанням мови, на Сході України всі театри гралі двома мовами. Ми не були винятком. Коли я приїздив до Москви з питань гастролей, то ніхто з гастролерів не хотів їхати в Україну, мотивуючи це тим, що дуже важко працювати. Та найбільше не хотіли їхати в Донецьк та Луганськ – найнетеатральніші міста. Це був час, коли процвітали замовлення через райком партії квитків на такі вистави, як “Третя Патетична” тощо. Пам’ятаю, як викликав мене секретар обкому партії і вимагав на чергове партійне свято зробити грим Леніна для актора Молошникова. Я сказав, що актора з даними Дон Кіхота не можна загримувати під Леніна. Але довелось викликати з Москви гримера-фахівця, який за шалені гроші це зробив. Такі були часи.

Кор.: Тим більш дивною стає уся подальша історія “українізації” Вашого колективу...

М. Б.: Так, я виробив певну програму, в якій було три кроки: завоювати публіку, утримати її, повести за собою. Ми почали, звичайно, з першого. На російськомовні вистави стали запрошувати відомих зірок-акторів столичних сцен. Якщо в театр взагалі ходили погано, то на свята – новорічні, жовтневі, травневі – глядача зовсім не було. І були справжні дірки в нашему бюджеті. Я їх вирішив заповнювати, реанімуючи вже навіть відіграні вистави за допомогою запрошених із Москви “імен”. Мені легше сказати, кого у нас не було, анж перераховувати усіх, кого бачив у цей час донецький глядач: О. Калягін, Є. Євстигієв, Л. Каневський, М. Вертина, Ю. Волинцев, Л. Дурров, М. Казаков та ін. Ми свідомо повертали старому репертуарові друге життя. Саме в нас починала тоді

свою діяльність як сценограф відома сьогодні Маша Левитська.

Потім перейшли до запрошень на гастролі провідних театрів. У нас місяць у повному складі працював на трьох майданчиках одночасно Московський Малий театр. Були, безумовно, і київські: Театр ім. І. Франка, Театр ім. Лесі Українки, Театр кіноактора...

Далі настав період, коли ми почали робити відвірто комерційні вистави. Але це вже було тоді, коли укомплектувалася трупа, коли навчились запрошувати цікавих режисерів, сценографів, композиторів. Загалом же увесь цей процес зайняв років двадцять.

Кор.: І в підсумку?...

М. Б.: З’явились вистави українського репертуару. Хітом стала “Роксолана”, сценічний варіант якої власною рукою благословив П. Загребельний. До нього ми спеціально їздили в Кончу Заспу. Мали добре стосунки з О. Коломійцем – з великим успіхом ішли його “Фарони”. Потім були “Майська ніч”, “Фея гіркого мигдалю”. Поступово українська класика опановувала наш репертуар. Крок за кроком ми переходили до українського театру. Були й такі, що хотіли штучно прискорити цей процес, але я розумів, що таким чином можна в російськомовному місті загубити справу. Тоді сформувалася група акторів, працівників театру, які розуміли, що я роблю. Ми перестали запрошувати акторів, привозити інші театри. Більше того, ми почали боротьбу з поганою антре-призою в місті.

Кор.: А боротьба з Вашим театром, очевидно, також була?

М. Б.: Хіба могло бути інакше? Наприкінці 80-х років до мене в кабінет прийшли доволі впливові люди і сказали, що хотіли б зробити російський театр у місті, – натякали на те, що мені краще бути їхнім спільником... Я розумів, що, якби їм вдалося поруч із нами відкрити російський театр, нам би довелося надзвичайно важко. Не пішов за ними, зробив усе можливе, щоб цього не сталося. Так, я штучно створив монополію українського театру в Донецьку. І коли настав 1991 рік – зрозумів, що не помилився.

Кор.: І в Донецькому музично-драматичному театрі сьогодні тепер цілком немає вистав російською мовою?

М. Б.: Ні, є винятки. І вони будуть. Ідеється про російський класичний репертуар: у нас на афіші “Історія коня” за Л. Толстим, робимо водевілі А. Чехова; є “Історія з метранпажем” і “Provінційні анекdoti” Вампілова. Але головну частину нашого репертуару становлять “Енеїда” і “Наташка Полтавка”, “Свіччине весілля”, “Фея гіркого мигдалю”, “Оргія”, ”За двома зайцями”, “Кохання в стилі бароко”. А ще – Мопассан, сучасний французький автор польського походження Вішнек.

Кор.: У донецькій “Енеїді” я відчула справжній по-діх степу, широчіні. У виставі крізь знайомі класичні обриси проглядають особливості якогось глибшого,

ментального порядку – це “Енеїда” неозорих степових просторів, буйних вітрів, високого неба. А чи існує проблема подачі української класики регіональному, місцевому глядачеві?

М. Б.: Чому саме така “Енеїда”, а не інакша? Бо тільки так її можна зіграти для донецького глядача. Один мій знайомий назвав її “підводним човном у степах Донбасу”. Виставу зроблено саме для Донецька – так, щоб і російськомовний глядач її сприйняв.

Кор.: А чи сам глядач у місті, регіоні змінюється?

М. Б.: Безумовно. Змінюється сама ситуація навколо нас, середовище: виникають українські школи, дитячі садки, поступово формується нове покоління глядачів. Коли фахівці проводили соціологічні опитування у 1988–1989 роках, то результати нас просто вбивали: 87% дітей планували продовжувати навчатися у вищій школі російською мовою. А тепер усі розуміють, що треба знати кілька мов, а в першу чергу – державну.

Кор.: І традиційне питання про перспективи.

М. Б.: Я переконаний, що через п’ять–сім років наш колектив переживатиме справжній розквіт. Група акторів, які прийшли до театру останніми роками, через п’ять років тільки увійдуть до середнього покоління. Сьогодні дуже багато молоді в театрі, існує конкуренція, змагання в хорошому розумінні цього слова. Ми будемо це культивувати.

Кор.: А якими важелями Ви це робите?

М. Б.: Як? Наприклад, ще тоді, коли ніхто не думав, що можна мати подвійні оклади, наші актори вже їх мали. Ми ввели контракти. Документально обґрунтували їх. Нас часто перевіряли. Років п’ятнадцять тому приходила ревізор і говорила: це не можна, це не можна. А я їй відповідав: “Прийде час, і все це буде цілком законно”. Саме так воно і сталося. Те, що ми робили колись потайки, сьогодні відповідає нормам, хоча досі не маємо державних документів, живемо за нормативами ще радянськими.

Вважаю, що майбутнє театру – за контрактом. Ще в “застійні часи” я мав можливість працювати з архівами імператорських театрів. Не треба нічого видумувати – треба просто використати вже напрацьоване. У театрі повинна бути творча група, кістяк. Завдання творчого лідера – чітка програма на три, п’ять, десять наступних років: він повинен знати, хто йому потрібен. Актурська професія така, що актор мусить мігрувати. Тому зараз робимо в себе маленький готель. І з квартирами для наших акторів усе добре. Соціальні проблеми в нас вирішуються, ми ними займаємося постійно. Дуже потужна транспортна група театру, що дозволяє працювати багато на виїздах, охоплювати весь регіон. До речі, перший автомобільний подарунок ми прийняли з рук В'ячеслава Чорновола. Закінчуємо ремонт театру. Крім великої сцени, в нас будуть Камерна сцена, Сцена у фойє, Сцена на повітрі. Звичайно, гримерні – за останнім словом техніки



Марія Попова – Проня, Андрій Романій – Голохвастий у виставі “За двома зайцями” за М. Старицьким. Режисер – Віктор Шулаков. Донецький академічний музично-драматичний театр, 2004 р. Світлина Інни Шкльоди.

й дизайну. А взагалі формуванням трупи, людьми, фахівцями я займаюсь багато років.

Кор.: Один із параметрів “донецького театрального дива” – дивовижна виробнича дисципліна й організованість. Це мета чи засіб?

М. Б.: Так, ми відрізняємося від багатьох театрів тим, що займаємося системним плануванням. Плануємо свою роботу так, що на початку року знаємо, що будемо робити 31 грудня. Розробляємо творчу програму: коли і яку виставу випускаємо, яким буде репетиційний процес, прокат. Неправда, що в мистецтві нічого не можна спланувати. Мені, мабуть, допомагає те, що маю вищу економічну освіту. Нарівні спілкуюсь із облінвідділом, із комісією з питань бюджету, з економістами. Сьогодні я навіть вважаю, що ми вже трохи заорганізовані. Кожен тиждень у нас оперативна нарада, кожен місяць збираємо весь колектив. Усі протоколи, всі документи зберігаються, простежуються. Але коли щось напрацьовується і стає звичним, то вже не потребує окремої уваги й додаткових зусиль. Так само буде й у нас. Я впевнений, що за кілька років, коли відійдуть численні “супровідні проблеми”, ми станемо потужним театром, в якому мистецький процес, художній результат стануть єдиним і головним центром уваги творчого складу, адміністративно-керівного персоналу. Адже для нас завжди, за всіх обставин найважливішим залишається одне – творчість! Тільки заради цього ми працюємо і вдосконалюємо себе...

Розмовляла Майя Ілюк



Mar'iana Sadow'ska та Tomek Metii.

Незбагненні акторські долі та стежки, якими веде своїх обранців Мельпомена...

Mar'iana Sadow'ska, розпочавши театральний шлях на сцені Львівського молодіжного театру імені Леся Курбаса, продовжує реалізовувати себе далеко за межами України.

Заангажована у численні мистецькі проекти, гастролі, сімейні турботи, вона з радістю погодилася відповісти на кілька питань.

Ваш прихід до театру – це випадковість чи закономірність?

Я мріяла про театр з дитинства. І з дитинства почувала себе поділеною між “двох силами” – між музикою та театром. І так, ідучи за випадковостями, я прийшла до театру, де жест, слово, драматургічна напруга розвиваються за законами музичними. Дуже часто, працюючи над тим чи іншим театральним епізодом, я раптом пригадувала зауваження і поради своєї вчительки фортепіано – Євгенії Агроскіної. На мою думку, вчитися драматургії можна, вивчаючи твори Баха, Бетовена чи Стравінського.

82

Mar'iana SADOVSKA

ПЕРЕРОСТАТИ ВЧИТЕЛІВ

Мені пощастило працювати в цікавих творчих колективах, мати мудрих і талановитих учителів. Усе почалося зі студії при Молодіжному театрі імені Леся Курбаса під керівництвом Володі Кучинського. Перші кроки, перші тренінги, перемоги, розчарування. Володя Кучинський стежив за тим, щоб студійці набували практичних вмінь, беручи участь в тренінгах, у виставах, студіюючи фахову літературу. Пригадую, як ми тоді розглядали не перевідені ще українською тексти Єжи Гrotovського. Перебуваючи під сильним впливом поїздки до Понтердери, де Єжи Гrotovський мав свій осередок праці, я почала самотужки перекладати його книгу “Вбогого театру” – прагнула зрозуміти, торкнутись...

Пізніше була зустріч із Центром Театральних Практик “Гардзеніце”. Мені, двадцятилітній, здавалося, що я зустріла театр своєї мрії, де музика, слово і рух злиті водно, де інтенсивність емоцій, експресії, здається, сягнула найвищого пункту, де народна музика, поезія, обрядовість трансформуються, переосмислюються і народжуються нові сучасні форми.

У “Гардзеніцах” я пропрацювала десять років – аж до моменту, коли відчула, що настала пора пробувати власні сили, вилітати з гнізда. І вилетіла я із затишного селища під Любліном (місцезнаходження “Гардзеніц”) просто на велике води шаленого й несамовитого Нью-Йорка. Саме в Нью-Йорку почала працювати над сольними виставами. Разом із Вірляною Ткач ми зробили кілька театральних проектів у Театрі La Mama. Мені пощастило зустрітися з чудовими музикантами, бо, як відомо, Нью-Йорк – це один із найбагатших музичних центрів світу. І понині співпрацюю з піяністом і композитором Антоні Колеманом, експериментальним бандуристом Юліяном Китастим, лідером рок-групи “Гоголь Борделло” Євгенієм Гудзом і співачкою та актрисою з Ерусалима Вікторією Ханою. Це був надзвичайно щастливий і плідний рік для мене. Навіть тепер із радістю повертаюся в це місто з концертами і майстер-класами.

Моєю базою на даний час є Кельн у Німеччині, де разом із чоловіком (актором і режисером Андре Ерленом) ми створили творче об’єднання “Футуре-3” – колишнє EVOE. Маємо план, співпрацюючи з іншими митцями Кельна, створити своєрідний творчий центр, де відбувались би театральні, музичні, літературні проекти. Куди можна було б запрошувати гостей з виставами, майстернями...

Ваші особисті враження від роботи із В. Станевським, Вірляною Ткач?

“Гардзеніце” стали для мене моїм театральним університетом. Я зустрілася з ними вперше в 1991 році –

коли, ідучи в експедицію у Карпати, “Гардзеніце” затримались у театрі Леся Курбаса й запропонували мені поїхати з ними як помічників й перекладачу. Я відразу була зачарована способом праці, способом життя цієї групи. Ми подорожували від села до села, і вже сама дорога ставала театральною виставою, де сценічними партнерами були гори й потоки, сніг, що раптом випав, люди, яких ми зустрічали дорогою, в яких очували і з якими ділилися піснями, спілкувалися. Дорогою були тренінги й репетиції. Ніколи не забуду свого зворушення від побачених репетицій вистави “Аввакум” у маленькій гуцульській церкві села Бистрець чи репетиції до вистави “Карміна Бурана” в хаті лісника біля села Зелен. Там я була свідком згромадження – особливої форми наживо імпровізованої вистави з участю місцевих музикантів, співаків, оповідачів і навіть мольфара.

На запрошення В. Станевського я поїхала в “Гардзеніце” спочатку взяти участь у майстернях, і, властиво, відразу була втягнена в працю над виставами. Я зрозуміла, що акторська праця в “Гардзеніцах” – це не лише виснажливі тренінги, репетиції і праця над самими “стюдіями”, це також ремонт театру в хаті мельника, де живуть актори, це праця організаційна, це студії з літератури, історії, теорії музики і філософії епохи, над якою працюється, це догляд за парком і т.д. Самі репетиції починались в основному пізно ввечері й часто закінчувались удосвіта. Повертаючись додому, ми віталися із селянами, що уже йшли в поле...

Володимир Станевський – вимогливий, запальний, емоційний режисер. Його праця над виставою нагадує кузню, вона пов’язана з величезною фізичною і психічною напругою.

Моя перша зустріч із Вірляною Ткач відбулася 1991 року. Вірляна приїхала в Україну разом з українськими й американськими акторами ставити виставу про Леся Курбаса. Після майстерень у Львові вона запросила мене зіграти роль молоденької актриси Ріти Нещадименко. Ця праця стала для мене своєрідним переміщенням у часі. Працюючи в Харкові, ми зустрічалися зі ще живими акторами Леся Курбаса – Юлією Фоміною й Романом Черкашиним, і ці зустрічі були своєрідним благословенням. Я собі фантазувала, що під час наших вистав у колишньому театрі “Березіль” у залі були не лише актори і глядачі...

Через десять років (уже в Нью-Йорку) ми зорієнтувались, що йдемо подібними стежками. Вірляна тоді їздила в експедиції по селах Бурятії і ставила вистави, використовуючи зібрані там пісні, легенди, історії. Виникла думка працювати з українським матері-

ялом. Ми спільно створили кілька театральних видовищ у Нью-Йорку, надихаючись обрядами зимового циклу і святом Купала. Я провела цикл майстерень української пісні в Театрі La Mama.

Вірляна Ткач – одна з небагатьох у діаспорі, хто до кладає величезних зусиль для того, аби якось відкрити нашу культуру для неукраїнського глядача. Як режисер, вона віддає все повіддя в руки акторів і учасників конкретного проекту. Це дає неабиякі можливості реалізувати власні візії і мрії, але може привести до доволі еклектичного й хаотично-поверхового результату.

Які проекти стали для Вас найбільш важливими і значними на Вашій творчій дорозі?

На це питання мені важко відповісти однозначно, бо в моєму житті багато проектів стали важливими. Ну, але якщо все-таки спробувати їх перелічити, то це, безумовно, праця над виставою “Метаморфози, або Золотий осел” за Апулеєм в театрі “Гардзеніце”... Це своєрідна Роль життя, де, з одного боку, мені було надзвичайно цікаво відкрити для себе світ музики Стародавньої Греції, працюючи з унікальним польським композитором і музикантом Мацеєм Рихлим, а з другого – зануритись у глибину людської душі, працюючи над образом Психеї.



Сцена з вистави “Метаморфози” за Апулеєм. Режисер – Володимир Станевський. Театр “Гардзеніце”. Польща.





Незабутніми стали для мене організовані спільно з Вірляною Ткач “Згromадження, Gathering” (найближче слово, хоч і не найточніше, – Вечорниці) в селах Крячківка і Сваричевичі. Думаю, що ідея Згromадження дуже глибоко вкоренилася в мою працю. Подорожуючи по селах і запису-



Мар'яна Садовська під час концерту.

ючи пісні, я отримувала в дар “виспіване ціле життя” і завжди запитувала у себе, як і чим зможу обдарувати у відповідь? І ось в Крячківці і Сваричевичах зібралося ціле село. Усі слухали спів місцевого колективу “Древо”, українські пісні у виконанні акторок із Нью-Йорка. Зал вібрував від зворушення, особливого піднесення, радості. Часом я жартую, що, переживши такі хилини, можна без жалю вмерти. А якщо серйозно, то мені б хотілося, щоб кожна моя вистава, кожний концерт викликали такий ефект...

Вам довелося працювати в різних театрах. Що тає для Вас акторська праця?

Справді, я мала різний досвід. У “Гардзеніцах” над однією виставою працюють кілька років. Щоденні репетиції і тренінги спрямовані на накопичення досвіду; кожний рух, звук, слово перевірені, відшліфовані до найменшої деталі; над кожною секундою працює весь ансамбль (один із найголовніших термінів К. Станіславського є “взаємність, партнерство”). А в Нью-Йорку за два місяці (а часом і за коротший час) зібрати всіх учасників проекту часто вдається лише один раз – напередодні вистави, на генеральну репетицію.

І один, і другий варіанти мають свої “за” і “проти”... Я не збираюсь оцінювати зараз... Думаю, що ми живемо у джунглях можливостей, способів, шкіл, методів... Дуже важливо не згубити свого стержня, цілісності. Не розгубитись і не розгубити своїх первинних мрій, бажань, свого керунку.

Нещодавно, під час майстерень на театральному відділенні Університету в Нью-Йорку, я запитала у студентів, про який театр вони мріють, яка режисура їх цікавить... Мене здивувало, що мало хто міг змістово відповісти на мої питання...

Ваше розуміння терміна ”тренінг“?

Я думаю, кожен новий проект, кожна вистава вимагає нового, особливого тренінгу. Одного тренінгу вимагала праця під час роботи над “Метаморфозами” в “Гардзеніцах” (де пластику руху відпрацювали за малюнками на античних вазах, давньогрецьких скульптурах, а голосом шукали відгомін грецької музики в традиційних піснях). Інше відбувалося під час підготовки “Квартету для 4-х акторів” за Б. Шеффером – шукали натхнення в музиці представників нового покоління Джона Кейджа, Мауріціо Кадела, Дітера Шнебеля.

Брак тренінгу веде до якогось згрубіння, очерствіння – фізичного й духовного. Думаю, що це питання “особистої гігієни” актора...

Ваші спостереження за існуванням некомерційного театру в комерційному світі?

Це прикре явище... Працювати в некомерційному театрі означає приректи себе на безперервну боротьбу... Практично всі митці, з якими довелося зустрічатись, не можуть собі дозволити люксусу “займатись тільки мистецтвом”. Кожен мусить половину свого часу й енергії (добре, якщо не більше) віддавати на організацію і промоцію власної справи... В Америці практично не існує акторів чи музикантів у так званому некомерційному театрі, які б могли себе утримати завдяки своїй творчій праці. Доводиться заробляти додатково або “продаватися” в рекламах і на серіялах...

Іронічно виглядає ситуація грантів і фундацій. Митець мусить не тільки мати ідею, знати, як її втілити, мати непереборне бажання її втілити, але мусить також уміти описати свою ідею так, щоб відповідати тій чи іншій фундації. Тепер навіть існують професійні писачі “грантів” – люди, що заробляють на оформленні “грантів” для театрів і режисерів. Часто доходить до абсурду: добре описаний проект на ділі виявляється нудною й поганенькою виставою, а ті погано описані проекти, що не знайшли підтримки “заможних світу цього”, виявляються шедеврами сучасного театру.

Що знають про український театр за межами України?

На жаль, нічого не знають... Навіть у сучасній Польщі тільки щойно починають перекладати твори Леся Курбаса... Звичайно, це в якісь мірі вина нашої "історії", але не тільки... Я була свідком того, як на фестивалі в Каїрі (Єгипет) чи в Нансі (Франція) український театр представляли російськомовні вистави... Хто їх відбирає? Рекомендує? Фінансує, врешті???

А з другого боку, українська громада на Заході досить консервативна... Якщо на виставі не можна поглажати від жалю за рідною домівкою, а в декораціях немає вишиваного рушника, калини й лелеки, то це погана вистава... Серце розривається дивитись, як порожнє приміщення Українського Інституту в Нью-Йорку... І питання не тільки в коштах (хоч, звичайно, хочеться дуже побажати Україні таких організацій, як Pro Helvetic або Гете-Інститут). Ідеться про певну заангажованість. Адже саме митці є амбасадорами нашої культури. Є небезпека, що нас будуть сприймати лише як фольклорну країну – вишиванки і сумні пісні.

Мені соромно признатись, що моє минулорічне турне по США підтримали Польський Інститут в Нью-Йорку, Бруклінська Академія Музична, а не якась українська організація. Мені прикро дивитись, як на кожний спільнотний концерт із Вікторією Ханою з Єрусалиму приходять представники Амбасади Ізраїлю, а на мої запрошення відгукнулись лише раз – у Варшаві.

В загалі можна на пальцях перелічити тих, хто "лупає цю скалу", хто справді працює на пропаганду справжньої української культури в неукраїнському середовищі, наприклад в Америці. Це Вірляна Ткач, Катерина Немира, родина Антоновичів, Надя Світлична, Юліян Китастий, Лариса Коурнтеї... Але їх мало... Ех...

Отже, інтеграція українського театру...

Мрію, щоб якнайчастіше правдиві митці мали змогу представляти наше мистецтво на Заході і щоб цікаві творчі колективи приїздили в Україну...

Ще в "Гардзеніцах" я була ініціатором і організатором фестивалю "Україна – Польща – Європа", мета якого – запрошувати митців з України. Пройшло кілька едицій фестивалю, де було представлено Тараса Прохаська, Юрія Ілленка, Молодіжний театр Леся Курбаса. Німецький глядач не міг намилуватись майстерністю Олега Стефана – актора Львівського молодіжного театру, у виставі "Квартет для 4-х акторів" у поставі Андре Ерлена.

Мені б дуже хотілося, щоб наші глядачі побачили роботу різних театрів: "Пік Айрон" з Філадельфії, групи із Праги "Фарна в Яскині", театру з Осередку Гrotovського у Вроцлаві, театру "Трікльок" із Нової Мексики, колективу "Vooster Group" чи вистави Пітера Брука...

Бажаю від усього серця сил Маркіянові Івашишину і "Дизі", Сергієві Проскурні і фестивалю "Березілля" – тим, що з українського боку "лупають сю скалу". Ех...

Митці й колективи, які Вам близькі або цікаві...



Мар'яна Садовська та Вікторія Хана.

Я дуже глибоко пов'язана звичайно з Театром Леся Курбаса у Львові. Велику повагу завжди викликала в мене праця Лідії Данильчук у "Театрі у кошику". Багато цікавого чую про останні постави Андрія Жолдака. Але якщо чесно, я відчуваю, що трошки втратила контакт з тим, що відбувається тепер в Україні. Мрію приїхати надовше й побачити всі молоді колективи і мрію працювати в Україні.

Ваш проект для України?

Я намагаюсь приїздити в Україну щороку. Щороку їїджу в експедиції по селах – шукаю нових пісень, нове натхнення. Я колись відчула, що без отакого контакту моя творча праця наче висихає, міліє.

Уже довго шукаю праці в Україні. Веду розмови про це з Григорієм Гладієм.

У червні 2005 року плануємо з Андре Ерленом поставить виставу з акторами Театру Леся Курбаса. Я в ній працювала б над музичною драматургією.

У травні 2005 року планую турне з дуже цікавим і особливим співочим колективом із Каліфорнії "Кітка". У плані – концерти у Львові, Харкові, Києві, музичні дійства-згромадження в селах переселенців із чорнобильської зони, творчі зустрічі і майстерні з колективами: "Древо" з Києва, Львівським театром Леся Курбаса і Майстернею пісні у Львові, Миколаєм Матвієнком, колективом "Ойра", театром із Харкова.

Звичайно, наші плани реалізуються, якщо вдастся знайти кошти...

Що Ви побажаєте студентам в Україні?

Студентам в Україні бажаю перерости своїх учителів...

Розмовляла Мая Гарбузюк

Ельвіра ЗАГУРСЬКА, Галина ТЕРЕЩЕНКО

“ПРЕМ’ЄРИ СЕЗОНУ” ВЧЕТВЕРТЕ: ЯК ВОНО БУЛО...

Наприкінці травня в Івано-Франківську гостинно розчинив свої двері щорічний фестиваль “Прем’єри сезону”. Упродовж тижня вистави показували театри західного регіону України. Ініціатором та організатором фестивалю виступив, як і в попередні роки, Івано-Франківський театр, адже цього року він проводився вчетверте – й наступного року на нас чекає ювілей!

Отже, вистави фестивалю...

“Ой хто, хто Миколая... любить

“Украдене щастя” І. Франка – Івано-Франківський обласний український музично-драматичний театр ім. І. Франка (сценічне втілення Ігоря Бориса).

Завдяки сценографічному вирішенню О. Семенюка пам’ять догідливо нашпітувала класичне “Зоряне небо наді мною...”. Лише з “моральним законом” у них –

страдниках-героях драми І. Франка – усе набагато складніше. І коли б у піснях і танцях, як здебільшого трапляється в українських виставах про українське село XIX ст., подекуди не губилося змістове наповнення самої вистави, можна було б замислитись над “моральним законом в мені”. Можна було б...

Головними героями вистави є навіть не люди, а символи: похилені стовбури дерев; загортання в рушники ялинки та снопа сіна, котрий Микола тримає на руках, мов дитину; освячування Анною сокири (що це, “добро” на злочин?!); колесо (згадаймо семіотику колеса: рух життя, замкнене коло, зачароване коло і т.д.); умовне вінчання Анни та Михайла – те вінчання, якому не судилося бути і яке супроводжує дзвін (“...тому не питай, по кому дзвонить дзвін...”). На всьому цьому лежить відбиток передбаченого заздалегідь трагічного фіналу. Прибуття Михайла не внесло потрібного дисонансу, бо насправді Анна (Жанна Добряк-Готв’янська) та Микола (Володимир Пантелюк) наперед знають про його появу. Чи з’яву – адже він фактично є вихідцем з іншого (як у народі кажуть, *того*) світу. Як і ще один персонаж, **Відземник** (про його імення без програмки здогадатися важкувато), котрий з’являється в супроводі свого почту, але яку місію виконує – незрозуміло. Позбавлені будь-якої словесної дії, його виходи більш схожі на окремі пластичні номери. Незрозумілій і сенс його існування у виставі. Можливо, режисер вирішив усю провину перекласти на нечисту силу, представником якої є Відземник, але цей персонаж існує сам по собі, відсторонено від дії та інших героїв і ніяк не пов’язаний із ними.

Образи потойбіччя, змальовані режисером пластично (своєрідний дивертисмент), вклинюють у плин реальної дії позареальні мотиви, і внаслідок цього вистава поділяється на два простори, на два зміsti, які не нашаровуються і не взаємопроникають, а продовжують існувати паралельно, лише нагнітаючи й без того пригнічену атмосферу. Цьому сприяє й автентичне звучання трембіті – музичний лейтмотив вистави – а, як відомо, тужливим клекотом трембіті в Карпатах сповіщали про смерть. Сповільнений темпоритм (хоча деякі зі сучасних



Володимир Пантелюк – Микола у виставі “Украдене щастя” І. Франка. Режисер – Ігор Борис. Івано-Франківський музично-драматичний театр ім. І. Франка.

режисерів вважають, що такого терміну не існує, ми все ж дозволимо собі його вжити) утворює пустки між словами, між монологами та діялогами, і тому губиться зміст сказаного. Іноді актори заграють із глядачами, як у сцені, де Анна розтирає Миколу – навіщо? Звичайно, драма Франка багатогранна, але такі “грані” – з іншої п’еси і, мабуть, все-таки не цього драматурга.

Час дій здебільшого означений піснями (“Ой хто, хто Миколая любить”, “Ой сіяла я конопель”, “Ой на Купала”), що полегшує глядачам орієнтуватися загалом у виставі; водночас, засохла ялинка, яка була зеленою, “за часів Миколи” стає символом змарнілого і приреченого життя Анни, Миколи та Михайла.

Незважаючи ні на що, вистава більше витримана стилемово, аніж жанрово, хоча зовсім вже збиває з пантелику фінальна пісня, виконана у бардівському стилі – стрибок із глобального, вселнодського мотиву до приватної іntonacії. Що спонукало режисера звернутись до саме такого рішення фінальної сцени – невідомо. Здається, він намагався вмістити в одній виставі всії свої фахові на бутки, і через це глядач губить основну ідею постави.

Постає питання: заради чого?..

Хоча, велика кількість українських обрядів, пісень, танців, музики, розмаїття барв, краса і багатство українського національного костюму є певним (і далеко не найгіршим!) естетичним критерієм вистави. Врешті-решт, як сказала на обговоренні вистави член журі, театр-рознавець Ганна Липківська, “її недоліки – це продовження позитивних якостей”.

Як це було

“Мартин Боруля” І. Карпенка-Карого – Тернопільський обласний академічний театр ім. Т. Шевченка (режисер Анатолій Бобровський).

Із плинном вистави виникла досить-таки далека до по дій “Мартина Боруля” аналогія. Згадався фільм Мілоша Формана “Амадей” (“Амадеус”), про короткий, але такий яскравий спалах генія В. А. Моцарта. Але згодом стало зрозуміло, чому виникла саме така асоціація. Моцарт (роль якого тоді талановито виконав Ф. Мюррей Ебрехем), такий веселий, такий оптимістичний за вдачею, із заразливим сміхом сприймав усі події свого життя – такого безжурного напочатку. І його сміх залишився з ним навіть тоді, коли до написання “Реквієму” залишилися лічені дні. Але той злам, який відбувся в його душі, знайшов свої трагічні обертони і відбився, наче в кривому дзеркалі, саме у його сміхові.

Сміх у “Мартині Борулі” зіграв із виставою злий жарт (перепрошуємо за тавтологію). І справа не в тому, що його було занадто багато, а в тому, що він якісно не змінювався впродовж вистави, не еволюціонував позитивно, що він “пережив” драматичний фінал, коли сміялись взагалі вже було недоречно. За зовнішніми веселощами губиться смисл, якого надав п’есі І. К. Кар-

пенко-Карий, не простежується трагічна доля самого Мартина: як він втрачає друзів, взаєморозуміння зі сім’єю, як втрачає, власне, себе і що означає для людини відмова від мрії всього свого життя. За інерцією фарсу, на який перетворилася комедія, актори не встигають вчасно “перебудуватись” перед фіналом, отже, його драматизм так і лишається набутком п’еси, і глядачі, на хвилях попередніх веселощів, продовжують сміятися, коли виводять хворого Мартина... А що глядачі? Вони приймають умови гри, бо не можуть прочитати настільки глибоко захований підтекст. Одчайдушне прагнення форми до не підвладного їй змісту, прагнення селянина “від землі” до дворянського титулу загубилося поміж зовнішніми “манками”, до яких у принципі повинен бути – а як показала практика – і є ласій будь-який глядач.

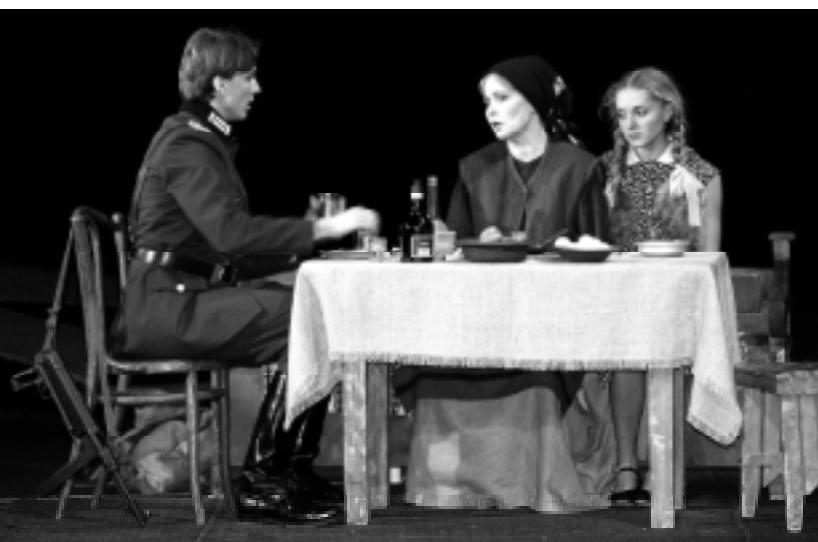
Хоча, звичайно, у виставі є багато позитивних моментів. Це й доречні сценографічні рішення, як-от: драбина, що на неї постійно залазить Мартин, знаково змальовує місце в суспільстві, котрого він так гаряче прагне, досягнення найвищих його щаблів; розподіл помешкання Мартина на дві частини: одна – *права* – селянська (бо Мартин таки *направду* селянин), ліва – дворянська. Цікавий прийом застосовано у пролозі до вистави: спочатку змальовано сцену з її фіналу, а потім дієве полотно п’еси розгортається під девізом “як це було”.

І загалом все яскраво і феерично, із просто-таки унікальними змінами темпоритму. Вистава тяжіє до сповільненості, але з появою революційно налаштованої Марисі (Світлана Прокопова) руйнується вся рівновага – і “дим коромислом”. Але через відсутність пауз актори втратили змогу прожити власні слова; згодом вони стають схожими на маріонеток, особливо у сцені з напівбожевільними гостями: запанувавши у сценічному просторі, другорядні, навіть третьорядні особи відтіснили з поля зору головних героїв. Мартин, звичайно, привернув до себе увагу, стрибнувши у брудних чоботях на білу скатертину. Хазяїн...

З появою Омелька дія поволі починає крутитись та вертітись колом навколо нього. Ще б пак, адже Омелько – єдина гармонійна особистість у всій виставі, простотаки по-буддистськи спокійний і врівноважений, на відміну від Мартина. Тому й видається дивним, що *такий* Омелько “боїться зайти до хати”, коли у нього вкрали коней, чоботи і кобеняка. Але й не дивно, що найяскравішим акторським дуєтом у виставі і навіть загалом у фестивалі, відмінним журі, став дует Володимира Ячмінського (Мартина) та Мирослава Коцюблима (Омелька), з їх “єдністю та боротьбою протилежностей”, з їх справді фееричною акторською майстерністю.

І музичне оформлення було логічним – спів скрипки, сопілки, мелодика української народної пісні. Що з цього “найбільш абстрактного виду мистецтва” може більш вдало відтворити колорит українського села XIX ст.?

Справа не в тому...



Станіслав Лозовський – Ераст, Ніна Ніколаєва – Марфа та Юлія Крем – Домна у виставі “Суперники” О. Манохіна. Режисер – Володимир Петрів. Рівненський музично-драматичний театр. Світлина Анатолія Мізерного.

Нове як дарма забуте старе

“Наташка Полтавка” І. Котляревського – Волинський обласний український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка (режисер – Федір Стригун).

Здавалось, уже нікого не може зацікавити ще змалку всім відомий твір. Та у постановці цього театру зустрічаєшся із п’єсою немовби вперше, настільки захоплює і веде за собою хрестоматійний сюжет (музиканти самі заміливано споглядали зі своєї оркестрової ями гру акторів, витягуючи ший вгору). І здавалося б, нічого нового, і, на перший погляд, все виглядає досить традиційно. Та професійна режисура, чудовий акторський ансамбль, вокальні дані артистів, цікава сценографія зробили свою справу, хоча й актори час від часу “зависали”, як комп’ютерні програми, і Наташка (Ірина Самрук) дещо виокремлювалась із загального акторського ансамблю, бо жанр її власного існування в запропонованих І. Котляревським обставинах є не комічна опера, а швидше – опера-драма; і трохи занадто нервовий Микола (Олександр Ярошенко), розмахуючи руками, іноді нагадував млинна під поривами шквального вітру. Та ефектний вихід Виборного (Олександр Пуц) одразу привів до опанування простором глядної зали, і глядач сміявся до сліз, а наприкінці вистави до сліз зворушився. І викликав ці сльози, як не дивно, образ Возного – наївний, добро-душний, щиро люблячий, саможертовний, шляхетний. Аktor Олександр Якимчук тонко й дуже точно передав трагедію людини, що пожертвувала своїм щастям заради щастя коханої. То чи не це і є тим справжнім коханням, за яким страждає добра половина усього світового репертуару?

У своїй цілісності всі компоненти створили високо-професійну (адже тепер це рідкість!) виставу. Саме на

таких поставах потрібно виховувати любов до національної класики в школярів, яких тягають у театри саме з цією метою.

“Майстри часу”

“Дядя Ваня” А. Чехова – Брестський обласний театр драми і музики.

Гості фестивалю порадували глядачів комедією А. Чехова, зіграною в жанрі “оптимістичної трагедії”. Щоправда, оптимізм був здебільшого формальним, навіть фраза про небо в діамантах малювала скоріше вже не небо, а небеса.

Трагедійними мотивами був пронизаний увесь складний знаковий комплекс вистави.

Кожен з акторів – а відповідно і дійових осіб – існував у своєму просторі. Усі сценографічні деталі: старі, поточені часом меблі; годинник, який ніколи не запрацює, – свідчили про те, що час, у якому існують герої п’єси А. Чехова, зупинився, і ніколи не зможе ані повернутися назад, ані розпочати відлік майбутньому. І актори були схожі на зомбі, бо їх герої – дядя Ваня, Астров, Войницький, Соня (яка, до того ж, перелякала глядачів своїм небіжчицьким виглядом, лежачи нерухомо на старому дерев’яному столі) – внутрішньо застиглі і мертві. Вони не живуть, вони існують за інерцією, і дивно іще на щось сподіватись уже давно духовно померлим. Речі, які оточують їх, також мертві: навіть стілець не поставили, а підвісили (а може, й він сам “удавився с тоски”...).

Близьче до фіналу у глядачів з’явилися “колеги” – нездійсненні мрії Астрова про зелені ліси, які, трансформувавшись у пні, у великій кількості мовчазно спостерігали за кінцевою агонією вистави. А ще – такий собі “мухоангел” (або “ангеломух”), котрий, повільно зриваючи павутиння зі своїх великих білих крил, мабуть, прийшов за страдницькими душами героїв вистави “Дядя Ваня”, щоби врешті подарувати їм спокій (пам’ятаєте у М.Булгакова: “Вони не заслужили прощення, вони заслужили спокій”).

А може, він прийшов і за стражденними душами глядачів...

“Они до сей поры с времён тех дальних...”

“Суперники” О. Манохіна – Рівненський обласний український музично-драматичний театр (режисер – Володимир Петрів).

Кожна людина наділена здатністю пам’ятати події свого життя, і великою мірою завдяки нашим емоціям пам’ять зберігає різноманітну інформацію. Але є ще одна здатність, про особливості якої не так часто можна почути, – це пам’ять про події життя твоїх рідних, що жили задовго до твоєї появи на світ, трагічних подій життя твого народу – так звана “тенна пам’ять”.

...Дія вистави “Суперники” відбувається під час Другої світової війни. Жанр визначений як “народна тра-

гедія". У її "фокусі" – любовний трикутник між білоруською дівчиною, партизаном і німецьким офіцером. Попрощавшись зі своїм нареченим Прокопом (Сергій Бондарук), котрий пішов у партизани, молода дівчина на ім'я Домна (Юлія Крет) закохується в німецького офіцера Ерасту (Станіслав Лозовський). Та це й не дивно – простий, відвертий, щирий у своїх почуттях, трохи мужикуватий Прокоп все ж таки поступається витонченому, красивому, шляхетному, освіченному, талановитому і та-кож, як і Прокоп, щиро люблячому Домну Ерастові. Трагедія, як і годиться, закінчується смертю закоханих, котрих Прокоп пронизує вилами. А поміж любовними перипетіями розповідається про всі жахи війни, що відбуваються на передовій. І хто знає, що важче: кохати саме в такий складний час, кохати свого ворога чи усвідомлювати, що тебе зрадила кохана, та ще й з ворогом... Найбільша провінна в цій ситуації – не герой, а війни, яка розділила закохані серця на два табори та іменами Домни і Ерасті поповнила довгий список імен тих, що померли за своє кохання.

Свій – особливий – смуток надає виставі "Суперники" той факт, що вона створена за реальними подіями. Як сказано у передмові до вистави, "багато людей, які пережили страшні роки свого життя – початок і кінець окупації, самі бачили та чули подібне. І саме про це Олександрові Манохіну розповіла літня людина, з якою він познайомився на зйомках художнього фільму про війну. У перервах між зйомками чоловік розказав драматургу про те, що трапилося з ним особисто..."

У виставі відбулися одразу три дебюти – Володимира Петрова як режисера, Юлії Крет та Станіслава Лозовського як акторів. Останній був особливо відмічений на фестивалі за кращий акторський дебют.

А кращою режисерською роботою журі визнало виставу Львівського національного академічного українського драматичного театру ім. М.Заньковецької за драматичною поемою Лесі Українки "Оргія" у поставі Ф.Стригун.

Дуже важко ставити твори Лесі Українки. Кожне слово в її п'єсах точно вивірене, кожний образ є особливим, сповненим філософськогозвучання. Важко щось викинути взагалі, на щось не звернути уваги, щось "закинути" на другий план. Та Федір Стригун цього й не робив, а, напаки, додав до дії ще й великий пролог, у якому за допомогою великої колони, що рухається по колу і спочатку з'являється цілою, а потім поступово руйнується (сценограф Валерій Бортьяков), показав руйнацію життя головного героя, а можливо, й руйнацію національної ідеї...

Закінчували фестиваль гости з Київського театру на Подолі "Таїною буття" за п'єсою Т.Іващенко – сумовитою розповіддю про яскра-

ві й драматичні події особистого життя Івана Франка. Камерна вистава, тонке "плетиво" стосунків персонажів, відтворених Людмилою Трояновською та Володимиром Кузнецовим, аж ніяк не загубились на великій сцені театр і стали чистою фінальною нотою усього фестивального тижня.

Просто-таки вражала гостинність івано-франківських глядачів. Кожну з вистав вони зустрічали і проводжали овациями, не відпускаючи акторів зі сцени по п'ятнадцять хвилин.

Отже, за підсумками фестивалю можна зробити деякі висновки. Театри в західному регіоні України мають яскраві акторські особистості, не залишають без уваги спадщину української драматургії, активно розвивають фестивальну діяльність, тісно й душевно, по-сімейному спілкуються між собою, мають свого вдячного глядача, але й мають таку проблему, як, у принципі, і більшість театрів України, – брак професійної режисури...

За словами Р.Іваницького – колишнього директора Івано-Франківського музично-драматичного театру імені І.Франка, незмінного керівника фестивалю, "театр шукає нові шляхи..." Звичайно, пан Роман має рацію, але при цьому в жодному разі не можна забувати про національну (саме національну!) театральну спадщину, на яку так багаті західні землі України. Сподіваємося, "новими шляхами" на ювілейні "Прем'єри сезону" прийдуть також інші театри західного регіону...

До зустрічі!

Сцена з вистави "Оргія" Лесі Українки. Режисер – Федір Стригун. Національний театр ім. М. Заньковецької. Світлина Інни Шкльоди.



Ярослав Фрет. Світлина з архіву
Осередку Гrotovського.

Ярослав ФРЕТ



Від Театру "Лабораторіум" до театральної лабораторії

У назві Вроцлавського осередку дослідження творчості Єжи Гrotovського і театрально-культуральних пошуків слово "архів" не фігурує, хоч дослідницька діяльність є пріоритетною у цьому закладі (її очолює архіваріус Бруно Хояк). І не випадково. Адже слово "архів" асоціюється з чимось давноминулим, а Гrotovський – жива частка сьогодення Осередку, навіть попри те, що його вже кілька років немає. Упродовж майже п'ятнадцяти років існування Центру тут завжди дотримувалися статутних завдань, та цими завданнями ніколи не обмежувалися. І колишнє приміщення Театру "Лабораторіум" є й надалі театральною лабораторією – місцем паломництва практиків і теоретиків театру з усіх кінців світу.

Осередок проводить також практично-презентаційну діяльність – майстер-класи, вистави, виставки, кіноперегляди та творчі зустрічі. Лише на початку цього року тут відбулася серія майстер-класів під назвою "Лінія голосу в театрі", яку проводили: Мод Робар (колега Є. Гrotovського від "Teatru Djzerel" до праці у Workcenter), Зигмунд Молік (актор Театру "Лабораторіум"), учасники чоловічої капели "Tenores di Bitti" (Сардинія), українські співачки та акторки Наталка Половинка та Мар'яна Садовська, ромська співачка Іда Кералова (Чехія) та ін.; просект "Кіно театральне" (покази записів вистав Театру "Лабораторіум", документальні стрічки про Є. Гrotovського та його театр); відкриті прослуховування записів лекцій Гrotovського в College de France; просект "Teatralna Matura" (Театральний диплом) – своєрідний творчий "залік" шкільних театрів та театральних гуртків усієї Нижньої Сілезії; численні вистави, презентації театральних видань і, звичайно, візит Workcenter Єжи Гrotovського та Томаса Річардса, який відбувся наприкінці липня 2004 року.

Поза тим усім розмаїттям подій стала ще одна подія, можливо, малопомітна ззовні, – 1 лютого 2004 року в Осередку змінилося керівництво. На зміну професорам Я. Кротовському та З. Осінському прийшли їхні молоді колеги – Ярослав Фрет, який тепер очолює Осередок, і Жан-Жак Зюлковський, який став програмним директором. Малопомітною насамперед тому, що ці люди не з'явилися тут зненацька. Ярослав Фрет, наприклад, працює в Осередку вже дев'ять років, три з яких – на посаді заступника директора. Напевно, цей людина, зокрема, слід завдячувати різноплановості діяльності Осередку. Власне, про найближчі плани і розповів нам його новий директор Ярослав Фрет.

Майстер-класи

Для справжньої праці, для поглиблення праці актора формула майстер-класу досить незручна, адже це певний "випадок", "інцидент". Я маю на увазі те, що протягом п'яти-семи днів можна небагато набути в глибинному, автентичному сенсі. Але таким є сьогодення майстер-класів. Щоби зробити таку працю якіснішою, ми почали формувати майстер-класи – і хочу, щоб це стало правилом у межах певних програмних ліній. Наприклад, у цьому році була "Лінія голосу в театрі". Цю програму складено так, що майстер-класи були не лише пов'язані з голосом, вони розмайті: сардинське багатоголосся та український ірмос, грузинські пісні та пісні ромські. Традиційні техніки, пов'язані з конкретною географією й періодом, ми поєднали з певною традицією в плані професійному. Як, наприклад, майстерні Зигмунда Моліка і Ольги Швайгер, що були безпосередньо спрямовані на акторське вміння оперувати голосом, не "взагалі", а в конкретній сценічній ситуації.

Цього року ми плануємо розпочати серію майстер-класів під назвою "Лінія тіла в театрі". Тут, очевидно, більший методологічний клопіт з точки зору автентичності, тому що дуже легко перепутати її, цю автентичність, зі, скажімо, етнохорео-

графією. Адже йдеться не про те, щоб навчити якихось танців чи традиційних танцювальних технік. На мою думку, автентичність таких технік і можливість їх трансформацій, використання в театрі є набагато менша ніж, скажімо, технік голосу. Тому “Лінія тіла” буде більше зосереджена на праці з майстрами, які вже працюють у театрі і для театру. Серед них, зокрема, будуть Андрій Дроздін із Москви, хтось із групи “Derevo”, яка працює в Дрездені; приде до нас Найджел Чедвік з “DV8”, хтось від Піни Бауш, ну і, очевидно, Дайсуке Йошімоте. Тут маємо справу з певними філософіями руху в театрі, з яких можна творити окрім різновидів театру. Зрештою, вони вже створені й досконало функціонують. Думаю, в даному випадку маємо найбільше користі від спілкування з уже виробленими й викристалізованими практиками.

Чергову лінію майстер-класів ми хочемо присвятити бойовим мистецтвам – почавши від тай-цзи, закінчути бразильською капоєйрою, включно з айкідо, навіть у тій формі, яку ми знаємо тут, на Заході. Зрозуміло, що не йдеться про звичайне використання цих технік на сцені. Їх трансформація в театрі торкається надзвичайно глибоких процесів, і те, що залишається, – лише зернина енергії, а не техніка як така. Весь далекосхідний театр опирається на цю базу, на цей зв’язок бойових мистецтв і мистецтв перформативних. Наприклад, дихальні техніки, або техніки, пов’язані з енергетикою актора, або техніки праці з енергією воїна. І це техніки, глибоко закорінені в їхній релігійній культурі.

До цієї програми ми будемо заливати майстрів, які репрезентують джерела, осіб, які займаються цим професійно, методично і які пов’язані водночас із театром. Серед них, наприклад, Філіп Зарльї – професор університету Ексетер (Великобританія), який займається каларі-паятту (індійське бойове мистецтво. – М.Ш.), або Франко Руффіні, що займається боксом. Сподіваємося, що ці люди візьмуть участь і в конференції “Бойові мистецтва і мистецтво актора”, яку маємо намір провести паралельно.

Сесія ISTA (International School of Theatre Anthropology/ Міжнародна школа театральної антропології), яка відбудеться у квітні 2005 року у Вроцлаві, буде організована спільно з нашим Осередком та “Одін Театр”. Звичайно ж, її формула не буде відрізнятися від попередніх сесій ISTA. Те, що стосуватиметься її закритої частини, зокрема відбору майстрів, залишається в компетен-

ції Евдженіо Барби – людини, яка створила ISTA. Створила її як університет, що змінює щоразу своє місце, відбувається нерегулярно, який на два-три тижні збирає одночасно і в одному місці людей (практиків і теоретиків), що можуть якнайбільше зреалізувати в межах того, що Барба назав антропологією театру. Отож, до Вроцлава приїдуть гості з Балі, Японії, Аргентини, Бразилії, Канади, Італії і, звичайно ж, Данії – я говорю про майстрів-практиків, які будуть проводити заняття з групою із сімдесяти молодих акторів та дослідників (відбірковий процес триватиме цілу осінь, і ми разом прийматимемо рішення). Після завершення тижневої закритої сесії розпочнеться сесія відкрита, назвемо її коопераційно-презентаційною, де ті ж майстри матимуть публічні презентації та демонстрації. До цієї програми ISTA долучиться ще й наша, Осередку Гротовського, пропозиція – фестиваль, своєрідна презентація театру Центрально-Східної Європи, такого, як ми його бачимо й бачили упродовж останніх років. Тут буде представлено групи, які ми приймали в себе, або групи, про працю яких знаємо. Цей фестиваль ми назвали “Східна лінія” – така собі “лінія оборони” театру, такого, яким він є в тій частині Європи. Якщо подивитися на mapu, то це будуть театри Санкт-Петербурга, Варшави, Вроцлава, Праги і Белграда. Це ніби Лінія Можіно – театральна “Лінія Можіно”. Сподіваємося також і на участь української сторони, яка є трохи поза цією умовною лінією.



Томас Річардс, Ярослав Фрет, Жакеторж Зюлковські, Маріо Б’яджині (зліва направо) під час зустрічі із Workcenter. Осередок Гротовського, Вроцлав (Польща), 2004 р. Світлина з архіву Осередку.

Рік Гротовського

2009 рік ми хочемо на світовому рівні відбути як Рік Єжи Гротовського. Хочемо, щоб цей рік – рік 50-ї річниці заснування театру “Лабораторіум” (точніше Театру “13 рядів” в Ополе) і 10-ї річниці з дня смерті режисера – був проголошений ЮНЕСКО Роком Гротовського. Над цим ми вже працюємо, зрештою, маємо на приготування ще п’ять років. Звичайно ж, реалізація формул цієї події вже давно була продумана. Ми б хотіли в цей рік поєднати все те, що роками відбувалося в Осередку.

Насамперед, приготування розпочнуться активізацією дослідницької діяльності – діяльності архіву, яка особливо буде скерована на укладання бібліографії і календаря діяльності Є. Гротовського, індексацію, каталогізацію архівних матеріалів театру “Лабораторіум”. Приготування відбудутимуться за лінією майстер-класів. У програмі – наукові конференції, виставки і передусім презентації та фестивалі на кшталт візиту Workcenter Єжи Гротовського та Томаса Річардса. Ми, тобто Осередок Гротовського, і, звичайно, місто Вроцлав, у співпраці з університетами Вроцлавським, Варшавським, Познанським, а також з університетами, які надали Гротовському звання доктора honoris causa: це університети Пітсбурга, Чикаго, Болоньї, College de France (де спеці-

яльно для Гротовського було створено кафедру – Кафедру театральної антропології, професором якої він був), будемо вживати заходів, аби 2009 рік було проголошено Роком Єжи Гротовського.

Уже створено організаційну групу, до якої увійшли: керівництво нашого Осередку, Програмна Рада, професори Вроцлавського та Варшавського університетів, а також представники міста Вроцлава та Міністерства Культури Польщі.

Це буде рік конференцій. Відбудеться ряд практичних проектів, і маємо надію на тісну співпрацю з Workcenter Єжи Гротовського та Томаса Річардса. Okрім того, відбудутимуться презентації, так би мовити, фестивального характеру. До Вроцлава, сподіваємося, приїдуть не лише театри й режисери, що безпосередньо пов’язані з Гротовським, але й майстри світової слави, які працювали в певній опозиції до нього – практики і навіть критики.

Записала, переклала з польської та підготувала до друку Марта Швець

P.S. Більше інформації про життя Осередку можна знайти на сторінці www.grotcenter.art.pl

Евдженіо БАРБА

ВЧИТИСЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ

У квітні 2005 року, вперше за час свого існування, сесія Міжнародної школи театральної антропології ISTA відбулась на теренах Центрально-Східної Європи. Точніше – у польському Вроцлаві, за співпрацею з Осередком Єжи Гротовського.

ISTA (International School of Theatre Anthropology) була заснована Евдженіо Барбою 1978 р. Тепер вона є місцем регулярних робочих зустрічей практиків американського, азійського та європейського театрів, дослідників та критиків з усього світу.

Як каже сам Е. Барба, театральна антропологія займається, насамперед, дослідженням “преекспресивної сценічної поведінки, що лежить в основі різних татунків, стилів і ролей, а також особистих і колективних традицій... У ситуації вистави участь актора, як фізична, так і розумова, керується іншими прин-

ципами, ніж у повсякденному житті”. Саме вивчення цих принципів у практиці акторів-танцюристів зі Сходу і Заходу є суттю діяльності ISTA.

Школа, керована Евдженіо Барба, має свою садибу в данському місті Хольстебро. Її сесії відбуваються в різних країнах світу: ISTA стала таким собі мандрівним університетом. Відбулося вже тринадцять сесій: у Бразилії, Німеччині, Франції, Данії, Норвегії, Португалії, Швеції, Великобританії, Італії та Іспанії.

Сесії ISTA поділяються на дві частини: відкриті та закриті. Перші мають характер навчально-практичний. Під час їх проведення відбуваються майстер-класи та семінари співпрацівників Евдженіо Барби, а також запрошені ним гостей. Друга частина сесій складається з конференцій, презентацій праць запро-

шених майстрів та вистав “Одін Театрет”. У Вроцлаві, зокрема, буде представлено останню виставу – “Сни Андерсена”, присвячену життю і творчості Ганса Крістіяна Андерсена. Конференцію буде присвячено темі імпровізації – “Імпровізація: Пам’ять, повторення, порушення послідовності” (“Improvisation: Memory, Repetition, Discontinuity”).

Окрім того, в рамках XIV сесії ISTA відбудеться фестиваль незалежних театрів Центральної та Східної Європи “Східна лінія”, який безпосередньо організовує Осередок Гrotovського. Україну на ньому представлятиме Львівський театр ім. Леся Курбаса.

Результати багаторічної діяльності ISTA було зафіковано в книзі “Словник театральної антропології: Таємне мистецтво Перформера” (*A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of Performer*), виданій у 1991 р. за редакцією Евдженіо Барби та Ніколо Саварезе. Цю книгу перекладено вже багатьма мовами світу – китайською, французькою, іспанською, італійською, японською та іншими. У Вроцлаві відбудеться презентація польського перекладу книги за редакцією професора Лешека Коланкевіча.

Пропонуємо Вашій увазі статтю Евдженіо Барби, присвячену головній темі XIV сесії ISTA – імпровізації.

Імпровізація

Пам’ять, повторення, порушення послідовності.

У різних традиціях термін “імпровізація”, або його еквівалент, охоплює легенди, відзеркалення та перформативні техніки.

Легенда театру, що несподівано виникає, показує потребу спротиву невідвортності професії, що полягає в необхідності фіксації та повторі слів і дій. Чим більше форма випрацьована й вираffінувана (а завдяки цьому готова до повторення), тим більший на неї вплив має оживляючий подих із протилежного боку. Легенди про імпровізований театр, власне, і є тим подихом. Немає значення, до якої міри ці легенди відповідають історичним фактам і чи актори *commedia dell’arte*, жонглери, богиня Аматерасу чи міфічна Баубо з Елевсину насправді імпровізували. Легенди є реакцією на попередження – подвійний імператив: *пам’ятай про імпровізацію; переконайся в тому, що щось несподіване може народитися з уже зафікованих тобою форм*. У момент, коли театральні практиці загрожує небезпека узалежнення від організації, звички, домінуючих моделей, цей подвійний імператив діє як творчий запобіжний клапан. Дослівно “імпровізація” означає вміння одночасно компонувати і грati. Інакше кажучи, вона полягає в обмеженні до мінімуму. Або навіть у відмові – від часу на приготування, від проб і виправлень, а це, в свою чергу, пов’язане зі швидкістю роботи. Коли імпровізація доко-

нана, ми оцінюємо в ній безпосередню якість результату. Це означає, що безліч способів імпровізування – “тга” імпровізованої драматургії (як і драматургії дій актора, вистави в цілому – тексту і гри, поєднання елементів нарратівних і дегресії, дій, музики, слів і т.д.) – можуть бути самоціллю і водночас можливістю знайомства з основними правилами сценічної композиції та елементарними принципами, що нею керують. У цьому випадку імпровізування може стати *дзеркалом*, що відображає ряд елементів театрального знання на елементарному рівні ремесла. Імпровізація показує, чи успадковану техніку доведено до майстерності. Вона торкається знання, окріслює його та оживляє багаж власної і колективної інформації, так глибоко закоріненої в нас, що, використовуючи її, ми навіть не задумуємося. Власне, цей багаж включає в себе процедури і знання, що знаходяться біля основ запланованої праці. У різних робочих мовах термін “імпровізація”, чи його еквівалент, застосовується для опису дуже різних процедур: від швидкої розробки матеріалу для компонування до можливих змін тієї ж партитури; від індивідуального вкладу виконавця до драматургії в цілому; появу чогось непередбаченого, здатності заскочити глядачів несподіваним поворотом, а колег зміною усталених правил гри. Та найважливішим є розуміння того, що можна дивувати самого себе, будучи в межах усталеної і придатної до повторювання форми. Власне тому існує чимало технік імпровізації – на різних рівнях, у різних напрямках. Об’єднуйе всіх їх можливість порівняння з комплементарним знанням, яке в театральному ремеслі, здається, вказує на протилежний бік: пам’ять, зафіковані дії, повторення партитур – на те, що є обдуманим виміром праці, що час від часу стає мистецтвом. Не можна відокремити техніку імпровізації від технік пам’яті та навмисності, адже одні є реверсом інших. Діялектика імпровізації з навмисністю є основою сценічного життя, починаючи від більш поверхових рівнів організації до більш інтимних її проявів. Власне, ця діялектика і є *уривчастим диханням* цього життя. Театральна професія, в усій своїй об’ємності й окремо в усіх тонкощах може бути проаналізована в світлі цієї уривчастості. Чи можна виокремити це *уривчасте дихання* й дослідити його способом експериментальним? Чи допоможе це по-новому побачити проблеми і знання, що стоять перед ризиком очевидності? Чи зможе це змінити напрям прагматичних пошуків у рамках Антропології Театру, дезорієнтуючи нашу увагу і відсилаючи її назад – до стану початківця?

За дозволом Осередку Єжи Гrotovського
підготувала та переклала з англійської
Марта Швець

Ольга АФОНІНА

“ТАЛІЯ – 2004”

У той час, коли у Львові розпочався фестиваль “Золотий лев–2004”, у польському місті Тарнові відбувався Восьмий міжнародний фестиваль комедії “Талія – 2004”. Організував його Тарновський театр ім. Людвіка Сольського. Власне, міжнародним він став вперше, ось кільки учасниками були колективи зі Словаччини й України (нашу країну репрезентував Львівський театр “Воскресіння” із виставою “Гірські велетні” Л. Піранделло). Програма фестивалю була насыченою: презентації книг, майстер-класи режисерів Юзефа Маркоцького та Джовані Пампільйоне, дві-три вистави щовечора, після яких

– зустрічі із творцями вистав. Щодня працював кіоск театра “Талія”, відбувався збір глядацьких голосів за найкращу виставу, виходила газета “4 сторінки Талії”, тривали драматургічні читання. Шкода, що через погодні умови глядачі не побачили вистави “Битва Посту з Карнавалом” Вроцлавського Театру Форми (режисер Ю. Маркоцький).

Надзвичайно цікавим був майстер-клас Джовані Пампільйоне “Комедія дель арте”. Джовані – італійський режисер, письменник і перекладач, який багато працює для популяризації польської театральної культури у світі. За це він отримав 2004 року нагороду імені Станіслава Вітковича від Польського осередку Міжнародного інституту театру. Італієць вчив усіх охочих азів славетного ренесансного акторського мистецтва, що пережило свій розквіт у XVII–XVIII столітті у Венеції. Власне, сучасна комедія дель-арте продовжує жити за канонами традиції. Як відомо, основою театру дель-арте є маска, важливими елементами – крок, рух, постава актора. Під час заняття Дж. Пампільйоне вчив, що, на відміну від театру реалістичного, актор театру дель-арте не повинен повертатися спиною до глядача. Актор мусить постійно тримати в полі зору весь глядацький зал, що, в свою чергу, впливає на розташування акторів на сцені. Невід’ємним компонентом гри є уявне дзеркало, розташоване за межею рампи. Головним імпровізаційним принципом дель-арте є робота актора з цим люстрем: “Що я роблю, коли не знаю, що робити? Працюю з дзеркалом”, – учив Дж. Пампільйоні.

Саме в момент

розглублености Арлекін звертається до того, другого, Арлекіна в дзеркалі, який підкаже, що робити. Для Коломбіни в імпровізації головною помічницею є та, друга, Коломбіна, що перебуває в уявному дзеркалі. Отже, якщо є маска, то обов’язково мусить бути і її “віддзеркалення”. Засобом акторської гри є також жест: при цьому руки мають обов’язково перебувати в полі зору актора й аж ніяк не симетрично. У театрі дель-арте є свій набір рухів (для кожного характеру є кілька типових, властивих лише іому).

Майстер-клас “Пластика руху” проводив Юзеф Маркоцький – засновник і актор Сучасного театру пантоміми. “Пантоміма – це опис відчуття без допомоги мови, це вільний від усіх текстових бар’єрів прийом. Це концентрація на тілі, його рухах, які діють, як слова. Жест, вираз обличчя чи найменший порушення повік промовляє, кричить, дає нам можливість творення власного образу. Жодне слово не в змозі так зворушити, як тіло, що виражає стан, в якому перебуває персонаж, зіграний пантомімою”, – навчав режисер учасників майстер-класу.

У складі вимогливого та професійного журі фестивалю працювали актриси Тетяна Кутценкова та Софія Куцувна, журналістка Анна Ретманяк, театральний критик Войцех Майхерек, журналіст, театральний критик, режисер, актор Кшиштоф Міклашевський, історик, голова комісії культури Тарновської міської ради Антоні Сипек, актор, театральний режисер і викладач Джовані Пампільйоне (голова). Гран-прі і статуетку “Тарновської Талії” присуджено за виставу “Скринька без скриньки” Театру імені Адама Міцкевича з м. Ченстохова (режисер Андрей Садовський) за надзвичайно цікаву й дотепну інсценізацію прози Веслава Димного. Okremi нагороди присуджено Єжи Штуру (монодрама “Контрабасист” П. Зюс-

Юзеф Маркоцький під час майстер-класу “Пластика руху”.
Тарнов (Польща), 2004 р.



кінда); Терезі Квятковській (за роль Алли у виставі “Гуска”, Польський театр, Познань); Єжи Новаку (монодрама “Бабський вибір” за К. Пшерва–Тетмайєром, Товариство Мольєр, Krakів); Юзефу Маркоцькому, режисерові вистави “Тільки ти” (Театр Форми, Вроцлав).

Вистав, які найбільше запам’ятались на цьому фестивалі, було кілька. Це моновистава “Контрабасист” у виконанні Єжи Штура, де запропоновані автором кумедні, а часом і трагічні ситуації майстерно обігрувались актором, що викликало абсолютно очікуваний (як-не-як – ми на фестивалі комедії!) сміх.

Вистава “Тільки ти” (Театр Форми, Вроцлав) цікава пластичним рішенням. Режисер і актор Юзеф Маркоцький (разом з Евеліною Цичевською і Гжегожем Шимчи-

Шафож) творить ідеальну жінку. Жінки ж можуть бути різними – залежно від часу їх створення і мети існування (наприклад, даму з пишними формами майстер творив у вихідний день, бо вона була потрібна для відпочинку). Вистава відбувається під музичний супровід у ритмі польки. Здавалося б, безлад, який чиниться під час дійства, позбавлений сенсу. Але, як і в Булгакова в “Майстрі і Маргариті”, все відбувається під пильним оком режисера. Актори не чинять жодного зайвого руху, розгортаючи в нас на очах експеримент із творення ідеальної жінки, до якого активно залишають глядачів і глядачок.

Другою виставою режисера Андрія Садовського є “Скринька без скриньки”. Саме ця вистава здобула фестивальне Гран-прі. Адам (Адам Гутира) – герой п’єси –

приїжджає до села Бренна Гура, аби замовити в столяра Фортецького (Марек Сльосарські) скриню. Оскільки робота є довготривалою, Адам встигає познайомитись із вдовою столяра Грапка (Малгожата Марціняк) і провести розслідування смерті її чоловіка. Як зазначив Тадеуш Персяк, вистава є одночасно романом, детективом і комедією. Вистава відбувається на великій сцені і стільці для глядачів стоять на цій же сцені, завдяки чому глядач відчуває себе дійовою особою. Справляє враження прийом, який використав режисер, поєднавши гру театральну з кінематографом. На задньому плані з правого боку сцени проектується відеозображення, актори з



Єжи Штур у виставі “Контрабасист” П. Зюскінда.
Режисер – Єжи Штур.

ком) вибудовує “текст” за допомогою міміки й жестів, не промовляючи жодного слова. Історія кохання, шлюбу, зради, запізнілого каєття – звичайна історія любовного трикутника (Він, Вона, Третій) – відбувається в присутності німого свідка, що сидить спиною до глядної зали. Коли наприкінці вистави Він обертає стілець із цим загадковим персонажем до глядачів, то з рук незнайомця падає ... скрипка зі смичком. Це – Час, майже непомітний, але незмінний і найважливіший герой у нашому житті.

На фестивалі увагу привернули дві вистави режисера Андрія Садовського. Вистава “Полька в брамі” є вуличною, танці відбуваються під час вистави і після неї, супровід забезпечує джазовий гурт. Протягом сорока п’яти хвилин спостерігаємо, як Франкенштейн (Маріуш



Евеліна Цичевська та Юзеф Маркоцький у виставі “Only You”. Режисер – Юзеф Маркоцький. Театр Форми, м. Вроцлав (Польща).

“екрана” спілкуються з акторами на сцені. Це нетрадиційне рішення дало нові можливості для акторської гри, чим захопило журі і глядачів.

Використання відеокадрів під час цієї вистави не було єдиним на фестивалі. Ще раз ми могли спостерігати відеопроектор у моновиставі “Велика людина” за віршами того ж таки Веслава Димного (Сцена 210, м. Краків). Але тут кадри з фільму Ф. Фелліні було використано як ілюстраційний матеріял. Домініка Бучек протягом години тримала увагу глядачів, майстерно перевтілюючи роль великого польського письменника.



Сцена з вистави “Скринька без скриньки” за В. Димним. Режисер – Анджей Садовський. Театр ім. А. Міцкевича, м. Ченстохова (Польща).

ючись у різних циркових артистів (дресирувальника, клоуна, жонглера, акробата тощо). Читаючи вірші, співаючи пісні в супроводі невеликого інструментального ансамблю, юна актриса бездоганно відтворила іронічно-абсурдистські підтексти творів відомого польського автора.

Виступ Львівського театру “Воскресіння” вразив глядачів візуально, оскільки мало хто володів українською мовою. Театральні критики й журі відзначили сценографію, костюми, світлове рішення, акробатичну вправність акторів.

Сцена з вистави “Гірські велетні” Л. Піранделло. Режисер – Ярослав Федоршин. Львівський театр “Воскресіння”.



Сцена з вуличної вистави “Полька в брамі”. Режисер – Анджей Садовський.

Фестиваль відбувся завдяки роботі оргкомітету, який очолювали мистецький директор (художній керівник Тарновського театру імені Людвіка Сольського) Войцех Маркевич і організаційний директор Гражина Новак.

Світлини до статті Павла Топаського.



Олег СТЕФАН

"THEATERZWANG" – 2004

Навесні 2004 року вистава "Квартет для 4-х акторів" Богуслава Шеффера, створена невеликою інтернаціональною групою акторів і режисерів, до складу якої входив і автор цих рядків, було запрошено на фестиваль "Theaterzwang" у Дортмунді (Німеччина).

Наш проект увійшов до двадцяти шести вистав, відбіраних для участі у фестивалі з-поміж ста вісімдесяті вистав конкурсних театральних проектів. До цих двадцяти шести увійшли й сім моновистав, оскільки в рамках названого фестивалю відбувається й фестиваль моновистав.

Фестиваль "Theaterzwang" не міжнародний і навіть не загальнодержавний, а регіональний – Норд-Вестфальський (за аналогією, такий міг би відбуватися у будь-якому регіоні нашої України). Власне, цим він і цікавий, бо дає змогу ознайомитись із театральною ситуацією у конкретному регіоні Німеччини.

У фестивалі брали участь вистави-проекти. Це невеличкі колективи, утворені задля реалізації певної арт-ідеї. Але вони не одноразові, мають власне життя (за фінансової підтримки якоїсь зацікавленої сторони або за кошти фестивалів, на які запрошуються вистава). "Theaterzwang" і має на меті виявляти та досліджувати тенденції розвитку саме такого театру.

Фестиваль відбувається раз на два роки. У рік "відпочинку" проходить теоретична його частина: семінари, лекції, дискусії, зустрічі, до яких залучаються представники театрів, критики, менеджери. При постійнодіючому оргкомітеті директор фестивалю змінюється щодва роки. Звичайно, це директор одного з регіональних театрів, котрий керує організацією фестивалю, впливає на формування фестивальної афіші та складу журі.

Що ж до вистав, то я, як безпосередній учасник, котрий приїхав лише на тиждень (та ще й мав репетиції), зміг побачити лише п'ять фестивальних вистав. Із них чотири – достойного рівня і якості.

"Ромео і "Джульєтта"
В. Шекспіра ("Rumble – Kampf. Tanz. Leidenschaft", Renegade Theatre, м. Герне).

Вистава у стилі хіп-хоп.

Виконавці – дев'ять молодих акторів, радше – танцівників, що, ймовірно, від самого дитинства вправляють брейк-данс. Спілкування у виставі побудоване пластично, мовою цього танцю, а слово виникає тільки у ключових моментах (хореографія – Лорка Ренокс). Увага сконцентрована на молодих представниках сімей Монтеккі та Ка-пулетті, тому відсутні батьки, отець Лоренцо. Віртуозне використання брейк-дансу відтворює динаміку стосунків героїв: від простих елементів танцю (як розминка у першій дії) до найскладніших – танок на руках, ліктях, спинах, із незліченними сальто та шаленими "розкрутками" у стійці на голові.

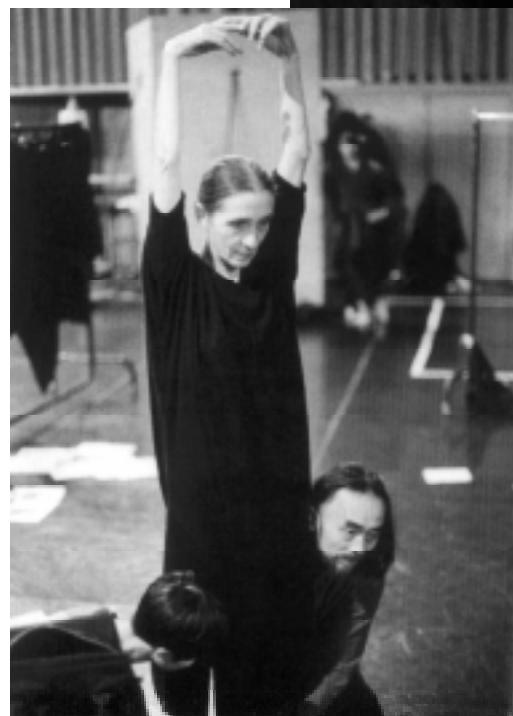
Добре продумана, багата на фантазію режисерська робота Маркуса Міхаловського. Його ж лаконічна і багатофункціональна сценографія, створена із металевих конструкцій на роликах. Ось перед нами – будинок із балконом для відповідної сцени, а ось – коридор, яким прямує Тібалт на світло ліхтаря в глибині сцени; або ж – глухий кут, у який почергово заганяють одне одного вороги, щоб розпочати чергові "роздірки"; або ж екран для тіньового театру...

Привертає увагу багатонаціональний склад учасників цього проекту. Андре Ерлен (режисер нашої вистави) зауважує, що це типове для Німеччини, та й для Європи, явище: сучасне культурне середовище тут значною мірою творять емігранти. Чому? Вони поставлені в умови виживання, а тому активніші, в той час як корінні європейці – апатичніші...

Ця ж вистава адресована насамперед юним глядачам і викликає у своєї авдиторії шалене захоплення.

"Рейс до Бразилії" за Д. Хармсом (Xmtes&Oimel/Comedia, м. Кельн). Виставу створено для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку, але й дорослим варто її подивитися. Особливо – акторам, які могли б багато чому навчитися (режисер – Катаріна Філлер, хореографія і співрежисура – Інго Діхль).

У виставі, вирішенній надзвичайно просто й лаконічно, працюють три актори. Один із них майже весь час грає на музичних інструментах (губна гармоніка, барабан, тарілки, сопілки), супроводжує виставу шумами і простенькими мелодіями – така собі жива музична імпровізація. І лише в окремих сценах він – всемогутній пілот. Разом із ним малі Петя і Миколка (їх виконують два інші молоді актори) розповідають дивовижну історію про те, як вони літали до Бразилії. Звісно,



Піна Бауш та Йоаш Ямамото.

літали! І ніхто не може засумніватись у цьому – так виконавці барвисто нафантазували і переконливо відтворили свої фантазії! Оповідь розгорталася на сцені, де півколом, на гумових мотузках білою стіною висіли десятки, сотні білих аркушів-конвертів. Їхній тихий шелест викликав нескінченну низку асоціацій – шум листя, тріпотіння пташиних крил, таємниче життя джунглів... Не дивно, що маленькі глядачі, котрі за хвилину перед виставою видавались невгамовними, принишки, затамували подих і реагували так, як вміють це робити лише діти...

“Ангели”, перформанс (Des Bewegungstheaterensemble, м. Кельн). Вистава відбувалася в приміщенні старої фабрики, переобладнаної на універсальний театральний павільйон. Глядач вибирал собі місце сам або ж міг просто блукати поміж ангелами-акторами, котрі існували в просторі поміж стелею та підлогою – себто “поміж небом і землею”. Молоді, красиві, пластичні актори на банджо-джампінгах (еластичних канатах) витворювали монологічні та діалогічні імпровізації. Іноді – пластично-візуальні, іноді – використовуючи тексти, провокуючи один одного та глядача до співпри. Очевидно, вистава мала свою партитуру. Місця активної дії змінювались: то актори збиралися у центрі до спільногого танцю, то раптово зникали, залишаючи з-поміж себе двох чи трьох “ангелів”, які розгортали історію своїх стосунків, літаючи на канатах над нами та серед нас. Тим часом, поки глядач зосереджено спостерігав за цими, до нього з-за спини наблизився інший “ангел” і розпочинав наступну імпровізацію-історію. Звукова й світлова партитури, власне дія творили атмосферу драматичного напруження, болю, страждання. Можливо, це була історія “трішних ангелів” чи провокація до роздумів над далеко не ідеальним ангельським світом, таким схожим на світ людей...

Нам пощастило також побачити виставу “Квант” (c. t. 201/ Studiobühne, м. Кельн). Текст і вистава на-

роджувались у співпраці режисера Дітмаря Коббольдта й чотирьох акторів. Тема вистави торкалась світоглядних проблем квантової теорії, діяльності видатного німецького вченого В. Гайзенберга. У тексті містилося багато філософських цитат, вистава мала жорстку внутрішню структуру. Найціннішим, на мою думку, в цій роботі були ті зони імпровізації, в яких актори максимально виявляли свою індивідуальність, спілкуючись із глядачем безпосередньо і мовою музичного інструменту. Кожен з акторів мав свій інструмент, у результаті чого зувчив справжній квартет. Мабуть, саме тому вистава так нагадала мені нашу, яку ми успішно презентували на цьому фестивалі.

Отже, сучасний німецький театр розвивається в кількох напрямках. Поруч з потужним комерційним, розважальним, масовим театром триває пошук театру “живого”, театру живих форм та засобів виразности. Цей пошуковий театр доволі амбітний, оскільки його розвивають в основному молоді митці. Вік учасників фестивалю “Theaterzwang” переважно – до тридцяти років. Мабуть, звідси енергія, затяжість, максималізм, властивий людям цього віку. А ще, очевидно, від тих фінансових можливостей, які існують у Німеччині для реалізації найсміливіших ідей.

Фестивальна мандрівка подарувала мені ще одну незабутню зустріч – із Піною Бауш та її театром. Надзвичайна людина, жінка, геніяльна актриса, танцівниця і режисер, великий Майстер і жива легенда. Її специфічна манера танцю, вистави і тренінги мали й мають донині великий вплив на багатьох митців світу. Вибухнувши ще у 70-х роках минулого століття, театр танцю П. Бауш запропонував естетику руху, цілковито відмінну від класичної. Це рух драматичний, рух, що народжується із глибини людського ества, рух у не-рухові. Це танок уяві в діапазоні від межі недіяння до надлюдської динаміки та експресії.

Театр П. Бауш – це постійний експеримент, у якому народжуються вистави з текстом або без нього: це праця із драматичними акторами, з людьми похилого віку (!), з чоловіками, що грають жінок, і навпаки... Вишукана аристократичність, шарм, і над усім цим – тонкий присмак трагічної іронії як філософського погляду на людське життя.

Мені пощастило разом із П. Бауш дивитися її виставу “Весна священна” І. Стравинського. Здається, що її театр сьогодні переживає чергове народження. У трупі дуже багато молоді. Режисер із досвідченими колегами передають їм унікальний досвід. Цікаво, що до театру приходять дуже різні молоді особи, які за фактурою, зовнішніми даними начебто не пройшли б і до кордебалету. Але для П. Бауш найціннішим є індивідуальність, із кожним артистом триває копітка праця, кожен працює на максимальній віддачі – з вірою у себе, з любов’ю до танцю і з любов’ю до свого творчого керівника.



Сцена з вистави “Квант”. Режисер – Дітмар Коббольдт. Studiobühne, Кельн (Німеччина).

Лідія НІКОЛАЄВА

ПОРТРЕТ МИТЦЯ В ІНТЕР'ЄРІ ЕПОХИ

[Любов Кияновська. Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ століття. Сім новел з життя артиста. – Львів, 2003. – 293 с.]

“Життєпис великої людини має бути одночасно і працею історика, і витвором мистецтва”

Andre Morua

Святкування 100-літнього ювілею одного з найвизначніших представників української музичної культури ХХ століття – Миколи Колесси виплилося у проведення багатьох мистецьких акцій: концертів, конкурсів, наукових конференцій тощо. У цей вінок шани ювілярові вплелася ще одна подія – опублікування Науковим товариством ім. Т. Шевченка монографії Любові Кияновської “Син століття Микола Колесса”. Видання приурочене ще до двох знаменних дат: 100-річчя Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка та 150-річчя Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. Ці дати співпадали з ювілеем Маestro.

Автор монографії – авторитетний вітчизняний музикознавець, доктор мистецтвознавства, професор Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка – Любов Кияновська зробила чудовий подарунок і ювілярові, і всій музичній громадськості України. Її публікація – це не є відретушований “творчий портрет”, застиглий, створений за шаблоном, вона не побудована за традиційною схемою. Книга написана на матеріалах безпосереднього спілкування із композитором. Це літературний підсумок бесід у формі своєрідного діялогу. На сторінках книги до читача звертається і дослідник-музикознавець, і промовляє сам Маestro. Задумана автором як цикл новел (підзаголовок – “Сім новел з життя артиста”), ця монографія має ознаки художньо-літературного твору. Вона асоціюється і зі своєрідною ліро-епічною музичною “сюжетою”, яку відкриває урочиста “прелюдія-діфірамб” (“Слава Вам, Маestro”) М. Скорика. Це дуже доречно, бо всесвітньо відомий український митець – “шістдесятник”, композитор – “неофольклорист” другої половини ХХ століття до певної міри став продовжуваючим справи “модерніста” М. Колесси 30-х років ХХ ст.

Монографія належить до видань науково-популярних, призначених не лише для вузького кола професіоналів. І водночас вона має всі ознаки солідного наукового дослідження: містить великий фактичний матеріал, вирізняється ґрунтовним аналізом епохи, в якій творив митець. Автор постійно робить екскурси в інші сфери мистецтва: малярство, поезію, театр, вирізняючи ті яви-



ща й особистості, під впливом яких формувалася творча індивідуальність композитора.

Книга демонструє глибоку ерудицію автора, охоплює вельми широкий діапазон питань. Текстові властива багатогранність, багатошаровість, “партитурність”. Тут ідеється і про життєвий шлях митеця, і про його творчу (композиторську та виконавську, педагогічну та культурно-просвітницьку) діяльність, про естетичні й суспільно-громадянські позиції. Любов Кияновська постійно торкається проблем широкого культурологічного та естетично-філософського плану. Крізь усю книгу своєрідним лейтмотивом проходить питання еволюції категорій “національного”, “народного” в музиці, своєрідності їх виявлення у творчості українських митеців різних поколінь, втілення національної ідеї у творах М. Колесси.

Особливо ґрунтовно висвітлюються ці питання у другій і третій новелах (“Образки з натури” та “На перехресті європейських доріг”). На сторінках книги авторка подає також свою власну оригінальну періодизацію розвитку категорії національного в українській культурі (с. 54).

Книга містить також матеріал вузько музикознавчий, аналітичний: розглядаються твори М. Колесси різних жанрів.

У книзі Л. Кияновської особистість композитора постає в соціокультурному контексті різних періодів ХХ століття, яке стало цілою епохою, сповненою контрастів, протиріч, трагічних подій і водночас – яскравих злетів людського духу до вершин досконалості, що знаходили свій вияв у витворах мистецтва. Саме в цьому столітті

(сином якого називає композитора Л. Кияновська), довелося жити й творити кільком поколінням українських митців. Із ним пов'язана діяльність видатної галицької династії Колесс. Про це докладно йдеться в першій новелі – “Постать на родинній світлині”, де автор вивчає родинні корені та зв'язки композитора.

У четвертій та п'ятій частинах (“У рідній стихії” та “Кам'яний сон тривалістю в епоху”) автор висвітлює два найважливіші етапи творчої біографії композитора, рубежем яких стала Друга світова війна. У шостій новелі (“Авторефлексія творчості”) змальовується портрет музиканта, який, за власним зізнанням, “найбільше у своєму житті любив диригувати оркестром”. Він став пionером розбудови диригентської школи в Західній Україні, найвидатнішим вітчизняним виконавцем та педагогом. Щоб розкрити таємницю “диригентської школи Колесси”, автор запрошує до розмови його колишніх учнів. Вони також домальовують портрет Учителя, вносять нові штрихи, які дозволяють повніше осягнути масштаб його таланту та значення його діяльності для розвитку не лише галицької, але й усієї української культури.

Наукові розвідки, ліричні відступи, спогади людей, що спілкувалися з Маestro, фрагменти з періодики переплітаються в багатошаровій “партитурі” тексту монографії із фрагментами бесід із М. Колессою. А сьома новела (“Во ім’я музики: монологи”) – це “соло” композитора. Думки, які належать йому, викладені в інтонації живої прямої мови, яка в тексті підкреслена поліграфічним засобом – набрана курсивом.

Маestro згадує різні епізоди свого життя – роки дитинства, навчання, учителів, визначних діячів культури, яскраві історичні події, що вплинули на розвиток українського мистецтва, аналізує різноманітні явища, висловлює власні естетичні погляди. Композитор ділиться з автором (а через нього – і з читачем) своїми наболілими думками, роздумами.

Як і багато його сучасників, М. Колесса впродовж усього свого життя перебував між молотом і ковадлом тоталітарної системи, що смертоносною косою пройшла по талантах. Мусив творити, враховуючи небезпеку, яка постійно загрожувала діячам вітчизняної культури. Але митцеві пощастило: йому судилося не лише пережити найважчі роки, але й не зрадити власним естетичним та громадянським принципам.

У книзі – цікаві спогади М. Колесси про його учнів, колег. Майстерністю, детальністю і психологічною влучністю вирізняються ескізні портрети колишніх його вихованців, нині – найкращих представників національної диригентської школи: С. Турчака, Ю. Луціва, І. Гамкала, Я. Скибінського.

Вражає масштаб творчої індивідуальності М. Колесси – його непересічний інтелект, загальномузичний кругозір, феноменальна пам’ять, дивовижна спостережливість, яскравий талант художника й психолога.

Любов Кияновська відтворює напрочуд оригінальну мову М. Колесси, “інкрустовану” колоритними західноукраїнськими діялектизами (маловідомі широкому загалові спеціальні терміни та слова пояснюються в авторських примітках). Стиль мовлення композитора асоціюється з мовою його музичних творів, у яку так само органічно вплітаються елементи карпатського фольклору, надаючи звучання неповторному “колесcівському” колориту.

Таких творчих біографій, наскільки нам відомо, в українській музикознавчій літературі ще не було. Можна навести паралелі лише з деякими зарубіжними виданнями. На основі бесід із композитором Ігорем Стравінським написав шість книг (“Діялоги зі Стравінським”) його секретар, диригент Роберт Крафт (хоча вони фактично є монологами, бо Крафт обмежується лише лаконічними запитаннями). На матеріялах інтерв’ю, взятих у відомих музикантів, базуються “Бесіди за клавіатурою”, “Розмови з Менухіним”, “Вечори з Горовицем” Девіда Дюбала, однак вони скоріше набираються до мемуарів (до того ж не позбавлених панегірично-солодкуватого присмаку).

Прагнучи представити одного з найвидатніших композиторів, диригента і педагога, громадсько-культурного діяча Західної України ХХ століття не в аспекті суто професійному, “не лише крізь призму вузькомузичного аналізу, а значно ширше – як представника складних і мінливих процесів духовного становлення нації у складний і трагічний період української історії”, Л. Кияновська органічно поєднує фаховість із доступністю, уникаючи як сухуватої вузькофахової науковості, так і описовості та поверхової белетристичності.

Корисним і для широкого кола читачів, і для дослідників-музикознавців стане довідковий апарат, зокрема великий (47 сторінок!) і змістовний додаток – “Анотований список прізвищ осіб, часописів і організацій, згаданих на сторінках книжки”. Правда, чомусь деяких прізвищ у ньому немає, хоч у тексті вони згадуються (наприклад, піяніста К. Донченка, який виконував твори М. Колесси, записав на пластівку “Три коломийки”, співака В. Буймістера, а також І. Кушплера, який став першим виконавцем циклу “Три гуцульські пісні”; на радіо зберігається його запис цього твору в супроводі оркестру, диригує С. Турчак).

Слід відзначити якісне поліграфічне виконання монографії – її зовнішній вигляд, вдало підібрані ілюстрації, серед яких – фотографії з родинного архіву, а також високомистецькі світlinи з альбому Василя Пилип’юка та Яреми Гояна “Лицар нації. Микола Колесса”. Можна мати лише поодинокі зауваження до літературного редактування та коректури, бо в тексті трапляються прикрі помилки. На них можна було б і не вказувати, бо більшості сучасних видань властиві суттєвіші прорахунки. Але монографія Л. Кияновської – яскраве явище музичної україністики (до того ж, це видання НТШ).

Роман ЯЦІВ

Нове дослідження з галузі архітектурознавства

[Ямаш Юрій. *Архітектура театрів Львова (кінець XVIII ст. – перша пол. XIX ст.)* – Львів, 2004. – 192 с.]

Юрій Ямаш – дослідник із послідовною науковою стратегією, етапами якої вже стало немало публікацій з історії архітектури театральних споруд у галицькому регіоні України. Рецензована книга – один із вагомих підсумків багаторічних зусиль автора контекстualізувати львівський матеріал співвідносно загальноєвропейського досвіду в цій галузі. Розроблена модель розгляду дала змогу простежити деякі типові особливості творення архітектури відповідного функціонального призначення, виявити локальні (супто львівські) особливості цього виду будівельної практики в період інтенсивних розробок нових містобудівних концепцій.

Монографія складається зі вступу, чотирьох розділів, загальних висновків, списку використаних джерел та іменного покажчика. Цим структурним елементам книги передує Перелік умовних позначень, символів, одиниць, скорочень, термінів, назв, що одразу налаштовує читача на відповідний емоційний лад при читанні тексту.

У вступі Ю. Ямаш чітко формулює мету й завдання, обґрутує стан та актуальність вивчення даної проблематики, уточнює джерельну базу та методологію.

Слід зазначити, що Ю. Ямаш оперує справді оригінальними документами, які переконують, що для міста Львова зведення будівель театрального призначення мало не просто епізодичний характер, а пов’язувалось із багатими місцевими традиціями цього виду мистецтва, з наявністю багатьох фахових (театральних) ресурсів. Тому дослідник побудував монографічний текст за висхідною: “Передумови формування театральної архітектури Львова” (Розділ I), “Архітектурні концепції видовищних споруд Європи” (Розділ II), “Етапи появи першого зведеного мурованого театру у Львові” (Розділ III), “Спис театрів С. Скарбека і його порівняльні характеристики” (Розділ IV). Кожен із розділів оснащений великим порівняльним матеріалом, з яким автор бачить зв’язки поміж локальними традиціями будівництва театральних закладів та загальними тенденціями в практиці великих європейських міст (насамперед культурно спорідненого до тогочасного Львова Відня).

Матеріал розділів дає підставу сприймати його як академічний за наповненням та способом розкриття наукової проблематики, на стику історії, соціальної культурології, краєзнавства, театрознавства та архітектуро-



зnavства. У Першому розділі розглядаються такі питання, як аналіз соціально-демографічної ситуації в регіоні, урядової політики і меценатства у сфері будівництва (в тому числі споруд театрально-видовищного призначення). Важлива фактографія з досвіду європейських столиць у відповідній галузі представлена у Другому розділі. Слід наголосити, що цілий ряд фактів та узагальнюючих думок автор наводить взагалі вперше для української науки. Хронологія подій навколо зведення театру у Львові розгорнута у Третьому розділі, в якому Ю. Ямаш використав багато невідомого архівного матеріалу. Не менш вартісним є останній, Четвертий розділ, у якому детально розглядаються вузькоспецифічні компоненти театральної споруди як цілісного функціонального організму. Безсумнівну цінність розділу становить Порівняльна характеристика сцен європейських театрів та інші таблиці, в яких подано статистику і Львівського театру С. Скарбека, головного фігуранта монографії.

Юрій Ямаш доволі успішно застосував модель проміжних висновків, маючи змогу таким чином заключувати на найбільш важливих думках (фактах, ідеях), що фігурують у відповідних розділах. У загальні висновки автор виносить ті положення, які стали реальним результатом проведеного дослідження.

Виклад Ю. Ямаша має супто науковий характер, монографія – оригінальну авторську концепцію, що робить цю спробу новою якісною позицією в українській історіографії.

Ніна БІЧУЯ

ЗОЛОТИ СТОРІНКИ ІСТОРІЇ

[1904–2004. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені Карпенка-Карого. – К.: ВВП “Компас”, 2004. – 312 с.]

Це було характерним для культурного, наукового, громадського контексту життя бездержавної України: витворювати й зберігати мистецькі надбання, інституції, навчальні заклади завдяки підтримці доброочинців, благодійників, меценатів – іменитих чи малознаних, багатих або ж бідніших, але однаково зацікавлених не так у власній славі, як у бажаніх результатах свого чину.

1903 р. українське громадянство вітало із 35-річям творчої діяльності Миколу Лисенка. З цієї нагоди було зібрано кошти на дарунок композиторові для того, щоб він міг придбати собі дачу під Києвом. Однак М. Лисенко мав намір скористатися цими грошима дещо інакше. В будинку на вул. Великій Підвальній, № 15, що належав професорові-психіатрові І. Сікорському, М. Лисенко орендував приміщення, де було розташовано засновану 1904 р. Музичну школу. Нині це Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.

За 100 літ змінювалася влада, змінювалися політичні і соціальні обставини, мистецькі течії і людські взаємини у стінах заснованої 1904 р. Лисенкової Музичної школи (її ім'я також змінювалося згідно з життєвим антуражем та переміною завдань школи). Одне, здається, залишалось незмінним: пам'ять про Лисенкову ідею навчати українських митців, готувати українську мистецьку еліту до великої праці. Принаймні це можна відчитати в тексті історичного нарису, опублікованого в ювілейному університетському збірнику (автор нарису – Р. Я. Пилипчук, знаний в Україні й поза Україною театррознавець, історик театру й ректор Університету між 1983 і 2003 роками). Направду, це можна таки прочитати, бо навіть у найскрутніші для України та її культури часи, у періоди політичних репресій і переслідувань, у періоди стагнації і глухої сірості Університет (Лисенкова Музична школа) давав крайні навдивовижу цікавих, неординарних митців, яких навчали такі ж неординарні педагоги. Тут витворилася своя акторська, режисерська, театрознавча, а також педагогічна школа, засновниками якої були Микола Лисенко, Марія Старицька, Лесь Курбас, Петро Рулін, Мар'ян Крушельницький...

Ювілейна книга вибудувана з кількох органічно поєднаних частин. Вона містить уже згаданий історичний



нарис, фотолітопис, а також інформативний текст, помножений і підтверджений цікавим іконографічним матеріалом, де йдеться про нинішній день цього унікального вищого навчального закладу.

Треба сказати, що іконографічний матеріал викликає надзвичайне зацікавлення. Архівні фото, портрети, зафіковані в несподіваному ракурсі моменти навчання, дискусій, роздумів, ця переміна облич, звернених на глядача (читача) поглядів, ця зміна інтер'єрів, безліч афіш – також своєрідний театр, або радше – Театр. Шкода, правда, що при світлинах ніде не зазначено імен фотографів, а також не вказано, в яких архівах вони зберігаються. Збірник подає величезну кількість імен, дат, тут зафіковано справді надзвичайно велику кількість інформації. Усе те напевно стане основою подальшого вивчення історії цього унікального навчального закладу, предметом глибоких роздумів про долю самого Університету, його викладачів і вихованців.

Визнання, помножене на факти

[Володимир Овсійчук. Біобібліографічний покажчик / Авт. вступ. статті проф. С. П. Павлюк; Упоряд. і відп. ред. С. О. Черепанова. – Львів: Каменяр, 2004. – 136 с., 16 арк.: іл., портр. – (Ін – т народознавства

НАНУ; Серія бібліограф. та біобібліограф. покажч. вчених Інституту народознавства НАН України])

Уклади цікавий, достеменно точний біобібліографічний покажчик – справа складна й надзвичайно відповідальна. Про це найліпше знають бібліографи, укладачі таких покажчиків, завданням яких є вивчити величезну кількість матеріалу, доскілько й уважно перевірити кожну дату, прізвища, топонімічні інформативні ряди, найменування періодичних та неперіодичних видань і при цьому допильнувати, щоб лаконічними і чіткими були анотації. Одне слово – аби не оминути ані титли, ані тої коми.

Водночас не менш важливим є вибір статей, матеріалів, що надають ширшу інформацію про особу, якій присвячено Покажчик. Тут слід дотримуватися рівноваги, дбати, щоб підступно-незаперечні біобібліографічні факти не вказали на якісь перебільшення й неточності у матеріалі статей, есейів чи рецензій. Тут приватне й особистісне виважуються достовірністю бібліографічного фактажу.

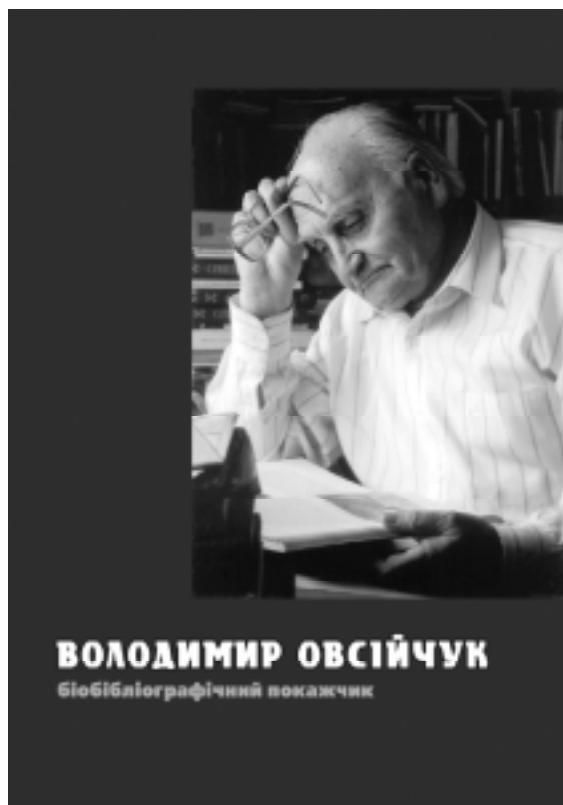
Біобібліографічний покажчик, короткий огляд якого маемо намір зробити, видавництво “Каменяр” випустило в світ з нагоди 80-річчя доктора мистецтвознавства, професора Володимира Овсійчука.

Величезний доробок В. Овсійчука, лавреата Національної премії України імені Тараса Шевченка та академічної премії імені Івана Франка, знаний у різних царинах культури й науки. Достатньо згадати його дослідження в галузі іконопису, історії вітчизняного (чи й зарубіжного) малярства), його на високому професійному рівні виконані власні малярські роботи чи назвати імена його учнів – випускників мистецьких навчальних закладів Львова.

У Покажчуку якраз і бачимо намагання дотриматися згаданої на початку рівноваги між фактичними даними та мистецько-критичними, есейістичними, мемуарними (С. Павлюк, А. Бокотей, Д. Кривавич, С. Черепанова, Р. Яців та ін.) текстами.

Зі статей постає цікавий образ ученого, художника, педагога, якого з повагою іменують Маestro вже декілька поколінь митців, учнів і читачів його оригінальних досліджень. Біографія, творчий шлях і досвід В. Овсійчука, сукупно відзеркалені в усіх інших публікаціях Покажчука, – це частка біографії і досвіду Овсійчуко-вого покоління.

Бібліографічну частину під заголовком “Друковані наукові праці Володимира Овсійчука” відкриває підрозділ “Монографії та навчальні видання”, а далі тут містяться також підрозділи: “Статті”, “Альбоми і путівники...”, “Каталоги і проспекти...”. Тут, правду мовлячи, можна би посперечатися з концепцією побудови розділу. Чи годиться називати *науковою працею* вступні статті обсягом в 1–3 сторінки до каталогів або ж упорядкування проспекту (також обсягом у 2 сторінки) виставки –



ВОЛОДИМИР ОВСІЙЧУК

Біобібліографічний покажчик

нехай би навіть це була виставка творів самого Романа Сельського (див с. 73 і далі)? Чи годиться й чи варто? Такі тексти мають радше есейістичний чи інформативний характер, належать більше до журналістського, а не наукового “жанру”. Тим більше не годиться, мабуть, коли такі повідомлення в бібліографічній позиції стосуються справді знаного, непересічного ученого, наукові дослідження якого сягають кількох століть у часі і книги якого обсягом мають сотні сторінок.

Не вартувало б, мабуть, також у розділі “Рецензування вченим наукових праць” (значно елегантніше звучало б “Учений – рецензент наукових видань”) у кожній позиції зазначати останнім рядком “рецензент”, бо це й так зрозуміло.

Розділ “Володимир Овсійчук – редактор наукових видань” змістово теж має недоладності. Адже член редакційної колегії – це не завжди редактор (див. с. 78 і далі)...

Нехай вибачають упорядники й редактори (саме редактори!) Покажчука, але ж то все – бібліографія. Шкода, коли дрібні похибки заважають сприйняттю доброї цілості.

Євдокія СТАРОДИНОВА

З ПОЛИЦІ НОВИХ КАФЕДРАЛЬНИХ ВИДАНЬ

[Дж. Л. Стайн: *Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. 3. Експресіонізм та епічний театр / Modern drama in theory and practice. Volume 3. Expressionism and epic theatre.* Переклад з англ. – Львів, 2004. – 288 с.]

[Григор Лужницький: *Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Збірник праць.* – Львів: 2004. – Т. 1. Наукові праці. – 344 с.]

[Григор Лужницький: *Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Збірник праць.* – Львів: 2004. – Т. 2. Статті, рецензії. – 360 с.]

[Софронова Л. А.: *Старовинний український театр / Старинный украинский театр.* Переклад з рос. – Львів: 2004. – 336 с.]

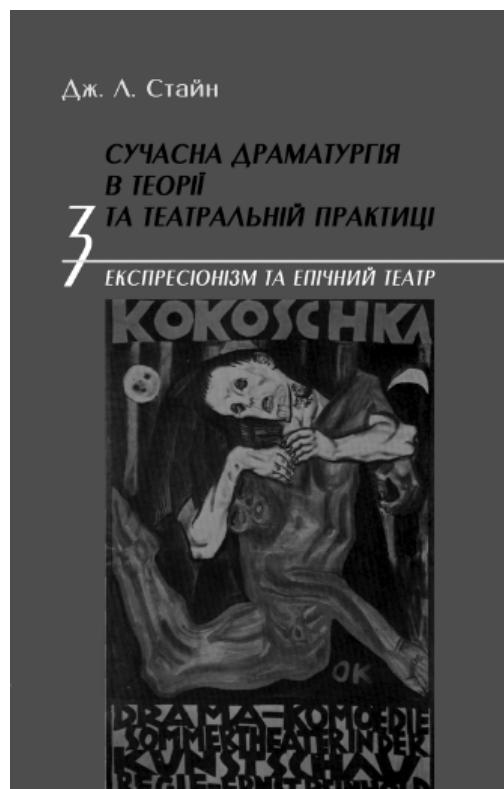
Кафедра театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка продовжує активну видавничу діяльність, прагнучи забезпечити студентів новою навчально-методичною літературою.

У 2004 році завершено видання тритомника: побачили світ три книги, кожна з яких необхідна для тих, хто вивчає проблеми театру і драматургії.

Останній том “Експресіонізм та епічний театр” тритомної праці відомого англійського вченого Дж. Стайна “Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці” вийшов друком восени 2004 р. Дві перші книги – “Реалізм і натуралізм” (256 с.) та “Символізм, сюрреалізм і абсурд” (272 с.) кафедра видала у 2003 році.

Джон Стайн висвітлює взаємопливи та взаємозалежність драматургії та театру, аналізує п'єси та їх режисерське втілення, подає оцінки театральних критиків і глядацьке сприйняття вистав, оперуючи численними фактами театрального життя Європи та США. У праці розглядаються драматичні твори, подано імена драматургів, дати прем'єр, імена режисерів, сценографів, акторів, які творили різні стилі драматургії та напрямки театрального мистецтва.

Переклад з англійської здійснила група перекладачів. Том 1 – Ірина Босак, Оксана Дзера, Ірина Ковальська, Галина Пехник, літературний редактор Ніна Бічуг; Том 2



– Назар Козак; Том 3 – Оксана Дзера, літературний редактор другого і третього томів – Любов Горбенко. Науковий редактор видання – Богдан Козак.

Поява українського перекладу монографії Дж. Стайна стала можливою завдяки фінансовій допомозі в отриманні авторського права на друк книжки від Президії Ради Спілки українців у Британії в особі її Генерального секретаря Федора Курляка, а також сприянню працівників Британської ради у Львові – Світлани Яворської та Артура Плесака.

Видання може бути використане як посібник для вивчення історії зарубіжного театру (і драматургії зокрема) кінця XIX–XX ст.

Книга вже зараз користується великою популярністю і попитом. Вона розіслана в усі бібліотеки України та ви-



щі навчальні заклади, що готують театрознавців, режисерів, акторів.

Не менш цінним є двотомне видання Григора Лужницького “Український театр. Наукові праці, статті, рецензії”. Ця робота була здійснена спільно з Українським вільним університетом (Мюнхен, Німеччина), її присвячено 5-літтю кафедри театрознавства та акторської майстерності.

Видання адресоване історикам театру, культурологам, студентам-театрозванцям, а також усім шанувальникам української театральної історії. Воно покликане не тільки поглибити й розширити знання про національний театр, але й повернути читачам ім’я науковий доробок Григора Лужницького (1903 – 1990) – видатного українського вченого, драматурга, театрального критика, історика театру, праці якого були розкидані по численних часописах і з плином часу стали недоступними для науковців та широкого загалу.

До першого тому ввійшли зasadничі наукові театрозванчі праці з питань драматургії та театру. Другий том містить статті з питань становлення та розвитку театру в Галичині в різні його періоди, а також статті про зарубіжну драматургію та рецензії на вистави українських і польських театрів у Львові.

Головний редактор видання – Лідія Сніцарчук. Науковий редактор і автор коментарів – Ростислав Пилипчук.

Останнім за чергою став посібник відомої російської дослідниці історії театру Людмили Софонової “Старовинний український театр” (336 с.), що вийшов у кінці 2004 року. Вступна стаття – Богдані Криси. Переklär з російської здійснив Назар Федорак. Редактор – Євдокія Стародинова.

У книзі досліджується український театр XVII–XVIII ст., що перебував на перетині таких культурних векторів, як світське – сакральне, бароко – середні віки, католицизм – православ’я. У ньому, як стверджує автор, – чітко виражена суть тих процесів, які відбувалися в історії культури східної гілки слов’янських народів в епоху бароко. Крізь призму ритуальної природи українського театру у книзі розглядається місце актора на сцені, функції речей, структура сценічного простору.

Як і оригінальне видання, переклад містить добірку репродукцій релігійної графіки та геральдики доби українського бароко.

Автор ідеї видання та керівник проектів усіх вищезнавчих книг – Богдан Козак. Дизайн та верстку видань здійснила Інна Шкльода.



Вікторія ЯНІВСЬКА

ЗБАГАЧУЄМО РЕПЕРТУАРНИЙ ПОРТФЕЛЬ

[Майкл Фрейн. Копенгаген / Перекл. з англ. О. А. Ровенчак і А. А. Ровенчак; за ред. І. О. Вакарчука та М. О. Зубрицької. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2004. – 176 с., [1] л. схема]

Одна з істотних ознак сучасної європейської драматургії – прагнення торкнутись найглибших філософсько-етичних проблем, що постали перед людством у ХХ столітті – столітті геніяльних наукових відкриттів, світових воєн, атомної зброї...

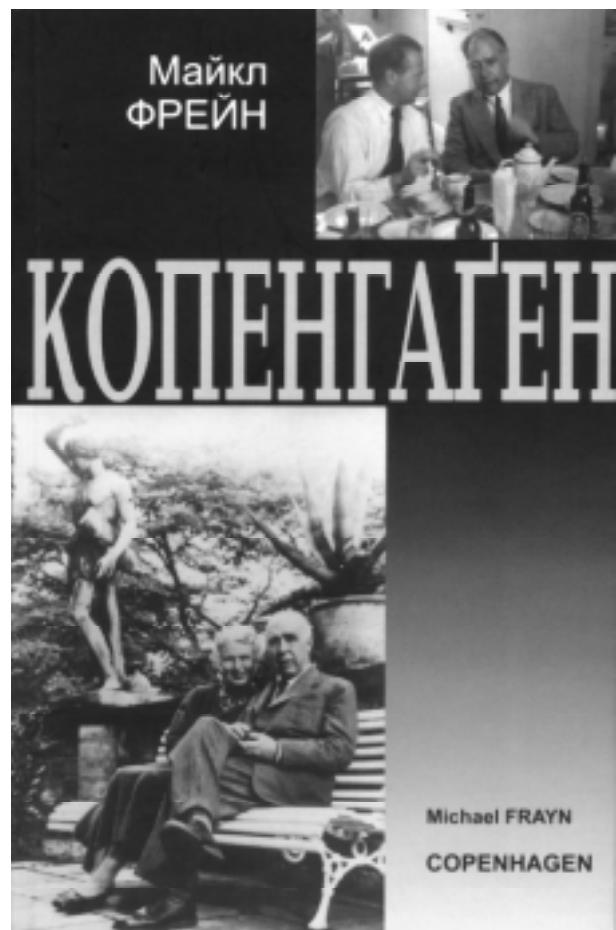
У камерній за характером п’есі (три дійові особи) ми входимо в утаємничений світ видатних учених-фізиків Нільса Бора та Вернера Гайзенберга – “батьків” квантової механіки. Ми наче перебуваємо в їхній етичній “лабораторії”, де предметом гостроконфліктних суперечок колег є можливі катастрофічні наслідки їхніх наукових відкриттів, особиста відповідальність учених перед світом. Адже надворі – осінь 1941 р., Друга світова війна у розпалі, і плани фашистської Німеччини на світове панування потребують найновіших наукових ідей.

У п’есі складним ретроспективним мереживом поєднано минуле й майбутнє, дискусія герой розгортається в реальному часі (Копенгаген, осінь 1941 р.) і триває вже по їхній смерті, бо ж навіть перейшовши в “позаземний” вимір, за велінням драматурга персонажі продовжують поверматися до цих драматичних днів і годин, які, до певної міри, вирішували майбутнє людства.

Першопрочитання п’еси “Копенгаген” відбулось 28 травня 1998 р. в Лондоні, в театрі “Cottesloe” Королівського національного театру. Згодом п’есу втілили в Лондонському театрі “Dushes” (1999 р.) та у Нью-Йорку, в “Royale Theatre” (2000 р.).

Текст супроводжується авторськими Післямовою та Післямовою до післямови, а також Схемою історичного та наукового підґрунтя п’еси, що допомагає читачеві, котрий вперше зустрічається із незнайомим матеріалом, краще зорієнтуватись у ньому.

Перший вихід п’еси до українського читача супроводжує Переднє слово доктора фізико-математичних



наук, професора І. Вакарчука та кандидата філологічних наук М. Зубрицької, в якому автори наголошують на значимості проблем, порушених у творі. Важливими є Доповнення від перекладачів – Додатковий перелік літератури, Перелік імен та Перелік топонімів. У такому науково грунтовному “інформаційному супроводі” вчувається серйозність і відповідальність видавців та перекладачів п’еси за її долю в Україні. Очевидно, це сподівання на сценічне життя твору.

До речі, поруч із глибинними світоглядними конфліктами та детективною напругою інтелектуальних змагань у самому історичному матеріялі присутня місттика: герой подій гуляють недалеко від стін Ельсинору, де геній Шекспіра чотириста років перед тим оселив Гамлета...

До відома потенційних постановників: у книжці та кож подано адресу, за якою слід звертатись із питаннями авторського дозволу на виставу. Право на український переклад п’еси на території України належить ЛНУ імені Івана Франка.

Венделін ШМІДТ-ДЕНГЛЕР¹

БЕЗСИЛЛЯ ЗВИЧКИ.

Про драматургію Томаса Бернгарда²

Провокативні за характером інтерв'ю Бернгарда містять приховану поетику. У розмовах із Куртом Гофманом він так висловлюється про театр: “Завіса піднімається, і на сцені купа лайнів, на яке злітаються мухи, їх зовсім не обов'язково зганяти, вони з'являються самі, відтак завіса знову опускається. Йдеться про те, що в театрі завжди так було і так є. Немає значення, чи на сцені лайно, чи Герман Бар; головне, щоб було добре зроблено, і тоді годі щось закинути”.

Навіть якщо це не означає вільної заміни Бара на Бернгарда і скасування розбіжностей між ним і лайном, то все одно ми можемо спробувати поглянути на драматичну творчість Бернгарда крізь призму поетичного принципу, задекларованого в процитованій метафорі: на сцені лайно, і дія полягає в приваблюванні мух, доки не опуститься завіса. Отже, не потрібно ніякого конфлікту, який би живив діялог. Досить чогось, що притягує, а притягує воно, як ми здогадуємося, слова, які злітаються, неначе мухи; дія генерує сама себе. Замість драматичної зав'язки маємо автоматизм, замість драматичного руху маємо статику. Те, що приваблює слова-мухи, самодостатнє. Звідси підозра: мовляв, драми Бернгарда – варіації ідентичного, або ідентична варіативність.

За період 1970–1988 років – від п'еси “Свято для Бориса” до п'еси “Площа героїв” – Бернгард створив вісімнадцять п'ес і чимало драмолеток, на які глядачі злітаються, мов мухи, насамперед коли йдеться про постави Пайманна.

Не така вже вона безпідставна, метафора про лайно і муhi: на сцені сам реквізит. Враження таке, наче в цих драмах речі стали акторами. Справді, у п'есах Томаса Бернгарда предмети стають об'єктами непогамовних пристрастей, не тільки дійові особи грають із речами, а й речі з акторами. Без реквізиту годі обійтися, і фатальність полягає в тому, що він перестав бути фатальним реквізитом на кшталт хустинок, котрі віщують лихо, перестав бути злочасними виделками, котрі так невчасно і велемовно падають на підлогу. Реквізит вже не тче червоної нитки, якою перев'язано трагічний пакуночок, а прагне стати самим собою, ужитковими речами жалюгідної буденнності; вони вже не вимагають, щоб їх наповнювали символічним змістом, навпаки, своєю при-

сутністю вони руйнують будь-які спроби символізації. Вбрання і харч – ритуальні епіцентрі, що визначають структуру драм Бернгарда. Одягання й харчування – процеси, що супроводжують розвиток дії.

Є яблуко, в яке вгризається Борис, щоб подратувати Добру в п'есі “Свято для Бориса”; у п'есі “Сила звички” приборкувач поїдає хліб, ковбасу й редьку, а клоуну кидає жалюгідні шматки, щоб показати йому, хто в хаті господар. Їдження перетворюється на акт агресії, на ритуал панування. У п'есі “Ріттер, Дене, Фосс” Фосс поїдає пампухи тільки для того, щоб їх повипльовувати. Така його відповідь на гастрономічний терор сестер: терором на антитерор; уживання їжі обертається на її випльовування: “Варто подумати / що ми зістарілися / наминаючи всі ці пампухи / всі ці супи і соуси / то цілком логічно / ми продовжуємо їсти всі ці пампухи / всі пампухи / які нам коли-небудь лягали на стіл”*. А театрал Брюскон показує, на що зійшли альтернативи на кшталт “бути чи не бути”: “Суп з кнайдлями / чи локшиною / ось питання питань / яке я розв'язував / замовляючи суп з локшиною / З'ївиши на обід суп з кнайдлями / ми не можемо ввечері грati театр / шлунок забирає енергію й опорожнє голову”.

Хоча уживання їжі іноді означає вислизання з буденності, воно завжди веде в буденність. Суп із кнайдлями чи з локшиною – трагічна альтернатива, перед якою стоїть Брюскон, альтернатива, яка показує коливання п'ес Бернгарда між трагізмом і комізмом. Удосконалювач світу, реномований учений, якого саме прийшли відвідати ректор, декан, професор і бургомістр, випускає з пастки, яку жінка тримає перед його носом, мишу, щоб невзагай вигукнути: “Мої макарони”. Відтак настрій знову змінюється, і його наступна фраза вже сповнена нудьги: “Пора братися за макарони”. Кінець.

Буденність утверджується в Бернгарда не лише харчуванням, але й одягом і одяганням. На сцені – ритуали вбiranня, вряди-годи маскаради. Добра примушує Йоганну одягти голову свині і після балу, мов нічого не трапилося, резонує: “Ви самі вибрали собі цю маску / Правда полягає в тому / що свою маску / Ви обрали собі самі / в той час як мене Ви примусили / нап'ялити на шию / цей костюм / цю корону”. Пан або пані сигналізують своє зверхицтво, вирішуючи, як слугам і наймитам одягатися. Перша сцена в п'есі “Президент” складається з нескінченного одягання: президентка одягається на похорон застреленого полковника; фрау Фрольіх одягає президентку, і з її слів видно, як її власні суперечності породжують тиранію. Президентка звертається до фрау Фрольіх: “Якби я не знала / що ця сукня колись належала

¹Шмідт-Денглер: нар. 1942 р. в Загребі, проф. нової та новітньої німецької літератури Віденського університету, директор Інституту германістики Віденського університету та Літературного архіву Австрійської національної бібліотеки

²З книжки “Der Überreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard”. Оригінальна назва статті – “Ohnmacht durch Gewohnheit. Zum dramatischen Werk von Thomas Bernhard”. Подається її перша частина.

*Всі цитати з текстів Томаса Бернгарда подаються в перекладі Тимофія Гавrilіва.

мені / мені фрау Фрьоліх / уявіть собі / ця довга червона сукня належала мені / я її часто носила / якби я цього не знала / я б подумала що Ви дозволили собі забагато / одягнувши цю сукню / червону зверху донизу фрау Фрьоліх / забагато / занадто / проте я сама Вам її подарувала / я Вам її всучила / [...] всучила / наказала Вам її одягнути / і Ви її одягли / авжеж я Вас примусила / як важко було Вас примусити”.

Складається враження, що фігури заціклені на предметах і насамперед на предметах гардеробу; вибирањня одягу перетворилося на божевільний ритуал. Професор Йозеф Шустер у п’єсі “Площа герой”, який, що називається, добровільно пішов з життя, ціле життя “сам собі чистив взуття”; про нього сказано, що він ціле життя “сам собі чистив взуття”; ніхто не мав права чистити його взуття. Його обходження з одягом набуває гротескних рис; так, читаємо: “Порядна людина носить сорок п’ятій розмір / казав професор / Коли професор їхав у Турін / то купував собі там мешти / однак взував він лише англійські”; він “був типовим фетишистом звихнутим на мештах / я за двадцять років зносив всього-на-всього якісь три пари”, – каже його брат Роберт; зате Йозеф “мав добру сотню пар взуття / тільки у Відні шістдесят пар / в Нойгаусі нема як пройти стільки його взуття / в Сальмандорфі не менше”. Людвіг, сиріч Фосс, так захоплений бавовняною спідньою близиною, яку принесла для нього його сестра, що не проти відразу її одягти, однак мозок вчасно нагадує правила доброго тону.

Причини таких ритуалів можуть тайтися також у вишуканих формах самокатування; старий актор у п’єсі “Просто складно” бере зі скрині корону і кладе собі на голову: “Аж коли голова закривавить / корона сяде як слід / аж коли добре закривавить”.

Помешкання переповнені реквізитом, насамперед старим непотребом. Костюми, шати промайнуого життя. Їх витягають, щоб наново зінсценізувати минуле в сучасному – безпосередньо на кону чи в репліках. У п’єсі “Мисливці” генералова так каже про генерала: “На горищі / абисьте знали / лежить його солдатська шинель / уніформа / яку він носив / коли йому відірвало руку”. Уніформа, як ми знаємо, елемент особливого крою; вона, за Германом Брохом, утворює “другу і до того ж щільнішу шкіру”[1], або, цитуючи Альфреда Польгара, “уніформа – продовження людини всередину”[2]. Вирішальна з погляду еволюції драматургії Томаса Бернгарда п’єса “Перед відставкою. Комедія про німецьку душу”, яку 29 червня 1979 року поставив у Штуттгарті режисер Кляус Пайманн, майже повністю побудована довкола мотиву одягання-роздягання. Це перша п’єса письменника, яка тематизує тривання націонал-соціалізму в Німеччині. Ця спрямована проти Фільбінгера п’єса виникла, коли прем’єр-міністр Баден-Вюртемберга обізвав Пайманна “симпатизантом терористів”, однак змушений був піти раніше, ніж пішов Пайманн[3]. П’єса Бернгарда стала гідною конкуренткою п’єсі Рольфа Гохгута “Правники” і поцілила в саму десятку. В газеті “Die

Zeit” від 6 липня 1979 року Беньямін Гайнріх ставить питання, чи означає поява п’єси “Перед відставкою” “дебют цілком нового Бернгарда, дошкільного політичного кабаретиста”, і доходить висновку: “Навпаки: “Перед відставкою” – найскладніша, найворохобніша, найкраща п’єса Томаса Бернгарда. Хто бачить у ній тільки скандал (політичні натяки й дотепи), розуміє спрямованість п’єси, однак не розуміє самої п’єси[4].

Що ще слід зрозуміти в п’єсі і чому це найкраща п’єса Бернгарда, зрозуміти з рецензії важко, але це, зрештою, не її завдання. Я згадую про цю п’єсу не тільки через її актуальність – важко не помітити подібності до шуму довкола прем’єри “Площи герой”, що відбулася 4 листопада 1988 року, – а й через згадане важливе місце в творчій еволюції письменника і не востаннє через те, що вона чудово демонструє функціонування і скасовування ритуалів.

П’єса на трьох осіб у трьох діях: Рудольф Гьоллер, колишній заступник коменданта концтабору; Вера, його сестра, заплутана в очевидні інцестуальні стосунки з братом; Клара, інша сестра, інвалідка внаслідок бомбардування, ненавидить брата й сестру і нападає на них, прикута до інвалідного візка. Це тріо готується відсвяткувати уродини Гіммлера; дія відбувається “пополудні сьомого жовтня” – дата відповідає дійсності. У першій дії бачимо спочатку двох сестер: Клара церує шкарпетки свого брата Рудольфа, Вера прасує Рудольфів мундир, відтак його уніформу, яку він одягає на кожні уродини Гіммлера, і насамкінець концтабірну робу. Вера звертається до Клари: “Раптом він хоче / щоб ти її одягнула / і вимагає щоб я тебе постригла”. На це Клара: “Я її не одягатиму / навіть якщо він цього бажає / сьогодні не одягну”. Вера: “Якщо він бажає / ти повинна її одягнути / ти це знаєш”.

Ритуал свята виявляється водночас ритуалом гноблення. Майже кожна п’єса Бернгарда зображає перехід від буднів до якоїсь урочистої події, переважно свята. Якщо поглянути на піктантність наших сьогоднішніх свят, неважко помітити, куди ми прямуємо. Готуються до балу (“Свято для Бориса”), влаштовують свято для інваліда (також “Свято для Бориса”), обмивають успішну оперну виставу в ресторації “Три гусари” (“Невіглас і божевільний”) або варятъ святковий обід (“Славетні”), лаштуються грati роль (“Невіглас і божевільний”, “Teatrал”), чекають на державний візит (“Елізабет II”), накривають на стіл, щоб відсвяткувати повернення брата з божевільні (“Ріттер, Дене, Фосс”), ламають комедію в добірному нацистському товаристві (“Німецька трапеза”), одягаються на похорон (“Президент”) або з похорону повертаються (“Площа герой”).

З німецької переклав Тимофій Гаврилов

1. Hermann Broch: *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*. Frankfurt/M., 1980. – S. 24.

2. Alfred Polgar: *Die Uniform. In: A.P., Kleine Schriften I. Musterung*. Hrsg. Von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl. Reinbek bei Hamburg, 1982. – S. 72.

3. Пор.: Thomas Bernhard. *Werkgeschichte*. Hrsg. Von Jens Dittmar. Frankfurt/M., 1981. – S.214.

4. Там само. – S. 215.

Тимофій ГАВРИЛІВ

КАНТ ТАНЦЮЄ

Стосунки Томаса Бернгарда з театром почалися задовго до того, як він став письменником. Вони відлічуються не спробою стати актором – у 1955–1957 роках Бернгард вивчав акторське ремесло в зальцбурзькому “Моцартеумі”, відвідуючи також заняття з музики, режисури і мистецтва декорації. Вони датуються навіть не публікацією дошкольної рецензії в газеті “Die Furche” від 3 грудня 1955 року під назвою “Зальцбург чекає на виставу”, яка поклава початок традиції судових тяганин довкола текстів письменника, а значно раніше – навчанням в інтернаті і слуханням літургії, саме в літургії шукають джерела Бернгардового мономанічного мовлення.

Уявімо собі бароковий Зальцбург, подумаймо про розкішну традицію австрійського театру (Раймунд, Грільпарцер, Нестрой, Анценгрубер), в якій полівимірний бароковий театр посів центральне місце, а барокова театральна традиція тягнеться у двадцяте сторіччя, через модерн у постмодерн. На противагу класицизму, бароко однаково широко шанувало і “верх”, і “низ”, даючи зразки несподіваних амальгам. Усе це успадкував Бернгард, в якого від комічного до трагічного і навпаки один крок, і крок цей він сміливо робить.

Одне з ранніх оповідань Бернгарда називається “Чи це комедія? Чи це трагедія?”, і Бернгард у своїй творчості охоче дає відповідь: це і комедія, і трагедія – залежно від ракурсу бачення. Людина Бернгарда — це не homo faber, homo viator чи homo ridens, це людина трагікомічна. Для розуміння творчості письменника, в тому числі для сценічних інтерпретацій його п’ес – це підставовий момент. Він унеможливлює однозначне тлумачення бернгардівських характерів. Протагоністи Бернгарда викликають сміх і сум’яття, роздратування і розуміння, заперечення і сприйняття. Якщо в трагікомічній сусpenзії раннього Бернгарда-прозайка і Бернгарда-драматурга більше трагізму, то згодом Бернгард знаходить ідеальну пропорцію обох складників.

Театр у Бернгарда троякий: театр, про який говорять (театр як тема), театр, який виконується (театральний п’еси), і театр, який фікціоналізується (актори-персонажі versus реальні актори). Можливе також інше розрізнення – між реалізованим театром (п’еси) і театральністю (мотив театру)[1].

До розмови про театр Бернгард повертається упродовж усієї творчості і пробує використовувати різні жанри. Крім рецензій, це *theatrum mundi* у віршах, а також розмови про театр у прозі і п’есах.

В оповіданні “Чи це комедія? Чи це трагедія?” маємо типове для Бернгарда обігрування альтернатив. Прота-

гоніст, який веде оповідь, каже про свій намір піти в театр після того, як він уже багато тижнів у театр не ходив. Цілу оповідь присвячено з’ясовуванню стосунків оповідача з театром. Поряд із протиставою “оповідач – театр” йдеться про дві інші взаємопов’язані альтернативи: “театр – наука” і “театр – патологія”.

Ще не встиг оповідач задекларувати свій намір, як відразу з’являється сумнів: можливо, варто відмовитися від відвідин театру. Оповідач – медик-науковець, який поклав собі написати дослідження про театр. Те, що медик береться за дослідження про театр, не може не викликати відповідних асоціацій. Вісім тижнів оповідач не ходив до театру, і він знає чому: “Я зневажаю театр, я ненавиджу акторів, театр – ница невихованість, невихована ницість”[2]. Вербалний випад-агресія проти театру покликана відвернути новий похід у театр: “Адже ти добре знаєш, що театр – свинство, казав я собі [...]”[3]. Самовідважування зазнають фіаско, ю оповідач, одягнувшись, виходить на вулицю. “Добре пишемо про те, що ненавидимо”[4], – міркує оповідач про своє театрознавче дослідження, йдучи в театр із заздалегідь придбаним квитком у кишенні і знаючи, що, написавши дослідження, він його не опублікує, а спалить, позаяк не бачить у ньому жодного сенсу.

Робити щось, знаючи, що немає сенсу, – важливий чинник філософії бернгардівських героїв, і це надає його творчості певний екзистенціалістський присмак. У Бернгарда ми не знайдемо moralité. Моралізує не письменник Томас Бернгард і не життя на сторінках його текстів, як у великих класиків. Моралізуємо ми, читачі текстів і глядачі вистав за текстами Бернгарда, за умови, звичайно, що ми витримаємо потужний негативний пресинг і не кинемо книжки чи не втечмо з вистави, облявши автора шаленцем. Втім, певний гарант ми вже отримали завдяки Беккетові і Йонеско, а ще раніше завдяки несамовитому Брехтові.

Наприкінці твору Бернгард може сказати: “Вистава була жахлива”, як це каже Регер у “Старих майстрах”, ми можемо побачити тіло президента на катафалку і почути патетичне оголошення офіцера: “Доступ до тіла відкрито”, як у п’есі “Президент”, або почути, як за кулісами обвалиється балкон, не витримавши заможних розязв, що прийшли подивитися на приїзд “Елізабет II” в п’есі “Елізабет II”; побачимо статую Свободи, а відтак санітарів і лікарів нью-йоркської божевільні, які зустрічають Канта у п’есі “Іммануїл Кант”, побачимо нікому не потрібного колись славетного актора Мінетті, закоцюблого на лаві в п’есі “Мінетті”, – що б ми не побачили і не

почули, ми наприкінці, як і напочатку, стоятимемо перед тим самим питанням: “Чи це комедія? Чи це трагедія?”

Оповідач оповідання “Чи це комедія? Чи це трагедія?” подає назви розділів свого дослідження: “Актори”, “Актори в акторах”, “Актори в акторах акторів”, “Сценічні ляпсуси” і, нарешті, останній розділ – “Отже, що таке театр?” Як бачимо, оповідач прагне поєднати театральне світовідчуття й театр як феномен культури і як культурну інституцію. З думками про театр оповідач дійшов до парку, де, сівши на лаві, спостерігав, “*хто і як іде в театр?*”[5]. З одного боку, оповідача влаштовує не заходити в театр, з іншого боку, дорогий квиток кличе всередину. Оповідач розтирає квиток між великим і вказівним пальцями правої руки – розтирає, як сам каже, театр. Він так і не наважується ввійти всередину, де вже, очевидно, почалася вистава; натомість розвертается і йде в протилежному від театру напрямку до центру міста. Легко здогадатися, що мова про віденський Бургтеатр. Втім, це не так важливо. Таке візнання потішить знавця географії внутрішнього Відня, але не скаже нічого більшого. Театр, в який не йде protagonist Bernharda, – це театр *per se*.

На шляху з парку оповідач зустрічає чоловіка, який теж колись ходив у театр, а тепер обходиться спогляданням театральної метушні. Одна оповідь переходить в іншу. Оповідь оповідача переходить в оповідь незнайомця, який, властиво, теж оповідач, тільки вже своєї історії. Це улюблена техніка Bernharda, доведена до досконалості в “Старих майстрах”: є оповідач, який оповідає і переповідає оповіді інших оповідачів. Закінчується оповідання цілком несподіваною протиставою трагедії, яка розігрується в реальному житті, і комедії, яку в цей час ставлять у театрі.

Оповідь незнайомця – проспектива оповіді оповідача. Адже незнайомець теж починав з того, що його розчарував і роздратував театр. Відмова від мистецтва веде до трагедії. Отже, мистецтво врятує світ? На мій погляд, йдеться про найважливішу в межах оповідання “Чи це комедія? Чи це трагедія?” альтернативу: “злочин” – “театр”. Ми мусимо ходити в театр і брати участь у дійстві, яке називаємо мистецтвом, інакше скруха, а за нею інстинкти візьмуть гору. Bernhard – гідний спадкоємець віденського культурного модерну з його прагненням ошляхетнити інстинкти через мистецтво.

Інший текст Bernharda, комедія “Старі майстри”, завершується мажорною нотою: “Вистава була жахлива”[6]. У контексті кінцівки твору це негативне оцінкове твердження набуває виразно позитивного забарвлення. Вона звучить майже як фраза “Життя триває”.

Інша поява театру у творчості Томаса Bernharda – його п’єси. Вони заторкають різні теми й написані з різних приводів. Bernhard фікціоналізує театр, створюючи такий собі театр у театрі, коли актори виходять на сцену, щоб грати акторів, protagonістами яких вони були.

У п’єсі “Мінетті. Портрет митця на старості”, чудовій сюжетній антitezі до новели Томаса Манна “Смерть у Венеції”, самотній актор Мінетті приїжджає, щоб виконати на запрошення свою коронну роль, яку колись не раз з успіхом виконував. Однак його ніхто не зустрічає і врешті-решт він помирає на лаві біля готельчика. Сніг вкриває його холонуче тіло. Актор Мінетті приїхав, щоб зіграти останню роль, яку грає кожна людина, – роль умиралня.

На прем’єрі вистави за цію п’єсу актор Bernhard Mінетті грав актора Mінетті, прототипом якого був. Bernhard бавиться в доволі шизофренічну забаву. Mінетті не дорівнює Mінетті, навіть якщо це й був реверанс письменника на адресу улюбленого актора.

У коротких драмах, або, як їх називає сам автор, драмолетках, про Кляуса Пайманна Bernhard пародіює внутрішньо-театральну кухню, привідкриваючи запинало над тим, як робиться театр і чим живуть люди, які театр роблять. В одній із цих драмолеток Bernhard виводить на сцену свого двійника, п’єсового персонажа Bernharda.

Maє свого protagonіста Й.Іммануїл Кант із п’єси “Іммануїл Кант”, щоправда, не актора, а філософа. Кант їде в Америку прочитати лекцію і вилікуватися від глаукоми: “Я дам Америці розум, Америка даст мені світло” – каже Кант. Ще Кант каже: “Неможливо говорити про розум / серед океану”[7].

Чому Канта, цього розумника, цей канон і органон європейської філософії, зустрічають працівники нью-йоркської божевільні? Звичайно, тому, що справжній Кант жив не в п’єсовому часі, а на сто п’ятдесят років раніше й ніколи нікуди не виїхав, тим більше в Америку. Але ще й тому – і мені здається, що це найважливіше і що через це “Канта” треба обов’язково ставити, що *Кант танцює*.

2002 р.

1. Jean-Maria Winkler. Rezeption und / oder Interpretation. Zum problematischen Verständnis von Bernhards Bühnenwerk // Martin Huber, Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.) *Wissenschaft als Finsternis*. Wien-Köln-Weimar, 2002. – S. 165.

2. Thomas Bernhard. Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie? // Thomas Bernhard. Erzählungen. Frankfurt am Main, 1988. – S. 81.

3. Там само.

4. Там само. – С. 82.

5. Там само.

6. Томас Bernhard. Старі майстри. Комедія // Томас Bernhard. Старі майстри. Комедія. Елізабет II. Катма комедії. – Івано-Франківськ, 1999. – С. 141.

7. Томас Bernhard. Іммануїл Кант / Іммануїл Кант ma інши п’еси. – Івано-Франківськ, 2002. – С. 104.

РОКСАНА СКОРУЛЬСЬКА

ХРОНІКА МУЗЕЙНИХ УРОЧИСТОСТЕЙ

Трохи обік галасливого центру столиці, на вулиці, що носить ім'я видатного українського театрального діяча Панаса Саксаганського (№№ 93, 95, 97), увагу перехожих привертає просторий впорядкований садок за розкішними кованими гратахами, який зв'язує в єдиний простір три двоповерхові відреставровані будинки – три колишні міські садиби. На тлі сьогоднішньої моди на приватизацію старих особняків, яка охопила великих і малих “нових людей”, ця оаза, як не дивно, є територією державною й розташувався тут унікальний національний культурологічний центр – Музей видатних діячів української культури Лесі Українки, Миколи Лисенка, Михайла Старицького та Панаса Саксаганського.



Панас Саксаганський

Наприкінці XIX – початку ХХ століття саме тут, у трьох суміжних садибах, оселилися родини Косачів, Лисенків і Старицьких. Корифей української сцени Панас Саксаганський оселився в чотириповерховому будинку на паралельній вулиці Жилянській у 1912 р. і прожив тут до останніх днів життя.

Майже чверть століття у просторі, об'єднаному Музеєм, било джерело українського поступу, у затишних, скромно умебльованих квартирах плекалися шедеври музичні, театральні, літературні; звідси виходили насаждені спілкуванням із корифеями молоді провідники національної свідомості, культури, науки. Тут під виглядом мистецьких вечірок збиралися члени Старої Громади, а пізніше проходили перші збори Загальноукраїнської організації (ЗУО) та УСДРП.

Музей видатних діячів творився поступово: у 1962 р. відкрито було Музей Лесі Українки, у 1980 Музей Миколи Лисенка. Створений як єдина науково-експозиційна одиниця у 1987 р., МВДУК понад десять років віdbudovuvav будинок, у якому мешкали родини М. П. Старицького та Л. М. Старицької-Черняхівської. Нарешті від 30 серпня 2002 р. і цей меморіял почав приймати відвідувачів. Четвертою складовою МВДУК має стати Меморіальна квартира-музей П. К. Саксаганського.

Тож з нагоди 145-річчя від дня народження Панаса Карповича Саксаганського урочистості відбулися у виставковому залі та мистецькій вітальні Музею Михайла Старицького.

Відкрила урочисте зібрання директор Музею видатних діячів української культури Наталя Терехова. Вона привітала присутніх з мистецьким святом і торкнулася проблем створення Музею Панаса Саксаганського.

“...Сцена – мій кумир, театр – священний храм для мене...” – ці слова, що втілили творче й життєве кредо всієї плеяди корифеїв українського театру й, зокрема, славетних зірок цієї плеяди – братів Тобілевичів, стали епіграфом урочистостей. Монолог Івана Барильченка з п'єси “Суєта” І. Карпенка-Карого прозвучав у виконанні артиста Бориса Лободи.

Слово відомого театрознавця, упорядника книги спогадів про П. Саксаганського, академіка Академії мистецтв України, професора Ростислава Пилипчука не звелось до офіційного переліку талантів і заслуг ювіляра. Натомість присутні почули роздуми академіка про долю українського театру на зламі XIX–XX століть, зокрема про співпадіння та розбіжності творчих принципів та фактів життя двох знакових постатей національної культури – Панаса Саксаганського та Леся Курбаса.

Зразок нечисленних драматургічних спроб Панаса Карповича – фрагмент його п'єси “Шантрапа” (1913) був представлений акторами Київського театру “Колесо”. Близьку зіграну сцену завершив виступ режисера-постановника вистави, директора і художнього керівника театру “Колесо” Ірини Кліщинської, яка розповіла про сценічну історію твору. Саме театр “Колесо” зажився надати нове життя п'єсі, яку глядач бачив лише у 1914 р. – в авторській поставі П. К. Саксаганського. Новітня спроба постави виявилася тріумфальною: п'єса, написана на початку ХХ ст., зазвучала яскравою сатирою на атмосферу сучасного шоу-бізнесу. Захоплено сприйняли виставу театру “Колесо” не лише в Україні, але й у Туреччині, Румунії, США, а 1994 р. “Шантрапа” одержала Гран-прі фестивалю “Слов'янські зустрічі”. У Музеї глядачі гаряче аплодували Галині Заржевській (Олена Степанівна), Олегу Примогенову (Іван Безродний) та Вікторові Шестакову (Василь Вінник).

“Кожний артист є, безперечно, складовою частиною не тільки своєї великої сім'ї майстрів-художників, але й своєї епохи, класу, нації, суспільства, що безпосередньо оточує його”, – писав Панас Саксаганський у статті “Моя робота над роллю”. Але ж, окрім великої театральної родини з її безкінечними творчими й побутовими проблемами, Панас Карпович належав до унікальної родини Тобілевичів, яка дала Україні чотирьох корифеїв української сцени. Невід’ємною частиною цієї родини (попри зовнішній перебіг її стосунків із Миколою Садовським) стала і Марія Заньковецька. До останніх днів життя Марію Костянтинівну пов’язували з Панасом Карповичем не лише творчі стосунки, але й щира, ніжна дружба. Окреслила їхні взаємини завідувач Меморіальним будинком-музеєм Марії Заньковецької Наталія Бабанська.

Та все ж основною подією урочистостей стало відкриття меморіальної виставки, побудованої на матеріялах фондою колекції майбутнього музею митця.

Представити в одній кімнаті цілу квартиру і близько півтора тисяч експонатів справа неможлива. Тому метою ювілейної виставки було створення загальної мистецької аури, яка, за спогадами сучасників, оточувала цього винятково інтелігентного й широко ерудованого митця: видатного актора, режисера, антрепренера, педагога, драматурга й автора перших теоретичних праць в українському театральному мистецтві.

Окрасою виставки стали живописні полотна та антикварні твори прикладного мистецтва з особистої колекції П. Саксаганського, зокрема портрети актора в ролях, виконані його друзями – відомими театральними художниками М. Уваровим, М. Кузнецовим, П. Шварцем.

На виставці представлено також особисті документи, родинні та театральні фотографії, деталі та аксесуари театральних костюмів, меморіальні речі, рукописи та першодруки мемуарних і теоретичних праць митця та деякі унікальні видання з його великої бібліотеки; окремі деталі умеблювання квартири.

Саме в цій квартирі, яка зберігається з моменту музефікації в первісному стані, має відкритися Музей Панаса Саксаганського. Але великий чотириповерховий будинок, переданий на баланс Музею видатних діячів, не ремонтувався щонайменше півстоліття, тож відкриття Музею П. Саксаганського без капітального ремонту будинку не можливе.

“Звичайно, проблему реставрації будинку вирішити може лише міське керівництво, – поділилася у своєму виступі планами на майбутнє директор Музею видатних діячів Наталя Терехова. – Але музейники знають: хто йде, той подоляє дорогу. Готова концепція Музею Панаса Саксаганського, ведуться роботи з доукомплектування фондою колекції. А поки що майбутній Музей видатного митця репрезентуватиме “Меморіальна виставка з архіву Панаса Саксаганського”.

Чотири меморіальні будинки, що є історичними межами території Музею видатних діячів української культури Лесі Українки, Миколи Лисенка, Михайла Старицького та Панаса Саксаганського, розбудова кожного музею в цілісному об’єднанні – запорука відтворення на Українському Парнасі справжнього, сучасного, дієвого культурологічного центру, який, безумовно, заслуговує на статус національного”.

Програма музейного свята на честь Панаса Саксаганського завершилася якось несподівано. Після огляду виставки бажаючі не лише могли переглянути у фойє рекламний ролик про Музей видатних діячів, але й підріпітися традиційними пиріжками...

Насамкінець гостей чекало яскраве театралізоване свято “Штука”, спеціально підготовлене молоддю з Центру сучасного мистецтва “ДАХ” (режисер Владислав Троїцький), яке відбувалося просто неба – на території садиби Музею видатних діячів української культури і глядачами якого стали не лише запрошенні гости, але й пересічні вуличні перехожі та мешканці навколоїшніх будинків.

Довідка: **Ірена Коваль**, за освітою літературознавець, драматург, автор двох п'єс, що були поставлені в Київському Молодому театрі. Закінчила Університет штату Конектикут (США), отримала сертифікат з французької мови й культури Паризького університету "Сорбонна"; працювала позаштатним кореспондентом української редакції радіо БІ-БІ-СІ. Брала майстер-класи з драматургії при Лондонському експериментальному театрі "Челсі" у драматургів Тоні Крейза та Келлі Меглія. Прем'єра п'єси "Лев і Левиця" відбулася в грудні 2001 р. в Молодому театрі. Ініціатор і організатор конференції "Відродження та модернізація української драматургії" за участю драматургів-інструкторів із Великої Британії та драматургів із різних міст України.

Одружена. Має двох дорослих дітей, які мешкають і працюють у Великій Британії.



Довідка. **Ічляль Канкорель** (*Iclal Kankorel*). Літературознавець. Доктор мистецтвознавства, що спеціалізується на німецькомовній літературі. Народилася в Іstanbul. Закінчила німецьку гімназію. Навчалася в Оттавському університеті в Канаді. Навколо працю на звання доктора захищала в Женеві та в Анкарі. Викладала німецьку літературу в Іstanbulському університеті. Займається перекладами з німецької на турецьку та з англійської на німецьку. Гrala в п'єсі, яку написала й поставила в Києві французька письменниця Ліан Гійом (*Lyan Guillaume*).

Ічляль КАНКОРЕЛЬ

Знайомтесь: "МАРИНОВАНИЙ АРИСТОКРАТ"

Минулого року в Київському Молодому театрі відбулися прем'єрні покази нової п'єси Ірени Коваль "Маринований аристократ" в режисурі Станіслава Мойсеєва. У виставі йдеється про українського актора, який поїхав на заробітки у Велику Британію, а його дружина в Україні за той час з бazarниці, що продає нижню білизну, перетворилася на бізнес-леді.

Своїми думками з приводу нової сценічної роботи Ірени Коваль та Молодого театру поділилась Ічляль Канкорель.



Сцени з вистави "Маринований аристократ" І. Коваль. Режисер – Станіслав Мойсеєв. Київський Молодий театр, 2004 р.

Ічляль Канкорель: Друга п'єса Ірени Коваль цілковито відрізняється від першої – "Лев і Левиця". Це сучасний текст, що відображає сучасне життя. Найперша ознака цього тексту – театральності. Театральності "Маринованого аристократа" реалізується здебільшого за прийомами абсурдного театру. Водночас п'єса має потужне психологічне підґрунтя. За прямолінійною простотою фабули (Аktor потрапляє на службу до Старих, вони наказують йому грati різні ролі, а потім вбивають його та маринують) відкривається розмаїття змісту. У виставі ці відтінки змісту відтворено різними засобами, наприклад через музику, де режисер демонструє своєрідну гру культур західноєвропейської та української (в її пострадянському вигляді), а також різницю між суспільствами, на яку звернула увагу драматург. (Я сподіваюся, що українська публіка розуміє тексти англомовних пісень). Ірена

Коваль має право говорити про ці два різні світи, бо вона їх досить добре знає.

Український Актор погоджується брати на себе різні ролі, які йому пропонують на чужині. Не думаю, що він покинув Україну тільки з фінансових причин. Можливо, йому не вистачало простору для Гри?.. Коли він бере на себе роль вигаданої чи невигаданої дочки Старих, ми здивовано спостерігаємо, як змінюються його голос, пластика, ідентичність. Далі він дивовижно плавно переходить з однієї ролі в другу.

Для мене це вистава, повна поліфонічних смыслів. У ній всі елементи нібіто випадкових акторських забав вплітаються в одну основну гру, у фундаментальну тему. Ця вистава нагадує мозаїку, де окремі камінчики, фрагменти абсурду викладаються в певний малюнок навіть не драматургом, а самим життям. Абсурд цієї вистави виростає з реального світу, із сучасного життя, він навдивовижу невигаданий.

Ролі, які з рук Старих приймає український Актор, ми, глядачі, також можемо прийняти й так само можемо дійти до дегенеративного стану Пса. Так само, як Актор, можемо взяти на себе геройчу роль Мазепи чи іншого історичного героя. Діапазон ролей, який здатна покласти собі на плечі звичайна людина, насправді дуже широкий. Ми можемо підніматися в грі до богів і опускатися в найнижчі світи тваринного. Але будь-яка чужа роль, яку приймаємо на себе добровільно, прирікає нас на трагічний фінал.

Чому драматург взяла на головну роль у п'єсі Актора? Напевне тому, що актор призвичаєний до масок. Але навіть актор не може безкарно привласнювати чужі ролі, бо він губить свою ідентичність так само, як це сталося б із людиною, не призвиченою до ігор. Життя – не театр.

Якщо людина не оберігає своєї ідентичності, з неї можуть робити що завгодно, навіть замаринувати, як це і стається з Актором. Немічні Старі вправно використовують свіжу енергію молодої людини з “екзотичної” країни. Коли Актор стукає до них у двері, з його особистістю відкривається новий світ, нова енергія. З появою Актора Старі починають відчувати смак життя, а він чомусь не відчуває небезпеки...

Я не сподівалася, що можна сценічно втілити цю драматургію саме в такий спосіб. Для мене це був культурний шок. Зі самого початку відчувається, що режисер буде продовжувати гру в стилі абсурдного театру, але несподіванкою ставало те, як він поєднав інтермедійні образи казкових білочок та попелюшок з абсурдністю реального життя. Режисер С. Мойсеєв зумів знайти місце кожній із різноманітних барв у виставі. Навіть дружина Актора, вже бізнес-леді (але не в діловому костюмі, а у вигляді “а ля” Мерілін Монро, яка з’являється у фіна-

лі вистави), цілком вписується в ту складну композицію, яку режисер пропонує публіці. Усі іпостасі дружини Актора, всі ці привиди з площин інших реальностей точно функціонують у системі вистави. У цій постановці нема хронологічного часу, а тому годі злагнути її за допомогою звичної логіки. Тут немає конкретного часу і місця дії. Це могли б бути навіть не англосаксонські Старі. Місцем дії може бути будь-яка країна. Персонажі мешкають у якомусь універсальному часопросторі, де розмайття смыслів, тем, світоглядних систем, культур ховається одне в одному за принципом “матрьошки”. У кожній наступній грі треба шукати іншу гру, а тому і п’єсу, і виставу можна аналізувати з точки зору різних перспектив. У виставі режисер не робить акценту на важливих для драматурга відносинах між Старим і Старою. Мойсеєва цікавить конфлікт між світом Актора і Старими. Але інший режисер може знайти в тексті іншу “матрьошку”. Коли п’єса буде опублікована, то читач побачить різницю між текстом і виставою.

Підготувала до друку Валентина Грицук



Сцена з вистави “Маринований аристократ” І. Коваль. Режисер – Станіслав Мойсеєв. Київський Молодий театр, 2004 р.

Геннадій КАСЬЯНОВ

ЧЕРНІГІВ: ГРУДНЕВІ ТЕАТРАЛЬНІ ВЕЧОРИ

Початок грудня... “Так хочеться снігу й тишії...” І свята: хоч феєрверку, хоч тихого сяїва. Але до Ново-річчя й Різдва ще так далеко – кілометри й кілометри днів. А душа, занурюючись у міжсезоння, благає: свя-я-та! Але що це?! Весело підморгують старовинні ліхтарі. Яскраво освітлене фойє манить до себе. Навколо юрмитися публіка. “Чи немає зайвого квиточка?..”

Початок грудня... Зі святом вас, пані і панове театрали! З Грудневими театральними вечорами!

Минулоріч вони відбулися ужсе всімнадцяте. Геннадій Сергійович Касьянов (директор і художній керівник театру, заслужений діяч мистецтв України, який, власне, і втілив цю мрію про свій, камерний, фестиваль) переводить подих полегшено (публіка задоволена, у своїх акторів – море вражень, у театр у з'явилася нові друзі) й сумно (свято закінчилося так швидко, а його продовження лише через рік).

– Геннадію Сергійовичу, то з чого все почалося тоді, у 1988 -му?

– У 1988 році ми якраз отримали це старовинне приміщення. Після років “безпритульності”, зрозуміло, всі перебували під враженням нового театрального дому. А так звані перебудовні роки були, досього, ще й часом активних студійних рухів. З’являлися нові сміливі твори. У того ж Бориса Васильєва, наприклад, коли ми в “11 сторінках воєнної прози” співали “Броня крепка и танки наши быстры”, це вже змінювало час тотального озирання навколо себе... Отож, я вирішив: фестиваль нам аж ніяк не завадить. Це бажання було не таким собі снобістським “кожному театрі – по фестивалю”. Просто ми мали тепер куди запросити гостей.

Першими, хто приїхав до нас, були кияни. Нині багато з тих студій, до речі, вже розпалися. Як, наприклад, Київський театр-студія “Бенефіс”. Але їхня вистава “Врятуй від ненависті” за творами Олександра Галича справила величезний фурор. Пам’ятаю ще, приїздили до нас двоє акторів з Київського тоді ще тільки академічного театру імені Івана Франка з дуже відвертою щодо історичної правди виставою, яка так і називалася “Правду розказати про життя”... Наступного року ми познайомили чернігівського глядача з театром-студією “Театральний клуб” відомого вже тоді Олега Ліппцина...

– Назва фестивалю народилася в той час?



Чернігівський молодіжний театр.

– Ні, спочатку це був Мініфест, тобто мініфестиваль. А назва прийшла пізніше. Її ми частково запозичили із Грудневих музичних вечорів, які влаштовуються в Москві, в Музеї образотворчих мистецтв імені О. С. Пушкіна. Назва прижилася і сподобалася...

– З фестивалем пов’язані відомі постаті у театральному світі?

– Так, чимало відомих акторів приїздили до нас спочатку заслуженими, потім народними артистами. Це й Ада Роговцева, й Ніна Шаралапова, й Лариса Кадирова. А хрещеним батьком і нашого театру, і фестивалю ми вважаємо народного артиста України Миколу Рушковського. Пам’ятаю, ще в 1988 році в нашему театрі триав ремонт, туди-сюди сновигали будівельники, а Микола Миколайович проводив із нашими акторами заняття, тренінги...

– Він же познайомив вас з Ігорем Славінським (Київський театр на Подолі), який від 1990 року став постійним учасником фестивалю?

– Ні, наше знайомство відбувалося паралельно. Це вже потім вони з Миколою Миколайовичем привезли нам “Театральний роман” за Михайлom Булгаковим. А на фестивалі “ера Славінського” почалася зі знайомої багатьом чернігівцям вистави “Шеррі-Бренді”. В ній Ігор Миколайович читав Мандельштама під супровід струнного квартету Державного симфонічного оркестру України. До речі, дев’яносто відсотків прем’єр Ігоря Славінського спочатку побачили чернігівці. Ми були таким собі стартовим майданчиком, до речі, щасливим.

– Сімнадцять помножити на п’ять – стільки (приблизно) вистав пройшло перед глядачами...

– Ізгадати хотілося б усі. Театр-студію “Мімігранти” із Санкт-Петербургу та Олександра Пепеляєва з Москви (1993, 1994 роки). Ларису Кадирову і її “Листи незнан-

йомки” (1994 рік). Театр-студію “Кімната 809” зі Львова. Киянина Олександра Білозуба і його виставу за О. Вертинським “Я сьогодні сміюсь над собою” (1996, 1998 роки). Молодих мхатівців та їхній “Абрикосовий рай” (1997 рік). “Синій автомобіль” Молодого театру з Києва та київську актрису Тамару Плащенко у виставі “Хтось третій” (1998 рік). Майстерню театрального мистецтва “Сузір’я” та їхній “Парнас дібом”...

А ще нас двічі відвідувала московська актриса Аріадна Ардашникова. Це були навіть не вистави, а справді особливий душевний стан театру, на який усі настроювалися. Принагідно тут можна розказати цікаву історію. Одна наша щира глядачка, яка приїздить до Чернігова з Петрозаводська, колись, у молоді роки, випадково у Ленінграді потрапила на моновиставу Аріадни Ардашникової за творами Марини Цветаєвої. І була вражена в самісіньке серце. Але більше ніколи не бачила жодної вистави цієї актриси, хоча пам’ятала про неї весь час. А через багато років наш фестиваль подарував цій глядачці нову зустріч...

Не можна не згадати досить відомого сьогодні російського актора театру і кіно Сергія Дрейдена, который привозив нам свою моновиставу за “Ревізором” Гоголя. А які аншлаги були на балетній виставі, що її показали артисти Львівського академічного театру опери і балету ім. С. Крушельницької! Дивовижну зустріч із мистецтвом подарувала глядачам актриса Московського Театру на Таганці Марина Поліцеймако. А чого варта моновистава відомого Олександра Ликова “Я. Вона... Не я і я”. Він зійшов із санкт-петербурзького поїзда у свій день народження і того ж вечора вже був на кону нашого театру...

— *Минулий фестиваль теж був досить насиченим — і за географією, і за розмаїттям постав.*

— І кожна вистава знайшла свого глядача. Скажімо, моновистава Галини Стефанової “Стіна” про кохання Тараса Шевченка і Варвари Репніної була, незважаючи на зовнішній спокій, напружену і пристрасною аж до ме-жі. До речі, приїхала пані Галина до нас на фестиваль просто з помаранчевого Майдану Незалежності. З цією виставою пов’язана й ось яка історія. Коли Галина Стефанова була в Густинському монастирі, де знаходиться успільнниця князів Репніних, то раптом біля праухи батьків Варвари запалила свічка і почала читати монолог з вистави. Все це було настільки широ й природно, що навіть матінка ігуменя сказала, що це на актрису зійшло небесне одкровення.

“Жінка в пісках” Кобо Абе, яку привезли відомі чернігівцям за фестивалями попередніх років кияни Ірина Калашникова, Сергій Мельник та Катерина Тижнова, представила цих акторів у зовсім новому ракурсі, а вистава чимось нагадувала японську мініятюру.

Актриса Ніна Добрикова з Москви розповіла глядачам свою притчу — про білоруську глибинку, де живуть мало не біблійні персонажі.

А “Загадкові варіації” львів’ян — Богдана Козака та Олега Стефана — у постановці Вадима Сікорського були для чернігівських глядачів Відкриттям з великої літери і не інакше. Парадоксальний сюжет змусив усіх замислитися над тим, що таке Любов у нашому сьогоднішньому, певною мірою, схиблому на власних амбіціях й урбаністичних швидкостях світі, помноженому на духовну недоторканість...

— *У театральних колах повсякчас твердять про камерність фестивалю і його стійку відокремленість від несмаху і вистав-одноденок.*

— Щодо камерності, то я справді схильний називати наші зустрічі радше Вечорами, ніж фестивалем. Адже в них немає нічого бучного, помпезного. Наши Вечори — це тихий і ясний світ мистецтва. Я й сам дивуюся, що таке ще подекуди збереглося в наш час. А потім — своїм фестивалем ми теж переслідуємо певну мету.

— *Це не таємниця?*

— Аж ніяк. Просто я часто бував на різноманітних фестивалях. І майже всім притаманна ось яка риса. На цих мистецьких форумах здебільшого почуваєшся незатишно. Кожен ніби приїздить показати себе. Таке спілкування — формальне й мало дає поживи розуму й серцю. Ми ж вирішили зробити інакше. Гостей зустрічаємо на вокзалі. Намагаємося прийняти всіх, як добрі господарі. Показати наше місто, аби люди поїхали звідси з найкращими враженнями. А публіка в Чернігові, мабуть, найвдячніша у світі.

— *Колись ви говорили, що наших глядачів варто возити на гастролі...*

— І це справді так. Ми виховали (не боюся сказати цього слова) інтелігентного, розумного, духовного, шляхетного глядача. І всі наші гости просто в захваті від контакту з публікою, від енергетики залу, яка допомагає акторам якнайповніше розкрити себе й той образ, який вони втілюють на сцені.

— *Є ще один досить важливий фактор...*

— Так. Зараз театри переживають “безгастрольні” часи. Гід час таких фестивалів актори нашого театру (вони не пропускають жодної вистави) вчаться і шліфують свою майстерність. Гості (а на фестиваль ми, так уже склалося історично, запрошуємо акторів із Києва, Львова, Санкт-Петербурга й Москви) теж мають можливість поспілкуватися між собою, так би мовити, обмінятися досвідом.

Тобто, наші Грудневі театральні вечори — це реальна можливість спільніх відкриттів й енергетичних сполучень, які дають душі нові поштовхи й, упевнений, натхнення.

Розмовляла Людмила Пархоменко

Уляна РОЙ

ГРАН-ПРИ "...У КОШИКУ"

В останні місяці 2004 року перемоги здобувалися не лише на політичних майданах, а й на театральних.

Мова йде про творче об'єднання “Театр у кошику”, яке здобуло заслужене визнання на фестивалях у Москві та Вроцлаві, представляючи на розсуд кваліфікованого журі вистави за текстами В. Стефаника, Лесі Українки, Т. Шевченка.

У жовтні 2004 р. на Міжнародному фестивалі одного актора в Москві, який очолює В. Хазанов, було представлено театри з Литви, Латвії, Естонії, Німеччини, Росії, Вірменії та України (“Театр у кошику”; акторка – Лідія Данильчук, режисер – Ірина Волицька). Лідія Данильчук одержала диплом за кращу жіночу роль у виставі “Сон” за творами Т. Шевченка. (За цю ж виставу Ірину Волицьку нагороджено дипломом за кращу режисерську роботу на київському фестивалі “Відлуння”, який відбувся у квітні того ж таки 2004 р.).

У грудні на 38-й Вроцлавський міжнародний фестиваль театрів одного актора “Wrostja” (директор Вацлав Герас) було запрошено зірок монотеатрів: Лідію Данильчук з України, Бейрудже Мар (Гран-прі 2000 р.) з Литви та Януша Столлярського (Гран-прі 1995 року) з Польщі. Ці актори представили по три найкращі вистави зі свого репертуару. Прикметно, що вистави, представлені литовським та польським театрами, – це переважно п’єси світового репертуару, а український театр базувався виключно на національній драматургії. Цьогоріч Гран-прі отримала Л. Данильчук і одразу привезла його ...на Майдан!

У березні 2005 р. “Театр у кошику” показав увесь свій репертуар на сценічному майданчику Центру досліджень ім. Л. Курбаса в Києві. У планах – відвідати черговий конгрес україністів у Донецьку, взяти участь в Одеському фестивалі камерних театрів “Інтертеатр”. А ще, вже вдруге, театр планує співпрацювати з театром у Сургуті (де влітку 2004 р. режисер І. Волицька втілила “Украдене щастя” І. Франка) – поставити “Швейка” Я. Гашека.



Лідія Данильчук у моновиставі “На полі крові” Лесі Українки. Режисер і сценограф – Ірина Волицька, 2000 р.



Ірина Волицька, Вацлав Герас та Лідія Данильчук на фестивалі “Wrostja”. Вроцлав (Польща), 2004 р.

Софія РОСА

ДВАНАДЦЯТЬ ДНІВ У ВРОЦЛАВІ

Сутінки. Морозяне повітря. Щільне коло старих і нових друзів. Усмішки, подарунки, обміни номерами телефонів і адресами... побажання щасливої дороги, за- прошення в гості... спалах – ще одне фото напам'ять... І вже у вікні автобуса, як на великому екрані, змінюють одна одну вулички Вроцлава – міста, яке за декілька днів стало рідним.

Важко уявити, що тільки два тижні тому ми, студенти четвертого і другого курсів театрознавчого відділення кафедри театрознавства та акторської майстерності й викладачі цієї кафедри з українського та зарубіжного мистецтва Галина Когут і з акторської майстерності та режисури Галина Воловецька, приїхали сюди. Щороку між факультетом культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка та театрознавчим відділенням Вроцлавського університету відбувається обмін студентами. Цього року на нас чекали напруженій розклад навчання і незабутні враження. Почекувались як у дома завдяки приязності викладачів і безмежній гостинності студентів університету, що нами опікувались.

Наш день починається з лекцій. Ми слухали лекції професора Януша Деглера з історії театру ХХ ст., зокрема про реалізм та символізм у творчості Ібсена, місце драматурга в розвитку драми й театру ХХ ст., прослідовували реформи майнінгенського театру і їх значення. На практичних заняттях доктора Іреніуша Гушпіта обговорювали праці К. Станіславського, намагались відстежувати генезу театру в антропології світової культури. Ми слухали й лекції з кіノзнавства (доктор Славомир Бобоаський), музикознавства (доктор Рафал Августин), етики й культури (доктор Малгожата Ружевич).

Незабутнє враження залишилось у нас від побачених у Вроцлаві вистав. Своїм незвичним ідейним трактуванням запам'яталась вистава за п'есою А. Чехова “Вишневий сад” на великій сцені Театру польського. На малій сцені цього ж театру бачили виставу “Президентки” відомого польського режисера Крістіана Лупи. Ми познайомились із творчістю цього режисера ще у Варшаві (коли їздили на навчання в Осередок досліджень традицій античності 2003 р.). Щоправда, тоді ми дивились його вистави по відео. Ця ж постанова у Вроцлавському театрі вразила своєю абсолютною несхожістю з тим, що бачили раніше.

У рамках фестивалю одного актора “Wrostja” нам пощастило побачити литовську постановку “Антігона” Софокла і “Слів на піску” С. Беккета (режисер і актор –



Біруте Мар); авторську виставу з ляльками “Фламінго бар” німецького актора й режисера Франка Зуенля, польську поставу “Помсти червоних черевичків” Філіппа Дмитрія Галаса (актор – Януш Столлярський). Яскравим спалахом залишилась у пам'яті вистава в Театрі ляльки за оповіданнями Бруно Шульца.

Корисним для нас було відвідання Центру Єжи Гротовського. Тут почули аудіозапис лекцій Є. Гротовського і його діялогів зі слухачами у Франції, дивились відеозаписи конференції Е. Барби і його театру “Одін” під час перебування в Польщі.

У неділю, 21 листопада, ми вирушили до Кракова. Місто зустріло нас засніженими будинками та вулицями і (дивно!) атмосferою рідного Львова. Може, це тому, що приїхали ми в українське консульство на голосування, після чого відвідали найціннішу, напевно, пам'ятку Кракова – Вавельський замок.

До глибини серця зворушило те, як щиро вроцлав’яни відгукнулись на події Помаранчової революції в Україні. У центрі міста було влаштовано мітинг, що засвідчував солідарність з українським народом...

А за вікном ще пропливає таємничий Вроцлав у сутінках. Багато спогадів я везу із собою, але й частинку свого серця залишаю тут. Нарешті проїжджаю над Одрою. Зупиняю погляд на її неспокійних хвилях, у яких відбиваються живі вогні старих ліхтарів, котрі щочівечора запалює монах довгою жердиною, мов лампадкою; а над нею, Одрою, сягають зірок гострі шпилі готичних храмів...

ДО УВАГИ АБІТУРІЕНТИВ!

Факультет культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка оголошує набір студентів на 2005/2006 н.р. за такими спеціальностями:

- театральне мистецтво** (спеціалізації: акторське мистецтво, театрознавство, режисура драматичного театру);
книгознавство, бібліотекознавство і бібліографія;
фольклористика (спеціалізація: етномузикологія);
культурологія (спеціалізація: етнокультурологія).

З усіх питань прийому звертатись до Приймальної комісії Університету, а також за телефоном 8 (032) 296 – 41 – 97.

Наші автори:

Леся Бартіш, директор Центру громадських зв'язків ЛНУ імені Івана Франка

Нatalia Babanska, театрознавець (Київ)

Інга Половинчак, театрознавець (Київ)

Нatalia Smakova, кандидат мистецтвознавства, професор (Київ)

Ольга Красильникова, кандидат мистецтвознавства (Київ)

Валеріян Ревуцький, академік Академії мистецтв України, професор, заслужений діяч мистецтв України (Ванкувер, Канада)

Богдан Козак, академік Академії мистецтв України, професор, народний артист України (Львів)

Іван Юзюк, професор, заслужений артист України (Львів)

Сергій Бедусенко, композитор, заслужений діяч мистецтв України (Київ)

Сергій Данченко, лавреат Національної премії ім. Т. Шевченка, академік Академії мистецтв України, професор (Київ)

Світлана Веселка, театрознавець (Львів)

Тетяна Степанчикова, театрознавець (Львів)

Любов Кияновська, доктор мистецтвознавства, професор (Львів)

Лідія Мельник, кандидат мистецтвознавства (Львів)

Майя Гарбузюк, театрознавець (Львів)

Ніна Мазур, театрознавець (Київ)

Андрій Тулянцев, кандидат мистецтвознавства (Дніпропетровськ)

Олена Богатирьова, художник (Київ)

Георгій Широков, художник (Київ)

Ганна Липківська, кандидат мистецтвознавства, доцент (Київ)

Борис Юхананов, режисер, професор (Москва)

Марко Бровун, лавреат Національної премії України ім. Т. Шевченка, заслужений працівник культури України (Донецьк)

Мар'яна Садовська, актриса (Кельн, Німеччина)

Ельвіра Загурська, Галина Терещенко – студентки V курсу театрознавчого відділення Київського національного університету театру, кіно і телебачення (курс доцента Ганни Липківської)

Ярослав Фрет, театрознавець (Вроцлав, Польща)

Евдженіо Барба, режисер, культуролог

Ольга Афоніна, філолог (Львів)

Олег Стефан, актор (Львів)

Лідія Ніколаєва, кандидат мистецтвознавства, професор (Львів)

Роман Яців, кандидат мистецтвознавства, доцент (Львів)

Ніна Бічуя, письменник (Львів)

Свдокія Стародинова, філолог (Львів)

Венделін Шмідт-Денглер, професор (Віден, Австрія)

Тимофій Гаврилів, кандидат філологічних наук, доцент (Львів)

Роксана Скорульська, театрознавець (Київ)

Ічляль Канкорель, літературознавець, доктор мистецтвознавства (Київ)

Геннадій Касьянов, режисер, заслужений діяч мистецтв України (Чернігів)

Уляна Рой, студентка V курсу театрознавчого відділення Львівського національного університету імені Івана Франка (курс асист. Майї Гарбузюк)

Софія Роза, студентка IV курсу театрознавчого відділення Львівського національного університету імені Івана Франка (курс асист. Світлани Максименко)

Для журналу перекладали:

Марта Швець (з польської та англійської), театрознавець (Львів)

Олеся Нагірна (з російської), студентка III курсу театрознавчого відділення ЛНУ імені Івана Франка

Наталя Кіцера (англійською), перекладач (Львів)

Далі у “Просценіумі”:

матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції “Teatralniy shkoly Ukrayini: poszuki i problemy”

Нatalia Vladimirova

із невідомими коментарями до “Гамлета” у поставі Г. Крега

Михайл Чехов “Про техніку актора” (переклад українською Петра Микитюка)

Генрік Ібсен “Пер Гонт” (переклад українською Ростислава Коломійця)

Тетяна Степанчикова

із спогадами про вистави Львівського ТЮГу

Світлана Веселка

про творчість режисера Алли Бабенко

Собіянський Віктор

з рецензією на виставу “Алжирський рай” Б.-М. Кольтеса в режисурі Дмитра Богомазова

Мар'яна Пащечко

про Міжнародний день театру у ЛНУ імені Івана Франка

Галина Душка

про перебування студентів Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого у Львові

CONTENT

3. **Lesia Bartish.** Lviv Ivan Franko National University: YES!

HISTORY

8. **Nataliya Balabanska.** Mariya Zan'kovetska: One of the Myths
12. **Inga Polovynchak.** Translated Dramaturgy in Mariya Zan'kovetska's Creative Work
16. **Nataliya Yermakova.** "Berezil" in Kharkiv
21. **Olha Krasylnykova.** First Beatrice of Ukrainian Stage (Nataliya Uzhviy in the Western European Repertoire)
24. **Valerian Revutskyi.** Bohdan Pazdriy
28. **Bohdan Kozak.** Borys Tiagno as a Courageous Man and a Great Artist!
32. **Ivan Yuziuk.** Oleksandr Vrabel'
35. **Serhiy Bedusenko.** Memory – a Synonym for Immortality (Marking Serhiy Danchenko's Death Anniversary)

ARCHIVE

37. **Bohdan Kozak.** The Church Record of Oleksandr Kurbas' Christening
40. **Serhiy Danchenko.** On Love

CRITIQUE

44. **Svitlana Veselka.** A Theatre of Never Fading Dawns (the First Ukrainian Theatre for Children and Youth Celebrates its 85th Anniversary)
49. **Tetiana Stepanchykova, Liubov Kuyanova.** A Sorcerer of Stage (The Portrait of Taisiya Lytvynenko's Creative Work)
54. **Lidiya Melnyk.** Masks of Characters at the Ball of Life (New Production at Lviv Opera House)
57. **Maya Harbuziuk.** "A Man in General" Does not Exist... ("Ternopil Theatrical Evenings -2004")
62. **Nina Mazoor.** To Protect from the Evil ("Bila Vezha" (White Tower) – 2004 in Brest)
64. **Andriy Tuliantsev.** On the Way to Herself (Sketching the Portrait of Halyna Kuziaeava)

IN PRACTICE

66. **Olena Bogatyriova, Georgiy Shyrokov, Hanna Lypkivska.** "We Are just Bound to Feel Free!"
73. **Borys Yuhananov.** A Theory of Personality Disclose
79. **Marko Bovkun.** It is Creativity which is the Most Important
82. **Maryana Sadovska.** Outgrowing Your Teachers

FIRST STUDIES

86. **Elvira Zahurska, Halyna Tereshchenko.** "First Nights of the Season" for the Forth Time: the Way it Was...

THE WORLD

90. **Yaroslav Fret.** From "Laboratorium" Theatre to the Theatre Laboratory
92. **Eugenio Barba.** Learning Theatre Anthropology
94. **Olha Afonina.** "Taliya – 2004"
97. **Oleh Stefan.** "Theaterzwang – 2004"

BOOKSTORE

99. **Lidiya Nikolayeva.** The Portrait of an Artist in the Epoch Interior
101. **Roman Yatsiv.** Europe – Lviv, Architecture – Theatre
102. **Nina Bichuya.** The First Step Towards a Great book. Recognition Multiplied by Facts.
104. **Yevdokiya Starodynova.** From the Department Shelf of New Publications
106. **Viktoriya Yanivska.** Enriching the Repertoire Portfolio

DRAMATURGY

107. **Wendelin Schmidt-Dengler.** Utter Inability of a Habit
109. **Tymofiy Gavryliv.** Dancing Kant

INFORMATION

111. **Roksana Skorulská.** Chronicle of Museum Festivities (Celebrating the 145th Anniversary of Panas Saksahanskyi)
113. **Ichliat Kankorel.** Meet: "Pickled Aristocrat" (New Production at Kyiv Molodyi Theatre)
115. **Gennadiy Kasianov.** Chernihiv: December Theatrical Evenings
117. **Uliana Roy.** Grand Prix at "Koshyk"
118. **Sofia Rosa.** Twelve Days in Wroclaw