

ІСТОРІЯ

- Ростислав Пилипчук* 3 Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-і роки XIX ст.)
- Наталія Єрмакова* 11 “Березіль” у Харкові
- Марина Гринишина* 17 “Трагедія навиворіт” або “Легковажний жанр”: трагікомедія в театральному дискурсі другої половини 1920-х рр.
- Валеріян Ревуцький* 23 Актриса Марія Степова
- Світлана Веселка* 26 Формула високого самоусвідомлення (Творчий портрет Олександра Гая)



ТЕОРІЯ

- Генрик Юрковський* 32 Мімезис – між монізмом і дуалізмом (Переклад з польської Т. Білик)

КРИТИКА

- Юрій Станішевський* 36 Українська оперета: проблеми, пошуки, парадокси
- Ганна Липківська* 45 Про “Шанель № 5” та “Сад” № 14 (“Вишневій сад” А. Чехова у Київському театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра та Миколаївському російському художньому театрі)
- Майя Ілюк* 49 “Тернопільські театральні вечори – 2005. Дебют”



ПРАКТИКА

- Михайло Чехов* 56 Про техніку актора (Переклад з російської П. Микитюка)
- Микола Данько,*
Світлана Максименко 62 Оптимістичний реалізм художника-лялькаря
- Майя Гарбузюк,*
Марія Заїченко 70 Наша професія – унікальна



ПЕРШІ СТУДІЇ

- Надія Соколенко* 73 Усе для кращої половини людства (Огляд вистав Донецького академічного музично-драматичного театру)
- Софія Роса* 76 Режисер Вадим Сікорський

СВІТ

- Богдана Ясинська* 83 “Джерело–Звук–Резонанс” у Белефельді
- Ніколетта Робчук,*
Анісія Сімйонов 87 Заньківчани у Яссах



НЕКРОПОЛЬ

Світлана Веселка 88 Володимир Оглоблін – невинуватий максималіст

ІНФОРМАЦІЯ

<i>Мирослава Оверчук</i>	93	Ювілейна ретроспектива Мирона Кипріяна
<i>Анна Кирпан</i>	97	“Обереги – 2005”
<i>Алла Соколенко</i>	101	Фестиваль ім. Марії Заньковецької у Ніжині
<i>Світлана Шашко</i>	104	Міжнародний фестиваль мововистав “Марія”
<i>Надія Тимків</i>	106	Презентація п’єси Ірени Коваль у Львові
<i>Оксана Павлюк</i>	107	“Театр у кошику” на американському континенті
<i>Евдженіо Барба</i>	108	Театральна антропологія (<i>Переклад з сербської О. Максимчук</i>)
<i>Уляна Рой</i>	110	“Золота Хортиця” – 2005
<i>Надія Кондур</i>	112	Львівська акторська школа перемагає!
<i>Катерина Бортнічук</i>	114	Сценічні уроки Вроцлава і Кракова

У художньому оформленні обкладинки використано ескізи до вистав “В чужому пір’ї” М. Підгірянки та “Лісова пісня” Лесі Українки. Художник – Микола Данько

Цей номер журналу виходить завдяки частковій фінансовій підтримці НТШ в Америці

*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**
Майя Гарбузюк
**Літературний
редактор номера**
Катерина Зозуляк
Дизайн та верстка
Інна Шкльода
Набір і коректура
Ольга Козлова

Редакційна колегія:
Ігор Безгін (Київ), Юрій Богдасhevський (Київ),
Ірина Волицька (Львів), Валерій Гайдабура (Київ),
Вольфганг Грайзенеггер (Відень),
Валентина Заболотна (Київ), Наталія Єрмакова (Київ),
Любов Кияновська (Львів), Неллі Корнієнко (Київ),
Ганна Липківська (Київ),
Світлана Максименко (Львів),
Людмила Міляєва (Київ), Володимир Овсійчук (Львів),
Ростислав Пилипчук (Київ),
Доброхна Рагайчакова (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 30.01.06.
Формат 60 x 84/8. Друк офсетний.
Фіз. друк. арк. 14,5. Умовн. друк. арк. 13,5
Наклад 500 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

Ростислав ПИЛИПЧУК

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

(Продовження, початок: "Просценіум", ч. 1 (1)/2001 – ч. 1–2 (11 – 12)/2005)

Як уже згадувалося, Руський народний театр мав поновити свої вистави після півторамісячної перерви – у другій половині лютого 1866 р. Але розпочався новий львівський сезон аж 6 березня 1866 р. Цей сезон, який з перервою на два тижні у зв'язку з великодніми святами (від 26 березня до 10 квітня) тривав до самого кінця травня, був примітний тим, що в репертуарі театру з'явилося чимало нових вистав.

З української оригінальної драматургії було виставлено тільки три п'єси: триактну комедію "Серце і воля" (під такою назвою – п'єса "Був кінь, та з'їздився") східноукраїнського драматурга Д. Костянтиновича (Д. Мороза); історичну драму на п'ять дій "Федько Острозький" Ом. Огоновського та "комедію зі співаками" на три дії "Буонаротті, або Завстиджена зависть" Г. Якимовича (до обох останніх вистав музику написав М. Вербицький); національні адаптації – одноактну оперетку "Галя" невідомого французького автора у переробці Д. Лозовського (П. Свенціцького) з музикою М. Вербицького. З польської драматургії виставлено: одноактну драму "П'ятий акт" та чотириактну – "Цигани" Ю. Коженювського (остання – у перекладі Д. Лозовського (П. Свенціцького), музика Д. Грунвальда), двоактну комедію "Школяр на мандрівці" ("Приблуда") Владислава Лозінського в перекладі Подусівського з музикою М. Вербицького. З російської драматургії – одноактні водевілі "Картинка з натури, або Цікавість" Н. Кулікова (переробка з французької під російською назвою "Которая из двух") і "Взаїмне обученіє" К. Тарновського і Ф. Руднева (переробка з французького водевілю Т. Баррера і А. П.-А. Декурселя). З французької – чотириактну комедію Ж.-Ф.-А. Баяра, Б.-Л. Вандербурха і А.-Е. Скріба "Вуличник паризький", триактну мелодраму "Вар'ятка" ("Божевільна") І.-Н.-Ж. Оже і Ш.-Л.-Ф. Денуайє в перекладі С. Метелі; решта – одноактні комедії "Раптус" Е.-М. Лабіша і М.-А.-А. Мішеля в перекладі І. Сероїчківського, "Слава Богу, стіл накритий" в перекладі якогось "О. Б.", "Година супружества" в перекладі В. Чацького, "Рожа", "Жінка

головою", "Ворог жінок" (усі – невідомих нам авторів). З німецької драматургії виставлено двоактну комедію "Господиня, або Жінка рей веде" нествановленого автора, з угорської – одноактний водевіль "Перше желання" нествановленого автора у перекладі закарпатського письменника А. Ріпаєва.

Тоді ж уперше з'явилися на українській сцені нові оперети: "Чародійна скрипка" французького композитора Ж. Оффенбаха та "Німецькі бурші" австрійського композитора Франца фон Зуппе (український переклад текстів обох оперет – О. Левицького).

Наприкінці травня 1866 р. трупа вирушила в чергове турне по Східній Галичині (Стрий–Дрогобич–Трускавець–Самбір–Перемишль), яке мало тривати до кінця вересня, але насправді затягнулося до початку листопада, причому Самбір і Перемишль помінялися місцями і останнім був Самбір. Тепер до трупи входили (з чоловіків): О. Бачинський, А. Моленцький, А. Бучацький, Ю. Нижанковський, А. Вітошинський (старший), М. Юрчакевич (вступив до трупи вдруге), О. Концевич, О. Звіржинський (два останні перейшли з польського театру на українську сцену) і Ю. Коронович як музикант-педагог для уроків співу, а з жінок – Т. Бачинська, В. Лукасевич, А. Богдан, К. Смолинська, Т. Клітовська, Ф. Морельовська і М. Альшер.

31 травня 1866 року трупа переїхала до Стрия, а 3 червня "Наталкою Полтавкою" розпочалися тут її виступи. Про дальші вистави в першій половині червня відомостей не маємо, а в другій – було показано вистави: "Вікно на першій поверсі", "Козак і охотник", "Мельничка з Мерли", "Підгір'яни", "Два розсіяні", "Адам і Єва", "Обман очей", "Сорокалітнє дитятко двадцятип'ятилітнього батька", "Сватання на вечорницях", "Маруся".

Стрий тоді був одним з найкультурніших містечок Східної Галичини. У Стрию і особливо в Стрийській окрузі жила значна кількість національно свідомої інтелігенції, що активно чинила опір полонізації. На території округи жило, зокрема, кілька українських

СТАНІСЛАВІВЪ.

РУСЬКИЙ ТЕАТРЪ НАРОДНИЙ

въ суботу дня 17/11 1864.

Г. Г. ЛЮБИТЕЛЯМЪ ТЕАТРУ,
ИЗЪ ЛЬВОВА,

И НА ИХЪ ДОХІДЪ

вѣдъ дирекцію ЕМІЛІИНА БАЧІНСЬКОГО представлено буде:
(въ первый разъ)

МОСКАЛЬ
ЧАРІВНИКЪ

Оригинальна комедіо опера въ 1. Дні И. П. Котляревського — Музыкъ Антонія Яковлевскаго.

ДІЙСТВУЮчі:

Михайло Чуурумъ, чумаць	Г. Антоновъ Б.
Тетяра, його дочка	Сосна, Яковлевска.
Казеявъ Кононовичъ Фынчикъ, полицейскій писарь	Г. Бачинскій.
Солдаты	Г. Иларіонъ С.

Дієтця въ хаті Чуурума.

ПОСЛІДНЕ ВЪ ПЕРВІЙ РАЗЪ

СВАТАННО НА
ВЕЧЕРНИЦЯХЪ

Оперетка въ 1. Дні, переведена зъ польскаго музыку підбравъ Е. Бачинскій.

ДІЙСТВУЮчі:

Губиць	Г. Бачинскій.
Степаніда его дочка	Гака Бачинска.
Телесень, (надиратель въ бродарі) вилочуць	Г. Иларіонъ С.
Канька, паробокъ	Г. Степанъ К.
Сватья	Г. Иванъ П.

Дієтця — Молодці. — Дієтця передъ хатою Губица.

ЦІНА МІСЦЯМЪ:

Місце номероване 1 алр. — Партеръ 50 кр. — Галерія 25 кр. н. в.

ПОЧАТОКЪ О 8 ДО 8. ГОДИНИ ВЕЧЕРОМЪ.

W sobotę dnia 17/11 1864.

MOSEAL CZAROWNIK Originalna Komedyo-Opera J. P. Kotlarskiego.	MOSEAL CZAROWNIK (Der Müller ein Zauberer).
Swaty na wieczorunkach. komedyo-Opera w 1. akcie.	Swatanie na Weczeruyciach. Die Verlobung bei einer Abendunterhaltung beide Lustspiele mit Gesang in einem Akte.

Зъ театру М. Бидоца у ст. въ Колодзіи 1864.

Афіша театру товариства "Руська бесіда", 1864 р.

послів до Галицького сейму, а навколо них гуртувалася свідоміша частина інтелігенції, яка не шкодувала коштів на всякі громадсько-культурні потреби.

Хтось із таких стрийських активістів виступив на сторінках газети "Слово" із закликом до громадян Стрия і всієї Стрийської округи заопікуватися театром під час його виступів у їхньому місті, запропонувавши навіть свій проект щодо цього. На перші дві вистави автор запрошував мешканців Стрия і близьких околиць, в тому числі і з ближчих сіл сусідньої Самбірської округи. Усі наступні вісім вистав кореспондент радив розподілити поміж вісьмома повітами Стрийської округи: Болехівський, Журавенський, Рожнятівський, Долинський та ін. Кожен з цих повітів, до яких належало по двадцять чотири села, мав відряджати на вистави представників від трьох населених пунктів. Таким чином було б забезпечено планове відвідування театру. Розподілом на повіти мали б зайнятися члени комітетів для збирання грошових внесків на театр. Автор вбачав користь від такого розподілу ще й у тому, що селяни, познайомившись з театром, у майбутньому підтримуватимуть його матеріально[1].

Ідучи до Стрия, театр сподівався, що його вистави відвідуватимуть не лише місцеві русини, а й поляки, німці, євреї. Але саме поляки, підбурені міським начальством, бойкотували театр[2].

Так само зустріла театр частина польського міщанства Дрогобича, що, знаючи про те, як розв'язала польська шляхта питання грошової допомоги українському театрові на Галицькому сеймі, вважала своїм обов'язком продовжувати бойкот. Один із представників дрогобицької польської інтелігенції заявив навіть, що вистави українського театру цікаві, але все ж їх не слід відвідувати. З цього приводу кореспондент "Слова" відзначав: "Сть то факт нас дуже много поучающий. Та й що ж робити, коли вже браття-поляки такого успо-

соблення; будем ми самі старатись о своє, так як і стараємся, а не станем спускатись на ляцьку ласку, бо та панська ласка дуже бистрим конем їздить"[3].

Вистави в Дрогобичі розпочалися "Наталкою Полтавкою" 1 липня і тривали до 16 серпня 1866 року. Давались: "Сватання на Гончарівці", "Уличник паризький", "Опікунство", "Година супружества", "Голоден і влюблен", "Підгіряни", "Заручини напомацки", "Жид в бочці", "Маруся", "Верховинці", "Назар Стодоля" та ін. З 4 до 10 серпня театр показував щоденно вистави у Трускавці.

Через місяць від початку виступів у Дрогобичі і задовго до їх кінця місцевий кореспондент, повідомляючи у "Слові" про успіх вистав, зокрема, відзначав: "...Красная гардероба і перехороші зрілищні декорації заслуговують на безсторонне признанє, так що і браття-ляхи, посіщаючі наше зрілище, явно подивляють, що в так короткім времені розцвілася тая цвітка на полі нашім народнім"[4].

Цікаву сторінку в діяльності театру становить період повторних виступів у Перемишлі, що розпочалися в залі місцевого готелю "Під провидінням" виставою "Підгіряни" 30 серпня і тривали до 14 жовтня 1866 року. Всіх вистав було двадцять чотири. Репертуар нічим не відрізнявся від показаного у Львові та інших містах. Але для Перемишля все це були нові вистави, яких тутешня публіка не бачила за попередніх гастролей. Кореспондент з Перемишля повідомляв у "Слові": "Взагалі сказавши, наша трупа держиться добре, а признають її тоє самії ляхи і німці..."[5].

Ширшу, ніж у пресі, оцінку виступів театру в Перемишлі знаходимо у книжці "Галичина и Молдавия" російського письменника і журналіста Василя Івановича Кельсієва (1835–1872). 1866 року він, як уже згадувалося, подорожував по Галичині під псевдонімом Іванов-Желудков, переслідуючи певні політичні цілі російського царизму. Очевидно, він мав завдання налагодити контакти з галицькими й буковинськими москвофілами, бо за ним стежила поліція і, як це відомо з преси, йому було наказано покинути межі Австрії.

У Перемишлі В. Кельсієв з 14 вересня регулярно відвідував вистави протягом двох чи трьох тижнів. Сам він признавався в тому, що поставився до театру з упередженням, але був приємно вражений уже під час першої вистави. "Я чекав перед підняттям завіси, що все вийде дуже сумно: по-перше, театр влаштований у глушині, на копійчані засоби, по-друге, малоруська мова може куди завгодно йти, але ніяк не в водевіль, і... і, як всяка упереджена людина, жорстоко помилився [...] Зрозуміло, що публіка, серед якої я сидів, була далеко не така вимоглива, як наша (петербурзька. – Р. П.), і що народний театр зо-

бов'язаний подобатися їй, а це неминуче псує акторів; але я думаю, що цим акторам навіть і не в Перемишлі кожен став би аплодувати від щирого серця... Мова... але самі українські письменники привчили нас читати і слухати на цій мові тільки наївні речі, а між тим вона нітрохи не дивна в устах світських людей, які були виведені в цій п'єсі"[6]. (Мався на увазі водевіль російського драматурга Н. Куликова "Которая из двух" в українському перекладі П. Свенціцького – "Котра з них").

Свідчення це зраджувало в особі В. Кельсієва типового представника тієї частини російської інтелігенції, яка мала дуже поверхове уявлення про українську культуру, літературу й мову, не визнавала самобутності цієї культури від неознайомлення з життям українського народу. Але, як людина з глуздом, В. Кельсієв, подібно до багатьох своїх сучасників, зіткнувшись з цим питанням віч-на-віч, не міг не розібратися в ньому правильно.

Василь Кельсієв був приємно вражений, зокрема, тим, що вистави театру відвідують селяни, що взагалі галичани дорожать ним як доказом життєдіяльності народу. Він констатував, що за два з половиною роки існування театр мав у своєму репертуарі півтора п'єси, що цей репертуар збагачується за рахунок творів і перекладів, здійснених почасти самими акторами, що, незважаючи на бідність матеріальних засобів, театр все ж таки тримається і не має жодної копійки боргу, тим часом як польські трупи банкрутують, бо їх не підтримує народ. Для галичан їх театр – не спосіб розваги, а засіб національного пробудження, протест проти насильницького ополячування. Якщо в польських трупах панує розбрат, то в цьому театрі, мовляв, усі живуть душа в душу, серед акторів панує висока мораль.

І все ж, незважаючи на всі моральні переваги українського (за термінологією В. Кельсієва – "руського") театру в Галичині над привілейованими німецьким і польським у Львові та кількома польськими мандрівними трупами, цей театр, на думку В. Кельсієва, не мав перспектив на існування передусім через матеріальні нестатки, а також через ту ворожу атмосферу, яку створювали навколо нього офіційні шляхетські кола.

Василь Кельсієв звертав увагу російської громадськості на становище галицького театру, закликаючи її до матеріальної допомоги. Він прекрасно розумів, чим може стати цей театр в цілях москвофільської пропаганди. Мав він рацію в тому, що театр – прекрасна зброя у боротьбі з полонізацією місцевого населення, але дивився на це з позицій російського царизму, ігноруючи інтереси українського народу, самих галицьких українців називаючи росіянами, а їх театр навіть не малоросійським, а, спекуючи

на тодішній самоназві українців Галичини (русин, руська мова), таки російським, як, зрештою, саме керівництво театру з волі виділу "Руської бесіди" в цей час писало на афішах: "Русский (з двома "с". – Р. П.) народный театр", хоч вистави давалися якщо далеко не добірною, та все ж українською мовою.

Думається, що заради привернення уваги в Росії до цього театру В. Кельсієв навіть перехвалив дійсний його стан, який на той час уже був не дуже задовільним.

З 21 жовтня до 4 листопада 1866 р. театр виступав ще у Самборі, де місцеві заводії з польсько-шляхетського табору теж намагалися вчинити йому бойкот. Для цього вони навіть запросили польську трупу Юзефа Бенди, яка мала створити противагу українському театрові. Виступи обох цих труп розпочалися в один день, але поєдинок виграв український театр, бо не лише українці, а й німці і головню поляки пішли на його вистави, тим часом як польська трупа не мала публіки[7]. А після закінчення гастролей самбірський кореспондент "Слова" констатував парадоксальний факт: на вистави театру ходили поляки і німці, залишившись з нього цілком задоволеними, тим часом як русини, особливо багатії і священики, у театрі не бували[8].

Можливо, це справді була ознака несвідомості тієї української публіки в Самборі, а може, це свідчило й про інше, якраз протилежне. Бо з цього ж допису самбірського кореспондента довідуємося, що репертуар театру під час виступів складався лише з перекладних французьких водевілів та оперет. А якщо мати на увазі, що українська публіка постійно вимагала національного репертуару, то можна здогадуватись, що такі настрої виявила публіка й у Самборі, а тому й знехтувала виступами театру. "Вправді ми убогі в діла драматичні, однаково ж миліший нам власний кафтан, як позичена шуба. Тож волілибисьмо були видіти на сцені плоди первотворного духа руського, життя народне із'являючого, ніж нікаторії плоди духа французького і німецького, на руське перекладені, із'являючі мнініє, нам не свойственне"[9], – писалося у дописі. Автор висловлював також бажання публіки бачити на сцені свого театру не лише "комедію-оперу", але й серйозну драму і трагедію – чи то оригінальну, чи то перекладну, – в яких би втілювались високі суспільні ідеали людства.

На жаль, театр не в стані був задовольнити цих вимог. Він нестримно котився вниз. О. Бачинському доводилося сяк-так пристосовувати репертуар до смаків маломістечкової публіки, щоб притягнути її до театру. Допомогти йому тоді не був у стані ніхто, бо в "Руській бесіді" панував розгардіяш.

З Самбора театр виїхав 5 листопада 1866 р. до Львова. Після деякої перерви 22 листопада прем'єрою

комедії О. Фредра "Лист" і оперетою Ф. Зуппе "Німецькі бурші" (в один вечір обидві) розпочався новий львівський сезон. Протягом місяця було показано старі вистави самих тільки переробок з французьких та інших водевілів, а також ще дві прем'єри: чотириактну драму з народного життя "Сирота з Гаю" А. Моленцького і пристосовану до українського життя К. Климковичем якусь французьку п'єсу, що дістала тепер назву "Грушенків зять".

Цей львівський сезон був найгірший з усіх попередніх. Публіка вистав майже не відвідувала. "Слово" пояснювало причину цього явища відсутністю в репертуарі нових п'єс, а також хворобою обох Бачинських[10].

Чи справді були настільки хворі обоє Бачинські, що не могли взяти участі в жодній з вистав львівського сезону, чи це була їх вимушена симуляція – сказати важко.

Сезон не було доведено навіть до кінця року. Остання вистава відбулася 18 грудня 1866 року. Фактично трупа розпалася. Більша частина персоналу її покинула. Одні перейшли на польську сцену (О. Концевич, О. Звіржинський, К. Смолинська, Т. Клітовська), другі (А. Бучацький, А. Вітошинський та ін.) стали шукати для себе посад відповідно до власної освіти, ще інші (А. Моленцький, Ю. Нижанковський, В. Лукасевич, Ф. Морельовська) понад три місяці не мали ніякого заняття і матеріально сяк-так перебивалися[11].

"Слово", повідомляючи про перерву в діяльності театру, яку пояснювало вакаціями на різдвяні свята, що незабаром мали наступити, писало: "Надіємся, що на будучий сезон обогатиться односторонній, артистично бідний репертуар нашої сцени і почнеся рішительна реорганізація сего народного заведення со взглядом на компетентні голоси з сторони публіки"[12].

А такі голоси, і то досить гострі, були. Щоправда, не в таборі москвофілів. Десь саме в цей час вийшов другий зошит "Sioła" за жовтень-грудень 1866 року з уже згадуваною статтею Р. Н. "Народні театри як підойма освіти". В цій статті обговорювалося також питання сучасного стану театру за дирекцією О. Бачинського. Автор віддавав належне всім тим заслугам, які вже мав цей театр перед українською громадськістю Галичини, але й вказував на кризу, в якій опинилася ця інституція. Якщо "Мета" раніше лиш натяками скаржилась на Ю. Лавровського як голову виділу товариства "Руська бесіда" і водночас голову Театрального виділу при цьому товаристві, то тепер "Sioła" цілком одверто заговорило про шкідливу позицію колишнього організатора й нахненника театру. Віддаючи Ю. Лавровському честь за його заслуги перед театром, автор каже, що саме

Лавровський затьмарив блиск цих заслуг виведенням театру з-під впливу народо-вського табору, до якого й сам належав. Він, на думку автора, не мав права віддавати театр москвофілам, хоч останні чинили на нього постійний тиск, погрожуючи не дати театрові приміщення в "Народному домі". Не мав права тому, що театр виник і тримався на грошових складках всього народу.

Другою помилкою Ю. Лавровського автор вважає те, що на мистецького керівника театру він поставив людину, яка не мала потрібних для цього здібностей. "Пан Бачинський ані не є добрим актором, ані не має вищої освіти, навіть не знає досконало народної мови, а в житті своєму найменше думав про те, щоб стати на чолі такої важливої інституції... Пан Бачинський виявився від першої хвилини неспроможним керувати сценою"[13], – чи не занадто категорично і тенденційно писав автор. Він звинувачував О. Бачинського в тому, що нібито останній, маючи можливість організувати труп з талановитих молодих ентузіастів (бо ж, мовляв, був великий вибір, а до сцени горнула виключно академічна молодь, тобто студенти університету), – "оточив себе людьми, що вважали за єдиний свій обов'язок – не мати власної думки в присутності директора. Здібніших акторів, як Санковський (І. Сероїчковський. – Р. П.), Лозовський (П. Свенціцький. – Р. П.), знеохотив настільки, що вони взагалі покинули сцену. А на всі вимоги публіки, яка вимагала зміни становища в ім'я поступу у розвитку театру, він уперто стояв на своєму, поки не вбив молоду сцену на її початку, щасливий з того, що тепер немає актора, кращого за нього, і акторки, кращої від його дружини. Громадська думка неодноразово констатувала нездатність керівника, п. Лавровський сам навіть признавав це конфіденційно, однак Бачинського не усунув з посади і впливом своїм заступає його перед натиском критики. Яка ж мета подібних вчинків? Адже ж дирекції львівського театру добивалися здібні люди, патріоти, не аферисти – відмовлено їм. З яких причин?"[14].

Автор обурювався проведенням драматичного конкурсу, поведінкою Ю. Лавровського і Театрального відділу супроти П. Свенціцького, запрошеного до співробітництва з театром. Врешті, він категорично настоював на потребі реформи театру, який тепер став і антиестетичним, і антинародним. Реформу треба б, мовляв, розпочати з усунення від керівництва театром осіб, для яких народний розвиток не є приємною справою, і замінити їх людьми з табору української молоді. Треба переглянути й репертуар. Від керівництва сценою усунути теперішнього директора і замінити його "кліку" людьми, які хочуть присвятити себе вітчизняній сцені і мають для цього відповідні дані. Лиш така реформа, на думку автора,

здатна б спричинитися до зміни в театрі, корисної для інтересів народу. Звичайно, – вважав автор, – доведеться ламати опір москвофілів, які, зокрема, відмовляться давати театрові підлегле їм приміщення Народного дому.

З наївною думкою автор потішав себе і громадськість сподіванкою, що німецька сцена в театрі Скарбка відступить місце українській сцені, як чужоземна сцена – вітчизняній...

Такою самою була позиція анонімного автора польського тексту вже цитованої статті, написаної того ж 1866 року. Автор теж розмірковував над можливостями перенесення українського театру до театрального будинку Скарбка і передачу йому двох вечорів замість німецьких вистав. Це, мовляв, звільнило б український театр від опіки "общерусів", які тримали в своїх руках Народний дім. Але цей же автор не ставився так зневажливо до О. Бачинського, як попереду цитований автор з "Sioła". І О. Бачинського, і всіх акторів він вважав прихильниками "Молодої Русі". А якщо й траплялося, що мова на сцені останнім часом мала прикмети "язичія", то це головне з прагнення як-так догодити виділові "Руської бесіди", а не з щирого переконання. Хоч тут же додавав, що не вважає О. Бачинського за здібного керівника театру. Радив оголосити конкурс на директора[15].

Отже, як бачимо, проти О. Бачинського гостро виступають і народовці, й польські демократи-федералісти. Про ставлення до нього москвофілів не маємо конкретних даних. Слід гадати, що вони раді були б замінити його кимсь більш надійним, але таку людину важко було знайти. Навряд чи мав якісь шанси С. Паливода-Карпенко, який і протягом 1866 року продовжував надсилати до Львова свої п'єси і цікавитися театральними справами.

Можливо, Театральний відділ покладав якісь надії на Семена Гулака-Артемівського, оскільки у "Слові" з посиланням на Київ повідомлялося, що восени 1866 року він прибуде до Львова, щоб взяти участь у постановці своєї опери "Запорожець за Дунаєм". Разом з ним, мовляв, приїде і його дружина, відома артистка-співачка, що теж виступить у театрі[16]. Наскільки правдивою була ця інформація, сказати важко. Чому вона походила не від самого композитора, який жив тоді в Москві, а з Києва? Якби той, хто повідомляв, перебував у особистих контактах з С. Гулаком-Артемівським, то мав би знати, що дружина його – О. І. Іванова – була не артисткою-співачкою, а піаністкою й арфісткою.

Отже, Руський народний театр, як уже зазначалося, фактично розпався в грудні 1866 року, хоч у пресі майнула звістка, що новий львівський сезон розпочнеться десь у січні 1867 року, після різдвяних свят. У другій половині січня Галицьке намісництво

(з 30 листопада 1866 р. намісником був уже польський граф Агенор Голуховський, що повів політику загравання з народовцями) видало "Руській бесіді" концесію на традиційні сорок вистав у Львові протягом 1867 року[17], але початок нового львівського сезону затягувався.

Можливо, однією з причин такого затягування був брак акторів (адже більшість з них покинула трупу), і О. Бачинському доводилося розшукувати нових серед аматорської молоді. Можливо також, що на заваді до відновлення роботи театру стояв брак коштів у касі Театрального виділу. Може, "Руській бесіді" було не до театральних справ, бо у керівництві її намічались пертурбації. Адже справді 6 березня 1867 року було обрано новий віділ товариства, що складався з самих москвофілів і осіб, що займали помірковану позицію. На чолі новообраного виділу "Руської бесіди" і водночас Театрального виділу став Денис Сенкевич (Ю. Лавровський залишився в складі виділу "Руської бесіди").

Новий віділ "Руської бесіди" прагнув, звичайно, поліпшити матеріальний стан театру, але що можна було вчинити, коли каса була порожня.

Про тяжкий стан театру ще наприкінці минулого, 1866-го, року стало відомо в Росії. Увагу царського уряду і широкої російської громадськості до суспільних справ у Галичині привернули потаємні донесення Ф. Лебединцева і публіцистичні нотатки В. Кельсьєва, що друкувалися на сторінках петербурзької газети "Голос" (трохи згодом вміщені у вже цитованій його книжці "Галиция и Молдавия. Путевые письма", С.-Петербург, 1868). Царизм пильно стежив за розвитком подій у Галичині, особливо після того, як після поразки Австрії під Садовою у війні з Францією москвофіли публічно проголосили національну єдність Східної Галичини з Росією (стаття "Погляд в будучність" у газ. "Слово", 1866, 27 (8). VIII; промова І. Наумовича в Галицькому сеймі 27 грудня 1866 р.). Знаючи про злиденні умови життя навіть лідерів москвофільства, царський уряд прагнув допомогти їм матеріально. Саме з цією метою по багатьох містах Росії розпочали збирати кошти "на поддержание русской народности в Галиции". Про це повідомляв, зокрема, С. Паливода-Карпенко в листі до В. Барвінського від 14 лютого 1867 р.: в січні 1867 р. у Києві було зібрано 4075 крб. (сріблом) 50 коп., які вже відіслані до Львова. У Москві до 20 лютого буде зібрано понад півтора тисячі, так само і в Саратові та інших містах збираються гроші, словом, до великодніх свят у Львові вже буде готівкою одержано близько десяти тисяч карбованців[18].

Збиралися в Росії й гроші спеціально для галицького театру, починаючи з кінця 1866 р. Уже на початку 1867 р. "Слово", наприклад, повідомляє,

за інформацією з Петербурга, що там заходами М. Костомарова й інших українців читалися публічні лекції в університеті (самим же М. Костомаровим і В. Ламанським) з оплатою вступних квитків, чистий прибуток з яких призначався на користь театру у Львові. Перша така лекція була присвячена якійсь новій драмі О. Островського[19].

С. Паливода-Карпенко у листі до Барвінських від 9 липня 1867 р. надіслав вирізку з петербурзької газети "Народный голос" (за 7 січня 1867 р., № 118), яка повідомляла, що на обіді, даному гостям-слов'янам якимсь кронштадтським товариством, було зібрано близько шести тисяч карбованців сріблом на користь львівського театру. "Це велика плодотворна думка!.. – писала газета. – Гроші, зібрані в Кронштадті, повинні послужити основою для пожертв, зібраних в Росії на влаштування російського (в оригіналі – "русского". – Р. П.) театру у Львові. Хай кожен, хто спочуває слов'янській справі, принесе свою посильну лепту в складчину на львівський театр, пам'ятаючи, що питання полягає в підтримці російської (в оригіналі – "русской". – Р. П.) народності у Львові і взагалі всієї Галичини...".

Але саме в цей час у львівському "Слові" з'являється інформація, в якій указувалося, що сподіватися на закордонні внески нічого, бо, мовляв, ті внески збиралися для всіх потреб Галицької Русі, що галицькі стипендисти в Москві вжили всю зібрану суму на закупівлю книжок для львівської народної бібліотеки, а про театр там ще не було й мови, очевидно, з тієї причини, що віділ "Руської бесіди", мовляв, не мав сміливості вживати щодо цього заходів[20].

Справді, один з таких галицьких стипендистів – студент Московського університету Петро Іванович Зарицький у недатованому листі до Я. Головацького (але з усього видно, написаному на початку 1867 р.), повідомляючи про майбутній концерт у Москві "в пользу галицких родимцев наших", просив поради, на що обернути зібрані з концерту гроші: "Чи на книги для библиотеки народной, чи на дівоче воспитание, чи на запомогу академиком русских наших"[21].

Яків Головацький, очевидно, відповів, що допомоги потребують і згадана П. Зарицьким бібліотека, і дівочий пансіон, і академіки (тобто студенти), але й назвав Руський народний театр, бо в наступному листі, від 5 лютого 1867 р., П. Зарицький повідомляв Я. Головацького, що в Москві відбулося друге літературне читання на користь галичан, внаслідок чого зібрано 800 крб. З них 150 крб. відіслано І. Наумовичу, а решта призначається на Руський народний театр і книжки для бібліотеки Народного дому у Львові[22]. Я. Головацький у листі-відповіді П. Зарицькому від 9 (21) березня 1867 р. дякував "благородным русским мужам, которые занимаются столь искренно

нашею судьбой и жертвуют свой труд, и знания, и деньги в пользу бедных галичан", зазначивши, що "театр истинно нуждается в подмоге", бо товариство "Руська бесіда" неспроможне забезпечити його існування[23].

Через якийсь час С. Паливода-Карпенко в листі до В. й О. Барвінських від 17 вересня 1867 р. писав, що дістав листа від голови "Руської бесіди" Д. Сенкевича, який повідомляв про одержання з Росії тисячі карбованців у 1866 р. і ще однієї тисячі в 1867 р. Тим часом, каже Паливода-Карпенко, російська преса повідомляла, що з Києва 30 грудня 1866 р. переслано до Львова 4075 крб. сріблом, а в лютому 1867 р. там уже було зібрано понад 2000 крб., у Москві – 1600 крб. і так далі – аж до 10 тисяч карбованців. С. Паливода-Карпенко робить висновок: "Гроші, котрі із Росії од нас вислано... поминай, як звали... Проковтнули... Ого, крадюки незгірші... но де: чи у вас, чи у нас?.. А ось ми тих крадюків гласно виведемо на свіжую, чистую воду..."[24].

Наївно було б гадати, що гроші "пропали" в Росії. Скоріше всього, їх було переслано до Львова, однак москвофіли використали надходження для інших цілей.

В іншому листі до Барвінських – від 19 грудня 1867 р. (з м. Динабурга Вітебської губернії), С. Паливода-Карпенко знову повідомляв, що Д. Сенкевич у листі до нього "щиросеречно розоблачив крадючество", однак ми не знаємо, кого було звинувачено. Очевидно, сам Д. Сенкевич скаржився на москвофілів, бо С. Паливода-Карпенко додає від себе: "Загарбали гроші, да ще й не малі з Росії на піддержку "русской народности" і театру... Та й ти хап, і я хап, і ти цить, і я цить?! Та покарай нас, Боже, за діло негоже!.. А от скоро, незабаром, діло розкриється, куди поділи гроші. Знаю, тут Сенкевич не причастен і не повинен, но щодо других, то подякують"[25].

Діло розкрилося, проте не скоро. Аж через тридцять років, коли було опубліковано листи Ф.Г. Лебединцева, що їх він надсилав з Холма до брата Петра в Київ, вилізло шило з мішка. З тих листів видно, що гроші в Росії збиралися не на самий театр, а передусім для матеріальної допомоги окремим москвофільським діячам. У листі від 19 (31) грудня 1866 р. Ф. Лебединцев просив брата організувати в Києві складку для І. Наумовича, що жив справді в страшенній нужді[26]. З цього ж листа Ф. Лебединцева видно, що протягом 1866 р. самі тільки російські службовці на Холмщині шість разів збирали поміж себе гроші на складку для галицьких москвофілів. У лютому 1867 р. Ф. Лебединцев писав, що Я. Головацькому, звільненому з посади професора Львівського університету, для переїзду в Петербург дали тисячу карбованців, що допомога галицьким москвофілам

дається і ще даватиметься "як з державного, так і з громадського капшука", що Холм вибрали пунктом передачі грошей, для чого має прислужитися закладене Ф. Лебединцевим спеціальне товариство[27].

Пізніше у листі від 16 березня 1867 р. Ф. Лебединцев повідомляв, що гроші, зібрані в Києві для галичан, одержано, але ті галичани, що переселилися до Холма, розійшлися в думках, яке їм дати призначення. Одні пропонували послати на бурси: львівську, перемиську й коломиїську, інші – деяким священикам і вчителям, ще інші радили затримати ці гроші в Холмі для видачі їх тим галицьким юнакам, які прибуватимуть сюди в гімназію, й на педагогічні курси, як необхідну допомогу на перших порах, поки буде призначено стипендію. У зв'язку з цим Ф. Лебединцев просив повідомити, на який проект більше пристане "київська братія". Тут же він висловив своє шкодування, що зібрані в Києві чотири тисячі з лишком карбованців послано в редакцію "Московских ведомостей", бо ті гроші все одно надійдуть до Холма. Зазначив, що в Любліні теж збирають гроші для галичан"[28]. А з листа від 2 квітня 1867 р. стає відомо, що з грошей, зібраних у Києві, Б. Дідицький одержав три чи шість тисяч на видання газети "Слово", Я. Головацький – тисячу на переїзд до Росії, І. Наумович, крім 186 крб., зібраних у Холмі, ще 150 крб., які повинні б надійти з Петербурга. Ф. Лебединцев передав ці гроші через одного з агентів на руки Б. Дідицького з проханням розділити їх поміж собою[29]. А 4 травня 1867 р. Ф. Лебединцев переслав братові Петрові листа Б. Дідицького як документ про одержання і розподіл грошей[30].

Через вісім років після опублікування листів Ф. Лебединцева сам Б. Дідицький змушений був у власних мемуарах пояснити ці події. Однак твердження Б. Дідицького не збігається з твердженням Ф. Лебединцева. Це можна б пояснити часовою дистанцією – як-не-як, минуло сорок років від тих подій, і Б. Дідицький міг би дещо й забути, якщо він свідомо не прагнув замовчати дійсний стан речей. Передусім, Б. Дідицький пише тільки про одноразове одержання грошей з Росії через Ф. Лебединцева і що нібито цю "субвенцію для галицьких русинів" на суму чотири тисячі крб. він одержав через 5–6 тижнів після від'їзду Ф. Лебединцева зі Львова, отже, виходило б, десь у середині січня 1866 р.; нібито в листі до Я. Головацького Ф. Лебединцев призначав ці гроші Я. Головацькому на сплату боргів і на переїзд до Росії та на Руський народний театр; нібито Я. Головацький передав присутньому під час цієї розмови з Б. Дідицьким Ю. Лавровському дві тисячі карбованців на підтримку театральної трупи; нібито сам Б. Дідицький відмовився від грошей, бо "Слово" добре трималося в матеріальному відношенні; нібито

триста золотих ринських пішло на руки К. Меруновича, управителя Ставропігійської бурси, п'ятсот золотих ринських – на руки В. Стебельського, редактора москвофільського журналу "Боян", і стільки ж – на москвофільське товариство "Галицко-русская матица", а також на борги москвофілів, що виїжджали за кордон до Росії[31].

Передусім питання про переїзд Я. Головацького до Росії постало не на початку 1866 р., а на початку 1867 р., і гроші на цей переїзд, як відомо вже з листа Ф. Лебединцева, було передано Я. Головацькому для цього-таки на початку 1867 р. В. Стебельський почав видавати "Боян" не у 1866-му, а в 1867 р.; нарешті, в листах Ф. Лебединцева жодного разу не фігурує питання про призначення грошей на театр. Більше того, з листів тих видно, що москвофіли розмірковували над питанням, на що призначити гроші, однак не називали театр серед різних можливих інституцій. А з цитованої попереду інформації "Слова" знаємо, що галицьку громадськість було поінформовано, фактично після того, як було одержано немало грошей з Росії й України кількома порціями, про відсутність коштів на театр.

Щоправда, Я. Головацький у цитованому вже листі до П.І. Зарицького від 9 (21) березня 1867 р. зазначав, що театр справді потребує матеріальної допомоги. За його словами, "комитет [Русской] беседы" условливался с директором Бачинским и давал ему 3000 гульд., но тот не принимается, хочет больше, а комитет не в состоянии дать больше. Итак, хотя мы получили концессию на 40 представлений на текущий год, театра нет"[32].

О. Бачинський, видно, знаючи про одержані з Росії значні суми, став вимагати збільшення грошової допомоги театрові на 1500 золотих ринських (гульденів), на що виділ "Руської бесіди" нібито погодився, застерігаючи собі право спочатку переконатися з вистав театру, чи вартий буде цього його нібито мистецький рівень[33]. А тим часом "Слово" апелює до населення збирати й далі кошти на театр, надрукувавши, зокрема, допис із Стрийщини "Гдещо про руський театр", в якому анонімний автор закликає збільшити суми і кількість внесків на театр, бо від збільшення складкового фонду залежатиме грошова допомога театрові[34]. Однак запал до театру серед галицької громадськості став спадати.

(Далі буде).

5. Там само. – 7 (19).IX. – Ч. 71.

6. Кельсиев В. Галичина и Молдавия: Путевые письма. – Спб., 1868. – С. 19–20.

7. Слово. – 1866. – 12 (24).X. – Ч. 81; 15 (27).X. – Ч. 82.

8. Там само. – 29.X (10.XI). – Ч. 85.

9. Там само.

10. Там само. – 16 (28).XI. – Ч. 91; 30.XI (12.XII). – Ч. 95.

11. Н. Ч. Русский народный театр во Львове, его состав и управление от 1864 до 1870 года. – Коломыя, 1870. – С. 17–18.

12. Слово. – 1866. – 10 (22).XII. – Ч. 98.

13. "Siolo". – 1866. – Зошит другий. – С. 184.

14. Там само.

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

16. Слово. – 1866. – 21.VIII (3.IX). – Ч. 75.

17. Там само. – 1867. – 11 (23).I. – Ч. 3.

18. Студинський К. Галичина й Україна в листуванні: 1862–1884. – Х.–К., 1931. – Т. 1. – С. 19.

19. Слово. – 1867. – 4 (16).I. – Ч. 1.

20. Там само. – 3 (15).VI. – Ч. 43.

21. Савченко С. Західня Україна в листуванні Головацького з Бодянським: 1873–1876. – К., 1930. – С. 36.

22. Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Відділ рукописів, ф. 104 (Головацького), № 647.

23. Там само, № 227.

24. Студинський К. Галичина й Україна в листуванні: 1862–1884. – Х.–К., 1931. – Т. 1. – С. 19.

25. Студинський К. Галичина й Україна в листуванні: 1862–1884. – Х.–К., 1931. – Т. 1. – С. 34.

26. Киевская старина. – 1898, апрель. – С. 86.

27. Там само. – Май. – С. 173.

28. Там само. – С. 175.

29. Там само. – С. 177.

30. Там само. – С. 174.

31. Дедицький Б. А. Своежытые записки. – Часть 1. – Львов, 1906. – С. 69.

32. Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Відділ рукописів, ф. 104 (Я. Головацького), № 227.

33. Н. Ч. Русский народный театр во Львове... – Коломыя, 1870. – С. 19.

34. Слово. – 1867. – 15 (27).III. – Ч. 21.

1. Слово. – 1866. – 25.V (6.VI). – Ч. 41.

2. Там само. – 8 (20).VI. – Ч. 45.

3. Там само. – 22.VI (4.VII). – Ч. 49.

4. Там само. – 16 (28).VII. – Ч. 56.

Наталія ЄРМАКОВА

“БЕРЕЗІЛЬ” У ХАРКОВІ

(Продовження, початок: “Просценіум”, ч. 3(10)/2004, 1-2(11-12)/2005)

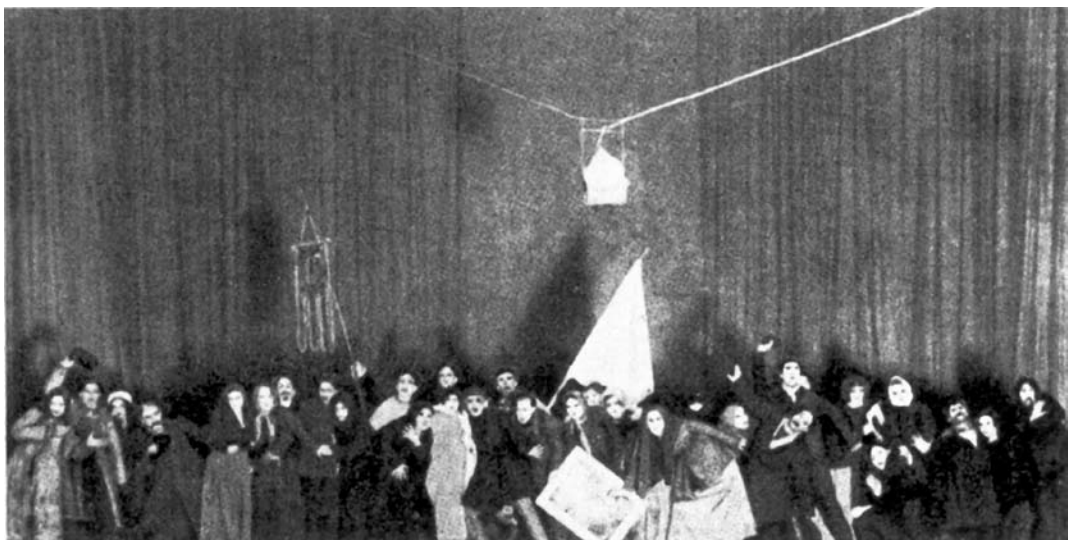
Новий 1927 рік виявився для “Березоля” вкрай напруженим. Відбулося шість прем’єр, перша і остання – “Пролог” та “Жовтневий огляд” – у режисурі Л. Курбаса. Три спектаклі здійснив березільський молодняк київського призову: “Саву Чалого” поставив Ф. Лопатинський, “Король бавиться” – Б. Тягно, “Яблуневий полон” – Я. Бортник. В. Інкіжинов розпочав роботу над оперетою “Мікадо”. Ситуація ускладнювалася тим, що Л. Курбас, В. Інкіжинов та Ф. Лопатинський працювали практично паралельно. У театрі відновлювалися “Шпана”, “Джиммі Гігінс”, “За двома зайцями”. Трохи згодом – “Гайдамаки” та “Жакерія”. Влітку в Одесі, поєднуючи працю із відпочинком, Л. Курбас репетирував “Войсека” Г. Бюхнера у власному перекладі. Він ще мав намір відновити “Золоте черево”, але колосальна напруга кінця сезону йому завадила. Тоді ж М. Куліш приголомшив березільців читанням щойно створеного “Народного Малахія”. Передбачалася ще постановка його “Хулія Хурини”. У викладі Н. Кузякіної досить загадкова історія з цією комедією у “Березолі” виглядає так: “Хулія Хурину” зняли з репертуару до генеральної репетиції. Курбас ризикнув влаштувати перегляд для режисерів харківських театрів, що і було поставлено йому на карб. Оскільки архіви “Березоля” харківського періоду загинули, ніяких матеріалів про цю виставу виявити не вдалося”[1]. Хоча насправді не всі матеріали харківського періоду загинули, однак ніяких згадок про роботу над “Хулією Хуриною” поки що не знайдено, зважати доводиться лише на зауваження Й. Гірняка про заборону і зняття з репертуару п’єс М. Куліша, серед яких згадується і “Хулія Хурини”.

На тлі безкінечних проблем і митарств “ювілейного року” вирізняється історія постановки “Прологу” (прем’єра 20 січня 1927 р.) – єдиної вистави “Березоля”, якій була присвячена монографія М. Верхацького (видана РУХом у 1932 році). Спектакль – розширений і серйозно збагачений другий варіант попередньої київської роботи Л. Курбаса “Напередодні”. Для визначення жанру обох сценічних опусів Н. Кузякіна живає словосполучення “історико-документальна хроніка”.

Цілком слушно у схожих виразах вона говорить і про останню виставу Л. Курбаса 1927 року – “Жовтневий огляд”. Усі три спектаклі об’єднувалися низкою спільних художніх ознак. “Пролог” поміж ними, очевидно, посідав чільне місце. У його образній мові щедро відлунювали засоби художньої виразності, які поставали впродовж усієї попередньої доби (із молодотеатрівською включно), хоча, приміром, Ю. Шерех не помітив у “Пролозі” нічого, крім “всеімперськості у сенсі проблематики” та “елементів психологізму в сенсі методи”[2]. Таке зауваження знаходить підтвердження і у міркуваннях М. Верхацького, коли він звертається до змін у надзавданні “Прологу” (порівнюючи його з київською виставою “Напередодні”). Тепер мета “не доводити глядачеві щось, а подати лінію і перелом психології груп 1905 р.”[3]. Тогочасна преса на це зовсім не зважає. Визначення мистецького плану “Прологу” рясніє іншими термінами: епічний, масштабний, хронікальний, монтажний, для чого також є безліч підстав.

Те, що Л. Курбас із співавтором літературної основи С. Бондарчуком переробляли літературний матеріал украй ретельно – так, що від тексту “Напередодні” не залишалося нічого, крім трьох-чотирьох сцен, свідчить про намагання кардинально оновити його. Насамперед це відбивається на постаті Каляєва. Тепер він є “тільки персоніфікатором зрушень” (вираз М.Верхацького). Позиція головного героя йому у новій виставі вже не належить. Каляєв залиша-

*Сцена з вистави “Пролог” С. Бондарчука, Леся Курбаса.
Сценографія – В. Шкляїв. “Березіль”, 1927 р.*



ється дуже важливою, але не центральною фігурою сценічної оповіді. Фокус зсувається. У його центр потрапляють різні персонажі, посилюючи враження фрески, епічної картини гігантської народної драми, історії кривавої сваволі і підлого ошуканства сотень тисяч людей. Образ народу, маси відтворюється “Березолем” із виключною мистецькою віртуозністю, залученням прийомів, методів, обертонів широкого діапазону. Недаремно галерея людських типів “Прологу” видавалася безкінечною.

Нова диспозиція вимагає від Л. Курбаса не просто уточнення певних акцентів. Головним завданням стає граничне посилення емоційної, психологічної, трагедійної напруги сценічної дії при збереженні масштабності зображуваного. Належного балансу енергій режисер не зміг би досягти без точного розрахунку і жорсткої програмності. Тут стає у пригоді досвід постановки “Джیمмі Гітінса”. Увага до етапу складання режисерського плану “Прологу” викликає певні алузії із тим, як Л. Курбас розпочинав роботу над твором Е. Сінклера. (Варто водночас зауважити, що режисер-лаборант і автор книги про виставу М. Верхацький теж мав рацію, стверджуючи, що “з формального ж боку застосовано цілковито нові методи роботи; отже, й маємо ми знову експериментальну спробу, що свідчила про невтомність у театральних шуканнях керівника “Березоля”)[4].

Досвід “Джиммі Гітінса” для постановки “Прологу” важливий як зразок того, що Л. Курбас міг літературний і сценічний тексти вистави створювати практично одночасно. Його бачення просторових і звукових форм майбутньої постановки складалося,

вже на перших етапах опрацювання матеріалу. Це помічає і зауважує Ю. Мейтус, запрошений для роботи над музичним матеріалом “Прологу”. Згадуючи епізод їхнього знайомства, майбутній постійний співавтор численних березільських вистав цю рису режисерського обдарування Л. Курбаса вважає чи не першою. “Прослухавши все завдання, я зрозумів, що у нього, як режисера, все було вже у виставі вирішеним, все було глибоко продуманим, так що випадковостей тут бути не могло. Він внутрішнім зором бачив декорації, мізансцени, чув, де і як звучить музика. Зараз же йому хотілося лише зрозумілими переконливими словами, образними порівняннями передати мені те, про що він думав, що бачив та знав. Йдучи від цього, я вже відчував, яка музика потрібна виставі, які теми треба створити й розвинути, які сцени – підкреслити музикою. Олександр Степанович відмінно відчував ритм сцени, ритм вистави, і в цьому йому також покликана була допомогти музика”[5].

“Пролог” складався із двадцяти чотирьох епізодів, скомпонованих у три дії. Загальна кількість персонажів сягала майже семи десятків, через що весь склад трупи, режисери-лаборанти та студійці виконували подекуди не по одній, а по декілька ролей. І навпаки – Каляєва грали тепер троє акторів: А. Бучма, О. Долінін та М. Назарчук. Каляєви у київській та харківській виставах не були тотожними: “У “Напередодні” Каляєв трактувався есером, руським інтелігентом, людиною, яка “прожыгаєт жизнь”, він подавався фразером, поетом, викликав до себе співчуття як до героїчної фігури. Замах на вбивство князя звучав при такому трактуванні як поза перед самим собою. Тепер Каляєв трактується як ідеаліст, відданий революції, сповнений бажання поквитатися із царатом”[6]. Насправді, схоже, що на

момент постановки “Прологу” загострилася проблема “есерського походження” Каляєва, змушуючи Л. Курбаса по можливості уникати концентрації уваги на його постаті. Але це руйнувало зміст ідейної “противаги” цілої вистави – адже Каляєв у березільській виставі поставав насамперед антиподом антигероя – Миколи II (Й. Гірняк). Саме ця система ще у “Напередодні” автоматично висувала Каляєва – А. Бучму на позицію головного пафосного позитивного героя. У посталій колізії 1927 року Л. Курбас “пересуває” проблему їхнього протистояння швидше на рівень естетичного змісту, стильової площини, а ідеологічний план “Прологу” сфокусовано на інших мотивах.

На ідейному рівні знакова опозиція персонажів Й. Гірняка та А. Бучми надто очевидна, щоби її знівелювати. Її було збережено і

Сцена з вистави “Пролог” С. Бондарчука, Леся Курбаса. Сценографія – В. Шкляїв. “Березіль”, 1927 р.



відтворено в сенсі художньому, але у різних формальних “регістрах”. За визначенням В. Хмурого, Микола II (Й. Гірняк) – фігура не просто гостро експресивна, але й надреальна. Критик кваліфікував її як методично довершену й вишукану систему: “У тому, що тут крізь фахові акторські прийоми та способи творення образу просвічує його ідея, що низка фрагментів не згущує фарби, а вивертає назовні нутро образу, що він рветься від свого центру, від свого фізичного ества, бо не може в нім уміститися, в цьому і право на сценічний шедевр Гірнякового царя, і його гостра театральність”[7]. Майже символічній згущеній ексцентричності Миколи II протиставлялося тонке психологічне нюансування образу Каляєва. Персонажі А. Бучми, О. Долініна та М. Назарчука при цьому зовсім не виглядали подібними. Першій виконавець витлумачував постать революціонера цілком у душі вищенаведеної характеристики М. Верхацького. Другий був ліричнішим, м’якішим, третій – несподівано дуже молодим, по-юнацькому наївним і щирим. Сцена передсмертного листа лишилася кульмінаційною для цього персонажу. Її музичність і утворюваний самим характером мізансценування глибокий сум складала різкий контраст решті епізодів.

Гранично загостреним залишався образ Победоносцева. М. Крушельницький, як і раніше, лише двічі з’являвся на сцені, весь час перебував за столом, не полишаючи свого посту ні на мить. Чорні окуляри, грим, який викликав асоціації з черепом, нарешті, шитий золотом чорний мундир, що робив враження пишної труни, – усе це разом утворювало образ чогось водночас і гротескового, і містично-жахливого. Пластика, повільне здійснення над столом, “виростання” сановного мертвяка у неприродно довготелесу постать належали, з одного боку, стилістиці символістського театру, а з іншого – майстерно зроблена актором потвора ніби заміщала у цьому новітньому Вертепі фігуру царя Ірода.

Насправді багатокартинний “Пролог”, що масштабно відтворював тему грандіозної народної трагедії, жорстокого правління царів, знищення безневинних людей (до особливої сцени єврейського погрому включно), міг тематично, окремими образами резонувати у світі народної вертепної культури. На цю думку наштовхують і численні епізоди, асоціюючись із інтермедіями – іншою принципово важливою іпостассю Вертепу. “Перед глядачами поставав немовби вертикальний зріз соціальної структури Російської імперії 1905 – 1906 року – від самої верхівки до низів. Люди різного віку і стану, старі й молоді, чоловіки і жінки, діти, багаті й бідняки, нероби й трудяги, дворяне й міщане, військові чини й цивільні, городяне й селяне. Царський палац і Сенатська площа в Петербурзі; тюремна камера; Миколаївський вокзал

у Москві; московська вулиця і міщанська квартира на околиці міста; типографія, робітничий страйк і студентська демонстрація”[8]. Ю. Бобошко, зауваживши у “Рури” прямий вплив Вертепу, зазначає у “Пролозі” курбасівську самоцитату з “Руру”, тим самим опосередковано підтверджує можливість таких впливів і зв’язків. Сам режисер у статті 1923 року “Вертеп на агітаційній службі” особливо наполягав на тому, що Вертеп “по самій своїй суті найбільш пристосований для виявлення типових, масових, колективних рис”[9]. “Пролог” найкращим чином уможливило подібну адаптацію, а присутність тих чи інших ознак Вертепу лишається генетичною прикметою театру Курбаса, з якою можна буде й надалі зустрічатися у його роботах.

Водночас у “Пролозі” прикметними є і мистецькі рефлексії іншої естетичної природи. Уважний до визначальних засобів кіномови, Л. Курбас будує сценічну дію “Прологу” ніби за монтажним принципом. Більшість дописувачів помічають цю структурну своєрідність, хоча й по-різному до неї ставляться. “Одна за одною проходять картинки історичного літопису”[10](П. Рулін); “Це сума епізодів, істотно не пов’язаних”[11] (Ю. Смолич); “Дробність історичного огляду не була подоланою у “Пролозі”[12] (Н. Кузякіна). М. Верхацький, здається, найближче підійшов до з’ясування логіки обраної Л. Курбасом будови вистави. Порівнюючи “Напередодні” і “Пролог”, він визначає першу як “хроніку-етюд”, а далі продовжує: “режисер хотів ще зберегти від “Напередодні” відтінок далеких затушкованих подій. Через оце все сцени в п’єсі мали бути короткі, згущені в дійовому змісті і без акценту на логічній будові сюжету”[13]. Себто, запроваджена у “Пролозі” структура дії, сказати б, запозичила у кінематографічному прийомі монтажу епізодів деякі важливі риси, що суттєво вплинуло на ритм вистави, позначилося на внутрішньому темпі, додало динамізму дії. Швидше за все у численних світлових ефектах цього спектаклю також відбився вплив досвіду дуже важливої для Курбасівського театру експресіоністичної кінокультури. Деякі критики вбачали у цьому головний сценографічний принцип “Прологу”. Серед них виділяється позиція П. Руліна, який називав спектакль “експериментом на освітлення” але стверджував, що тут глядачі мали справу із “плідним використанням принципів східного тіньового театру”[14].

Насправді діапазон візуальних ефектів “Прологу” звертав на себе увагу рідкісним багатством. Там були локальні, але дуже виразні статичні тіннізнаки: “Сценографія В. Шкляєва скупими засобами тіньової проекції на рухливі сіро-зелені сукна різної конфігурації відтворювала графіку міського пейзажу, знайомі силуети набережних і мостів, сніжну

ніч, тінь від ґрат на стіні тюремної камери, силует військового корабля”[15]. Не менш різноманітними і складними поставали динамічні тіні. Приміром, у сцені на вокзалі “ні паровоза, ні вагонів не видно, усе відтворюється тільки звуками і світлом. Гра світла (наприклад, у цій сцені – відблиски освітлених вікон вагонів, що проносяться мимо, уповільнюючи ходу), різного характеру звуку й шуми, як і оркестрова музика (композитор Ю. Мейтус) утворювали сповнену тривоги живу образну атмосферу”[16]. Оригінальна гра масштабами тіней визначила зміст епізоду промови Гапона (М. Кононенко). Натовп непомітно підсвічувався знизу, і на задник падали гігантські тіні синхронно жестикулюючих людей. А височенна, у довгому пальто чорна постать Гапона, яка була до того ж піднятою над сценою спеціальним станком, кидала на бічну кулісу, якраз, значно меншу тінь. Диспропорцією постатей і тіней не лише візуально загострювався драматизм моменту, але й ніби “сповіщала” власне театральна оцінка події, яка завдяки елегантності прийому не здавалася ані прямолінійною, ані демонстративною.

Сильне враження, на загальну думку, справляла сцена розстрілу демонстрації. Дві шеренги людей фронтально рухалися з глибини сцени ближче до ліній рампи і також кидали на задник тіні, які не лише зростали у цьому просуванні вперед, але й робили враження кількісного збільшення натовпу із кожним наступним кроком. У цьому епізоді Л. Курбас вдається до оригінального прийому, ніби прямо інспірованого стилістикою німого кіно. “Настає кульмінаційна частина картини... Ось непомітно для глядачів з першого ряду напівсилуетна постать жінки робить крок вперед, і за нею на заднику виростає велика тінь, чи не втричі більша за людський зріст. Одночасно з нею, з “синхронною” точністю поруч друга артистка (якої глядач не помічає) починає говорити промову-заклик до солдатів... А перша жінка жестами й пластичними рухами тіла доповнює промову-заклик. Її тінь на заднику відображає в русі саме ті почуття, які глядачі чують у промові. Тінь так приковує їхню увагу, що складається враження, ніби вона і рухом, і словом-образом відтворює оті скарги, що звучать у промові-заклику”[17]. Промова-заклик утворюється триєдиним виразом: людина-голос, людина-жест і тінь людини. Втілення цього багатоскладового образу поза одночасним функціонуванням всіх окремих його складових просто неможливе.

Роботі над масовими сценами сприяє багатючий досвід Л. Курбаса ще з часів створення “Едіпа”, “Гайдамаків”, власне молодотеатрівської епохи. “Джиммі Гітінс” і “Напередодні” збагатили цей набуток новими рисами. Експресіоністський шедевр “Газ” зреалізував можливість, що їх надавав метод колективного

дійства, гранично ускладнивши характеристики пластичного вияву маси. Ознаки символізму, експресіонізму найсильніше рефлектували у “Пролозі” саме у масових сценах, і, звичайно, суттєво збагатили шкалу образного вияву маси. Працюючи над картиною “9 січня”, Л. Курбас, здається, водночас балансує на межі умовного і реалістичного театрів. Із характерною для його мистецтва стилістичною гнучкістю він, звертаючись до тропів різної художньої природи, завжди між ними знаходить, сказати б, необхідну гармонію. Так знаковий за своєю сутністю епізод із триєдиним тропом промови-заклику співіснував із “гіперреалістичним” образом натовпу демонстрантів у сцені розстрілу... Отже, коли шеренги змучених відчаєм людей просуваються ближче до авансцени, кількісно ніби зростаючи завдяки гігантським тіням, що вони їх самі кидають на задник, їхній рух зупиняє крик: “Стій! На-зад!.. Глядачі мимоволі здригалися, повертали голови. При вході у партер з’являвся офіцер. На сцені шеренги людей зупинилися. Спів обривався. Завмирили нерухомо і фантастичні тіні на заднику. Ці тіні примножували ряди людей, яким, здавалося, немає кінця. Переговори офіцера з робітниками йшли через голови глядачів”[18]. Із цього опису ясно видно, що подальше “кількісне” зростання демонстрантів з певного моменту відбувається за “рахунок”, власне, глядачів (!). Режисер у такий спосіб об’єднує всіх присутніх і логікою формування мізансцени, і, звичайно, патосом епізоду.

Короткі репліки офіцера і демонстрантів, якими вони обмінювалися лічені секунди, тримали у великій психологічній напрузі людей по обидві сторони рампи. Діалог уривався довгою драматичною паузою, створюючи відчуття ритмічної прострації – часової “чорної діри”, що ніби розривала тканину життя. Сцена несподівано розв’язувалася із грандіозною емоційною силою. “Жахлива тиша й довга пауза здаються безкінечними. Завмерли люди на сцені. Завмерли їх тіні на заднику. Завмерли глядачі у залі.
– Вогонь!

Громом литавр вибухає музика. З розпачливими звуками оркестру зливаються крики людей на сцені. Шеренги перемішалися, люди падають, підводяться, метушаться. Здається, збожеволіли, переплелися й фантастичні тіні на заднику. Знайдене Курбасом образне перетворення підносило виставу “Пролог” на височинь народної трагедії, що потрясала глядачів”[19].

В образній системі “Прологу” знайшли своє місце і деякі інші засоби, випробувані Л. Курбасом у попередні роки. Зацікавлення театральною маскою ще у Києві розв’язується створенням надто специфічних зразків, у яких домінують характеристичні ознаки тварин. Це є і у “Пролозі”, причому, як у випадку

створення образів згущено гротескових, так і у психологічно-побутових. Приміром, М. Крушельницький для Победоносцева знаходить вкрай ексцентричний мовний прийом і, характеризуючи цю одіозну фігуру, примушує асоціювати героя із псом. Для цього “він промовляє, начебто гавкає, випльовуючи слова”[20]. У “Пролозі” апеляція до такого типу маски могла відбуватися і принагідно до образу цілком іншої природи. І. Мар’яненко у ролі князя Сергія Олександровича її застосовує як ледь помітний нюанс, але для цього у виставі вибудовується цілий епізод. “Пізній вечір. Величезне помешкання потопає у мороці. За великим столом, заваленим книжками, паперами, величний господар кабінету без мундира, у білій сорочці, при непевному світлі одинокої свічки переглядає вечірні газети... Нечутно виникає з темряви постать лакея з чаєм. Князя лякає найменший шерех. Тривожно вдивляється він у темряву кабінету, вслухається:

Ми-шші... Ми-шші...

З силою летить через усю сцену пожбурена князем у темний кут важка книга... Великий князь нагадував крупного звіра, переслідуваного і загнаного мисливцями”[21]. Звичайно, означена провокативна асоціація виявляє себе дуже опосередковано. Епізод створено засобами реалістичного театру, хоча окреслює цілком парадоксальне протиставлення маленькій миші левиної статі статурного чоловіка.

Попри розмаїт принципів акторської гри у роботі над “Прологом” діяли художні “правила”, спільні для всіх митців, як представників певної школи. М.Верхацький у своїй книзі на цьому особливо наголошує: “Постановник – фундатор системи “Березоля”, не мислить гру актора як подачу безперервної ілюзії життя. Для актора важно подати своєю грою закономірно й доцільно побудовану систему театральньо-діяльних знаків, щоб кожен із них давав виразний натяк і примушував глядачів асоціювати, себто психологічно зробити глядача через майстра актора співчасником творчості вистави”[22]. Інакше кажучи, образ у “Пролозі”, сказати б, не розгортався, а подавався у певній концентрованій сутності, фіксований у характерній рисі, деталі. Так, приміром, було із царицею (Н. Ужвій). Найвиразнішою прикметою героїні ставала одна-єдина мовна ознака, але у цьому специфічному мовленні якраз і фокусувався сенс образу. Наголос робився на німецькому акценті, що обарвлювало особистість героїні у комічні тони. Проте іронія не видавалася надмірною. М. Верхацький спеціально наголошував: “Цей акцент не мусить бути карикатурою, а має звучати м’яко. За основу в акценті взята асиміляція: замість щ – штш, ч – тш, л – ль, в – ф, з – с, ж – шш”[23].

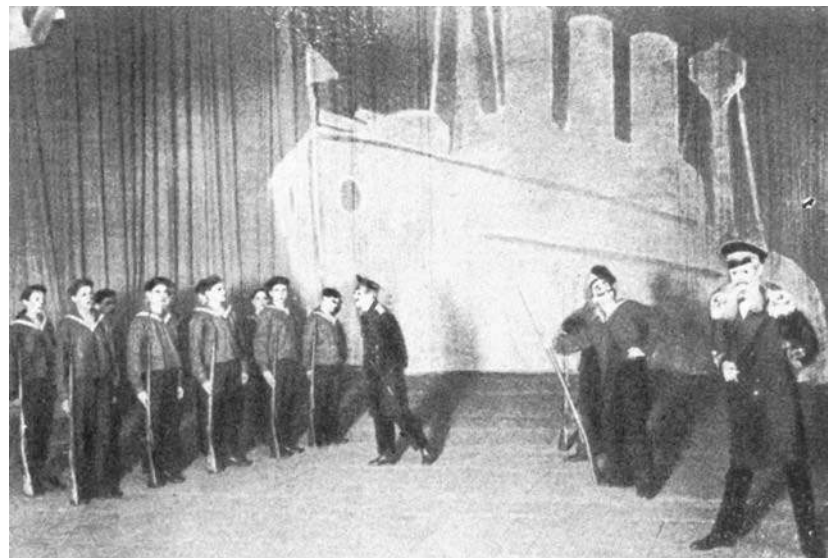
Великий успіх березільської трупи у “Пролозі” Курбас не просто розділив із акторами. Масштаб його

таланту постановника, мистецького ідеолога театру був врешті визнаний місцевою публікою. Харків, вражений і переможений, вчинив, за В. Хмурим, так: “На “Пролозі” була повна зала, аж доки весь Харків не побачив його двічі”[24].

Наприкінці 1927 року Л. Курбас показує прем’єру “Жовтневого огляду”, чим завершує, власне, цілий напрямок масового, ораторіяльного театру. Дія там будувалася приблизно так, як і у “Пролозі”, але принцип добору літературного матеріалу змінився. Щоби створити монументальне видовище, що є ніби розвідкою “якогось нового театрального жанру – політичного огляду, пристрасної театральньо-публіцистики”[25], Л. Курбас звертається до широкого спектру відомих творів (від поезії до публіцистики і драми), додаючи дещо із спеціально написаного на замовлення “Березоля”. Готуючись до спектаклю, який він сам називає “найвищою точкою сезону”, “добирає уривки з творів В. Маяковського, П. Тичини, М. Йогансена, М. Семенка, Й. Бехера, Е. Толлера та інших. Крім того, на замовлення Курбаса написали окремі завершені сцени-мініатюри: М. Куліш (“Легенда про Леніна” і “Колонії та колоніальна політика”), О. Копиленко (“Сцени на теми громадянської війни”), Ю. Смолич (“Епізоди з часів Жовтневої революції”, „Гамбург на барикадах” та “Ми витримали” – про трудовий героїзм радянських робітників”, “Шарж на еміграцію”)[26].

Вистава вийшла надзвичайно трудомісткою і довгою (близько чотирьох годин). Майстерність “Березоля” розкривалася в енергії руху, барвистості різноманітних і різножанрових сцен, єднанні безлічі епізодів у грандіозне видовище. “Драматичні епізоди чергувалися у виставі з читанням віршів, співом ве-

Сцена з вистави “Пролог” С. Бондарчука, Леся Курбаса.
Сценографія – В. Шкляїв. “Березіль”, 1927 р.



ликого хору, що надавало їй піднесеності святкового концерту – до речі визначеного театром як “урочисте грище”. Це було винахідливе видовище, щедро насичене всіма можливими засобами театрального впливу. Щось схоже на політичний карнавал, в якому діяли люди, маски, ляльки. (В одній сцені на кону з’являлася гігантська лялька Морганфеллера). Цей величезний дивертисмент утворювався практично всіма різновидами видовищних культур до цирку і естради включно. А поруч “виступ балету супроводжувався демонстрацією лозунгів та цифр, в яких виражалися досягнення народного господарства”[27].

Підбиваючи підсумки харківського сезону, Й.Шевченко слушно виводить родовід “Жовтневого огляду” із попередніх спроб, як він каже, “художнього агіту”. Варто слідом за критиком уважніше придивитися до жанрового аспекту вистави: “Жовтневий огляд” у “Березолі” за основу бере популярні форми театрального плакату, поглиблюючи їх і загострюючи, підносить їх до ступеня високого майстерства й надає їм особливої урочистої патетичності”[28]. Він визначає, що у цій опусі “велична ясність думки реалізувалась у монументально-простих формах; стиль вистави дуже добре відчували актори. Але, незважаючи на мобілізацію таких сильних засобів для спектаклю, його, проте, не було, як слід оброблено – він був переобтяжений атеатральним словесним матеріалом, в ньому були й зайві сцени, й інші хиби... Цей спектакль має, на нашу думку, складові елементи, щоб стати яскравим театральним пам’ятником Жовтневі, і шкода було б, коли б театр не викінчив його згодом”[29].

Однак така перспектива Л. Курбаса, вочевидь, не цікавила: ораторіяльність, монументальність і патетика, застосовані у “Жовтневому огляді” без найменшого домішку іронії, тут, чи не востаннє, домінували, визначаючи стильову палітру постановки, і патос, і мажор авторського ставлення до політичної історії Радянської влади, на перший погляд, назавжди лишаються у театральному минулому режисера. “Напередодні”, “Пролог”, “Жовтневий огляд”, здається, повністю вичерпують курбасівську зосередженість на соціально-політичних картинах розвалу імперії, в якій його власне існування було надто коротким. Режисер востаннє звертався до цього предмета і ставив “Жовтневим оглядом” цілком недвозначну крапку.

Залишивши політичну минувшину минулому, він дуже швидко виявився цілком підготовленим до творчого осмислення політичного сьогодення – наступною постановкою Л. Курбаса стане “Народний Малахій” М. Куліша. І цю історію він, в усіх сенсах, відтворить у масштабах анітрохи не менших.

(Далі буде)

1. Кузякина Н. Становление украинской советской режиссуры (1920 – начало 30-х гг.). – ЛГИТМиК., 1984. – С. 51.
2. Шерех Ю. Лесь Курбас і Харків // Сучасність. – 1993, №12. – С. 47.
3. Верхацький М. Пролог // Михайло Верхацький. – К.: – РВЦ “Проза”, 2004. – С. 59.
4. Рулін П. Два вечори в „Березолі” // На шляхах революційного театру. – К.: Мистецтво, 1972. – С. 138.
5. ДМТМКМ, ф. 9960.
6. Верхацький М. Пролог // Михайло Верхацький. – К.: РВЦ “Проза”, 2004. – С. 59.
7. Хмурий В. Театр на його раменах // Український театр, 1992. №2. – С. 30.
8. Черкашин Р. Ми – березільці. (Рукопис. Зберігається у М.Губаренко-Черкашиної).
9. Курбас Л. Вертеп на агітаційній службі // Глобус, – 1923, №4.
10. Рулін П. Два вечори в „Березолі” // На шляхах революційного театру. – К.: Мистецтво, 1972. – С. 139.
11. Смолич Ю. “Пролог” у „Березолі” // Про театр. – К.: Мистецтво, 1977. – С. 111.
12. Кузякина Н. Становление украинской советской режиссуры. – Л.: ЛГИТМиК, 1984. – С. 52.
13. Верхацький М. Пролог // Михайло Верхацький. – К.: РВЦ „Проза”, 2004. – С. 46.
14. Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас. – К., 1987. – С. 197.
15. Там само.
16. Черкашин Р. Ми – березільці. (Рукопис. Зберігається у М.Губаренко-Черкашиної).
17. Макаренко А. Курбас на репетиції // Лесь Курбас. Спогади сучасників. – К.: Мистецтво, 1969. – 213 С.
18. Черкашин Р. Ми – березільці. (Рукопис. Зберігається у М.Губаренко-Черкашиної).
19. Черкашин Р. Там само.
20. Рулін П. Два вечори в “Березолі” // На шляхах революційного театру. – К.: Мистецтво, 1972. – С. 140.
21. Черкашин Р. Ми – березільці. (Рукопис. Зберігається у М.Губаренко-Черкашиної).
22. Верхацький М. Пролог // Михайло Верхацький. – К.: РВЦ “Проза”, 2004. – С. 56.
23. Там само.
24. Хмурий В. Театр на його раменах // Український театр, 1992. №2. – С. 30.
25. Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас. – К.: – Мистецтво, 1987. – С. 131.
26. Там само.
27. Там само
28. Шевченко Й. До підсумків театрального сезону в Харкові // Критика, 1928. № 5. – С. 123.
29. Там само.

Марина ГРИНИШИНА

“ТРАГЕДІЯ НАВИВОРИТ” АБО “ЛЕГКОВАЖНИЙ ЖАНР”: трагікомедія в театральному дискурсі другої половини 1920-х рр.

Коротенька нотатка Я. Мамонтова “Трагікомедія як жанр нашого часу” у часописі “Нове мистецтво” за 1928 р.[1] з’являється, здається, якось несподівано й врозріз із суттєвою театральною проблематикою другої половини 1920-х (для доказу досить зіставлення з дискусією про “народний театр”, або з кампанією довкола “Народного Малахія” М. Куліша–Л. Курбаса в “Березолі”). Вміщена в провідному спеціалізованому виданні “в порядку постановки питання”, вона й не приверне особливої уваги практиків і критиків, за винятком Л. Курбаса. І саме художній керівник “Березоля” своєю розгорнутою і досить різкою відповіддю драматургові у статті “Мамонтові парадокси”, надрукованій в одинадцятому-дванадцятому числах того ж часопису[2], надасть мамонтовському виступові значно більшої ваги, а відлуння цього “обміну думками” чутиметься ще декілька років потому. Для дослідника історії національної сцени зазначеного періоду вона встановлює цікавий аспект до значущої теми означення шляхів, якими відбувався поступ українського театру, та патерналізму тогочасної драматургії як одного з найістотніших елементів цього поступу. Відтак, у даній статті авторка вирішила зіставити аргументи двох першорядних учасників театрального процесу щодо місця, мистецької ваги та драматургічного й сценічного майбутнього однієї з найпотужніших драматичних форм світової літератури й театру від рубежу XIX–XX століть – трагікомедії.

Від перших рядків статті унаочнюється таке: беручись стверджувати пріоритетність жанру трагікомедії для тогочасної драматургії і театру й розпочинаючи виклад з контраргументів, сам Я. Мамонтов розуміє трагікомедію, сказати б, за “класичною” схемою, яка склалася з античних часів. Тоді, чи не вперше, трагікомічні мотиви було помічено в творчості Еврипіда, згадка про жанр – у пролозі Плавта

до “Амфітріону”. Від початку під трагікомедією розуміється або драматичний твір, в якому трагічний сюжет зображений комедійно, або вільне поєднання в одному творі трагічних та комічних елементів. Потім, на зламі двох величних культурних епох – Середньовіччя і Ренесансу, відбудеться її злет, а у момент, на який посилається драматург у вигаданому діялозі з “ерудитом” (рубіж XVI–XVII століть), трагікомедія остаточно сформується в окремий жанр, набувши декількох необхідних для цього базисних ознак (персонаж, дія, стиль). Однак Я. Мамонтов зупиняється на первісному означенні жанру, ігноруючи його історичний поступ, і, мабуть, через те висунені ним аргументи на користь трагікомедії виглядають слабкими[3].

Як то часто бувало в різні культурні епохи, у XVIII столітті новостверджений жанр став у нагоді руйнаторам панівного статусу тогочасного стилю доби. Зосібна, один з найзавзятіших “повалювачів” французького класицизму Д. Дідро (якого виставляє своїм “супротивником” Я. Мамонтов) відмовлятиметься від класицистичних “єдностей” й від чіткого розподілу жанрів, від патетики та риторики, що ставлять кін на котурни й уводять мистецтво далеко від життя, і пропонуватиме свій власний інваріант “серединного” жанру задля ствердження драматичної форми, що дозволила б вивести на сцену правдиве й серйозне зображення повсякденного життя пересічної людини з так званого третього стану, показати його неповторну своєрідність. Він прагне для цієї нової драми відповідного буденного тону, для її персонажів – максимально життєподібної типізації (“Бесіди про “Побічного сина”, 1757, “Міркування про драматичну поезію”, 1758). Натомість практика трагікомедії впродовж цілого столітнього періоду, на яку він може послатися, видається йому категорич-

но непридатною для вищезазначених великих цілей, адже у французькому класицистичному полі категорія трагікомедії використовується всього-на-всього для означення трагедії зі щасливим закінченням (приміром, Корнель в такий спосіб означає свого “Сида”). Цей суттєвий нюанс чомусь проходить повз увагу Я. Мамонтова, бо в іншому разі твердження Д. Дідро могли прислужитися саме драматургові, а не його ще одному гаданому опонентові – “професору літератури або солідному журналісту”. Адже у випадку з засновником “Енциклопедії” можна говорити радше про тогочасну термінологічну неузгодженість, ніж про заперечення окремого поняття за його змістом й конфігурацією[4].

Наступний пасаж статті Я. Мамонтова, в якому співрозмовника автор знаходить в особі “театрала”, нібито добре обізнаного з репертуаром театрів мініатюр, також грішить на змістовну неузгодженість. Беремося стверджувати: в усі часи їх існування (від останньої третини XIX століття) театри мініатюр (як європейського, так і імперського, а згодом радянського гатунку) жодним чином не мали за векторне спрямування репертуару трагікомедію. В найкращому разі (Інтимний театр Б. Неволіна, “Летюча миша” М. Балієва) їх репертуар зорієнтований на мелодрами та комедії малої драматургічної форми чи літературні та сценічні пародії (“Криве дзеркало” М. Євреїнова й О. Кугеля), в гіршому – вони “годуєть” публіку другосортним гиньолем та співочо-танцювальними шоу (Театр на Літейному, Інтимний театр у Києві). Натомість репертуар “солідних” театрів тих часів все частіше поповнюється драматургією (Г. Ібсен, Г. Гауптман, А. Стріндберг, М. Горький, А. Чехов), яка, можливо, й не має ознак цілого трагікомедійного жанру, але вочевидь сповнена відповідних ефектів, а за базовий принцип стилю має трагікомедійний конфлікт[5].

Не витримує критики третій контраргумент Я. Мамонтова, поданий “від особи” пересічного глядача. Адже за переважними стильовими ознаками частину найпопулярніших українських та російських драматургічних опусів другої половини XIX століття, що лишаються вагомою частиною репертуару українських театрів наприкінці 1920-х, можна віднести до жанру трагікомедії (зокрема, “Вій” М. Гоголя, “Мартин Боруля” І. Карпенка-Карого. Не строго кажучи, “За двома зайцями” М. Старицького й “Ревізор” М. Гоголя також просяться до цього загалу). Відтак вони додаються до гурту європейських драматургічних прикладів, що стають підставою для наступних тверджень Ю. Баба, на які посилається Я. Мамонтов: життєвий матеріал повсякчасно здатен дати одно-

часний трагічний та комічний ефекти[4]. Додамо, що саме цей, так званий “народний”, репертуар найбільше поціновувався тогочасним пересічним глядачем, і саме ця його перевага над “сучасним” репертуаром спричинила нову хвилю популярності у середині 1920-х трупи П. Саксаганського, дала підстави для неодноразових прохань можновладців від культури М. Садовському повернутися в Україну, нарешті – для відкриття у Харкові 1927 року Державного Народного театру, чийм гарячим прихильником виступив Я. Мамонтов.

Так само, як і у випадку з Д. Дідро, Я. Мамонтову не вистачає новітніх знань при посиланні на Шекспіра. Спочатку його знову підводить елементарне розуміння особливостей трагікомедійного жанру й він використовує творчість Шекспіра тільки задля ствердження тези про художню плідність поєднання “трагедійних та комедійних моментів в єдиному драматургічному процесі”[5]. Натомість задля серйозного використання шекспірівського аргументу йому було досить знати точку зору тогочасного російського шекспірознавства. Дослідники (А. Луначарський, В. Мюллер, І. Аксьонов) уже встановили, що жанр романтичної трагікомедії визначив цілий, так званий четвертий, період творчості англійського класика. “Перикл” (1609), “Цимбелін” (1610), “Зимова казка” (1611), “Буря” (1612) демонструють не тільки вільне й напрочуд взаємопроникне поєднання трагічного та комічного, що забарвлювало собою “Ромео і Джульєтту” чи “Сон літньої ночі”, “Багато галасу даремно” чи “Венеціанського купця”, але й зміни світогляду їх автора. Те, як Шекспір у цих останніх творах заплутує сюжетні перипетії, вводить у стилістику різномірні фантастичні та фольклорні елементи, надає трагічним за переважною інтонацією подіям відверто утопічної щасливої розв’язки, але й у цьому, напрочуд умовному світі лишається достеменно правдивим, дає підстави будь-якому дослідникові сказати про великі “реалістичні” можливості трагікомедійного жанру, а в рамках саме цієї художньої системи, нагадаймо, Я. Мамонтов намагається жанр утримувати.

Звісно, не можна вважати справжніми аргументи Я. Мамонтова, коли він береться доводити адекватність трагікомедії “соціальному замовленню” радянського часу. Особливо в тій частині, де він протиставляє їй буцімто “не гідну” мелодраму. Безперечно, “Любов Ярова” К. Треньова та “Кінець Криворильська” Б. Ромашова, згадані драматургом, – типові мелодрами радянського зразка. Однак невисока художня вартість цих творів насамперед була результатом виконання їх авторами того самого “со-

ціального замовлення”, чію ідеологічну жорсткість й життєподібну пряmlinійність насправді можна було пом’якшити через уведення саме мелодраматичних елементів. Здається, вищепойменовані автори й шукали таким чином виходу з “лабетів”, якого в кожному іншому разі могли б і не знайти.

До речі, у цій частині статті дивує те, з якою легкістю Я. Мамонтов погоджується на встановлення “спільного знаменника” – єдиного стилю тогочасного радянського театру, при цьому міцно “прив’язуючи” до нього трагікомедійний жанр. Адже ще рік тому (після першого театрального диспуту 1927 року) він був серед найзавзятіших противників мистецької уніфікації українських театрів, виступав проти їх “стандартизації” й насміхався з готовності практиків мистецтва сцени визнати реалізм єдиною художньою системою. Тепер він не тільки відмовляється від своїх закидів, але й, здається, береться відшукувати так само єдино відповідний даному стилю жанр[6].

Щодо означення пріоритетів жанру трагікомедії, то це Я. Мамонтову вочевидь вдалося найменше. І зрозуміло, викликало найсильніші нарікання Л. Курбаса. Однак керівник “Березоля” напевно не став би відгукуватися на “поточну нотатку” драматурга, якби не побачив її контекстности, не зрозумів основного патосу мамонтовських заяв. Трошчачи мамонтовську аргументацію щодо особливостей, тематичних та естетичних пріоритетів жанру трагікомедії, він не дарує йому жодного прорахунку, адже вбачає серйозну небезпеку для української драматургії, а відтак для театру, якщо втілюватиметься в їх практику провідна теза драматурга, як її зрозумів керівник “Березоля”: “...в архітектоніці сучасного життя трагікомедія – основна форма”[7]. У відповідь Л. Курбас не тільки береться значно розширити жанровий горизонт “нашої молоді драматургії”, а й намагається у власний спосіб довести, що жанр трагікомедії може бути “бажаним гостем” на кону, тільки якщо з’являтиметься там “не щодня”[8].

Однак його власні аргументи також грішать на непослідовність й неузгодженість. Приміром, він зізнається у власному (і більшості колег-режисерів) “вужькому” розуміння “суті” жанру. І при цьому повторить сказане ще 1926 року в одній з лекцій з практики сцени (“Аспект і театральні жанри”). Тоді, посилаючись на “якогось німця”, ім’я якого він не зміг пригадати, режисер скаже: “...трагікомедія – це є зображення намагань філістера вилзти з власної шкіри і стати героєм”[9]. Як бачимо, тут в одній фразі (навіть попри наявний соціологічний ухил даного визначення) ним схоплено сутність жанру, іманентність поєднання в його системі координат базової життєвої

суперечності з метафізичною, світоглядною вертикаллю. Звідси й визначення ним основної переваги жанру як здатности подолати “песимізм” трагедії й водночас “піднятися над значимістю трагічного”, а не тільки “ширяти над людськими пристрастями”, що робить, на його думку, комедія[10]. Звідси походить і його розподіл на світоглядний та чуттєвий аспекти, де до першого (вищого) аспекту він відносить найстаріші жанри та їх серединного інваріанту, а до другого (нижчого) – драму в її формальних різновидах. Тепер соціальна відповідність жанру становить альфу й омегу Курбасових художніх означень. На противагу твердженню Я. Мамонтова, він вбачає в трагікомедії соціально не відповідний жанр, а розшифровує цю тезу на прикладі творчости Ф. Ведекінда й Б. Шоу, які творили, на його думку, в “часи все буржуазного тупика в Європі і початку розкладу буржуазії”[11]. Отже, твердить Л. Курбас, поколінню тих митців, які вийшли з імперської “тюрми” (до нього він відносить себе й Мамонтова) не годиться користатися з “іронії” як “окулярів для споглядання світу” (цей прийом він, безперечно, вважає найсуттєвішим серед притаманних трагікомедії, й, напевно, провідним у писаннях згаданих драматургів)[12]. Єдине, чим може прислужитися трагікомедія тогочасній сцені, вважає керівник “Березоля”, це гумористичним зображенням “слабості нашої буденщини” й іронією у ставленні до “психологічних заноз від нашої рабської спадщини”[13].

Натомість “жанром нашого часу” Л. Курбас вважає “Бюхнера, розвинутого як формальний ключ” і “Джека Лондона північних і морських оповідань – як домінанта світовідчування”. Щодо “північних” оповідань Джека Лондона, то їх звернення до непересічних людських особистостей, до індивідуальної та колективної сили духу, безперечно, відповідали тим кращим людським якостям, які й хотів (часто всупереч реальності) бачити режисер у пролетарському глядачеві, менталітет якого погоджувався враховувати в орієнтаціях “Березоля” наприкінці 1920-х. Саме до них він звертав вистави-композиції (“Пролог”, “Жовтневий огляд” – обидва ставлення 1927 р.). Однак важко уявити, що виключно на “масового” глядача розраховувались “Яблуневий полон” І.Дніпровського й тим більше “Народний Малахій” М. Куліша. Але саме ці вистави Я. Бортника та Л.Курбаса в “Березолі” в сезоні 1927/1928 року тогочасною, прихильною до театру критикою (Й. Шевченко, Ю. Смолич, М. Корляків, Я. Мамонтов) поціновувались за ідеологічну складність, за вибагливість сценічного мовлення й за відповідність жанрові трагікомедії.

Щодо “формального ключа” до Бюхнерівського “Войцека”, то його, як відомо, Л. Курбас починає шукати 1927 року – в період складання режисерського плану однойменної вистави. У той час його однаково цікавить і соціальна, і формальна значущість п’єси: він вбачає у “Войцеку” чи не “єдиний геніальний твір... у всесвітній літературі... на тему соціальної нерівності”[14]. За формальними ознаками Л. Курбас поціновує у “Войцеку” особливу форму реалізму, що дає йому поштовх для цілої програми ставлення Бюхнерівського твору на кону “Березоля”[15]. І, заявляючи у бесіді з колективом основні пункти цієї програми, режисер виходить саме з індивідуальності твору, з особливостей його стилістики. Відтак, згадувати через рік про “Войцека” як про “формальний ключ”, яким можна “відкрити” фактично будь-який твір, означає суперечити власним настановам щодо окремого підходу до авторового витвору, які він проповідував упродовж усього мистецького життя. І цього твердження не скасовує навіть той факт, що “Войцек” для Л. Курбаса був симптоматичним твором для того “експресивного до крайності реалізму”, чий стиль він назвав базисним стилем театру “Березіль” саме 1927 року.

Тим більше, що емблематичною виставою самого Л. Курбаса і керованого ним театру (після серії “композицій”) у сезоні 1927/1928 року став “Народний Малахій” М. Куліша. Між творами Г. Бюхнера й М. Куліша можна віднайти чимало паралелей, але вони будуть означати скоріше лінії відштовхувань, аніж притягувань. Що ж до стилістичних відмінностей, то тут різниця ще більш очевидна. Напевно, єдина абсолютна спільність двох творів полягає в переважній їх інтонації: нотах смутку, зневіри у світовідчужанні й апріорного прощення пересічній людині, якій несила вижити в цьому жажливому світі.

Коли одна вистава лишилася в задумі, а інша – у споминах і фото, зіставляти їх не можливо. Однак навіть зі згадок сучасників “Народного Малахія” стає очевидним, що елементи соціального гумору та психологічної іронії в стилістиці вистави “Березоля” були наявними. Відтак, зовсім не дивує докір Я. Мамонтова Л. Курбасові у наступному полемічному витворі (“Трагікомедія і логіка Леся Курбаса”[16]) в непослідовності: майже повністю заперечивши відповідність трагікомедії естетичним настановам часу, він один з тогочасних програмових спектаклів ставить саме в цьому жанрі. Цілковитою жанровою визначеністю першої Кулішевої вистави режисера критик навіть виправдовує “Народного Малахія”. Причому саме за формулою Л. Курбаса “нам комедія – йому трагедія”: або вистава вбачає комічне там, де,

за героєм твору, відбувається трагедія, або це – “антирадянська вистава”[17]. Інші заперечення драматурга у другій частині полеміки з керівником “Березоля” взагалі не заслуговують на розгляд, а лише доводять: в їх естетичних позиціях стільки протилежності, скільки неузгодженості майже завжди існує між автором твору й автором вистави за ним.

Сама по собі полеміка між Я. Мамонтовим та Л. Курбасом з приводу абсолютно часткового питання не заслуговувала б на увагу, якби не тло, на якому вона відбувалася. І з огляду на аспект, про який ітиметься далі, позиція драматурга виглядає значно пліднішою, ніж позиція режисера. Його становить одне з кардинальних питань українського театру другої половини 1920-х – початку 1930-х рр. – питання репертуарної кризи національної сцени. З цього приводу сперечаються чиновники, критики, практики театру, особливо гостро впродовж 1927-1929 років. У дотичних статтях, у виступах на театральних нарадах в Наркомосі й на театральних диспутах репертуарна проблема українського театру розглядається серед найбільочіших. Щоб означити результат суперечок, досить сказати таке: на диспуті 1929 року М. Скрипник констатуватиме буквально декілька п’єс тогочасних українських драматургів (“Диктатура” І. Микитенка, “97” і “Комуна в степах” М. Куліша, “Шахта “Марія” І. Дніпровського, “Марко в пеклі” І. Кочерги), чия ідеологічна та художня спрямованість визначається вартою ставлення на кону “великих” театрів. “Княжну Вікторію” і “Республіку на колесах” Я. Мамонтова та “Яблуневий полон” І. Дніпровського парткерманіч готовий був визнати так само гідними, але за умови дуже “ретельної” їх інтерпретації режисурою. До речі, за зворотний приклад він визначив виставу за п’єсою І. Дніпровського в “Березолі”. Звідси зрозуміло: причина репертуарного голоду українського театру була не “кількісною”, а “якісною”; питання тематичного, жанрового, стильового спрямувань української драматургії були справді визначальними для рубежа 1920-1930-х років. Звісно, їх сукупно можна було означити в такий спосіб, як це зробив М. Хвильовий на вищезгаданому диспуті, заявивши, що двох п’єс М. Куліша – “Народний Малахій” та “Мина Мазайло” – вистачить для того, щоб “зробити” новий український театр. Однак відомо: що додатне як аргумент у полеміці “з приводу” не завжди годиться для театального виробництва. Український театр у зазначений період мало чим відрізнявся від свого попередника – української та російської антрепризи початку століття, де (та й то у “зразкових” колективах) репертуар поповнювався

мінімум десятьма прем'єрами щосезону, і ця “невелика” кількість новинок давала привід пишатися ретельністю приготування вистави, неспішним характером репетицій, у яких, вважалося, досягався серйозний художній результат, відповідний серйозному характерові нової драми. Не забуваймо при цьому: наприкінці 1920-х мова ведеться тільки про ідеологічно й тематично відповідну драматургію та про її відповідність реалістичному стилеві.

У колі думок щодо означеного аспекту симптоматичною видається думка М. Корлякова, оприлюднена ним у статті “Навколо розмов про репертуарну кризу”, вміщеній в десятому числі “Радянського театру” за 1930 рік. Автор у ній брався з'ясувати, чи може “сучасний український театр бути співзвучним, цікавим, потрібним сучасному глядачеві... за наявних репертуарних ресурсів”, і доходив висновку, що репертуарну кризу українського театру можна подолати, по-перше, через революційне, соціологічне інтерпретування класики, передовсім національної; по-друге, через ставлення новітніх п'єс драматургів з радянських республік; по-третє, через запозичення “деякого матеріалу” в західноєвропейської драматургії і драматургії “обох частин Америки”. І тільки, по-четверте, через нові драматичні опуси українських авторів[18]. Незначні надії на “своїх” драматургів М. Корляків пояснював двома причинами: по-перше, молоді українські автори ще тільки вчаться, а отже, їхні претензії на “дорогу до театру” наразі виглядають принаймні передчасними. По-друге, авторам, “що вирости із старого ладу, які ще по коліна стоять у традиціях минулого”, треба витратити чимало часу та зусиль, щоб “перебудуватися на новий кшталт” й відповідати потребам нового мистецтва. Утім, мріючи про розбудову “пролетарського театру радянської України”, критик розраховує тільки на “стару” драматургічну команду (як, власне, і М. Скрипник роком раніше) і готовий надати їй “рецепт”, за яким українська драматургія зможе дати сцені потрібний репертуар. За М. Корляковим, їй треба тільки “знайти й возвеличити нового героя”, вкласти в його вуста і темперамент “воління кляси”, наситити його вимову і вчинки “патосом її боротьби і перемог”, прибрати його “в шати героїки й романтики”. З огляду на тогочасність і близьке майбутнє української драми й театру, визначене творчістю І. Микитенка та О. Корнійчука, рецепт виявиться справді корисним. Біда тільки в тому, що ні І. Дніпровський та М. Куліш, ні навіть Я. Мамонтов та І. Кочерга наприкінці 1920-х за такими принципами не працювали, а діяли, немовби не враховуючи настанову голови Наркомосу, яку цитує М. Корляків: “тікати від пролетарського

глядача, намагатися загострювати так, що він або не розуміє, або відвернеться – не можна й не слід”[19]. Але всі названі (хто відверто, хто мовчки), здається, вважали, що тільки так можна і слід.

І нам важливо пам'ятати: скільки б не “боролись” Я. Мамонтов та Л. Курбас “за” чи “проти” місця трагікомедії під “сонцем” української сцени, скільки б не висміювали дотепно аргументи один одного, в одному вони були єдині: українська сцена для свого розвою та поступу була конче зацікавлена у драматургії, жанрова система якої дозволяла б означити обрану автором тему всебічно, поєднувала б різні шаблі глядачевого сприйняття, зверталася б до його інтелекту й водночас – до його почуттів. А отже, потребувала б метафорики сценічної мови, творення багатозарової сценічної реальності, складного мізансценічного та акторського малюнків. Від початку століття в європейській, російській та українській драматургії (і Я. Мамонтов, і Л. Курбас були добре в цій інформації обізнані) саме трагікомедія не раз доводила свої сутнісні можливості, даючи поштовх серйозним режисерським пошукам.

Скористаймося прерогативою сучасного дослідника й додамо трохи ф'ючерсних моментів до вже змальованої картини. Трагікомічний елемент, що в історичному існуванні жанру означився як його філософсько-естетичне “ядро”, за вищезгаданими спостереженнями дослідників західноєвропейської драматургії, значно посилюється в ньому від кінця XIX століття в творчості Г. Ібсена, А. Стріндберга, Г. Гауптмана, А. Чехова, стаючи чи не єдиною спільною ознакою їх індивідуалізованих “великих” стилів. А вже у XX столітті серед “трагікоміків” відзначаються Ш. О'Кейсі, Г. Лорка, Л. Піранделло. В російській драматургії до трагікомічного жанру вочевидь тяжіють п'єси М. Горького, в українській – М. Куліша. І все частіше в літературознавчих дописах останнього часу звучить думка про те, що найяскравіша “картина світу” в мистецтві XX століття була змальована літературою і театром у витворах даного жанру[20].

Безперечно, структура трагікомедії дає всі підстави для відображення в ній суперечної, багатозначної, плюралістичної матерії реальності та настільки ж суперечливого й не здатного на остаточне вирішення конфлікту між нею і людиною. Трагічне та комічне в цих взаєминах стають не антагоністичними початками, а двома полюсами, що доповнюють та продовжують один одного, встановлюючи в цій взаємодії нову якість, що й становить трагікомічний ефект. Драматурги другої половини минулого століття (Е. Іонеско, С. Беккет, Г. Пінтер та ін.), роздумуючи

над особливостями функціонування даної якості, встановлять параметри нової форми синтезу й визначать її переважні особливості. Зокрема Е. Іонеско з цього приводу писав: “У “Жертвах обов’язку” я спробував втопити комічне в трагічному, або, якщо завгодно, протиставити трагічне комічному, щоб об’єднати їх в новому театральному синтезі. Але це – не справжній синтез, тому що обидва ці елементи не розчиняються один в іншому, а співіснують в постійному взаємному відштовхуванні, підкреслюванні одного другим, взаємній критиці й запереченні, так що із цього протистояння може народитися динамічна рівновага, напруга”[21]. У цій конфігурації класик абсурдизму ніби підхоплює тезу класика романтизму, обстоюючи саме “змішаний” характер трагікомедії у зіставленні з “середнім” положенням жанру драми.

Цей перегук на відстані у два століття не дивує, адже обидва вони представляють в історії драматургії й театру епохи, що відбивали часи соціальних зламів, суспільних зсувів. Саме на такі часи завжди приходився й злет трагікомічного жанру, в художній системі якого знаходили відображення чергова криза цивілізаційного поступу, черговий крах світоглядного синкретизму. В свою чергу трагікомедія визначала адекватне відчуття дизгармонійної відчуженості людини від світу, демонструвала реальність як нагромадження чужорідних, механічно поєднаних і ворожих елементів[22]. У центр цього “уламаного” світу вона ставила відповідного героя, який, на відміну від героя трагедії, який, за виразом Е. Бентлі, не ховається від смерті, готовий глянути власній смерті в обличчя і навіть має сили жити з думкою про смерть[23], не здатний змиритися з конечністю свого фізичного існування й не має сили на будь-яку боротьбу. Такий герой завжди викликав у читача й глядача неоднозначні почуття: його хотілося жаліти, але водночас він провокував відразу, відчуження. І трагікомедія нерідко доводила ці відчуття до ступеня художнього прийому, щоб посилити критичне ставлення до зображених подій і персонажів. Немовби задля справдження формулювання, використаного Л. Курбасом: йому трагедія – нам комедія.

У теоретичних означеннях і у практиці української драматургії та театру наприкінці 1920-х років трагікомедійний жанр демонстрував значні стильові можливості, однак їхній характер явно суперечив тим завданням, які вони отримали від влади. Годі було відтак сподіватися на її новий сплеск, якого “побоювався” Л. Курбас. Наразі в свої права вступали ідеологічно достеменні та формально елементарні жанри ліричної комедії та оптимістичної трагедії,

вершинні зразки яких упродовж 1930-х років запропонували радянському театрові І. Микитенко та О. Корнійчук.

1. Мамонтов Я. Трагікомедія як жанр нашого часу // *Нове мистецтво*. – 1928. – № 4.
2. Курбас Л. Мамонтові парадокси / *Березіль*. – К., 1988. – С. 299 – 300.
3. Мамонтов Я. Трагікомедія як жанр нашого часу... – С. 4
4. Там само. – С. 4 – 5.
5. Там само. – С. 5.
6. Там само.
7. Курбас Л. Мамонтові парадокси... – С. 299.
8. Там само.
9. Курбас Лесь. *Аспект і театральні жанри / Філософія театру*. – К., 2001. – С. 137.
10. Там само.
11. Курбас Л. Мамонтові парадокси... – С. 300.
12. Там само.
13. Там само.
14. Курбас Лесь. *Вступна бесіда про постановку п’єси Бюхнера “Войцек” / Філософія театру*. – С. 231.
15. Там само. – С. 229 – 233.
16. Мамонтов Я. Трагікомедія і логіка Лєся Курбаса // *Нове мистецтво*. – 1929. – № 1.
17. Там само.
18. Корляків М. *Навколо розмов про репертуарну кризу // Радянський театр*. – 1930. – № 10. – С. 17–18.
19. Там само. – С. 19.
20. Бентлі Е. *Жизнь драмы*. – М., 1978. – С. 273 – 277.
21. Іонеско Е. *Заметки за и против / Іонеско Е. Противоядия*. – М., 1992. – С. 38.
22. Рацкий И. *Проблема трагикомедии и последние пьесы Шекспира // Театр*. – 1971. – № 2. – С. 108.
23. Бентлі Е. *Жизнь драмы...* – С. 277.

Валеріян РЕВУЦЬКИЙ

АКТРИСА МАРІЯ СТЕПОВА

Перед істориками українського театру, що досліджували його в період польської влади, поміж двома світовими війнами, постають винятково складні проблеми. Митці не залишили по собі архівів, а критика на їх виступи була недостатня, про що вже доводилось говорити, зокрема, у статті про відомого актора Богдана Паздрія (“Просценіум”, 3(10)/2004 р.). На жаль, не дуже від нього відстала Марія Степова, що теж не зберегла свого архіву, і тому довелося збирати по “зернині” дані про акторку у випадково записаних нею висловах чи свідченнях сучасників.

Сценічне життя Марії Степової (Марія Ковман, народилася 9 листопада 1903 р. в Пінську, Білорусь) почалося 1923 р. в аматорському гуртку в Бересті. Там вона грала Марусю у “Ой, не ходи, Грицю” М. Старицького. На виставі посла Дмитрюк і Хруцький вітали її з успіхом. Дівчина кинулася у вир театрального життя. Вона опинилася в трупі Смілянського, що грала в побутових виставах на Поліссі та в корінній Польщі. У Марії був добрий голос – вона могла виступати в кожній виставі. 1924 р. виступала в трупі В. Залевського. 1925 р. переїхала до Галичини. 1926 р. вступила до трупи Ніни Бойко, 1928 р. була в трупі Івана Когутяка, в кінці 1928 р. та на початку 1929 р. коротко працювала в Просвітянському театрі Петра Сороки і незабаром перейшла до трупи Йосипа Стадника.

В 1930 р. Марія стала членом Театру “Заграда”, що тоді виступав під дирекцією Івана Волощука, де мистецьким керівником був молодий актор і режисер Олесь Степовий, з яким вона одружилася. Родинне життя тривало недовго. 24 серпня 1933 р. Олесь помер, залишивши трупу в безнадійному стані. Тоді В. Блавацький вирішив зробити цю невелику трупу своїм експериментальним театром. Марія Степова залишилася в цьому театрі, стала послідовницею В. Блавацького і далі – в творчому складі театру ім. І. Котляревського 1938–1939 р. Працювала в Театрі ім. Лесі Українки, організованому радянською владою (1939–1941), потім – у Львівському оперному театрі (1941–1944), далі у Західній Німеччині та США в Ансамблі Українських Акторів (1945–1953 рр.), в українському Театрі Філадельфії (1953–1957) та в “Театрі у П’ятницю”, де востаннє виступила 1970 р.

Український театр під польською владою не сприяв акторам. Треба було виступати в п’есах різних жанрів: від української побутової драми до сальонової, від української драми зі співами до європейської опе-



Марія Степова – Крокодилова у виставі “Ордер” Ю. Косача. Ансамбль Українських акторів, 1948 р.

рети, від комедії до трагедії, навіть фарсу. Репертуар М. Степової налічує понад сто ролей. Проблеми з голосом змусили її відмовитися від вокальних партій, і, починаючи з періоду праці у Львівському оперному театрі, вона перейшла на характерні ролі. Безперечно, zenітом її сценічної творчості були ролі характерних героїнь. Сама вона писала: “...з мого репертуару найбільш успішні були: Юлія в “Поїзді-Мариво” А. Рідлі, Цариця в “Цариці Грузії” О. Сумбатова, медсестра Вайлянд в “Святім полум’ї” С. Моема, Стаканчиха в “Народнім Малахії” М. Куліша та в музичному репертуарі – Одарка в “Запорожці за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського, Матір в “Катерині” М. Аркаса, Чипра в “Циганському бароні” Й. Штрауса, назовна партія в “Наталці Полтавці” М. Лисенка”[1]. Для М. Степової-Карпак не було складно переходити із сопранових партій до меццо. Домінували характерні партії. Глядачі сходилися на тому, що в Галичині не було кращої Одарки в “Запорожці за Дунаєм”, аніж Марія Степова, надто коли поруч роль Караса виконував Іван Рубчак.

Роль Юлії Прес в “Поїзді-Мариво” А. Рідлі М. Степова зіграла двічі. Уперше, коли трупою керував Олесь Степовий, а вдруге в Ансамблі Українських Акторів в Західній Німеччині 1945 р., коли цю п’есу-детектив ставив В. Блавацький. Драма “Поїзд-Мариво” побудована на історіях про духів в Англії, що несуть за собою численні забобони. Одночасно у творі автор засуджує ці забобони. Він виводить на сцену контрабандистів, що вибрали місцем складання



Перед виставою "Йоганна жінка Хусова" Л. Українки. Зліва направо: Л. Сердюкова, М. Степова, Н. Мелехівна; у дзеркалі – В. Левицька; крайня праворуч – невідома. Український Молодий театр "Заграва", 1938 р.

зброї залізничну станцію в Корнвалії саме в ту ніч, коли до почекальні ніхто не заходив через забобони, боячись побачити тут тіла жертв страшної залізничної катастрофи ...двадцятирічної давности. Але в ту ніч на станцію прийшли люди, і контрабандистам справа складання зброї не вийшла. Поїзд проїхав не зупиняючись. Страхи, що ширяться серед заблуканих

В. Левицька – Саломея, Н. Мелехівна – Сузанна, М. Степова – Марія Магдалина, В. Блавацький – Юда у виставі "На полі крові" Л. Українки. Український Молодий театр "Заграва", 1938 р.



пасажирів в почекальні, наростають з приходом Юлії Прес-Степової, що в стані божевілля шукає жертв катастрофи, чує шум та дзвінки поїзда, що наближається. Її брат і лікар прийшли на станцію і намагаються повернути її. Юлія Прес-Степова виривається від них, осяяна снопом світла згорі, вискакує на стіл, розбиває на ходу карафку з водою і з криком падає. Гасне світло на сцені і лише крізь вікно почекальні мигають вогні швидкісного поїзда. Глядач вистави "Поїзд-Мариво" Юрій Левицький пригадує, що постійне удавання божевілля Юлією Прес-Степовою справляло надзвичайно сильне враження.

Уже в "Заграві" В. Блавацького Марія Степова виступала в ролі медичної сестри Вайланд в драмі В.С. Моєма "Святе полум'я". Вайланд-Степова опікується спаралізованим пілотом після катастрофи. Він раптово помирає, і медсестра Вайланд-Степова заявляє родичам покійного, що його замордовано. Підозра падає на дружину пілота, що, зблизившись з братом померлого, чекає дитини. Вайланд-Степова настирливо звинувачує матір пілота. Про гру Степової у цій ролі писала львівська критика: "...пережили ми не вечір Моєма, а вечір Степової"[2], а сам Блавацький, що був режисером вистави і грав роллю спаралізованого пілота, стверджував, що в цій виставі Степова мала свій "великий день"[3].

Роль цариці Зейнаб у драмі О. Сумбатова "Цариця Грузії" Степова зіграла в Театрі ім. Котляревського в 1939 р. У драмі "Цариця Грузії" (в оригіналі "Зрада") – боротьба Грузії за незалежність від ісламу. Цариця Зейнаб-Степова цілковито віддала себе чоловікові Сулейманові, але одночасно таємно вона готувала по-

встання грузинського народу проти ісламської окупації. Колишній адміністратор "Заграви" Іван Менделюк згадував, що слова Цариці-Степової до Сулеймана викликали величезні оплески. Аплодисменти були, коли Сулейман визнавав перемогу Зейнаб. У виставі Степова грала на переміну з Лесею Кривицькою "з великим акторським успіхом. Особливо М. Степовій вдалося в ролі цариці Грузії досягнути неабиякий успіх"[4].

1947 р. в Ансамблі Українських Акторів Степова зіграла роллю Стаканчихи в "Народному Малахії" М. Куліша. В фінальній сцені першого акту її чоловік виходив з дому. З рук Стаканчихи-Степової в цей момент падала миска з бабкою і розбивалася. На реакцію сусідів,

що миска розбилася, Стаканчиха відповідала: “Не миска, сусідонькі, – це жисть моя розбилася”. Зі слів рецензента “ця фраза залишилась у пам’яті не одного з глядачів цього небуденного театрального видовища”[5]. Вона ставала кульмінацією ролі Степової, поступово підготовленої численними репліками народних голо-сінь-причитань.

Не бракувало в репертуарі Степової і комедійних ролей, навіть гротескових: жінка фабриканта в “Еспанській мусі” Ф. Арнольда і Е. Баха, Красовська і Крокоділова в драмах Ю. Косача “Кірка з Льолею” та “Ордер”.

У виставі “Мина Мазайло” М. Куліша у Львівському оперному театрі роль тьоті Моті Степова грала на зміну з Л. Кривицькою, і за висловом Олімпії Добровольської була “гострішою” в антиукраїнських висловах від своєї колеги.

На американській землі Марія Степова виступає як Степова-Карпак (після одруження). Вона згадується у виступах в драмах Гр. Лужницького: (Ганна в “Інвалідах” та ігуменя в “Сестрі воратарці”). Марія Степова виконувала епізодичні ролі. Основною роллю М. Степової-Карпак стала Марія в драмі “Актори” Л. Полтави (1963). Партнером її був Богдан Паздрій, що і режисерував виставу.

Останньою ролею на сцені для Степової-Карпак була Няня у виставі “Медея” Ж. Ануя (1970 р.) в “Театрі у П’ятницю” в режисурі В. Шашарівського. Востанне бачили її з деклямаціями (1983 р.) на вечорі з нагоди тридцятиліття смерті В. Блавацького.

“Мура”, як називали Степову-Карпак її колеги, була людиною скромною і не хотіла офіційних вшанувань, тому організатор вечора Людмила Чайківська вибрала на її пошану дипломатичну назву “Минулі дні театру” (травень 1980 р.). Вона померла 5 липня 1984 р. у Філадельфії. Похована на цвинтарі в Бавнд Брук.

1. Архів акторки Віри Левицької.

2. Бура Л. У тіні ламп // Наше життя. — Вересень, 1952.

3. Блавацький В. Спогади / Ревуцький В. В орбіті світового театру. — Вид-во. М. П. Коць. — Київ-Харків-Нью-Йорк, 1995. — С. 153.

4. Там само. — С. 162.

5. Лисяк О. Америка, 1984. — 25 липня.

У статті використано український переклад драми Олеся Степового “Поїзд-Мариво” з фондів Українського музею в Нью-Йорку.

Ілюстрації до статті – з архіву Віри Левицької (дарунок Юрія Левицького), який зберігається на кафедрі театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка.

1. 1935

Укр. Молодий Театр „Заграда“
 під артистичним проводом В. Блавацького.

ПРОГРАМА

О. ОЛЕСЬ.

РЕВЕЛЯЦІЯ! НОВИНКА!

**ЗЕМЛЯ
 ОБІТОВАНА**

ТРАГЕДІЯ ВІДОМОЇ ГАЛИЦЬКОЇ РІДНІ
 В БОЛЬШЕВІІ.

ШУМИЦЬКИЙ — ЛІТЕРАТ
 В. БЛАВАЦЬКИЙ

ШУМИЦЬКА — ЙОГО ДРУЖИНА
 Г. ІСТОМІНА

АНДРІЙ } їх діти Я. РУДАКЕВИЧ

БОРИС } М. РОМАНЧАК

ОЛЬГА } В. ЛЕВИЦЬКА

ФАНЯ — УРЯДНИЦЯ з КОНЗУЛЯТУ
 М. СТЕПОВА

КОРЦІВ — ЖУРНАЛІСТ
 А. ДАНИЛКО

КУЛЬЧИЦЬКИЙ, ПРИЯТЕЛЬ ШУ-
 МИЦЬКИХ Б. ПАЗДРІЙ

КОЗЕНКО — ПАРТІЙНИЙ РОБІТНИК,
 ЕМІГРАНТ з В. УКРАЇНИ

Л. БОРОВИК

МАРІЙКА НЯНЬКА ШУМИЦЬКИХ
 Г. СОВАЧЕВА

СЛАВКО М. ДІРКО

ГОЛОВА ДОМОВОГО КОМІТЕТУ
 А. МАРУНЕНКО

СУСІДКА А. СЕРДЮКОВА

ІНСПЕКТОР ПОЛІЦІЇ Е. ЛЕВИЦЬКИЙ

АГЕНТ С. ТРОЯН

БОЛЬШЕВИЦЬКИЙ КОМІСАР
 А. ДАНИЛКО

1. ЖОВНІР Г. П. У. А. РАДВАНСЬКИЙ

2. „ Г. П. У. В. СЕРДЮК

ВАРТОВИЙ А. МАРУНЕНКО

ЧЛЕН РЕДАКЦІЇ А. РАДВАНСЬКИЙ

Постановка: В. Блавацького.
 Декорація: Л. Боровика.

I. картина фантастичні мрії і фантастичні думи
 II. картина виїзд в обітовану землю
 III. картина в царстві п’ятираменної зірки
 IV. картина в казматах Г. П. У.

КУРІТЬ ЛИШЕ ПАПІРЦІ І ТУТКІ „КАЛІНА“
 УЖИВАЙТЕ ЛИШЕ ПАСТУ „ЕЛІГАНТ“

Програмка вистави “Земля обітована” О. Олеся. Український Молодий театр “Заграда”, 1935 р.



Олександр Гай

ФОРМУЛА ВИСОКОГО САМОУСВІДОМЛЕННЯ

(Творчий портрет Олександра Гая)

Напередодні широко відзначалося 25-річчя театру ім. М. Заньковецької. Він уже утвердився і полюбився у Львові; має славу історію і сміливі плани на майбутнє. А я тільки йду на першу свою репетицію... В руках тримаю роль. Роль Кобзаря з драматичної поеми Л. Первомайського “Олекса Довбуш”. Веде репетицію Б. Романицький.

Усе спокійно, стримано й доброзичливо. Поруч партнери, яких я дослухаюся вухом і душею: В. Яременко, Н. Доценко, В. Данченко, Ф. Гаєнко, Д. Дударев... Потроху заспокоюсь.

Пізно ввечері виходжу з театру. Перед самим виходом – розмова з Віктором Іларіоновичем Івченком: “Я придивлявся до вас на репетиції. Будемо разом працювати”.

Попереду буде Гамлет, Астров, Гордій Поваренков, Кречинський, Гнат з “Безталанної”... Знаю тільки, що сьогодні я став заньківчанином. Навколо мене нічний Львів, серпневий Львів 1947 року.

Біля театру і далеко по вулиці блимають ліхтарі...”

МХАТівська щепка виявилася надзвичайно плідною для театру. Це з’ясувалося першого ж сезону. Підщепка пішла в ріст. У заньківчанській палітрі з’явилася нова, свіжа барва.

Мудрий керманіч Борис Романицький добирав трупу, кістяк якої становили різні індивідуальності. Є таке вічне глядацьке уподобання: які б не були талановиті актори, за інших рівних умов симпатії найперше віддаються героям. (І хоч амплуа як таке скасоване, але й нині відчувається брак таких акторів. Вони дефіцитні, за ними “полкують”). На той час у заньківчан був незаперечний лідер – Володимир Данченко. Він грав багато. І була в його грі якась висока мистецька справедливість. Він був соціальним героєм (амплуа, якого не було в жодному театрі світу і яке зникло разом з радянською владою) і був... романтиком. Не костюмним! Це було унікальне поєднання. Його романтики мали мрії, “точні, як креслення” (Олекса Коломієць). Він був необхідний театрові. Необхідним театрові став і Олександр Гай. Вони майже не стикалися у виставах і ніколи на одній ролі.

Між двома Гамлетами – сорок років. Два акторських покоління. Вони стоять поряд на початку вистави і на поклоні. З “масовки” придворних виходить старший, кладе руку на плече своєму наступникові – крізь час. Це Олександр Гай. Навряд чи в залі є ті, що бачили “Гамлета” 1957 року, навряд чи багато таких, котрі пам’ятають цього актора в ролях його золотої пори, але впізнають (!) усі. Аплодують, підводяться з місць. Аплодують Гамлетові. Така влада театральної легенди. Фіксація вистав на відео безсила боротися з нею. Та й не треба. Те “законне й вічне” (І. Тургенєв), що було в данського принца Гая, не знищене.

А починалося так... Із “Записок” О. Гая:

“Я йду довгим коридором закулісної частини театру. Потім проходжу зовсім порожню, голу, напівтемну сцену. У сутінках сцена завжди здається безмежною, і тому мимоволі притишуєш ходу.

Я йду на першу свою репетицію, майже на першу зустріч з колективом, з акторами. Пробігає холодок по спині. Здається, я не новачок у мистецтві: пройшов школу МХАТу, працював у Московському театрі ім. Єрмолової, але десь глибоко відчуваю, що зустріч ця не проста, що зміст її, хоча ще й не відомий мені, але він ширший і глибший, ніж я конкретно розумію це зараз, сьогодні.

Олександр Дмитрович називав Данченка улюбленим своїм партнером. Так само (про це пізніше) – Любов Каганову та Анну Босенку.

Аналіз творчості заньківчанських героїв – тема окремого дослідження. А нині переконана в тому, що їхнє суперництво було благодатним і для одного і для другого, і від цього вигравав театр. Від тієї потужної вольтової дуги, двох полюсів мистецького й глядацького тяжіння.

Олександр Блок визначав як головну ознаку того, що письменник не є величиною випадковою і тимчасовою, чуття призначеного шляху. Це може бути формулою високого самоусвідомлення й актора. Завжди, за будь-якої драматургічної й режисерської “погоди”, – високе ясне небо. Вільний лет думки. Це сама акторська сутність Гая. Гай не “викладався” в ролях, що іноді й досі вважається особливою звитягою акторського виконання. Кожна його роль огранена культурою. Олександр Дмитрович сягав абсолюту творчості – повної внутрішньої свободи. Слово Гая на сцені – повнозвучне, висвітлене зсередини. Пластика слова, інтонаційна світлотінь в діалогів – дивовижні. Його виміром була висота. Тому – запаморочлива легкість сценічного дихання, і ще – відблиск поезії при непоблажливій суворості аналітичного мислення.

...Андрій Белугін, який раніше за космонавтів відчув, що таке невагомість, безтямно закохавшись у красуню Олену Карміну (Анна Босенко), наївний, смішний, але з відчутно вольовим, справді чоловічим характером, що поступово виявлявся і міцнів (“Одруження Белугіна” О. Островського, 1948).

Безоглядний у своєму коханні Андрій, син Тараса Бульби, лицар і зрадник... (Генетичний код кохання Олександра Гая – це завжди, у своїй правдивій глибині, – сонет Петрарки).

Блискучі предтечі Штірліца Микола Кузнецов з “Історії одного подвигу” Д. Медведєва (1946) і Генріх фон Гольдрінг (“І один у полі воїн” О. Дольд-Михайлика, 1959). Бездоганна виправка і чарівний рефлекс авантюризму. Гра в грі там, де ставка – життя. Точність розрахунку – і незборимий чоловічий шарм.

Нахабний покруч Гордій Покоренков (“Доки сонце зійде, роса очі виїсть” М. Кропивницького, 1949), боягуз і лакиза... Смішний. Не затаврований – явлений. І цього досить.

Повітовий лікар Астров, один з найбільш “чеховських” персонажів

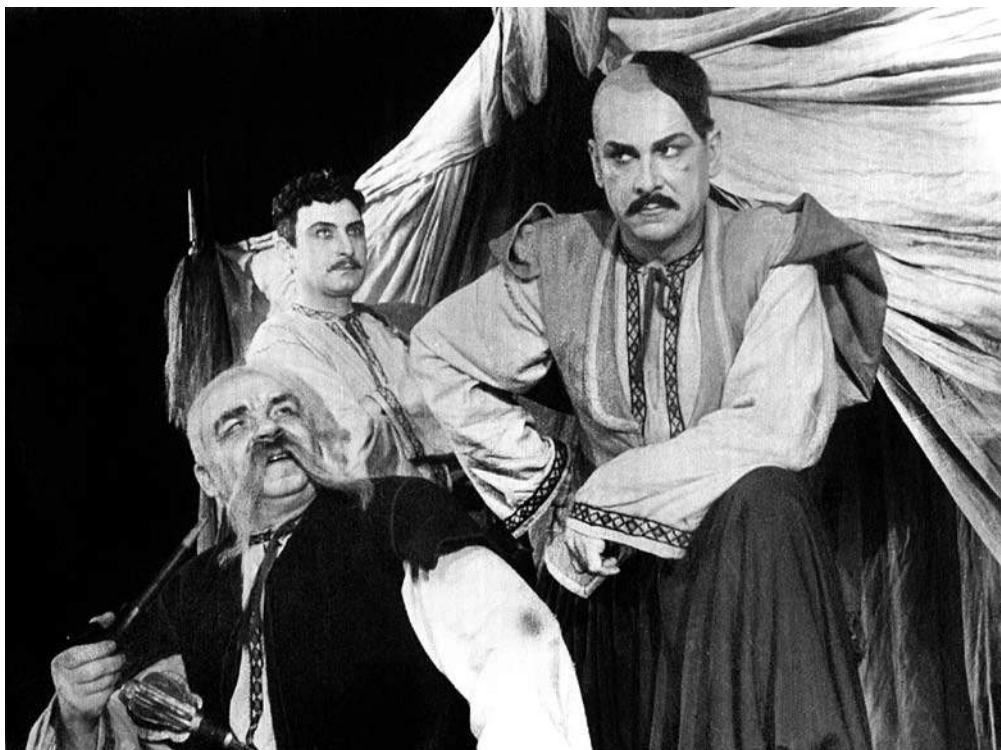
(“Дядя Ваня”, 1953). Роль, в якій чи ненайповніше виявилася літературна ерудиція Гая та благодатність мхатівської школи для театру ім. М. Заньковецької. (Він – учень чудової актриси Серафими Бірман, яка, за його свідченням, дала йому заряд на все життя).

Ролі в комедіях Лопе де Вега “Учитель танців” (Альдемаро, 1950) та “Хитра удовичка” (мосьє Лебло, 1953). П’янка й підступна атмосфера театральної Іспанії, де всілякі сценічні штампи й кліше найбільш отруйні й невикорінювані. Режисери цих вистав, відповідно Борис Тягно та Ізакін Гріншпун, були природою свого таланту й культурою застраховані від несмаку. Тому вистави звучали як чарівна серенада духмяної ночі.

Олександр Дмитрович казав: “Це зовсім інакша форма поведінки... Флер іронії... Ти і жартуєш, і граєш, і маєш від того задоволення. І глядачі – також”.

І одну догамлетівську роль слід обов’язково згадати: Гнат з “Безталанної” І. Карпенка-Карого (1954). Актор дуже любив цю роль. Не герой, перший парубок на селі – молодий хлопець, беззахисний перед силами зла й недобрими людьми. Він навіть попросив режисера А. Кліппа та художника Ю. Стефанчука, щоби йому зробили маленький стіжок сина. Притулившись до нього, наче шукаючи прихисту, сповідав своє горе глядачам.

Василь Яременко – Бульба, Олександр Гай – Андрій (в глибині), Олексій Давиденко – Остап у виставі "Тарас Бульба" за М. Гоголем. Режисер – Б. Тягно. Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1952 р.





Олександр Гай – Гнат у виставі "Безталанна" І. Карпенка-Карого. Режисер – А. Кліп. Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1954 р.

А потім прийшов Гамлет. То був 1957 рік.

Розповідь про Гая в цій ролі мені хочеться почати з самого Гамлета і його монологу.

Що за майстерний витвір чоловік!
Який шляхетний розумом!
Який безмежний хистом!

Усе, що в актора від Бога, що набуто за життя, все передумане, відібране з побаченого, почутого, прочитаного, всі скорботи й радощі – у тій ролі. Повторюся не перепрошуючи: все “законне й вічне”, за словами І. Тургенєва. В його Гамлеті була готовність відгукнутися на найменший проблиск істини, він кликав людину до душі людини. Глобальний конфлікт видатної вистави Бориса Тягна: “світ розуму й світла – проти світу насильства й темряви” завдяки Гаю збуджував думку, допомагав глибше зрозуміти життя.

... Злива захоплених рецензій.

... Його Гамлет зовні шляхетний,

Олександр Гай – Гамлет у виставі "Гамлет" В. Шекспіра. Режисер – Б. Тягно. Львівський театр ім. м. Заньковецької, 1957 р.

стрімкий у рухах й думці, гранично ширий і безконечно правдивий.

...Надзвичайне багатство інтонацій, пластичність жесту, скульптурна виразність фігури...

Проникливо й спостережливо описував деякі сцени рецензент “Советского Закарпатья” Л. Ауслендер у статті від 26 липня 1959 р.: “Коли в третій дії Гамлет виходить на сцену із знаменитим “Бути чи не бути?”, актор стрімко пересікає сцену, залітає по сходах, готовий зникнути за кулісами, і зненацька, неначе вражений раптову думкою, зупиняється і, повернувшись до глядачів, роздумливо і, здається, зовсім спокійно промовляє перші слова монологу...”.

Він діяв як суддя і месник за страждання людства. Не зайвий і такий штрих.

Знаменитий режисер Юрій Завадський, людина “срібного віку”, учень К. Станіславського, вражений грою Гая, зібрав труп театру ім. Московської Ради (що робилося в екстраординарних випадках), щоби представити українського Гамлета.

“Сьогодні, – якимось зізнався актор, – коли в театрі діють духовно провінційні люди, сквапні на нікчемні модні блискітки, коли з мистецтва зникає те, що було основою вітчизняної культури, відчуття болю за людину,



провини за недосконалість її буття – сьогодні б я не міг грати Гамлета”.

При всій безконечності шекспірівської трагедії і безлічі її інтерпретацій є певні духовні константи, і замах на них подекуди навіть не гонитва за модою, а духовна капітуляція режисерів.

...Після Гамлета Олександр Дмитрович зіграв небагато ролей. З-поміж них варто назвати “Останню зупинку” Е.-М. Ремарка (1958, то була його остання робота з Б. Тягном), “Четвертий” К. Симонова (1962, режисер – С. Сміян).

Абсолютне творче взаєморозуміння було в нього з В. Оглобліним (“Восени, коди зацвіла яблуня” Я. Верещака, 1976 – роль Нестора Кучби та “Сюїта Журавського” О. Підсухи, 1984 – роль Дейчака).

У театрі ПрикВО зіграв він у цього режисера у “Васі Железновій” М. Горького Прохора Храпова з якимось особливим сатиричним шармом і блиском.

Шістдесяті роки – застій, безролля. Це тривала заньківчанська “пауза”, коли Гая запрошували до інших театрів, а в рідному його творчість позначена ще й режисерськими спробами, досить вдалими: “Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ’яненка (1963) та “Сторінка щоденника” О. Корнійчука (1964).

Були причини і не творчого характеру. Працювати з Гаєм деяким режисерам було не до снаги. Не всі належно сприймали його ущипливі дотепи, зауваження, пасували перед його ерудицією. Адже він був нетерпимий до приблизності, нецтва, ледь замаскованого лаврами (сплетеними з однойменної кулінарної приправи), до заниження критеріїв, як би їх не підпирали всілякі кон’юнктурні чи там комерційні міркування. Він не терпів, коли мистецтво пристосовували до обігу секундної стрілки, сповідував спадкоємність, єдність у мистецтві, якої, за О. Мандельштамом, “...не створити, не вигадати, їй не навчитися. Де її немає, там – у кращому випадку – “прогрес”, а не історія, механічний рух годинникової стрілки, а не священний зв’язок часів і подій”. Він відчував отой “священний зв’язок”... Тобто був завжди сучасним.

Він був високоосвіченою людиною. Так, уже буди заслуженим артистом і улюбленцем глядачів (переважно елітарних), закінчив заочно історичний факультет Львівського університету.

Знімався і в кіно. Найкращі ролі – Іван Палійчук у знаменитій стрічці Сергія Параджанова “Тіні забутих предків” та Григорій Сковорода в однойменному фільмі Івана Кавалерідзе. Така цікава деталь. Коли Олександр Дмитрович одержав запрошення від Кавалерідзе, він, приїхавши до Києва, пішов до режисера на квартиру, і той, щойно відчинив двері, вигукнув (не знаючи, хто це): “Ось прийшов мій Сковорода!”.

За роль Михайла Коцюбинського у фільмі “Родина Коцюбинських” удостоєний Шевченківської премії.



Любов Каганова – Жінка, яку він любив, Олександр Гай – Він у виставі “Четвертий” К. Симонова. Режисер – С. Сміян. Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1962 р.

Останній фільм Гая (а було їх п’ятнадцять) – “Злочин з багатьма невідомими” Олега Бійми.

Але кіно – при всіх перевагах щодо акторської популярності – фактично лишало Гая його головної “зброї” – слова. У кіно неможлива та інтонаційна світлотінь, якою він володів досконало, те самодостатне повнозвуччя слова. Він любив радіо. З вдячністю згадує редактора київського радіо Людмилу Кузьміну, її тонкий смак, професіоналізм. Вона здійснювала фондові записи, золотий фонд українського радіо. Вони й сьогодні зачакловують слухачів: Шевченко, Пушкін, Гайне, ранній Тичина... Незрівнянне виконання “Зів’ялого листа” Івана Франка...

Хто б не писав про Гая, усі відзначали його високу культуру мови, його виплекане українське слово.

І ще один штрих. Надзвичайно суттєвий: його піввікова праця в Оперній студії Львівської консерваторії. Прийшов туди не на випадкове запрошення: мав спеціальну освіту, закінчивши Московське музичне училище ім. О. Глазунова. Спочатку педагог, потім професор кафедри оперної підготовки. Він поставив дванадцять опер – дипломних і курсових. Серед них “Викрадення з Сералю” Ф. А. Моцарта, “Травіата”



*Олександр Гай – Ле Бло у виставі "Хитра вдовичка"
К. Гольдони. Режисер – І. Гріншпун. Львівський театр
ПрикВО, 1953 р.*

Дж. Верді, "Таємний шлюб" Д. Чимарози, "Алеко" С. Рахманінова, "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "А зорі тут тихі" К. Молчанова та інші... Близько 130 (!) оперних співаків – учні Гая. Вони співають в оперних театрах Києва, Москви, Донецька. Майже вісімдесят відсотків солістів Львівської опери – його учні.

А ще – публіцистичні виступи в пресі, тривога з приводу знецінення рідного слова на сцені, проблеми виховання молоді (він був головою Ради наставників при Львівському клубі творчої молоді); спілчанські клопоти голови Львівського відділення Спілки театральних діячів України (тоді УТТ). Головування в державних екзаменаційних комісіях... А коли він відпочивав?

О, Олександр Дмитрович умів відпочивати. Любив пустощі, веселощі... Надзвичайно любив дітей. Завжди, будь-якої вільної хвилини за кулісами, надто на гастролях, він бавив якусь "театральну" дитину. Наталка Сумська і Таня Аркушенко, нині знамі артистки, можна сказати, вирости

в нього на руках. Завжди в домі Олександра Дмитровича жили якісь діти, заньківчани пам'ятають братів Ізю і Рому, дітей технічних працівників театру. Що вже казати про дочку Наталку, онуків Ірину та Федю і онуку дружини Лідії Василівни Юлю! Він ніколи не пропускав нагоди побавитись з дітьми. Як-от на цій світліні.

До речі, цей кадр було зроблено кимось з товариства "Симпатьяга". Що ж то за товариство таке?

А отаке...

Не пам'ятаю, як приєднався до моєї з братом студентської компанії Олександр Дмитрович. Не "весільний генерал", не екзотична дивина – зовсім свій при інтуїтивно відчутній нами дистанції. Невипадковий гість – учасив до нас постійно (це були п'ятдесяті роки).

І от одного веселого застілля запропонував він створити, аби організаційно оформити наше некероване братство, товариство і назвати його "Симпатьяги". Тут же почали складати статут... Він щоразу доповнювався, перероблявся... Рештки його віднайшла у такому вигляді (скорочено).

Статут товариства "Симпатьяга"

Членом товариства "Симпатьяга" може бути кожний, хто відзначає з оптимізмом видатні події свого життя, як-от: незарахований залік, а ще краще – "хвіст", спокійно сприймає програш у преферанс і дивиться всі вистави за участю О.Д. Гая.

...Підлабузництво припустиме тільки щодо особи, яка сховала останню пляшку.

...Не пий двічі за один тост!

...Танцювати тільки в душі не можна!

...Всі члени товариства "Симпатьяга" однолюбви,

Олександр Гай. Ліричний відступ.



тому зрада Київському "Динамо" тягне за собою суворі санкції, аж до виключення з членів товариства.

...Що б не сталося, а Микола Слав'янський повинен заспівати:

*Під решетом добре спати,
Решетом ся накривати,
І не впрієш, бо не гріє,
Бо дірками вітер віє.*

(З перекладом на всі мови, аж до латини включно!: "Під решетом бене спатус, решететум накриватус...").

Шануй Льфа і Петрова!

Вступаючий має строго визнавати дух програми й статуту товариства "Симптяга", а також скласти кандидатський мінімум інтелігентної людини:

Запитання:

1. Які штиблети були в Остапа Бендера?

2. Що б було, якби "Короткий курс історії КІРС" став повним?

3. Чи можна осягнути неосяжне?

(Відповідь на останнє запитання на прохідний бал не впливала, позаяк, як кажуть в Одесі, "...таки-да трудно!").

Почесним головою товариства "Симптяга" є Козьма Прутков.

Його намісником на землі – Олександр Гай.

І ще одна блискітка...

1976 року Сергій Данченко та Юрій Єременко поставили п'єсу Л. Сергєєва "Не зрадь себе" (син генерала закохався в дівчину-маляра!). Це був воістину святковий подарунок БОРГУ. Вистава одразу стала виїзним шлягером (а ще були задіяні першорядні актори).

– І яюсь, – розповідає Любов Каганова, – "борзовики" в якомусь райцентрі повісили афішу... "Пора жовтого листя".

Гай сказав: "Будемо грати"... І розповів напочатку таку собі "осінню елегію": "От ми собі розмовляємо, а за вікном уже осінь... Пора жовтого листя..."

Другого разу на виїзді заньківчани побачили афішу "Суєта"... Олександр Дмитрович оцінив ситуацію і у фіналі вистави видав сентенцію, що, мовляв, життя – це суцільна суєта, отже, не хвилюйтеся, дорогі глядачі...

В останні дні, коли вже життя доходило за обрїй призначеного строку, він ще читав уп'яте чи вшосте свою улюблену "Війну і мир" Льва Толстого. Голова його була ясна, пам'ять свіжа. Він востаннє з'єднав "часів розірвану нитку" і назавжди залишився нашим сучасником.

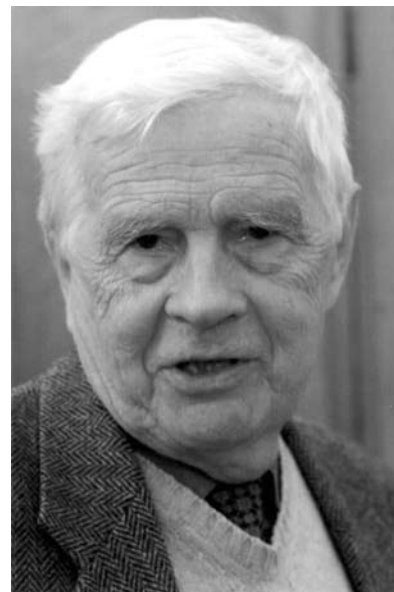


Кіноролі (згори донизу): Григорій Сковорода у фільмі "Григорій Сковорода" (режисер – І. Кавалерідзе); Іван Палійчук у фільмі "Тіні забутих предків" (режисер – С. Параджанов); Михайло Коцюбинський у фільмі "Родина Коцюбинських" (режисер – Т. Левчук).

Професор Генрик Юрковський – видатний польський театролог, драматург. Багато років очолював Міжнародну спілку діячів театрів ляльок (UNIMA). Визнаний у світі знавець історії, теорії та практики мистецтва театру ляльок, автор численних наукових статей, багатьох монографій. Головний редактор фундаментального дослідження “Всесвітня енциклопедія театрів ляльок”.

Проводить широку педагогічну працю – зокрема у Шарлевірському інституті лялькового мистецтва (Франція), Варшавській академії мистецтв (Польща).

Один із засновників та організаторів Міжнародного фестивалю “Різдвяна містерія” (1993 – 2006, Луцьк, Україна).



Генрик Юрковський

Генрик ЮРКОВСЬКИЙ

МІМЕЗИС – ПОМІЖ МОНІЗМОМ І ДУАЛІЗМОМ

(Мистецтво актора та його психологічні меандри)

У своєму “Словнику театру” [1] Патріс Паві визнає очевидним існування актора і обмежується лише поданням його дефініції. Подібно вчинила Одетт Аслан – у своїй книзі “Актор ХХ ст.” [2]. Евдженіо Барба та Ніколь Саварезе у відомому “Словнику антропології театру. Таємне мистецтво актора” [3] хоча й займалися “перформером” у загальному (людському) контексті, проте їх також більше цікавило явище, ніж його джерела. У Польщі дослідники театру рідко коли торкаються питання про походження акторського інстинкту чи про його контексти в діахронії культури. Багато цікавих міркувань з цього приводу можна знайти у працях Лешка Колянкевича [4]. Останнім часом безпосередньо цією темою зайнялася Марта Штайнер [5].

Цю проблематику в досить загальних рисах підняв уже Юзеф Котарбінський в нарисі “Акторське мистецтво”, опублікованому в книзі “Зі світу омани” (1926) [6]. Погоджуючись з варшавським антропологом Е. Франковським у тому, що праджерелами театру є релігійні культи, він також враховував людську схильність до гри як вияв міметичного інстинкту. Згідно з широковідомими тезами історика культури Й. Гейзінги, гра є джерелом людської культури. Це означає, що гра існувала раніше, ніж культура. Й. Гейзінга не подає можливих джерел гри, але зауважує, що вона несе на собі відбиток... духа.

Разом із грою, хочемо ми цього чи ні, пізнаємо дух. Бо гра не є субстанцією, відірваною від її змісту.

Вже в тваринному світі вона ламає бар’єри фізичного існування. Розглянута з точки зору зрозумілого світу як здетермінована в чистому впливові сил, вона стає, в кращому значенні цього слова, зайвим надміром. Тільки завдяки впливам духа, який ліквідує абсолютну детермінацію, існування гри стає можливим, уявним і зрозумілим. Існування гри постійно підтверджується навіть в сенсі вищому, ніж логічний характер нашої ситуації в космосі. Тварини вміють гратися, а отже, є вже чимось більшим, ніж механічні предмети. Ми бавимось і знаємо, що бавимось, а отже, ми є чимось більшим, ніж тільки розумними істотами, оскільки гра не є розумною [7].

Сучасна антропологія і психологія, напевне, відкинули б деякі твердження Гейзінги, оскільки багато ігор і забав має “розумний характер”. До того ж вони сягають давніх звичаїв, які поступово втрачали свої сакральні значення і остаточно стали “чистою” забавою і приємністю. Тим не менше його теза, яка окреслює гру як сферу “духа”, здається дуже влучною. Гейзінга спробував дати визначення гри:

Гра – це добровільні дії чи заняття, які виконуються в певних ustalених межах часу і простору згідно з добровільно прийнятими, але обов’язковими для всіх правилами. Вона є самоціллю, однак її супроводжують почуття напруженості, радості і усвідомлення “відмінності” від “звичайного життя” [8].

Ця дефініція охоплює ігри на спритність, ігри інтелектуальні, азартні, змагання, а також вистави і видовища. Ми приймаємо його визначення, розуміючи при цьому, що воно не містить інформації про джерела ігор і забав, ані про їхні зміни в сучасному житті. Джерелом ігор на спритність могли бути вимоги ритуалу, який визначав волю богів (гра у м'яч у Мексиці), а їхнє сучасне продовження має всі ознаки захоплюючого видовища, яке ідентифікується з виступаючими світськими “зірками” футбольного мистецтва. Крім того, колишня “добровільна діяльність” перетворилася на професійну, як, наприклад, сучасний футбол, більярд чи карти.

Отож, ми можемо зауважити основну зміну первинних функцій гри аналогічно до первинних функцій ритуалу, що перетворився на театр. Колись “добровільна діяльність” стосувалася передусім її учасників. (Подібність структури змін гри і релігійних ритуалів тут вражає). Далі можлива досконалість виконавців правил ігор чи забав почала притягувати спостерігачів. (Такий момент у театрі вважається моментом його народження.) Гра остаточно стала видовищем (так як видовищем стали сценічні дії акторів).

Тепер у випадку “гри-видовища” ми можемо поставити принципове питання, чого в цьому феномені більше: “гри” чи “видовища”. Якщо навіть ми відповімо обґрунтовано, що гра стала і є видовищем, постане питання, яка з тих ігор викликає найбільше зацікавлення спостерігачів. Тоді виявиться, що охоче оглядають ті видовища, які будуються на змаганні і виявляють переможця. Однак тоді ми заходимо на терен дещо інших інстинктів, ніж ті, що їх розглядає Й. Гейзінга. Люди охоче дивляться усякі змагання людини з іншими людьми (спортивні ігри), з речами (циркові виступи), з власним тілом (знову ж циркові виступи і спорт) і навіть з тваринами (цирк і корида).

Поняття гри як “поведінки”, відмінної від “звичайного життя”, є цікавим судженням, адже дозволяє нам поглянути на неї як на певний незвичайний спосіб існування. Однак і в цьому випадку головними залишаються питання про його генезу, ціль, а потім функцію. Мабуть, на перший план тут виступає компенсаційна функція, тобто та, яка дає шанс корекції “звичайного життя” або принаймні робить спроби в цьому напрямку. Гра може нам допомогти віднайти власну гідність, втрачену в конфронтації із реальним життям. Цей аспект поняття гри викликає також багато суперечок. Адже відомо, яка велика різниця існує між грою в карти, грою в більярд і грою в театрі.

Ці арбітральні, з необхідності вибрані приклади виразно свідчать про різницю, яка виступає в мануальних чи інтелектуальних іграх порівняно з грою,

яка полягає у створенні подібної дійсності. Звичайно, ми можемо собі сказати, що більярдова куля існує в дійсності сама по собі і що розум гравця постійно враховує цю дійсність. Куля підпорядкована власним фізичним правам. Суть гри полягає в тому, як людина розпізнає їхню природу і як далеко зможе підкорити кулю імпульсам, створеним за допомогою більярдового кия.

У театральному видовищі теж розвивається гра, але цілком інша за своєю якістю. Вихідним пунктом є не природа предметів, а розумова діяльність. Тут проявляється схильність до фантазування і схильність до мімезису. Першу репрезентує автор п'єси (чи вистави), другу – реалізатори цієї п'єси, тобто актори. Народжується новий світ. Примарний, нереальний, зоб'єктивізований в театральній виставі і часто “зоб'єктивізований” в пам'яті поколінь старих театралів.

Ще раз повторимо: гравець, завданням якого є панувати над кулями чи панувати над м'ячем, подібний до циркового артиста, який показує свою спритність. Він є собою і демонструє своє вміння. Він належить до світу, який ми знаємо і який є нашою дійсністю. Актор, який грає і представляє образи фіктивного світу, теж демонструє своє вміння, але одночасно буде світ, паралельний до реального світу. В цьому полягає велика різниця. Отож, постає питання, чи гра на спритність, гра вмінь випереджала гру будування уявних світів чи було навпаки?

Можливо, обидві тенденції виступили одночасно. Можливо, в іграх на спритність йшлося про домінування над речами, тоді як у грі фіктивних світів та їхніх елементів йшлося про домінування цілісної дійсності. Деякі міркування з цього приводу подає сучасна психологія і дослідження мімезису як природної схильності людини.

Дитина вже в дуже ранніх моментах свого розвитку виявляє схильність до гри, і це вподобання можна деякою мірою асоціювати з її міметичними здібностями. Дане явище описав Єжи Цесліковський у своїй відомій книзі “Велика забава” [9]. У розділі “Рими та найпростіші ігри” він описує ігри, які дорослі розвивають навколо дитячого тіла, враховуючи його потребу в русі.

Він перелічує такі дії, як “плескалки” (“Тосі, тосі, лапки, поїдемо до бабки...”), мандрівки по тілу (“Лізе рак-неборак...”), пізнання власного тіла у формі мандрівки з відповідно складеними римованими рядками, особливо акцентується гра рук, яка має на меті пізнання функцій усіх п'яти пальців (“Сорока-ворона на припічку сиділа...” або “Сажотрус йде по драбині...”), він говорить також про “гойдалки” – тобто дитина “іде верхи” на нозі дорослого з відповідним текстом. В польській традиції цей текст відображає

існуючу класову систему (“На конику їде пан...”). Оскільки він їде на конику – значить, з’являється коваль і низка рим про його працю... І таким чином ми поступово віддаляємося від дитячого тіла.

До важливих тверджень в цій справі дійшли психоаналітики, які ігри дитячого тіла пов’язували з процесом усвідомлення дитиною власного існування – у відділенні від тіла мами. Описуючи цей процес, Д.В.Віннікот зауважив спеціальні значення предметів в оточенні дитини. Він запропонував для них термін “предмети переходу” (transitional objects), оскільки вони, з одного боку, допомагають дитині зрозуміти її автономність, а з іншого – є першими предметами, які піддаються впливові її волі. Отож, вони можуть бути й предметом гри. Д. В. Віннікот описує, як це відбувається:

Предмет є символом єдності немовляти і мами (чи частини мами). Він знаходиться в просторі і часі, де мати є переходом (в розумінні дитини) від стану буття єдності з дитиною до появи почуття, що вона є предметом, який належить до світу сприйняття, а не до світу уяви. Предмет використовується як єдність двох окремих речей, немовляти і дитини в часово-просторовому моменті їхнього роз’єднання.

Уже на початку роздумів над цим питанням з’являються труднощі, заховані в припущенні, що коли немовля використовує предмет для будування чого-небудь (це приклад активності, якої б не було у дитини, народженої без мозку), ця дію мусить випереджувати вступне припущення або особистий психічний образ цього предмета. Не менш ментальне уявлення у внутрішньому світі зберігає своє значення так само, як образ внутрішнього світу, зміцнений через використання зовнішньо відділеної і реальної мами разом з її технікою опіки над дитиною [10].

Дуже переконливим є цей образ “предмета переходу”, який одночасно стає предметом заміним, субституттом, який зазнає впливу волі дитини і відкриває шлях до її фантазування. Чи в цей момент народжується в дитині (людині) творець – важко стверджувати. Однак, без сумніву, в цей момент дитина починає свою гру з дійсністю. Багато з цього приводу могли сказати творці психології ХХ століття Зигмунд Фройд і Карл Густав Юнг, які надихнули багато своїх учнів, в тому числі Д. В. Віннікота.

Зигмунд Фройд визнав, що культура, як і релігія, має заступницьку і компенсаційну дію. Вона повинна знейтралізувати наші інстинкти, сублімувати їх, підпорядкувати нашому супер-его. Поза тим творча діяльність є витвором паралельних світів, в яких відбувається репресія наших інстинктів. З психоаналітичної точки зору вона є джерелом страждання, що підтверджує одна з основних публікацій Фрейда

“Культура як джерело страждань” [11]. З суспільної точки зору це страждання має свою цінність. Ось що читаємо про мистецтво: “Здавна відомо, що мистецтво винагороджує за найстаріші, ще досить відчутні культурні надбання, а отже, найкраще поєднує людину з жертвами, які вона вчинила заради культури. З іншого боку, твори мистецтва наближаються до партиципування у високо оцінених емоційних переживаннях, вимагають відчуття ідентифікації, в чому велику потребу має кожна культурна група. А якщо досягнення певної культури дуже нагадують її власні ідеали, твори мистецтва стають також нарцисичною винагородою” [12].

Джерелами нарцисизму як результату пережитих у дитинстві конфліктів займався Фройд ще раніше, а саме в своєму нарисі про Леонардо да Вінчі (1910). Це не випадково, адже і тут йдеться про митця. Одразу постає питання, чи актор, який проникає в паралельні світи, підпорядковується потребам супер-его, аби проголошувати норми суспільного життя, чи тільки виконує професійні обов’язки, які обіцяють нарцисичний успіх. Важко щось сказати з цього приводу без проведення відповідних досліджень, хоч багато театрологів піднімало дане питання, звертаючи увагу не тільки на його егоїзм, але й на те, що актор навіть нарцисично “збирає овації” [13].

Це пов’язано також із загальними розважаннями про мистецтво, головне з міркуваннями про його визначальні об’єктивні та суб’єктивні елементи. В ХІХ ст. дану проблему підняв Фрідріх Ніцше, аналізуючи грецьку літературу, і розвинув її в “Народженні трагедії з духа музики”. Він запропонував поділ акторів на “інтелектуальних” і “чуттєвих”. Ф. Ніцше писав: “Щодо цього, сама старовина дає нам яскраве пояснення. Ставлячи біля себе на різьбах, геммах і т.п. Гомера і Архілоха, як праотців й представників грецької поезії, вона переконливо стверджує, що тільки їх обох можна вважати за цілком оригінальні натури, з яких далі рине вогняний потік на всю грецьку самобутність. Гомер, занурений в себе мрійник, тип аполлонійського наївного митця, зараз здивовано дивиться на пристрасну голову шаленого войовничого слуги муз Архілоха, тоді як новіша естетика вміла лише вказати, що “інтелектуальний” митець тут протиставляється “чуттєвому”. Ця вказівка мало нам допомагає, оскільки чуттєвого митця знаємо лише як шаленця, в кожному виді мистецтва і на кожному його рівні ми вимагаємо насамперед подолання власних почуттів, визволення від власного “я”, втихомирення будь-якої індивідуальної волі і бажань, однак ми ніколи не зможемо повірити найдрібнішому справжньому витвору мистецтва без предметності, без чистого, безкорисливого споглядання” [14].

Далі, залишаючись в сфері літератури, Ніцше задає собі питання "... як "лірик" може бути митцем. Той, хто у всі часи завжди говорить "я" і оспівує нам усю хроматичну гаму своїх пристрастей і прагнень"[15]. Існує відповідь і на це питання. Вона досить складна, поєднує сутність античного лірика з музикантом. Лірик як діонісійський митець зберігає свій зв'язок з праосновою, з її боєм та суперечностями і може творити її музичний відбиток. Його музика під дією сну (в аполлонійському розумінні) стає очевидною в символічних сонних образах. Це вторинне відображення "праоснови", яке має характер прикладу чи метафори. Результати цього процесу Ніцше подає в порівнянні: "Художник і споріднений з ним епик занурені в чисте споглядання образів. Діонісійський музикант і без жодного образу сам є прабодем і його празвуком. Ліричний геній відчуває, що з містичного стану звільнення від самого себе і єдності виростає світ образів і метафор, тембр, походження і швидкість якого цілком інші, ніж подібний світ художника і епіка" [16].

Ось воно: звільнитись від самого себе і перейти у світ образів і метафор! Ось у чому суть мистецтва! В такому ж дусі виступав Юнг, зрештою в опозиції до свого колишнього вчителя Фрейда. Він не визнає особисті риси митця основними в есенції твору, але шукає в ньому ширших узагальнень, які виходять поза рамки окремого досвіду: "Власне, суть мистецького твору полягає не в тому, що він наділений особливими рисами автора – чим більше в ньому таких рис, тим менше він є твором мистецтва – а лиш в тому, що він підноситься вище особистих мотивів і промовляє до духа й серця автора, до духа й серця людства. Особисті мотиви є обмеженням, ба, навіть гріхом мистецтва. "Мистецтво", яке виключно або ж більшою мірою має особистий характер, заслуговує на те, щоб трактувати його як невроз. Якщо фрейдівська школа проголошує, що кожен митець репрезентує інфантильноавтоеротичну особистість, то це судження може бути слухним у ставленні до нього як до особи, а не як до творця, що в нім живе. Тому що творець не є ані автоеротичний, ані гетереротичний, ані взагалі еротичний, тільки найбільш предметний, безособовий, і навіть нелюдський чи надлюдський, оскільки як митець стає своїм твором, а не людиною" [17].

Як відомо, Юнг доповнив працю Фрейда в сфері індивідуальних переживань. Те, що з'являлося у Фрейда як індивідуальні сонні марева, у Юнга набуло суспільного, загальнолюдського забарвлення у вигляді визнання цінності міфу. Тому що людина є створінням міфотворчим. В момент, коли цілеспрямоване мислення виходить з-під контролю, людський розум виявляє свої міфотворчі здібності. З'являється фан-

тазування, яке має компенсаційні функції. Висновки Юнга, які стосуються колективної несвідомости, а звідси і теорії архетипів, для нас є інструктивними не тільки тому, що відкривають перед нами глибини нашої психіки, але тому, що показують теми людського фантазування. Фантазування в свою чергу є дорогою покликання до існування паралельних світів однаково як у снах, так і в образах фіктивної реальности, що є доміантою мистецтва. Поза тим фантазування може бути стимулом до початку акторської діяльності.

(Далі буде)

Переклала з польської **Тетяна Білик**

1. *Patrice Pavis. Dictionnaire du théâtre. – Donod, Paris, 1996.*
2. *Odette Aslan. Aktor XX wieku. Przel. Maria Olga Bieńka. – Warszawa: PIW, 1978.*
3. *Eugenio Barba, Nicole Savarese. Dictionary of the Theatre Antropology: The Secret Art of the Performer.*
4. *Leszek Kolankiewicz. Dziady. Teatr święta zmarłych. – Słowo/obraz terytoria, 1999.*
5. *Marta Steiner. Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej. – Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003.*
6. *Józef Kotarbiński. Ze świata uludy. – Warszawa, 1926.*
7. *Johan Huizinga. Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury. Przel. Maria Kurecka i Witold Wirpsza. – Warszawa: Czytelnik, 1967. – S. 14–15.*
8. *Ibidem. – S. 48–49.*
9. *Jerzy Cieślowski. Wielka zabawa. – Wrocław: Ossolineum, 1967.*
10. *D.W. Winnicott. Playing and reality. – Penguin Books, 1971. – S. 114.*
11. *Sigmund Freud. Die Unbehagen in der Kultur. – Wien, 1930.*
12. *Zygmunt Freud. Kultura jako źródło cierpień. Tłum. Jerzy Prokopiuk. – Warszawa: Wydawnictwo KR, 1992. – S. 17.*
13. *Heinrich von Kleist. O teatrze marionetek. – "Chimera", t. VII, kwiecień-czerwiec 1904. – S. 32–40.*
14. *Friedrich Nietzsche. Narodziny tragedii czyli Hellenizm i pesymizm. Przel. Leopold Staff. Jakób Mortkowicz. – Warszawa, 1907. – S. 40–41.*
15. *Ibidem. – S. 41.*
16. *Ibidem. – S. – 43.*
17. *Carl Gustav Jung. Archetypy i symbole. Pisma wybrane. Przel. Jerzy Prokopiuk. – Warszawa: Czytelnik, 1993. – S. 421.*

Юрій СТАНШЕВСЬКИЙ

УКРАЇНЬСЬКА ОПЕРЕТА: проблеми, пошуки, парадокси

Майже всіма забутий, позбавлений уваги професійної критики, галасливої преси і корумпованого телебачення, сучасний український театр оперети живе дуже складним, напруженим і малоцікавим життям, що обтяжене гострими проблемами, фінансовими негараздами, кризовими ситуаціями. Колись розкішний і яскравий, театральний, прикрашений багатими мальовничими декораціями, ексклюзивними туалетами і коштовними прикрасами опереткових примадонн й елегантних “фрачних” героїв-коханців, він став бідним театром. Грошей катастрофічно не вистачає не лише на оксамитові сукні, біжутерію “героїнь” та “субреток”, а навіть на дуже скромні постанови нових вистав і на жалюгідну зарплатню артистам.

Помітно зменшилися колись численні лави шанувальників оперети, бо сьогоднішнім поінформованим глядачам й особливо молоді не дуже цікаві бутафорські пристрасті екзальтованої шансонетки Сільви, примхливої графині Маріци, загадкового містера Ікса й завжди напів’яного секретаря якогось посольства.

Але театри оперети живуть, щовечора дають вистави і щосили намагаються вижити, знайти хоч яких-небудь спонсорів, а головне не розгубити тих шанувальників, які й досі пам’ятають кращі часи оперети.

Вісім десятиліть тому у петербурзькому часописі “Жизнь искусства” в №5 за 1925 рік було надруковано статтю відомого критика І. Туркельтауба “Оперета в Україні”, в якій автор писав: “Оперетка в Украине расцветает махровым цветом. Примадонны восхищают своими роскошными туалетами и бриллиантами. Публика заполняет залы под завязку. Сегодня нет такой щели на Украине, из которой бы не торчала опереточная труппа с московскими звездами. В каждом городе есть свой театр оперетты, а в столице, Харькове, их сразу три. Харьковчане до отказа заполняют самый большой театральный зал – театр “Муссури” на две тысячи мест и устраивают овации стареющим оперетковым дивам с глубокими декольте и обнаженными спинами. На сегодняшний день в Украине функционирует около полсотни опереточных коллективов разного калибра!!!”

Порівняйте лише дві цифри: п’ятдесят театрів оперети в середині 20-х років ХХ століття і лише три сьогодні – у Києві, Харкові та Одесі. Кожний з них має свою славу історію, свої традиції, власні творчі звитяги, якими колись пишався колектив. Так, зокрема, Харківська оперета нещодавно відзначила своє 75-річчя, бо саме в Харкові, тодішній столиці України, було відкрито 1 жовтня 1929 року перший український державний театр музичної комедії, першою виставою якого стала “осучаснена” класична французька оперета Ж. Оффенбаха “Орфей у пеклі” з новими текстами Остапа Вишні й музичними додатками українських композиторів Ю. Мейтуса і М. Тица. Засновником театру був Лесь Курбас, який привів до новонародженого колективу вихованців березільського режисабу й акторів-березільців: Януарія Бортника, Бориса Балабана, Доміана Козачковського, Мар’яна Крушельницького, Амвросія Бучму, Володимира Скляренка. Саме ці молоді, талановиті постановники сміливо включилися в пошуки й експерименти, здійснюючи нові вистави. Газета “Вісті” від 7 листопада 1929 року писала: “Березіль” дає опереті найкращі кадри. Художнє керівництво нового театру в надійних руках. Вдячний глядач побачив яскраві, оновлені постановки, в яких багато режисерської вигадки, життєрадісного завзяття, справжнього опереткового каскаду”. Режисерським дебютом видатного актора А. Бучми стала барвіста, темпераментна сценічна інтерпретація “Гейші”. Януарій Бортник створив власну версію оперети “Роз-Марі”, а М. Крушельницький “перелицював” славетного “Запорожця за Дунаєм”, перенісши кумедні події до Марокко і показавши, як українські емігранти грають для тубільців комічну оперу С. Гулака-Артемовського. У 30-ті роки Харківський театр оперети почав створювати новий національний репертуар – на його сцені народилися перші українські оперети композитора і диригента театру Олексія Рябова “Сорочинський ярмарок” і “Майська ніч” за повістями Миколи Гоголя і героїко-романтична сучасна оперета “Весілля в Малинівці”. Скільки прекрасних вистав, блискучих акторів, сценографів, режисерів прикрашали харківську сцену, яка подарувала глядачам справжні новаторські відкриття й

яскраві опереткові видовища. Тепер збіднів репертуар театру оперети, поблякли сценічні барви, розбіглися артисти хору та балету, а серед солістів майже нема молодих співаків і акторів. Театр позбавлений необхідної фінансової підтримки, не живе повноцінним творчим життям, просто животіє. А як живуть і працюють Київська й Одеська оперети?

Київський державний театр оперети, який нещодавно одержав статус академічного, відзначив 25 лютого 2005 року свій досить солідний ювілей – сімдесятиріччя від дня відкриття в історичному приміщенні Троїцького народного дому на Червоноармійській, 53/3 (тепер Велика Васильківська). З 1907 року тут працював перший стаціонарний український театр Миколи Садовського, в репертуарі якого переважали музично-драматичні вистави. Корифей національної сцени ставив українські оперети і сам блискуче грав у них. Отже, цілком слушно вважати столичну оперету безпосереднім нащадком театру Садовського, де працювали геніяльні актори на чолі із М.Заньковецькою та І. Мар'яненком і де починав свій переможний шлях на київські підмостки реформатор національної театральної культури Лесь Курбас.

Вітаючи академічний театр з ювілеєм, хочу поставити кілька запитань його художньому керівникові-директору Богданові Струтинському, який нещодавно очолив колектив і вже дав чимало інтерв'ю в пресі та на телебаченні, наголошуючи на необхідності оновлення і реформування “легкого жанру”.

Бажання трансформувати традиційну оперету завжди виникає у молодих, сповнених бажання

експериментувати. Проте спочатку треба опанувати поетичну природу, кращі традиції та виразово-зображальну палітру такого складного, багатогранного і синтетичного опереткового жанру. Варто ґрунтовно освоїти історію колективу для того, щоб нові знахідки, відкриття та репертуарні новації насправді не виявилися давно призабутим старим. Отже, почнемо з запитань. Правда, вони будуть риторичними, оскільки навряд чи художній керівник оперети зможе дати на них конкретні відповіді.

По-перше, чому святкування ювілею колективу відбулося в лютому, якщо Київський український театр музкомедії урочисто відкрився 14 грудня 1935 року. Напевно, саме в грудні 2005 року варто було б і відзначати сімдесятиріччя, відповідно підготувавши кілька принципово важливих постанов, які б засвідчили нові тенденції й експерименти, про які так цікаво розповідає Б. Струтинський.

По-друге, чому в більшості інтерв'ю читачів інформують, що першою прем'єрою була постановка оперети Й. Штрауса “Летюча миша”? Адже театр відкрився блискучою інтерпретацією класичної оперети продовжувача традицій Штрауса віденського композитора К. Целлера “Продавець птахів”, яку майстерно здійснив головний режисер новонародженого колективу учень Курбаса Сергій Каргальський.

По-третє, чому в гарно й ефектно оформленому ювілейному буклеті написано, що народження театру “позначають двома датами – 13 січня 1934 року та 14 грудня 1935 року”? Київська українська музкомедія не народжувалася двічі. Дата 13 січня до її створення не має жодного відношення. У першій половині 30-х



Сцена з оперети “Сорочинський ярмарок” О.Рябова. Режисер – І.Гріншпун, художник – Д.Лідер. Київський театр оперети.

років у Києві гастролювало чимало різноманітних, переважно халтурних опереткових труп.

У жовтні 1934 року сюди приїхала пересувна оперета Б. Бенедиктова і затрималася на кілька місяців. За свідченням київської критики, над цим провінційним колективом, котрий грав усі вистави російською мовою, тяжіла “інерція пересувного театру оперети зі всіма гнилими традиціями і “провінціалізмом”, з жалюгідним “прем’єрством”, з трафаретними прийомами старого, припалого пилом “псевдовіденського розкішного видовища”. Новий український театр, створений С. Каргальським, не мав нічого спільного з провінційною трупю Б. Бенедиктова. Він формувався як столичний колектив високої культури, актори проходили творчий конкурс, поряд з обдарованою, перспективною молоддю в трупу прийшли відомі майстри, зокрема з харківської української музкомедії, засновниками якої були Лесь Курбас та його вихованці.

До співпраці запросили геніяльного поета Максима Рильського, який перекладав лібрето українською мовою, надаючи йому високого поетичного звучання. Сергій Каргальський обрав правильний шлях – від опанування природи і кращих зразків європейської класичної оперети до створення національного репертуару в співдружбі з українськими композиторами.

Щоб відчувати найвизначніші досягнення і принципи сучасної опереткової режисури, він запросив до втілення класичного шедевра Ж. Оффенбаха “Синя борода” маститого петербурзького музичного режисера О. Феїну, а для постановок “Циганської любові”

Ф. Легара, “Сільви” І. Кальмана та “Летючої миші” Й. Штрауса – москвичів В. Ленського й Г. Ярона, а також прекрасних сценографів та балетмейстерів, серед яких особливо вагомий внесок у становлення українського колективу зробили відомий художник М. Ушин і хореограф Г. Березова з Маріїнського оперного театру.

Столична оперета стала улюбленим місцем для киян, виховуючи на першокласних виставах свого глядача і ширих шанувальників “легкого жанру”. Блискучі актори, прекрасно оформлені спектаклі викликали захоплення публіки і критики. Сергій Каргальський, відкривши глядачам неповторні чари класичної віденської та невіденської оперети, в другому сезоні планував головним напрямком роботи зробити новий національний репертуар, залучивши до співпраці відомих композиторів М. Вериківського й О. Рябова.

Напередодні нового театрального сезону С. Каргальського, як учня Курбаса, було репресовано. Його справу продовжив відомий український режисер М. Терещенко, який, втілюючи ідеї свого попередника, гостинно відкрив київську сцену для національного репертуару. “Сорочинський ярмарок” та “Майська ніч” О. Рябова, “Вій” М. Вериківського за творами М. Гоголя і “За двома зайцями” М. Старицького стали окрасою репертуару, промовисто довели, що вчорашні опереткові примадонни, фразні герої-коханці, вишукані субретки і простаки, відкинувши штампи і трафарети, грали з повною емоційною наснагою, з безпосередньою щирістю і соковитим гумором. У



Сцена з оперети “Голий президент” А. Філіпенка. Режисер – Б. Рябикін, художник – М. Виноградов. Київський театр оперети.

жахливих умовах тоталітарної системи Київський театр музичної комедії давав глядачам розраду і радість зустрічі з животворним сонячним легким жанром. Про це з теплотою згадував М. Рильський. Він у ці важкі роки продовжував активно співпрацювати з театром, перекладаючи лібрето на рідну мову і беручи участь у створенні нової української оперети “Паливода XVIII століття” С. Жданова за мотивами комедії-жарту І. Карпенка-Карого як лібретист. “Весілля в Малинівці” та “Коли помиляються двоє” О. Рябова, “Кето і Коте” В. Долідзе, “Шляхи до щастя” І. Дунаєвського – це лише кілька нових назв тодішнього репертуару, а одночасно розкішний “Бал в Савой”, “Жриця вогню”, “Підв’язка Борджія”, “Роз-Марі” й ефектна, написана в стилі неовіденських оперет “Коломбіна” О. Рябова. Багатогранність, щедрість і розмаїття мистецької палітри театру, який знов очолював учень Л. Курбаса, вдумливий і досвідчений режисер О. Завина, забезпечувала колективі заслужену популярність.

Та повернімося з досить далекої історії в наше сьогодення, і знову постане риторичне питання нинішньому керівництву столичної оперети, яке, пишаючись недавно наданим високим званням “академічний”, не приховує свого щирого бажання одержати ще вищий статус – “національного театру”.

А запитання дуже просте: чи відповідає теперішній діючий репертуар театру статусові “національний”? І яке місце на афіші посідають твори українських композиторів? Колись Максим Тадейович Рильський подарував читачам “Вечірнього Києва” блискучі культурологічні есе під назвою “Вечірні розмови”, серед яких були й роздуми про репертуарну політику столичних театрів: “Дивлюсь на афішу та й думку гадаю...”, зокрема і про досить багатоманітний репертуар колективу музкомедії. А які думки викликає сьогоднішня афіша оперети?

Не вдаючись до аналізу діючого репертуару театру, розгорнімо журнал “Театрально-концертний Київ”, де подано назви вистав: “Баядера”, “Сільва”, “Маріца”, “Голландочка” І. Кальмана, “Циганський барон”, “Летюча миша” та “Ніч у Венеції” Й. Штрауса, “Весела вдова” і “Граф Люксембург” Ф. Легара, “Американська комедія” М. Самойлова за п’єсою Дж. Патріка “Дорога Памела”, “Вогні рамп” Г. Фролова за однойменним кінофільмом Ч. Чапліна, а також мюзикл відомого українського композитора І. Поклада “Таке єврейське щастя”. Крім того, в діючому репертуарі є і музичні вистави для дітей “Карнавал казок в Україні”, “Білосніжка і семеро гномів” та “Дюймовочка”.

З ініціативи Б. Струтинського нещодавно відкрито “Театр у фойє” своєрідною і незвичною для колективу постановкою оперети Ж. Оффенбаха “Звана



Л. Запорожцева – Оксана та Г. Горюшко – Остап в опереті “Сто перша дружина султана” А. Філіпенка. Режисер – Б. Рябикін, художник – М. Виноградов. Київський театр оперети.

вечеря з італійцями”. Як для опереткового колективу, афіша цілком пристойна й різноманітна.

Минулося, коли компартійні репертками і мінкультівські колеги боролися з “безідейною” неовіденщиною і дозволяли грати Кальмана та Легара в дозованій кількості, щоб вони не заступали вистав радянських авторів про “героїчну сучасність”. Тепер на графинь, князів, віконтів та баронес заборони немає. Ставте все, що хочете. Проте столичній українській опереті, мабуть, обов’язково потрібний національний вектор репертуарних шукань, якщо вона ще й прагне одержати почесний статус “національної”.

Богдан Струтинський, мабуть, це розуміє і декларує, що його “цікавить сучасність, сучасна інтерпретація теми, яку можна було б покласти в основу сучасного мюзиклу”. І скаржитися на безпорадність автури, яка горнеться до театру. Справді, з авторами, що розуміють специфіку жанру, справи кепські.

Мюзикл – це висока драматургія літературна і музична, це розкішна постановка, блискучі актори, що віртуозно володіють словом, співом, танцем, пластикою... Чим відрізняється справжній мюзикл від справжньої оперети? Хто може чітко визначити ці параметри й ознаки? В основі кращих мюзиклів – твори Шю, Шекспіра, Вольтера, Гюго. В основі першокласної оперети – зворушлива мелодрама. Що краще? Краще те, що яскравіше й оригінальніше поставлено і зіграно!



М. Водяний – Мішка Япончик та М. Дьоміна – мадам Енно в опереті “На світанку” О.Сандлера. Режисер – М. Омеровський, художник – М. Івницький. Одеський театр оперети.

Не треба принижувати оперету, говорити про її “застарілі” форми. Для її інтерпретації необхідно знайти сучасне режисерське рішення, несподіваний образний ключ. Адже знаходять новаторське, хвилююче і вражаюче сценічне розв’язання для класичних опер талановиті режисери Ф. Дзефереллі, Д. Стреллер, П. Штайн, Ю. Любимов. А якщо знайти сучасне образне рішення для класичної оперети та ще й обрати маловідому назву? Проте для цього треба любити “легкий жанр”, розуміти його природу, естетику і великі потенційні можливості.

Бажання назвати виставу “по-модному” мюзиклом ще не вирішує проблеми. От назвали автори “Вогнів рампи” свій недолугий опус мюзиклом. І що змінилося? Нічого. Сіра, безбарвна музика, немічна драматургія Н. Дубініної, безпорадна режисура М. Яремківа. Чи оновив цей мюзикл діючий репертуар, чи збагатив його? Ні! Шкода, що це не розуміють у самому театрі. Музично-драматична вистава з музикою І. Поклада “Таке єврейське щастя” теж на-

звана мюзиклом, в якій унікальна опереткова актриса Т. Тимошко-Горюшко блискуче грає роль баби Мані. Ця постава виконує в репертуарі подвійну функцію: вона сучасна за тематикою і національна, бо створена українським композитором. Проте цього мало, щоб претендувати на статус “національного театру”.

Колись київський колектив справедливо вважався лабораторією української оперети. Скільки яскраво національних, пройнятих чарівними українськими мелодіями вистав, заснованих на творах наших класиків, народилося на цій сцені!

Можливо, варто поцікавитися національною спадщиною і звернутися хоча б до “Сорочинського ярмарку” або до веселої музичної комедії “Пошились у дурні” за М. Кропивницьким теж на музику О. Рябова. Вони, до речі, і могли б бути колоритними, наснаженими соковитим гумором українськими мюзиклами!

Щоправда, Б. Струтинський не забуває про спадщину, втілює класику жанру мюзиклу “Моя чарівна леді”, яка вже не один рік йшла на сцені театру, нещодавно ставилася і франківцями як “омузичений” “Пігмаліон” Б. Шоу, та й першокласний кінофільм на відеокasetі можна легко купити. Але це справа художнього керівника – йому обирати репертуар. Однак звертаючись до мюзиклу за комедією Б. Шоу, не можна забувати про високу культуру слова, співу, пластики, яких більшості артистам колективу сьогодні бракує.

Заслуговує схвалення щире прагнення Б. Струтинського шукати нові форми контакту з глядачами, розширити межі та мистецькі обрії “легкого жанру”. Новий художній керівник хотів навіть змінити назву театру, гадав, що саме поняття “оперета” може обмежити його інновації й еспериментальні поривання. Можливо, його більше влаштувала “розпливчата” назва “музичний театр”. Так у Києві вже є музичний театр для дітей та юнацтва, славний своїми розкішними ярмарками промислових товарів.

Режисер все-таки залишив назву театру без змін, але напередодні ювілею відкрив камерну сцену – “Театр у фойє” з шампанським на столиках. Перша постановка Б. Струтинського і головного диригента В. Шейка “Звана вечір з італійцями”, крім позитивних вражень від прекрасної музики Ж. Оффенбаха і знайомства з кількома гарними виконавцями, викликає низку запитань. Хоча створення “Театру у фойє” в буклеті до ювілею кваліфіковано як “визначну подію в музично-театральному житті не лише столиці, але й цілої України”, варто запитати, чи треба так наближати умовне опереткове дійство до глядача, чи переконують артисти в костюмах і гримі, співаючи біля столиків з напоями. Богдана Струтинського захопила камерна сцена. На черзі прем’єри опери “Директор

театру” В. А. Моцарта і “Дзвіночок” Г. Доницетті. Не хочу полемізувати на тему, чим збагатять ці спроби оперетковий колектив, але наведу слушну репліку популярного критика О. Вергеліса: “Незрозуміла репертуарна тактика в театрі оперети: головний начальник полюбляє тільки малі площі, а трупа ж велика і їй на основній сцені грати хочеться”.

Оперета – театр “великого стилю”. Тут можна при бажанні розгорнути багатопланове, масштабне музично-сценічне дійство з хором, з ефектною хореографією. Саме у виставах “великого стилю” якнайповніше розкрилися неповторні особливості українського театру оперети, його видатних режисерів – В. Скляренка, В. Харченка, С. Сміяна й особливо Б. Рябікіна, який виховав цілу плеяду блискучих акторів – Л. Запорожцеву, І. Журавську, В. Чему, М. Блаїцука, Д. Шевцова, Ю. Бурих, Т. Тимошко, В. Горюшка, В. Борисенка.

Завжди поряд з молодими були майстри старшого покоління – В. Повинська, Л. Пресман, Г. Лойко, К. Мамікіна, Н. Аннікова, О. Котеленець. Це лише кілька імен з багатого на особистості сузір’я акторських талантів. Більшість з них згадувалося на ювілеї, який відзначили великим гала-концертом. Він засвідчив значні можливості і серйозні недоліки, які треба виправляти. Найбільш помітний з них – втрата легкої і яскравої опереткової природи, того наснаженого емоціями “каскаду”, іскрометної веселості й органічної комедійності. А без них оперета – не оперета. У цьому і полягає парадокс “легкого жанру”: сонячну, життєдайну природу не можуть замінити ніякі новації та декларації. Головне завдання – піднесення сценічної культури і збагачення репертуару. Без них не можна вирішити складні творчі завдання, з якими, гадаю, впораються визнані майстри і молодь колективу, який очолює енергійний, сміливий і перспективний художній керівник.

Оперета – улюблений театр одеситів. Щогодини міські куранти грають задушевну мелодію І. Дунаєвського із славнозвісної вистави театру “Біла акація”, присвяченої сонячному містові-герою. Оперета – гордість одеситів, бо у багатьох саме з нею пов’язано чимало прекрасних спогадів і незабутніх зустрічей з її життєрадісним мистецтвом та її блискучими акторами. Кожне покоління знаходило в цьому унікальному театрі щось нове, цікаве й важливе для себе. І тому в просторому глядному залі завжди багато молоді, адже творче кредо колективу зрозуміле всім: дарувати людям радість, бадьорість і добрий настрій. У цьому році театр відзначає півстоліття своєї роботи в Одесі. За ініціативою директора Олени Редько, яка в колективі з чергового адміністратора виросла на досвідченого й ерудованого керівника, до цієї ювілейної дати було підготовлено урочистий театралізований

гала-концерт, присвячений основним етапам піввікового творчого шляху трупи.

За п’ять десятиліть створено сотні першокласних вистав, які часто відкривали незнані мистецькі можливості і нові шляхи розвитку легкого жанру, ставали подією в театральному житті не лише України.

Тріумфальні гастролі колективу в Москві та Петербурзі викликали захоплення критиків і глядачів. Театр мав своє неповторне художнє обличчя, свій оригінальний репертуар, блискучий акторський ансамбль, в якому сяяли могутні таланти неперевершених майстрів жанру, справжніх універсальних артистів. У цьому виконавському сузір’ї всіма гранями виграла особистість геніяльного актора Михайла Водяного, який був своєрідним мистецьким символом театру, уособленням неповторного одеського колориту й улюбленцем усього міста. Сьогодні театр носить ім’я М. Водяного, але про нього згадують, на жаль, не дуже часто.

Саме ця тенденція відчувалася і в ювілейній виставі, дотепно названій “Золоте весілля з Одесою”. Справді, в 1954 році до Одеси зі Львова урядовим рішенням було переведено Львівський театр музичної комедії, а до Львова відправлено Одеський російський драматичний театр Радянської Армії, бо саме в Західній Україні потрібен був російськомовний театральний колектив, розрахований на Прикарпатський військовий округ.

Молодіжна за своїм акторським складом львівська музкомедія, що грала вистави українською мовою, відкрила перший театральний сезон у березні 1947 року. На чолі новоствореного колективу стояли видатні режисери – учні Леся Курбаса, вихованці новаторського театру “Березіль”, Володимир Скляренко і Доміан Козачковський, а також майстер музичної режисури Ізакін Гріншпун. Серед засновників театру були й самобутні артисти: М. Водяний, його дружина М. Дьоміна та Є. Дембська.

Сміливий експериментатор В. Скляренко створював сучасний театр, по-новому інтерпретував українську і світову опереткову класику, дбайливо виховував справжніх акторів, у творчості яких органічно поєднувалися слово, пластика, спів і танець. Дуже швидко музкомедія посіла значне місце в театральному житті Львова.

Переїхавши до Одеси, театр, вже очолюваний І. Гріншпуном, почав грати російською мовою. Здійснив яскраві постановки двох оперет І. Дунаєвського (“Вільний вітер” та “Біла акація”) й органічно влився в мистецьке життя міста. У затишному невеличкому приміщенні на Грецькому майдані народжувалася особлива атмосфера добра і світла, панували життєдайна енергія та радісний настрій. Одна за одною на сцені з’являлися захоплюючі вистави, в

яких якнайповніше розкривалися непересічні особистості акторів і багатогранний сонячний талант М. Водяного.

Довкола театру гуртувалися композитори і драматурги, бо керівництво і насамперед невгамовний шукач незнаних шляхів у легкому жанрі І. Гріншпун з великою увагою і зацікавленістю ставився до кожного актора, критика, хто хотів писати про колектив. Театр поступово ставав творчою лабораторією сучасної оперети, дбаючи, насамперед, про успішний розвиток української музичної комедії, залучаючи до активної співпраці композиторів Києва, Львова й Одеси. Так з'явилися в репертуарі оперети О. Сандлера “Даруйте коханим тюльпани” і “Наречені не повинні плакати”, В. Гомоляки “Альонушка”, В. Рождественського “За двома зайцями”, А. Кос-Анатольського “Весняні грози”, що вперше побачили світло рампи на одеській сцені.

Театрові віддавали свої нові музичні комедії відомі російські композитори Д. Шостакович, В. Соловйов-Седой, К. Лістов, Т. Хренніков, знаючи, що їх твори знайдуть переконливе й оригінальне сценічне втілення, що в них гратимуть першокласні артисти – М. Водяний, М. Дьоміна, Є. Дембська, С. Крупник, Ю. Динов, Л. Сатосова. Серед прем'єр було немало блискучих трактувань класичних оперет Й. Штрауса, Ж. Оффенбаха, Ф. Легара, І. Кальмана, а також зворушливих поетичних вистав про рідне місто. І одесити платили колективові щедрою вдячністю і любов'ю. Майже кожний актор мав численних шанувальників, а у “фрачного героя-коханця” Ю. Динова та у його ефектну партнерку І. Иванову були закохані майже всі. Про М. Водяного склалися дотепні легенди. Розповідали про його дитячі витівки на Молдаванці і показували будинок, де він народився, хоча народився він у Харкові і жив там до сімнадцяти років – аж до вступу на акторський факультет Ленінградського театрального інституту. Палкі шанувальниці засипали його квітами і терп'яче чатували під дверима помешкання. Існував своєрідний культ Водяного і культ улюбленого театру. Одесити, які обожнювали своє місто – свою коштовну “перлину біля моря”, справедливо говорили, що величезний красень оперний театр – емблема Одеси, а оперета – її музична душа. На прем'єри театру завжди приїздили відомі критики і столичні журналісти, про вистави широко писала центральна преса.

Одеську оперету почали запрошувати на гастролі до Москви на престижну сцену Кремлівського театру, і кожний виступ колективу викликав захоплені відгуки критиків і величезний інтерес публіки. Гастрольні вистави проходили при аншлагах. До речі, і в самій Одесі потрапити до театру було дуже важко, квитки розкуповувалися за кілька місяців наперед.

Пам'ятаю, ще студентом я приїхав на конференцію до Одеського університету і вирішив першого ж вечора піти до оперети, про яку дуже багато чув. Коли дістався на Грецький майдан, біля входу до театру стояв натовп бажаючих потрапити на виставу. Тут же директор Д. Островський та І. Гріншпун зустрічали поважних гостей. Я наважився підійти до головного режисера і сказав, що хочу подивитись і написати про прем'єру “Даруйте коханим тюльпани”. Не сподіваючись на позитивну відповідь, хотів вже йти, коли І. Гріншпун зупинив незнайомого студента і, вибачившись, що через переаншлаг не може запропонувати пристойне місце, сам відвів мене на балкон і посадив біля освітлювача.

Вистава мені дуже сподобалась, а ставлення відомого майстра до критика-початківця глибоко вразило. Через багато років ми з ним потоваришували, я рецензував багато його постановок і навіть написав передмову до його книжки спогадів. Але й досі не можу забути доброзичливості й уваги керівництва театру до кожного.

Саме так І. Гріншпун ставився і до акторів, виховуючи молодь та відшліфовуючи виконавську культуру майстрів, створюючи гармонійний ансамбль. Його вимогливість і принциповість не всім подобалася, а безкомпромісна боротьба зі штампами і трафаретами, яких багато в опереті, з акторським прийомом “три на публіку” викликала обурення у розбещених надмірною увагою преси і глядачів відомих артистів.

Дратувало це й визнаного лідера колективу М. Водяного. “Актори як діти, але, на жаль, жорстокі і самозакохані”, – любляв говорити І. Гріншпун, ставлячи перед колективом усе нові й нові виконавські завдання і роблячи гострі зауваження всім, не зважаючи на почесні звання, авторитет і популярність. “Діти”, яких він сам виплекав, навчив сценічній майстерності й розкрив їхні обдарування, вирішили позбутися вимогливого режисера.

Партійні та міністерські чиновники виконали вимоги “народних улюбленців”. Так, І. Гріншпун було переведено до драматичного театру, а на його місце прийшов попервах “слухняний” головреж М. Ошеровський.

П'ятнадцять років у опереті працював І. Гріншпун. Стільки ж часу нею керував М. Ошеровський, розкриваючи нові грані акторських особистостей й насамперед М. Водяного, який був окрасою і мистецькою вершиною усіх його винахідливих і завжди несподіваних постановок. Сучасний і самотній режисер продовжив традиції колективу, звернувся до втілення злободених оперет і до сміливої інтерпретації американських мюзиклів “Цілуй мене, Кет!” відомого композитора К. Портера, заснованого на “осучасненій” переробці комедій В. Шекспіра “При-

боркання непокірної”, “Квітка Міссісіпі” Д. Керна, “Людина з Ламанчі” М. Лі.

Він створив знамениту трилогію про Одесу, її славу історію та сьогодення (геройко-романтичні оперети “На світанку”, “Четверо з вулиці Жанни” О. Сандлера та “Біля рідного причалу” В. Соловйова-Сєдого). Режисер перший почав утверджувати жанр “радянського” мюзикла, співпрацюючи з українськими, російськими та грузинськими композиторами. В усіх виставах найцікавіші ролі грав М. Водяний, створюючи разом з режисером М. Ошеровським свої неповторні акторські шедеври, а в мюзиклі Г. Цабадзе “Мій безумний брат” він виконував одразу дві ролі братів-американців: веселого, щиросердого бідняка і пихатого, бундючного мільярдера.

Для всіх артистів режисер знаходив цікаву роботу, з кожним багато працював, самовіддано, сміливо підтримуючи обдаровану молодь, плекаючи непересічні таланти Г. Грачової, Г. Жадушкіної, В. Барди-Склярєнка. Проте кращі вистави він ставив “на Водяного”. І майстер сценічного перевтілення, гранично музикальний, наснажений теплим, задушевним гумором, артист набував ще більшої популярності.

Особливо його слава зросла після тріумфу музичної кінокомедії “Весілля в Малинівці”, де він створив найяскравішу постать кумедного Попандопула. Михайло Водяний став загальнонародним улюбленцем. Його участь у великих престижних концертах ставала сенсацією, а виступи збирали аншлаги у багатотисячних палацах спорту та на стадіонах. Якимось у Москві він запросив мене на свій виступ у палаці “Олімпійський”, і коли артист з’явився на сцені в ролі Попандопула, увесь переповнений тридцятитисячний зал встав, вітаючи свого кумира. Він перший серед артистів багатонаціональної радянської оперети одержав звання народного артиста СРСР.

Театр був його життям. І мав він заповітну мрію – перевести рідний колектив з маленького тісного приміщення на Грецькому майдані до нової сучасної театральної будівлі. Для здійснення цієї мрії він доклав дуже багато зусиль. Спорудженням нового прекрасного театру оперети сьгоднішній колектив і красуня Одеса завдячують Михайлові Григоровичу Водяному, якому мало б виповнитися тепер 80 років.

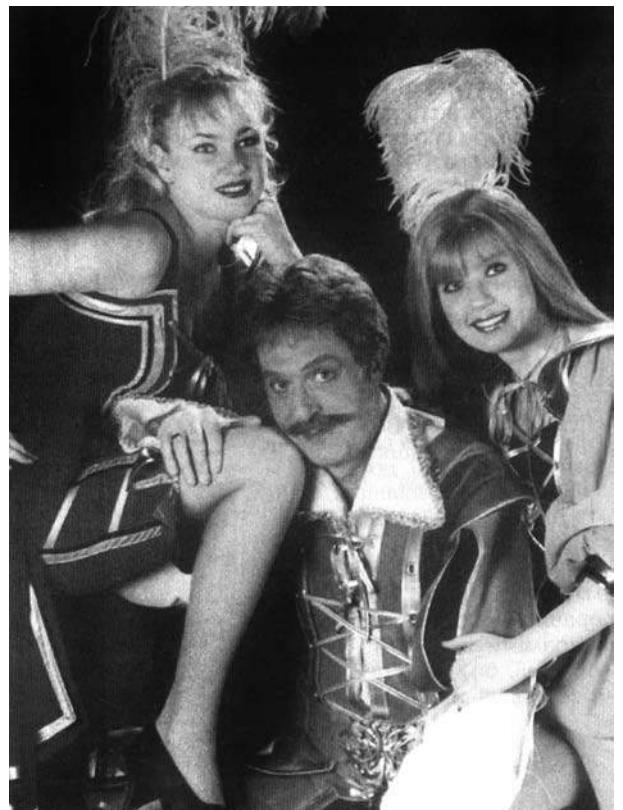
Проте повернімося до незабутніх 70-х років, коли співпраця М. Ошеровського з першокласним колективом та його лідером М. Водяним щедро збагачувала музично-театральну культуру новаторськими виставами. Популярність і всесоюзне визнання мали для театру не лише позитивний, а й негативний аспекти. Артисти захотіли “свободи”, їм почав заважати вимогливий, постійно невдоволений собою і виконавцями спектаклів досвідчений режисер, який зростав і формувався як самобутній майстер саме в одеському театрі.

І повторилася історія з І. Гріншпуном. Та заміни М. Ошеровському не знайшлося. Те, що завойовувалося роками наполегливої праці, колектив втрачав дуже швидко. На межі 70–80-х років М. Водяний став художнім керівником театру. Позбавлені твердої режисерської руки і прискіпливого погляду, артисти працювали “на публіку”. У великому глядному залі новозбудованого театру, в якому понад тисяча місць, зникли аншлаги. Заїжджі режисери-гастролери прагнули нашвидкуруч “зліпити” виставу й мандрувати далі.

Певний час досить успішно в театрі працював головним режисером обдарований син Ізакіна Гріншпуна – Юлій. В усіх негараздах молодь почала звинувачувати М. Водяного, і визнаний лідер став жертвою ганебних інтриг та відвертих наклепів, яким повірило бюро обкому партії. П’ятнадцять років колектив працює без М. Водяного, і, звичайно, актора такого масштабу і такого таланту сьгодні в колективі немає.

Та завдяки енергії, самовідданій праці О. Редько й усього значно “омолодженого” колективу театр живе, шукає, прагне збагачувати й оновлювати власні традиції. Пліч-о-пліч з ветеранами (Є. Дембською, Е. Силінім, С. Крупником, Г. Смирноюю), які на ювілейному гала-концерті вийшли з барабаном і

Сцена з оперети “Дон Сезар де Базан” О. Журбіна. Режисер – В. Фролов, художник – І. Іванов. Одеський театр музичної комедії.



прапором як піонери театру, успішно працює обдарована молодь. Саме вона і панувала на сцені під час своєрідного театралізованого ретроогляду “Золоте весілля з Одесою”, який пройшов з аншлагами. Напередодні цього урочистого вечора, що склався з уривків старих вистав, які здобули театрові широку популярність, було показано спектаклі діючого репертуару, а саме: “Бал на честь короля”, “Дон Сезар де Базан”, “Весела вдова”, “Мишоловка” за Агатою Крісті, “Ромео і Джульєтта”.

У рамках святкування п’ятдесятиріччя відбувся Другий міжнародний конкурс артистів оперети. Головою журі був М. Ошеровський, котрий очолював його і на першому конкурсі в 1997 році. На цьогорічному змаганні виступило понад тридцять артистів з Санкт-Петербурга, Магадана, Катеринбурга, Петрозаводська, Новоуральська, а Україну представляли солісти з Одеси, Харкова та Кривого Рогу.

Виступи конкурсантів засвідчили, що гарних вокалістів, володарів красивих і сильних голосів, немало. А синтетичних акторів, які б вправно володіли не лише вокалом, але й виразною пластикою, сценічним словом, запальним танцем, як це органічно поєднували в своєму мистецтві майстри одеського колективу, майже немає. Найкращою серед учасників виявилася

солістка Санкт-Петербурзького театру музичної комедії Ольга Лозова, котра і одержала Гран-прі.

Гала-концерт “Золоте весілля з Одесою”, поставлений артистом театру В.Фроловим, засвідчив значні творчі можливості колективу, який має цікаві плани, намагається розширити власну жанрову палітру – створити сучасний мюзикл на сьогоднішню одеську тематику разом з композитором О. Журбіним і навіть балетну виставу для дітей “Попелюшка” з музикою С. Прокоф’єва. Дуже хотілося, щоб для Одеської оперети, яка має славу історію, ювілейні свята стали імпульсом для мистецького поступу. Щоправда, для творчого піднесення театрові необхідно знайти талановитого головного режисера або художнього керівника.

Український театр оперети попри всі проблеми й економічні негаразди напружено працює, відзначає свої солідні ювілеї і напружено шукає шляхи розвитку й оновлення своїх славних традицій, намагається вижити в умовах загальної кризової ситуації, в якій опинилася сучасна художня культура України. Оперета – мистецтво життєрадісне й оптимістичне, а тому її майстри й обдарована молодь сповнені надій і сподівань на краще, яке вони прагнуть наблизити.

Сцена з гала-вистави “Золоте весілля з Одесою”. Режисер – В. Фролов. Одеський театр музичної комедії.



Ганна ЛИПКІВСЬКА

ПРО “ШАНЕЛЬ № 5” ТА “САД” № 14

(“Вишневий сад” А. Чехова у Київському театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра та Миколаївському російському художньому театрі)

Кожний театральний критик з роками “обростає” баченими виставами, а надто – за п’єсами, найбільш репертуарними. По його долі та спогадах крокує все чисельніший загін дядь Вань, Гамлетів, Треплевих з Ніною, Гнатів з Варками та Софіями, Наталок Полтавок... Вишневими садами з роками уже можна засадити цілу губернію.

У моїх власних професійних “засіках” остання прем’єра Миколаївського російського художнього драматичного театру стала чотирнадцятою “садовою ділянкою” (не рахуючи відеOVERSІЙ вистав Стрелера та ін.). Траплялися і просто “Вишневі сади”, і “Постріл в осінньому саду” (Київський Експериментальний театр під орудою В. Більченка), і “Садок вишневий” (Львівський театр ім. Л. Курбаса)... І з подивом констатуєш: майже в кожному “Саді” щось було. Чимало вистав із загального списку забулося, а ці – ні. За винятком двох-трьох блідих тіней, що промайнули безслідно, кожна запам’яталася якоюсь “родзинкою”.

Так само, як і з “Гамлетом”, режисер, беручись за кожную п’єсу А. Чехова, вступає у діалог вже не тільки з самим автором, а й з потужною традицією його численних інтерпретацій. Нам все-таки легше, ніж постановникам, акторам і глядачам якого-небудь театру. Але: з одного боку, вже можеш вільно підказувати із залу слова, з іншого – маєш таку територію для маневру, що врешті ризикуєш недорахуватися, здавалось би, неодмінних і обов’язкових речей. Тому насамперед відзначаєш несхожість та “ексклюзивність”. А ексклюзивності у “Вишневих садах” не позичати.

У ролі Раневської виходили натуральна англійка (Керолайн Блекістон – у Таганрозі) та німецькомовна датчанка (Крістін Кольструп у Більченка) – такі собі “не звідси”, безкінечно далекі від саду та місцевих проблем.

Лопакін, романтично закоханий у Раневську, – доволі поширений мотив. Кинуті Варєю ключі він піднімав та простягав

Раневській стоячи перед нею на колінах (вона ж, ясна річ, не приймала їх), лише у виставі Леоніда Трушкіна, якою на рубежі 80-90-х відкрився Московський Театр Антона Чехова.

У Раневської виявлявся і зв’язок з Яшею (у тій-таки таганрозькій версії режисера Ювеналія Калантарова), розгорталася ціла сцена лихоманливих цілунків-обіймів-відштовхувань (аж до бійки!) з Петю Трофимовим у нещодавній постановці Лінаса Зайкаускаса на сцені Київського театру драми і комедії на лівому березі Дніпра. А от у версії Більченка таке було б проблематичним – там Петю Трофимова грала жінка-травесті... У того ж Більченка в третьому акті Дуняша виголошувала цілу наукову доповідь про вишню, а у домашньому ляльковому театрі пошарпані звірята розігрували сцену скандалу між Сарою та Івановим...

Режисерська фантазія дійшла навіть до того, що бомж напідпитку, котрий у другому акті лякає усіх виттям: “Брате мій! Бідний, стражденний брате!”

Світлана Орліченко – Варя, Ксенія Ніколаєва – Раневська, Тетяна Круликовська – Аня (зліва направо) у виставі “Вишневий сад” А. Чехова. Режисер Л. Зайкаускас. Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра. Світлина з архіву театру.

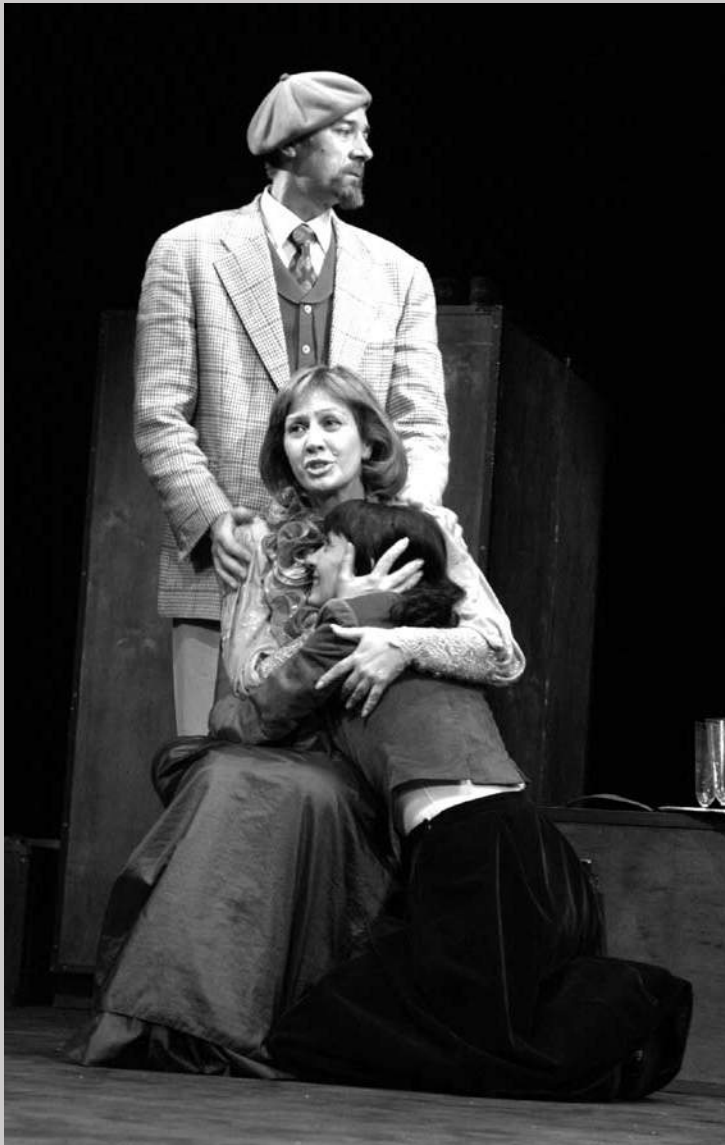


– виявлявся повним двійником Гаєва (у Зайкаускаса), аж до берета та борідки з вусами. Гаєв жахається, вдивляючись у дзеркало, де постає його майбутнє... Бідному Гаєву (цього разу – в Більченка) випадало замість Фірса лишитися у спорожнілому домі, зупинити маятник настінного годинника, піти вглиб темної анфілади кімнат – аби глядачі почули звідтам постріл...

А вже “глибокошановна шафа” та, власне, самий сад... – Як лишень вони не поставали!

У знаменитому оформленні Данила Лідера (постановка Ірини Молостової, Київський театр російської драми ім. Лесі Українки) цвітіння дерев ніби оживало у майже прозорій мережаній завісі, котра легким флером відокремлювала сцену від залу.

Тетяна Круликовська – Аня, Ксенія Ніколаєва – Раневська, Анатолій Яценко – Гаєв у виставі “Вишневий сад” А. Чехова. Режисер Л. Зайкаускас. Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра. Світлина з архіву театру.



А в Театрі Антона Чехова взагалі вся декорація була схожа на велетенську “багатопверхову” шафу. Вгорі на ньому розмахував паличкою диригент, а люди здавалися фігурками із чарівної скриньки, яка “ламалася” після продажу саду, ляльки, конвульсивно здригнувшись, весь останній акт сповільнено розпадалися-розпливалися, аж поки знесилена Раневську не тягнули звідти прямо по підлозі...

На сцені не було або були дерева. Вони квітнули або всихали, а шафа, наче “перестрибнувши” на попередні сторінки зібрання чеховських п’єс, танцювала сценою Театру імені І. Франка у “Трьох сестрах” А. Жолдака...

У Миколаєві, в постановці Петра Бойка, є Наталя Ляшенко (Раневська) і спражній єврейський оркестр. І дерева особливі.

Як довела театральна практика, п’єси А. Чехова, котрі “відчинили двері” драматургії абсурду, придатні для інтерпретування у будь-якому жанрово-стильовому ключі – від ексцентрики на межі клоунади до “правовірного” психологічного театру елегійно-ностальгійного гатунку.

Останні за часом версії “Вишневого саду” (київська та миколаївська) режисерів Л. Зайкаускаса та П. Бойка, ніби спеціально “розведені” по крайніх полюсах, аби ілюструвати наведену тезу.

Розуміючи всю некоректність судження про одну виставу винятково крізь призму іншої, все ж неможливо втриматися від порівняння. Якщо П. Бойко за тоном, загальним ладом підтримує лінію “молостовську” – лірично-сповідальну (на фото видно, що Наталя Ляшенко навіть зачіскою подібна до давньої героїні Роговцевої), то Зайкаускас дотримується лінії Някрошюса, принаймні скептичного ставлення до російського дворянства, офіцерства, що було продемонстровано у знаменитих “Трьох сестрах”.

Петро Бойко міг би слідом за Флобером з його мадам Боварі повторити: “Раневська – це я” (так само, як і Лопухін, і Варя, і Гаєв, і навіть Симеонов-Піщик). Для Зайкаускаса герої Чехова – “вони”, і ставлення до них – дистанційовано тверезе, аби не сказати – зверхньо-цинічне.

У Миколаєві оті особливі дерева є, так би мовити, “генеалогічні” – сімейні, затишні: вони ніби кімнатні, невисокі, на них нав’язано стрічок, паперових квітів; сидять дитячі іграшки – і великі, і зовсім маленькі (особливо зворушливо виглядає крихітна сова у хустці) у плетених кубельцях (художник Микола Костюшко). І шафа теж з іграшками, дверцята в ній теж плетені, хоч і доволі поріділі. Чи є потреба говорити, що у Зайкаускаса нема й натяку на сад – лише гола сцена (не порожня, а саме гола – sic!), валізи, крісло, шафа. Усе якесь нежиле, давно за-недбане, а стеля – окремі балки, крізь які, здається,

от-от поллеться холодний дощ чи посиплеться колючий сніг (художник Олег Луньов)... Сніг, проте, іде у Миколаєві – але лапаний і наче теплий...

Фірс у миколаївській версії (Ігор Трепачов) – такий собі живчик, кругленький, метушливий, балакучий. І коли такий Фірс стає тихим, сповільненим, безсилим, то вже наочно ясно: це – справді кінець. У київському ж варіанті Фірс (Олександр Ганноченко, Володимир Ілленко) – навіть не старий, а просто старезний, він ніби розсипається на очах, а нарешті власноруч забиває себе дошками у шафі, наче в домовині. Тобто насправді життя у цьому будинку, де Фірс – такий собі домовик, давно вже скінчилося...

Чехівські герої для Зайкаускаса – істоти слабкі, підкреслено нервові, навіть істеричні. Прояви їхніх натур часом настільки жалюгідні, що і не знаєш, чи співчувати їм, чи так і треба? Тут практично немає ліричних, сповідальних обертонів, а вся ностальгія вичерпується скринькою із напівпорожніми склянками з-під парфумів Раневської, що їх лихоманливо, ніби намагаючись повернути давно втрачені відчуття, буквально винюхують усі інші персонажі. Нічого не скажеш, режисер – людина обізнана зі знаменитою легендою про Кніппер-Чехову, котра у ролі Раневської, аби збудити емоційну пам'ять, крапала на кулісу, до якої підходила у певній сцені, "Шанель № 5". Але те, що у тому "канонічному" варіанті було, за термінологією Станіславського, "манком", подразником, тепер перетворюється ледь не на наркоманську "дозу"... Не дивно, що саме до цих склянок, коли Лопакін (Микола Боклан) кидає Раневській (Ксенія Ніколаєва) гроші в обличчя і та, обурена, йде, він промовляє: "Чом же ви мене не послушали? Бідна моя, мила, не вернеш тепер..." – а потім топче їх у відчайдушному куражі: "Де новий поміщик, власник вишневого саду!"

...Дивна річ: хотілося написати про миколаївську виставу, а виходить від протилежного... Може, тому, що про різкі, демонстративні режисерські "рухи" переповідати легше. А як сказати про негучне і позбавлене афектації?

Там просто грає собі (хоч і на синтезаторі) живий тапер – він же завмуз театру Олександр Гуменний; пританцює єврейський оркестр (вірніше сказати б – ансамбль танцю і пантоміми) у солон'яних кано-

тьє та смугастих жилетах... І під цю музику, де навіть у яких-небудь "Амурських хвилях" виявляється єврейський мелодійний "підтекст", розігрується історія про втомлену жінку, яка здалека, ніби з іншої планети, повернулася у простір свого дитинства, але щастя це їй не принесло, лише нерозуміння і сум... Тож вона і йде звідси, міцно притиснувши до грудей, певне, найдорожче – плюшевого ведмедика, що його невдовзі перед тим підняла і знову кинула під ноги її дочка...

Петра Бойка ніби й не обходить та незліченна кількість інтерпретацій над-популярної, над-репертуарної п'єси, що про них ішлося напочатку. Він підходить до тексту просто і без хитрування, ніби читаючи його – разом з акторами – вперше. І не прикриває цих акторів своїми постановочними витівками: кожний відає на сцені рівно стільки, скільки має за душею.

Це, в принципі, надризиковано – тим більше, у новому для нього театрі, де він став головним режисером лише рік тому, а сам театр через капітальний ремонт довгий час не працював нормально і регулярно. І коли у цей професійно "розріджений" простір режисер "кидає" таку потужну, харизматичну артистичну особистість, як Наталя Ляшенко, то і не

Сцена з вистави "Вишневий сад" А. Чехова. Режисер – П. Бойко. Миколаївський російський художній театр. Світлина Ігоря Лихацького.



знаєш, чи це навколо неї, чи навколо її героїні весь час існує відчуття якогось зникання: то вона щось зробить начебто не до ладу, то раптом подивиться “новими очима” на, здавалося б, звичне і нормальне... Так чи інакше, але цей “зсув” і “незбіг” стає тут якістю художньою.

Власне, більша чи менша, проте “зона сповідальності” тут є у кожного, а як вже з неї скористатися – залежить від самих акторів. Дехто так і лишається “типажем”, проте свого шансу на прикметне “соло” не марнують ані Олена Кошова (Варя), яка, застигнувши, захлинається беззвучним риданням у сцені



невдалого освідчення Лопакіна, ані Сергій Чверкалюк (Лопакін), котрий азартно “заводить” оркестр, аби “перекрити” філософствування Петі (Павло Гончаров), а згодом, потрапляючи всім буквально під ноги, якимось зачаровано-приречено не може знайти собі місця, коли всі збираються у путь; ані Олена Цишко (Аня) з її відчайдушним намаганням поцілувати того ж таки Петю, котрий знову знай собі піднесено філософствує; ані Василь Остафійчук (Симеонов-Піщик) – його тихе, ніжне, довге прощання з Раневською стає хіба не найліричнішою нотою у виставі...

Загалом же провідним тут є мотив туги за дитинством, за втраченим щастям... І нехай щастя цього, може, й ніколи не було насправді: головне, що був сад, а у фіналі його все одно вирубують. Ми не бачимо, як це відбувається, лише чуємо дзижчання пилки, безкінечне, нав’язливе каркання ворон, гуркіт потяга, і очі нам засліплюють ліхтарі-фари, що пробивають снігову заволоку... А це значить, що завтра хтось “посадить” на цьому місці свій сад. Знову – інший.

Наталя Ляшенко – Раневська (угорі) та сцена з вистави "Вишневий сад" А. Чехова. Режисер – П. Бойко. Миколаївський російський художній театр. Світлина Ігоря Лихацького.



Майя ІЛЮК

“ТЕРНОПІЛЬСЬКІ ТЕАТРАЛЬНІ ВЕЧОРИ – 2005. ДЕБЮТ”

Цьогорічний фестиваль відбувався вшосте і проходив під знаком 90-річчя “Тернопільських театральних вечорів”, започаткованих Лесем Курбасом. Тому першими фестивальними акціями стали відвідини музею-садиби Леся Курбаса у Старому Скалаті, покладання квітів на могилу його батька й діда та до меморіальної дошки на будинку Тернопільської обласної філармонії, у залі якої відбувалися вистави “Тернопільських театральних вечорів” 90 літ тому.

Незмінні організатори (Тернопільський академічний драматичний театр ім. Т. Шевченка, Міністерство культури і туризму України, управління культури Тернопільської обласної держадміністрації), поважне журі на чолі із художнім керівником Національного академічного театру ім. М. Заньковецької Ф. Стригуном, активні глядачі, численні спонсори, нагороди й призи в чималій низці номінацій, творча атмосфера, одинадцять конкурсних вистав театрів зі Львова, Дрогобича, Чернівців, Черкас, Києва, Севастополя, польського Ельблонга та Тернополя – складові насиченого вересневого тижня, що проминув як один святковий день.

Єдиний в Україні фестиваль, покликаний діагностувати стан сучасної молоді української режисури, цього року виявив позитивні зрушення. Цікаво заявили про себе початківці. Сергій Павлюк – режисер вистави “Дума про братів неазовських” за Ліною Костенко (Черкаський обласний музично-драматичний театр) – нагороджений дипломом “За кращий режисерський дебют”. Андрія Мельничука відзначено у номінації “За сценічне втілення світової класики” (“Колотнеча в Кйоджі” за К. Гольдоні, Чернівецький обласний музично-драматичний театр ім. О. Кобилянської). Цікаве професійне зростання доволі відомих молодих режисерів відзначено дипломами “За кращу режисуру”: Євген Курман – за виставу “Полювання на качок” О. Вампілова (Тернопільський академічний драматичний театр ім. Т. Шевченка), Андрій Білоус – за виставу “Жінка в пісках” за Кобо Абе (Київський театр “Сузір’я”), Галина Воловецька – за виставу “Серенада для судженої” за п’єсами О. Пчілки та С. Мрожека (Львівський національний театр ім. М. Заньковецької).

Радісно, що цього року вистави молодих українських режисерів не просто засвідчили наявність молодих професіоналів на творчій мапі України, а й серйозно конкурували між собою за художньою якістю та несподіваністю мистецьких рішень. Щодо несподіваності, то першість, очевидно, належала господарям фестивалю, котрі власною прем’єрою відкривали програму.



Студенти театрознавчого відділення ЛНУ імені Івана Франка та інші гості фестивалю в музеї-садибі Леся Курбаса. Екскурсію веде директор музею Ольга Василичин. Старий Скалат, Тернопільська обл.

Тернополяни зробили свою версію вампіловського “Полювання на качок” ідейно-тематично доволі близькою до автора – зі сцени йдеться про втрату ідеалів, про тугу за нездійсненим, про вбивче середовище, що “нівелює” особистість. При цьому постановники прагнули уникнути “безнадії” та песимізму: до Зілова періодично повертається спогад дитинства – хлопчисько-ангел із скейтбордами-крилами за спиною. А коли у фіналі вони разом вдивляються в глибину сцени – несподівано справжній дерев’яний човен, що його перед тим так важко витягав Зілов з оркестрової ями, і котрий стояв собі непомітно, в останню мить, серед клубів туману... піднімається і



Світлана Прокопова – Галина, Микола Бажанов – Зілов у виставі “Полювання на качок” О. Вампілова. Режисер – Є. Курман. Тернопільський академічний театр ім. Т. Шевченка.

“пливе” углиб, в далечінь, відкриваючи усім – Зілову, нам – простір, рух, надію...

Але попри все вампіловський “зміст” занурено у цілком непередбачувану форму. “Занурено” майже буквально, оскільки вода – образне зерно вистави, в якому “сконденсовано” і матеріялізовано її основні проблеми. Вода зустрічає глядачів у фойє великими калюжами на підлозі, ллється з колосників, капає на парасолі, вона – у відрах, виварках, раковинах, ваннах і ванночках, що ними заставлено сценічний простір. Вода – життя і смерть, носій і “змивач” інформації, очищення і бруд, знак беззмістовно “пролитого” життя, безкінечних порожніх розмов, убитого абортотом дитяти (Галя-С. Прокопова вивертає ванну із червоною водою)...

Захопившись придуманим середовищем, самоповторюючись і навіть “зависаючи” темпоритмічно й змістово, постановники та виконавці вистави витворили окремий світ, близький і далекий водночас від чеховського психологізму О. Вампілова. У цьому парадоксальному, вибіленому (усі речі вифарбовані набіло) середовищі зламано життєподібний спосіб існування акторів. Тут діють особливі закони “гротескової гравітації”, за якими і Зілов (Микола Бажанов), і Офіціант (Андрій Малінович), і Віра (Оксана Малінович) рухаються у якийсь небачений спосіб, карколомними траєкторіями, наче у зоні підвищеної турбулентности. Ці траєкторії проходять повз рако-



Ірина та Сергій Мельники у виставі “Жінка в пісках” за К. Абе. Режисер – А. Білоус. Київська театральна майстерня “Сузір’я”.



вини-крісла, ванни-дивани, довкола, понад і попід стіл, що так нагадує анатомічний... І тому зовсім не дивно, що на початку вистави Зілов прокидається... у ванні із біркою на носі – мрець чи живий іще? А зупиняється ця круговерть час від часу “православно” зіграними психологічними сценами, в яких, власне, і впізнаєш знайомий текст і стиль драматурга.

Микола Бажанов – Зілов поєднав гранично напружений психологічний рисунок ролі із гротесковою зовнішньою формою існування свого персонажа, піднявшись у фіналі до істинного драматизму (диплом “За кращу чоловічу роль”).

Молодий художник Андрій Романченко (диплом “За кращу сценографію”) розгорнув сценографічний конфлікт не лише в матеріалі (дерево-залізо-водатканина), а й сюжетно – у часі, створив середовище, що стало окремою дійовою особою і носієм ідейного змісту вистави. Як “Кращу жіночу роль другого плану” відзначено роботу актриси Уляни Буртняк (Ірина); майстер шевченківської сцени В’ячеслав Хім’як за блискуче виконання ролі Кушака нагороджений відзнакою фестивалю “За честь, гідність і вірність професії”;

спеціальним призом та грамотою ЛМВ НСТД України і журналу “Театральна бесіда” відзначено акторську майстерність Андрія Маліновича (Офіціант). Така кількість нагороджених, як і дискусії навколо вистави, що не вщухали і під час обговорення журі, і в середовищі “підготовлених” глядачів (за люб’язною згодою художнього керівника М. Форгеля у перші дні на фестивалі були усі п’ять курсів студентів театрознавчого відділення Львівського національного університету імені Івана Франка), і серед “звичайних” тернополян – усе це свідчення справді мистецької вартісності вистави.

На відміну від прем’єрного хвилювання господарів, виставу київської Театральної майстерні “Сузір’я” “Жінка в пісках” за однойменним романом Кобо Абе супроводжувало гучне визнання в кількох номінаціях цьогорічної “Київської пекторалі”. До них додалась і тернопільська – акторський дует Сергія та Ірини Мельників справедливо визнано “Кращим”, як і режисуру молодого А. Білоуса. Камерна вистава, безумовно, не в змозі відтворити вповні багатощарову тканину роману, але наскрізну лінію парадоксальних,

конфліктних стосунків чоловіка й жінки, людини і природи, особистості і соціуму розгорнуто у виставі з логікою і довершеністю самостійного мистецького твору. Лаконізм, знаковість предметного ряду, скупа й виразна графіка накреслених у просторі мізансцен наближують глядача до світу східної культури з його принципом “великого в малому”. Жменька піску замість піщаних барханів, кілька бамбукових тростин замість лісу, пісочні годинники з бамбукових чаш, крізь які сухо і безкінечно сиплеться час-пісок... Бездоганно розроблена й втілена акторами партитура



Сцена з вистави “Дума про братів неазовських” Л. Костенко. Режисер – С. Павлюк. Черкаський музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка.

спілкування героїв вбирає в себе і глибоко особистісні, психологічні характеристики кожного з них, і динаміку їхніх змін у безперервному перетіканні “іньянь”. Усе в комплексі – актори, сценографія, костюми, звукова і світлова партитура і творять органічну цілість, яка може слугувати взірцем камерного театрального мистецтва з його дивовижною здатністю бути краплиною, що віддзеркалює у собі всесвіт.

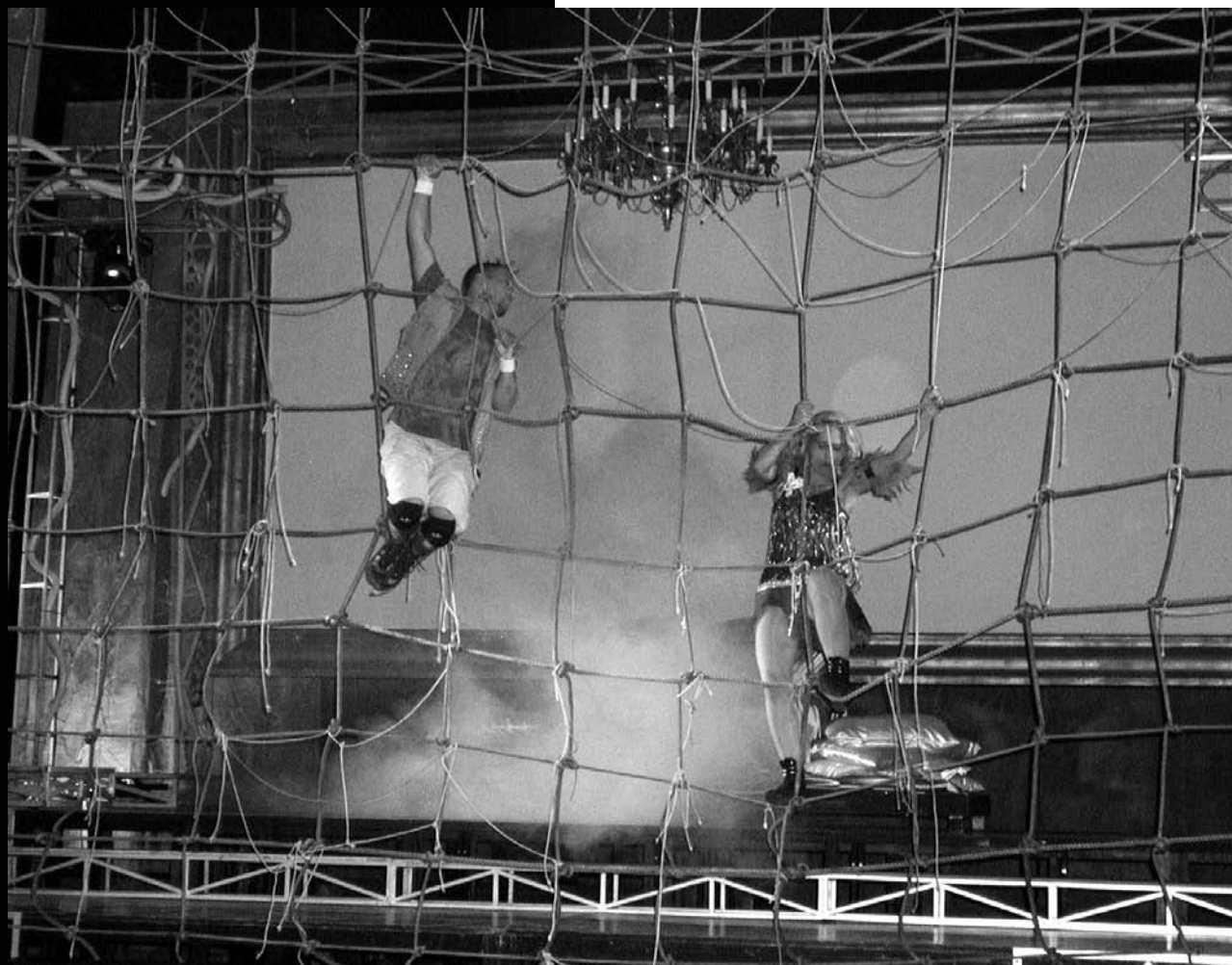
Режисер Галина Воловецька приїхала на фестиваль вже як головний режисер Львівського національного театру опери та балету ім. С. Крушельницької. Тернополяни втретє знайомляться із її роботами. Несподіване поєднання одноактних “Судженої – не огудженої” О. Пчілка та “Серенади” С. Мрожека в одну виставу викликає більше питань, ніж відповідей. Але молодий режисер виявила у цій роботі, а надто у її першій частині подиву гідне відчуття жан-



Сцени з вистави “Колотнеча в Кїоджі” К. Гольдоні. Режисер – А. Мельничук. Чернівецький музично-драматичний театр ім. О. Кобилянської.



Сцена з вистави “Сон літньої ночі” В. Шекспіра. Режисер – М. Седлер. Ельблонгський драматичний театр, Польща.



ру. Г. Воловецька запропонувала музичне вирішення типової комедії положень О. Пчілки (автор музики Б. Сегін отримав диплом фестивалю “За краще музичне вирішення вистави”), дотримавши правил сецесійного елегантного розважально-повчального “жарту”, в якому з однаковою бездоганністю акторам належить танцювати, співати, проводити драматичні діалоги, вести інтригу, носити костюми й, зрештою, з насолодою “подавати себе”. Імпровізаційну атмосферу підтримував інструментальний октет (керівник – Богдан Мочурад). І для досвідчених (Перепелиця – Ігор Гаврилів, Марія Василівна – Ірина Швайківська, Палажка – Наталія Лісова), і для молодих (Хороший – Юрій Хвостенко, Варочка – Мирослава Солук) виконавців, як і для молодого режисера, складні вимоги “легкого жанру” стали випробуванням на професіоналізм і доброю школою сценічної легкості та шляхетного гумору. Щодо драматургії С. Мрожека, то, барвисто, яскраво відтворивши сюжет твору, режисер не переобтяжувала

виставу екзистенційними питаннями. Мешканки курника (Блонд – Ірина Швайківська, Бруна – Мирослава Солук, Руда – Наталія Лісова) ілюстрували свої барвисті костюми демонстративно “лубочними” характерами. Хіба що Лис у виконанні Ю. Хвостенка запам’ятовувався несподівано “трагічною” самотньою постанттю.

Що ж до дебютантів, то журі поцінувало гідну подиву та підтримки роботу А. Мельничука у Чернівецькому обласному театрі ім. О. Кобилянської. Славетний театр виходить із тривалого творчо-організаційного “піке”. Життя колективу, сподіваємося, починає стабілізуватися, і молоде акторське покоління випускників Дніпропетровського театрального коледжу поступово долучається до якісної сценічної української мови, традицій знаменитого театрального колективу. Тож прочитання гольдонівської “Колотнечі у Кйоджі” для дипломника кафедри режисури Київського національного університету культури А. Мельничука – справді іспит. Виразне і зрозуміле режисерське рішення, помітна постановочна і виконавська культура, жива молода енергетика виконавців, без пересади, з повагою до тексту й автора – усе це дозволило говорити про професійну серйозність та відповідальність як режисера, так і всього молодого колективу виконавців.

Без перебільшень справжнім відкриттям фестивалю стала дипломна робота ще одного випускника кафедри режисури Київського національного університету культури Сергія Павлюка. Півторагодинна сценічна версія “Думи про братів неазовських” Л.Костенко сконструйована за законами монументального жанру – епічні пролог та епілог, домінування візуально-звукового, пластичного ряду над драматичним діалогом, масштабність сценографічного рішення (художник – Сергій Ридванецький, художник з костюмів – Наталія Ридванецька), поєднання “Реквієму” В. А. Моцарта та українських дум у музичному рішенні Валерія Хорошка, наскрізні поетично-міфологічні образи Смерті, Жінок, Кобзаря. Послідовність, зрілість, епічна простота й велич осмислення вічних для української історії тем вірності, зради, свободи вибору життя й смерті – ось що не могло не здивувати у С.Павлюка. Молодий режисер виявив рідкісну для сучасної

молодої української режисури глибинну національну ідентичність, розуміння й поетичне відчуття народної міфології, і водночас – вміння прочитувати історію не лише заради історії, а й задля сьогодення. Дуже промовисто він вивів у фіналі на сцену журавлиний “клин” загиблих козаків, що крізь шуми, тріскотнюву й звуки сучасного радіоефіру мовчки вслухаються, вдивляються в глядну залу. “Хто ми? Які ми?” – за-



Сцени з вистави “Пісні Агнешки Осецької”. Режисер – Ц. Дамагала. “Кафе “Сакс”, Ельблонгський драматичний театр, Польща.





Альбіна Сотникова – Айседора Дункан у виставі “Три любові”. Режисер – Т. Литвиненко. Львівський національний театр ім. М. Заньковецької.

Сцена з вистави “Глюзіон” А. Курейчика. Режисер – О. Нікітін. Київський національний театр ім. Лесі Українки.



лягає у тиші. З цими питаннями виходять з театру глядачі незалежно від віку, соціального статусу, естетичних уподобань, а виставу з однаковою цікавістю, мабуть, дивитимуться і школярі, і студенти, і дорослі.

Звичайно, режисерові ще треба працювати над умінням вибудовувати драматичний діалог, характери і стосунки персонажів (у виставі черкашан саме ці сцени були найслабші з мистецького боку). Проте в дебюті, мабуть, найголовніше – заявити про себе як творчу особистість. Запам’ятавши стильну, у пошитій за народним кроєм свитці постать С. Павлюка, не хочеться забувати й слова його педагогів про те, що молодий режисер однаково елегантний і в смокінгу, і в класичному костюмі... Тож на нас, вочевидь, чекають нові цікаві мистецькі події, пов’язані з цим ім’ям.

П’ятірку українських молодих режисерів на фестивалі доповнили два закордонні постановники із виставами Ельблонгського драматичного театру (Польща). Прочитання Шекспірового “Сну літньої ночі” (режисер – Мірослав Седлер) відбулося по “зовнішній” щодо твору лінії, головним чином – коштом монументальної, але, на жаль, нефункціональної і малообразної декорації, складеної із сучасних металевих конструкцій. Її доповнювала величезна інтермедійна завіса-сітка, виплетена з товстих канатів, на якій періодично, по всій висоті дзеркала сцени “зависали” у найспокусливіших позах лісові феї, співаючи. Журі відзначило дипломом “За кращу чоловічу роль другого плану” актора Лешека Осташкевича, котрий комічно-незворушно виконав “на німо” роль ...страшного Лева!

Під завісу фестивалю його організатори подарували глядачам справжнє свято. І річ не в тому, що вистава “Кафе “Сакс” за піснями Агнешки Осецкої відбувається у фойє театру, за столиками, у супроводі свічок, кави, коньяку (пощастило, вочевидь, не всім: усіх гостей фестивалю та організаторів не могла вмістити імпровізована невелика глядна зала, і вони споглядали дію з верхнього ярусу). І

не тільки в тому, що творчість А. Осецкої – класика польської культури. Магія цієї вистави – у бездоганно скомпонованому та майстерно розіграному перед нами розважально-філософському(!) музичному видовищі. Жива музика, квартет акторів, невигадлива декорація, що відтворює інтер’єр звичайного кафе, за скляними дверима-стілкою якого йде звичайне життя – із його міні-сюжетами, мікро-подіями, звичайнісінькими історіями... В поетичному віддзеркаленні А. Осецкої вся ця буденність набуває особливого чару, елегантного і світлого суму, шляхетної іронії і самоіронії, екзистенційного заглиблення. Із пісенних сюжетів, героїв та героїнь вибудовано таке знайоме і впізнаване коло життя: кохання – надії – розчарування – зрада – самотність – кохання... Дзвенить телефон на стійці бару, вариться кава, наповнюється чарка, звучить пісня, триває життя. Високий парадокс вистави полягав у донесенні глибоких змістовних

пластів текстів через бездоганно легку, динамічну, театральну-імпровізаційну форму. При цьому партитура мізансцен, мікромізансцен, пластичних, вокальних, інструментальних, світлових акцентів була розроблена режисером і реалізована акторами й музикантами посекундно, помиттєво, а виду простоту та легкість виконання забезпечувала досконала майстерність акторів. У кульмінаційні моменти включався зал: “Хай живе бал!”. І попри чарівливий й безперервний контакт із глядачами несподівано бурхливими для виконавців виявилися аплодисменти у фіналі. Тільки розуміння фізичної виснаженості акторів примусило глядачів припинити виклики “на біс”. Тож по виставі чи не кожен співав: “Не дай нам, Боже, пізнати так звану “людську мудрість” – допоки життя триває, допоки життя триває!”. За режисерську роботу у цій виставі спеціальною відзнакою журналу “Просценіум” “За високу професійну культуру” нагороджено Цезарія Дамагалу.

В номінації “За кращу жіночу роль” дипломом відзначено роботу Альбіни Сотникової у виставі “Три любові” за книгою А. Дункан “Моє життя” Національного театру ім. М. Заньковецької (режисер – Таїсія Литвиненко); “За краще пластичне вирішення вистави” – Алла Рубіна (“Ілюзіон” А. Курейчика, Київський національний театр ім. Лесі Українки); “За кращий акторський ансамбль” – виконавиці вистави “Сценарій для трьох актрис” Б.Шеффера (Уляна Буртняк, Світлана Обухівська, Оксана Малінович; Тернопільський академічний театр ім. Т. Шевченка). Ентузіязм та відданість театральній справі колективу Севастопольського міського театру для дітей та молоді “На Великій Морській” виявила вистава “Всі хлопчиська – дурні” за К.Драгунською, що принесло кримчанам диплом “За творчу одержимість”.

Жодним дипломом неможливо оцінити і виміряти радість від взаємного спілкування українських, російських, польських митців, незабутні для багатьох із них відкриття батьківщини славетного Курбаса. Найбільшою нашою повагою до Майстра, до власної історії є продовження творчих традицій “Тернопільських театральних вечорів”. Тож наступного, 2006 року, фестиваль знову збере молодих режисерів і, сподіваємось, відкриє нам нові імена та мистецькі події.



Сцена з вистави “Всі хлопчиська дурні” за К. Драгунською. Режисери – Л. Оршанська та І. Плескачова. Театр для дітей та молоді “На Большой Морской”, Севастополь.

Уляна Буртняк – П'є, Світлана Обухівська – Дру, Оксана Малінович – Че (зліва направо) у виставі “Сценарій для трьох актрис” Б. Шеффера. Режисер – М. Седлер. Тернопільський академічний театр ім. Т. Шевченка.



Михайло ЧЕХОВ

ПРО ТЕХНІКУ АКТОРА*

(Продовження, початок: “Просценіум”, ч.11 – 12(1–2) / 2005)

АТМОСФЕРА. ДРУГИЙ СПОСІБ РЕПЕТИРУВАННЯ

Дух у витворі мистецтва – це його ідея.
Душа – атмосфера. Усе решта, зрине
і чутне, – його тіло.

Атмосфера

Навряд чи я помилюся, коли скажу, що серед акторів існує дві різні думки щодо *сцени*, на якій вони проводять більшу частину свого життя. Для одних – це порожній простір. Час від часу його заповнюють актори, робітники сцени, декорації та бутафорія. Для них усе, що з’являється на сцені, видне і чутне. Інші знають, що це не так. Вони по-іншому відчують сцену. Для них цей маленький простір – цілий світ, просякнутий *атмосферою* такої незвичної притягальної сили, що їм важко розлучитися з нею і вони часто проводять в театрі більше часу, аніж це потрібно, до і після вистави. А старі актори навіть не раз залишалися на ніч у порожніх темних гримувальних кімнатах, за кулісами чи на сцені, що освітлювалася єдиною черговою жарівкою, як трагік у чеховському “Калхасі”. Усе, що вони пережили за довгі роки, приковує їх до цієї сцени, завжди сповненої незримим чарівним змістом. Їм необхідна ця атмосфера театру. Вона дарує їм натхнення і силу на майбутнє. У ній вони відчують себе артистами, навіть коли глядацька зала порожня і на нічній сцені царює тиша.

І не лише театр, але й концертний зал, цирк, балаган, ярмарчище сповнені чарівною атмосферою. Вона однаково хвилює і актора, і глядача. Хіба глядач, особливо молодий, не для того часто ходить до театру, щоб побути в цій атмосфері нереальності?



Михайло Чехов

Атмосфера єднає актора з глядачем

Актор, котрий зберіг (чи заново відчув) атмосферу, добре знає, який нерозривний зв’язок встановлюється між ним і глядачем, якщо вони перебувають в одній і тій же атмосфері. У цій атмосфері глядач сам починає *грати* разом з актором. Він посилає йому через рампу хвилі співчуття, довіри і любові. Без атмосфери, що лине зі сцени, глядач би цього не зробив. Без неї він би залишався у сфері розуму, завжди холодного, відчуженого, якою б тонкою не була його оцінка техніки і майстерності гри актора. Згадайте, як часто акторові доводиться користуватися різноманітними трюками, аби привернути увагу публіки. Вистава виникає із *взаємодії* актора і глядача. Якщо режисер, актор, автор, художник (а досить часто і музикант) створили для глядача атмосферу вистави – він не може не взяти в ній участі.

Атмосфера у повсякденному житті

Актор, який вміє цінувати атмосферу, шукає її і в повсякденному житті. Будь-який пейзаж, вулиця, будинок, кімната мають для нього свою особливу атмосферу. По-іншому заходить він до бібліотеки, шпиталю, собору, а ще по-іншому – до гамірного ресторану, готелю чи музею. Він, як чутливий апарат, сприймає оточуючу атмосферу і слухає її, наче музику. Вона змінює для нього ту саму мелодію, роблячи її то моторошною і темною, то сповненою надії і радості. Знайомий пейзаж “звучить” для нього по-іншому в атмосфері тихого весняного ранку або під час грози та бурі. Багато нового пізнає він через це звучання, збагачуючи свою душу й пробуджуючи в ній творчі

* Подається за виданням: Чехов М. Литературное наследие. – В 2-х т. – Т. 2. – Об искусстве актера. – М.: Искусство, 1986.

сили. Життя сповнене атмосферами, але чомусь тільки у театрі режисери та актори надто часто схильні нехтувати ними.

Атмосфера і гра

Чи помічали ви, як невимушено змінюються ваші рухи, мова, манера триматися, ваші думки, почуття, потрапляючи в потужну, захопливу атмосферу? А якщо ви не опираєтесь, її вплив на вас посилюється. Це стосується і життя, і сцени. Віддаючись атмосфері у кожній виставі, ви можете насолоджуватися новими деталями у вашій грі. Не потрібно лякливо триматися за прийоми минулих вистав чи використовувати кліше. Наповнені атмосферою простір, повітря довкола підтримують усередині вас живу творчу активність. Ви легко в цьому переконаєтесь, проробивши в уяві простий дослід. Уявіть собі відому вам сцену з літератури чи історії. Нехай це буде, скажімо, сцена штурму Бастилії. Уявіть собі момент, коли натовп ввалюється в одну з тюремних камер і звільняє ув'язненого. Розгляньте уважно характери і типи чоловіків та жінок. Нехай ця створена вашою уявою сцена явиться вам ще яскравіше. Згодом скажіть собі: натовп діє під впливом атмосфери *максимального збудження, сп'яніння силою і владою*. Усі разом і кожен зокрема в полоні цієї атмосфери. Розгляньте обличчя, рухи, розташування фігур, зауважте темп того, що відбувається, вслухайтесь в крики, в тембри голосів, роздивіться деталі сцени, і ви побачите, як усе це дійство носитиме на собі печать атмосфери, як вона диктуватиме натовпові його даліші дії. Спробуйте трохи змінити атмосферу і передивіться вашу "виставу" ще раз. Нехай атмосфера збудження набуде характеру *озлобленості і помсти*, і ви побачите, як це відобразиться на рухах, діях, поглядах і вигуках натовпу. Знову змініть атмосферу. Нехай *гордість, гідність, урочистість* моменту охопить учасників сцени, і ви знову помітите, як самі собою зміняться фігури, пози, угруповання, голоси і вирази облич у натовпі.

Те, що ви проробили у вашій уяві, ви як актор можете робити й на сцені, користуючись атмосферою як джерелом натхнення.

Дві атмосфери

Дві різні атмосфери не можуть існувати одночасно. Одна (найсильніша) перемагає або видозмінює іншу. Уявіть собі старовинний покинутий замок, де час зупинився багато століть тому і незримо зберігає колишні діяння, думи і життя своїх всіма забутих мешканців. Атмосфера таємниці і спокою панує в залах, коридорах, підвалах та вежах. У замок входить група людей. Вона принесла із собою гучну, веселу, несерйозну атмосферу. З нею негайно ж вступає в боротьбу атмосфера замку, яка або перемагає її, або зникає сама. Група людей, що ввійшла, може взяти участь у цій

боротьбі атмосфер. Своім настроєм і поведінкою вона може підсилити одну і послабити другу атмосферу, але втримати одночасно і одну, і другу група не може. Боротьбу атмосфер і неминучу перемогу однієї з них треба визнати потужним засобом художньої виразності на сцені.

Об'єктивна атмосфера і суб'єктивні почуття

Між індивідуальними почуттями актора на сцені і оточуючою його атмосферою (незважаючи на те, що вони однаково пов'язані зі сферою почуттів) все-таки існує корінна розбіжність. Якщо особисті почуття *суб'єктивні*, то атмосферу треба визнати явищем *об'єктивним*. Повернімося до попереднього прикладу. Люди, що ввійшли до замку, крім загальної атмосфери веселощів внесли із собою і цілий ряд індивідуальних почуттів: кожен з них налаштований по-різному. Та все ж кожен помітить, що атмосфера замку існує *незалежно* від його індивідуальних почуттів. Вона була *до* його появи і буде *після* того, як він залишить замок.

Суб'єктивні почуття в людині й об'єктивна атмосфера поза нею настільки самостійні, що людина, перебуваючи в чужій для неї атмосфері, усе-таки може втримати в собі своє особисте почуття. Атеїст, наприклад, може зберегти свій скептицизм в атмосфері релігійного пієтету чи людина, оточена веселою і радісною атмосферою, – переживати особисте глибоке горе.

У той час як дві ворогуючі одна з одною атмосфери не можуть існувати одночасно, індивідуальні почуття і протилежна їм атмосфера можуть не тільки уживатися разом, але й створюють зазвичай ефектні моменти на сцені, даруючи глядачеві естетичне задоволення. Між індивідуальним почуттям і атмосферою, якщо вони собі суперечать, точиться така ж боротьба, як і між двома ворогуючими атмосферами. Ця боротьба створює напругу сценічної дії, притягаючи увагу глядача. Якщо боротьба закінчується перемогою атмосфери над індивідуальним почуттям або навпаки, сторона, що перемогла, зростає в силі, публіка одержує нове художнє задоволення, наче від завершального музичного акорду. Річ зрозуміла, що коли індивідуальні почуття *дійової особи* на сцені конфліктують із загальною атмосферою, *актор*, як виконавець ролі, повною мірою усвідомлює і переживає цю атмосферу. Він цілком перейнявся нею. Якби це було не так, то чи міг би він переконливо, з художньою правдивістю і почуттям міри передати *конфлікт дійової особи* з пануючою на сцені атмосферою?

Поступове зародження атмосфери або її раптова поява, її розвиток, боротьба, перемога чи поразка, варіативність її відтінків, стосунки з індивідуальними почуттями дійових осіб та інше – усе це потужні засоби сценічної виразності, якими не повинні нехтувати ні актор, ні режисер. Навіть у тих випадках, коли

атмосфера не зовсім окреслена в п'єсі або тільки ледь позначена, режисер і актори повинні зробити усе, щоб або створити її, або розвинути натяк, даний автором.

Атмосфера і зміст

Хоч атмосфера асоціюється з об'єктивними почуттями, її значення і завдання в мистецтві виходять за межі цієї ділянки. Актори, що приймають і люблять атмосферу на сцені, знають, що значна частина *змісту* вистави не може бути передана глядачеві іншими засобами виразності, крім атмосфери. Ані слова, сказані актором зі сцени, ані його дії не висловлять того, що живе в атмосфері. Запитайте себе, яким чином ви, сидячи в глядній залі, сприймете зміст однієї і тієї ж сцени, зіграної перед вами один раз без атмосфери, а інший раз – з атмосферою? У першому випадку ви, певна річ, *збагнете* розумом зміст баченої сцени, але навряд чи глибоко проникнете в її психологічний зміст. У другому – ваше сприйняття буде більш глибоким за своїм психологічним значенням. Ви не тільки зрозумієте зміст сцени, ви *відчуєте* його. Таке сприйняття може викликати у вашій душі ряд запитань, здогадів і проблем, що ведуть далеко за межі розумової ясності. Яким є, наприклад, зміст першої сцени “Ревізора” без атмосфери? Чиновники-хабарники обговорюють зустріч з ревізором, щоб уникнути покарання. Інакше вималюється вам цей зміст, сприйнятий через атмосферу катастрофи, майже містичного жаху, пригніченості, змови та інше. Не тільки тонкості душі грішника (до того ж грішника росіянина!), осміяні Гоголем, постануть перед вами, але і городничий, і чиновники перетворюються для вас на символи і, залишаючись живими людьми, здобудуть загальнолюдське значення. І гоголівський епіграф до комедії: “На дзеркало не нарікай, коли пика крива” – стане для вас *переживанням*, хвилюючим і смішним. Або страшним і застерігаючим: яким воно було для Щепкіна: “Що не кажіть, але страшний той ревізор, що чекає нас на порозі смерті. Начебто не знаєте, хто цей ревізор? Навіщо прикидатися? Ревізор цей – наша совість, що прокинулася і змусить нас раптом глянути відкритими очима на самих себе. Перед цим ревізором ніщо не сховається, тому що він посланий за Іменним Вищим велінням, і про нього оголосять тоді, коли вже й кроку не можна буде зробити назад”*. Або уявіть собі Ромео, що освідчується Джульєтті, без тієї атмосфери, що може оточувати закоханих. Ви побачите, що хоч і будете насолоджуватися шекспірівським віршем, але щось усе-таки вислизне для вас із самого змісту. Що ж це? Чи не саме *кохання*? Хіба ви як глядач ніколи не переживали того особливого стану, коли, стежачи

за сценою, що програється перед вами без атмосфери, наче розглядаєте *психологічно порожній простір*? Навпевно, ви зустрічали і такі випадки, коли неправильна атмосфера спотворювала зміст того, що відбувається на сцені. Я бачив виставу “Гамлет”, де в сцені божевілля Офелії акторам “пощастило” створити атмосферу легкого переляку. Скільки мимовільного гумору було в рухах, словах, поглядах, в усій поведінці бідної Офелії завдяки цій атмосфері! І було незрозуміло, навіщо знадобилася Шекспірові ця неглибока сцена, яка нічого не говорить, випадає зі стилю трагедії. Такий глибинний зв'язок *змісту* п'єси з її атмосферою.

Внутрішня динаміка атмосфери

Атмосфера – це не стан, а *дія, процес*. Внутрішньо вона безперервно живе і рухається. Спробуйте пережити, наприклад, атмосферу радості як дію, і ви переконаєтесь, що в ній живе *жест* розкриття, розповсюдження, розширення. Гнітючу атмосферу ви сприймете навпаки: як жест стиснення, закриття, тиску. Це – *воля* атмосфери. Вона схиляє і вашу волю до дії, до гри. В таких атмосферах, як ненависть, захват, героїзм, катастрофа, паніка, їхня внутрішня динаміка і воля очевидні. А що діється з такими атмосферами, як, наприклад, тиша закинутого цвинтаря, супокій літнього вечора, мовчазна таємниця лісової хащі? У цих випадках динаміка не така очевидна, проте для чутливого актора вона також існує. *Не* актор або людина, не обдарована художньою природою, залишиться пасивною в атмосфері тихої місячної ночі. Проте актор, віддавшись їй, незабаром відчує у своїй душі зародження творчої активності. Образи, викликані з тиші, поставатимуть перед ним один за одним. Стежачи за ними із зростаючою активністю, він сам включатиметься у їхнє життя. Динаміку місячної ночі він оберне на події, істоти, слова й рухи. А затишок теплої кімнати в будинку Джона Пирибінгля (“Цвіркун на печі” Діккенса) – часом не він викликав до життя впертий чайник, фею, крихітку Тіллі Слоубой? Будь-яка атмосфера, якщо ви тільки зажадаєте активно віддатися їй і з'єднати вашу волю з її волею, змусить вас діяти, пробудить вашу уяву і запалить почуття.

Місія атмосфери

Загальновідомо, що мистецтво взагалі належить до сфери почуттів. Ми зробимо гарне порівняння, якщо скажемо, що атмосфера – *серце* всякого художнього твору, а отже, будь-якої вистави. Щоб краще охарактеризувати місію атмосфери, я запропоную порівняння.

Людина – істота тричленна: у ній гармонійно суміщаються, впливаючи один на одного, думки (образи), почуття і вольові імпульси. Уявіть собі на хвилю людську істоту, в якій функції почуттів немає зовсім і лише думки й воля пробуджені до життя. Яке

*Ці слова вимовляє Перший комедійний актор у “Розв'язці “Ревізора” М.В.Гоголя.

враження справить на нас така істота? Вона постане перед вами як розумна, надзвичайно тонка і складна *машина*. Але це вже не буде людина. Думки і воля, якщо вони *безпосередньо* взаємодіють, без почуттів, що їх з'єднують і пронизують, опускаються на ступінь *нижче* людської. Виникає тенденція до руйнування. Прикладів більш ніж достатньо, їх можна знайти в особистому, суспільному, політичному й історичному житті. А також у мистецтві взагалі і в театрі зокрема. Вистава, позбавлена атмосфери, неминуче носить на собі печать *механічності*. Глядач може розмірковувати про таку виставу, розуміти її, оцінювати технічну довершеність, але він залишиться холодним – вистава буде “безсердечною” і не зможе повністю заволодіти ним.

Очевидність сказаного часто затемнюється тим, що індивідуальні почуття акторів, спалахуючи на сцені то тут то там, часто підмінюють собою атмосферу. Правда, іноді почуття актора настільки сильні і заразливі, що здатні викликати атмосферу, але це, як правило, лише щаслива випадковість і на ній не можна будувати сценічних принципів. Окремі актори з їхніми почуттями – не більш ніж *частини* цілого. Вони повинні бути об'єднані і гармоніювати одне з одним, а об'єднуючим зв'язком в цьому випадку є атмосфера вистави.

У матеріалістично-розумову епоху, таку, як наша, люди соромляться почуттів, бояться мати їх і нелегко погоджуються визнати атмосферу самостійно існуючою сферою почуттів. Але якщо окрема людина ще може мати ілюзію щодо життя без почуттів, то мистецтво помре, коли почуття перестануть проявлятися через нього. Витвір мистецтва повинен мати душу, і ця душа – атмосфера. Висока місія актора: врятувати душу театру і тим самим врятувати майбутній театр від механізації.

Вправа 3.

Уявіть собі, що *простір* навколо вас наповнений атмосферою (схоже на те, що він справді наповнений світлом чи запахом). Уявляйте спочатку звичайні, спокійні атмосфери, наприклад: затишок, благоговіння, самотність, передчуття (радісне чи сумне) і таке інше. Не послуговайтесь ніякими відволікаючими вашу увагу уявлюваними обставинами, що нібито створюють дану атмосферу. Уявляйте собі *безпосередньо* те чи інше почуття розлитим поза вами у вашому оточенні. Продовжуйте це робити з цілим рядом різних атмосфер.

Виберіть одну атмосферу. Зробіть легкий жест рукою в *гармонії з оточуючою вас атмосферою*. Повторюйте цей природний жест, поки не відчуєте: ваша рука *пронизана* атмосферою, а рухом виражає і відсвічує її.

Остерігайтеся можливих помилок; не “грайте” вашим рухом атмосферу. Повторюючи вправу, терп-

ляче очікуйте результатів. Ваше чуття вкаже правильну дорогу. Не намагайтеся також відчути атмосферу. *Уявляйте* її з імовірною ясністю. Коли вона з'явиться у вашому оточенні – ви відчуєте її. Вона поступово розбудить і ваші індивідуальні почуття.

Перейдіть до більш складних рухів: устаньте, сядьте, ляжте, візьміть предмет, покладіть його і таке інше. Домагайтеся тих же результатів, що й у попередньому випадку.

Вимовте одне слово (спочатку без руху) у створеній вами атмосфері. Стежте за тим, щоб воно прозвучало в гармонії з нею. Вимовте коротку фразу в конкретній атмосфері. З'єднайте цю фразу з відповідним їй простим рухом. Проробіть цю вправу в різних атмосферах.

Знову проробіть усі варіації описаної вище вправи з такими атмосферами, як екстаз, розпач, паніка, ненависть, пристрасна любов і т.д.

Перейдіть до наступного варіанта вправи. Оточіть себе атмосферою. Вживіться в неї. Знайдіть невимушений рух, що *органічно виникає з атмосфери*. Проробіть його кілька разів. Перейдіть до більш складного руху, виходячи з тієї ж атмосфери. Виконайте просту побутову дію. Долучіть до неї слова. Ускладніть їх і продовжуйте вправу, поки вона не набуде вигляду закінченої імпровізації.

Створіть навколо себе атмосферу і, залишившись у ній на якийсь час, викличте в своїй пам'яті відповідні їй образи з життя. Атмосфера *внутрішнього холоду*, наприклад, може викликати образ урядового закладу і т.і.

Читайте п'єси і літературні твори, інтуїтивно (не інтелектом) визначаючи атмосфери, що змінюють одна одну. Створіть подумки “партитуру” атмосфер, що змінюють одна одну.

Вживаючись в різні атмосфери, намагайтеся усвідомити динаміку, волю кожної з них. Почніть рухатися в гармонії з цією динамікою. Поступово ускладнюючи ваші рухи, перейдіть до імпровізації.

Якщо ви вправляєтеся не один, робіть імпровізації двоякого змісту:

1. Всі учасники, охоплені визначеною атмосферою, живуть індивідуальними почуттями, що *споріднені* з атмосферою.

2. Один з учасників живе почуттями, *протилежними* загальній атмосфері.

З групою партнерів приготуйте невеликий уривок. Працюючи з ним, намагайтеся застосувати атмосферу не тільки в грі, але й у виборі мізансцен. Обсудіть з партнерами ймовірні декорації, світло і сценічні ефекти, що відповідають атмосфері уривка.

Намагайтеся в повсякденному житті зауважувати атмосфери, у сферу яких ви вступаєте. Слухайте їх як музику.

Атмосфера як спосіб репетирування

Поряд з уявою атмосфера стає для вас другим способом репетирування.

Живучи в атмосфері п'єси чи сцени, ви будете відкривати в них невідомі психологічні глибини й знаходити нові засоби виразності. Ви відчуватимете, як гармонійно зростає ваша роль і встановлюється зв'язок між вами і вашими партнерами. Коли впродовж репетиції атмосфера дійсно буде окрилювати вас, ви спізнаєте щасливе відчуття: вас провадить невидима рука, чуйний, мудрий, правдивий "режисер"! А чимало егоїстичного хвилювання, що заважає творчій роботі, непотрібні зусилля відпадуть самі собою, коли ви звернете вашому "невидимому режисерові". Ви можете зорганізувати цілий ряд репетицій, під час яких, наче з музичною партитурою в руках, ви пройдете по всій п'єсі, переходячи від однієї атмосфери до іншої.

При складанні такої партитури немає потреби рахуватися з розподілом п'єси на сцени чи акти – та сама атмосфера може охоплювати багато сцен або змінюватися кілька разів в одній і тій же сцені.

Організована в такий спосіб робота приведе вас до того, що ані вам, ані вашим партнерам не потрібно буде чекати випадкового настрою. Він на ваше бажання буде виникати як атмосфера.

Задовго до того, як ви приступили до репетицій на сцені, уже при першому знайомстві з роллю і п'єсою ваша душа перейметься загальною атмосферою. Ви переживете її як своєрідне *передбачення* вашого майбутнього сценічного твору в *цілому*. Кожному художникові відома ця перша, радісна стадія зародження його майбутнього творіння в хвилюючій його атмосфері. Нерідко письменник чи композитор починають свою творчу роботу, спонукувані бажанням втілити атмосферу, що раптово зринула до них. Ще немає, можливо, ані виразної теми, ані чітких контурів образів у цій атмосфері, але художник знає: в глибинах його підсвідомості вже почалася робота. І тільки звільна, один за одним, з'являються образи; вони зникають, знову з'являються, змінюються, діють, шукають і знаходять один одного. Зав'язується інтрига, з'ясовується тема, постає план, вимальовуються деталі. Так поступово із загальної атмосфери виникає складна цілісність.

Ви багато втрачаєте, якщо, недооцінюючи цю першу творчу стадію – життя в загальній атмосфері, зосереджуєте свою увагу винятково на роботі над деталями вашої ролі. Як сім'я невидимо містить в собі всю майбутню рослину, так і атмосфера приховує в собі всю майбутність вашого твору. Але, як і зерно, вона не може плодоносити завчасно. Ігноруючи період радісного перебування в загальній атмосфері, ви неминуче спотворюєте свою роль, спотворюєте, наче рослину, з перших же днів позбавляючи її світла, тепла, вологи.

ІНДИВІДУАЛЬНІ ПОЧУТТЯ. ДІЇ З КОНКРЕТНИМ ЗАБАРВЛЕННЯМ

Третій спосіб репетирування

Істинні творчі почуття не лежать на поверхні душі. Викликані з глибин підсвідомості, вони вражають не тільки глядача, але й самого актора.

Дії з конкретним забарвленням

Я описав атмосферу як об'єктивні почуття, що належать скоріше виставі, а не акторові. Тепер я хочу сказати про *індивідуальні* почуття, що виникають у душі самого актора.

Як я вже згадав раніше, атмосфера здатна збуджувати творчі почуття актора. Але є інший шлях, яким ви можете добратися до ваших почуттів, не гвалтуючи їх і не піддаючи розумовому аналізу. Прямуйте за мною, практично виконуючи те, про що я буду просити вас. Я спробую запропонувати вам технічний прийом для пробудження ваших творчих почуттів.

Підніміть і опустіть руку. Що ви зробили? Ви виконали реальну фізичну дію, зробили певний жест. І ви зробили його без особливих зусиль. Чому? Тому що він, як усяка дія, підлягає вашій волі. Тепер я попрошу вас знову зробити ту ж саму дію, доклавши цього разу конкретного забарвлення. Нехай цим забарвленням буде *обережність*. Ви виконали вашу дію з попередньою легкістю. Однак тепер у ній вже був певний щирий нюанс: можливо, ви відчули легке занепокоєння і настороженість, можливо, у вас виникло ніжне і тепле відчуття чи, навпаки, холодна замкнутість, можливо, у вашій душі виник подив або зацікавлення і т.п. А що ж, власне, відбулося? *Барва обережності*, яку ви надали своїй дії, розбудила і викликала у вас цілий комплекс індивідуальних почуттів (спочатку, можливо, дуже слабких, ледь помітних і ніжних). Усі ці почуття, якими б різноманітними вони не були, усе-таки пов'язані з *обережністю*, що викликала їх. Обрана вами *барва* озвучила у вашій душі цілий акорд почуттів у тональності "обережність". Чи гвалтували ви свою душу для того, щоб викликати всі ці почуття? Ні. Чому? Тому що ваша увага відтінила дію, а не почуття. Почуття прокинулися, коли ви, діючи, додали *барву* обережності. Почуття самі прослизнули у ваш жест. Якщо б ви *бездіяльно* очікували появи почуттів чи, навпаки, діяли без надання вашій дії *забарвлення*, почуття ваші, ймовірно, залишилися б пасивними. Творчим почуттям не можна наказати безпосередньо. Вони не лежать на поверхні душі. Вони надходять із глибин підсвідомості і не підкоряються примусові. Їх треба *привабити*. Своєю дією, якій додано конкретне забарвлення, ви залучили ваші почуття, розбудили їх. З цього напрошується висновок, що *дія (котра завжди міститься у вашій волі), якщо ви реалізуєте її, додав-*

ши конкретного забарвлення (характеру), викличе у вас почуття.

А втім, ви можете запитати: чи більш складні дії і почуття матимуть той самий вплив? Що ви називаєте складними діями? Якщо це комбінація невимушених, природних, властивих кожній людині дій, то їх удавана складність зникає, тільки-но ви повторите (зрпетируєте) їх достатню кількість разів. Повторення зробить складну дію невимушеною. Насправді складною буде для вас така дія, яку ви взагалі не в змозі виконати, наприклад, зробити сальто-мортале на трапеції, не будучи акробатом. Отже, для вас існують *нездійсними* дії, але *складних* дій, за умови зрпетирування, не існує.

Та ж сама ситуація і з так званими складними почуттями. *Забарвлення*, про яке я говорив, – це не почуття. Користуючись забарвленням й обираючи його для своєї дії, ви не зачіпаете ваших почуттів *безпосередньо*. Вони – таємниця вашої творчої підсвідомості, і нема потреби говорити про їхню простоту чи складність. Реально ви маєте справу тільки з забарвленням, що викликає ваші творчі почуття. Отже, тільки про *його* складність ви і можете говорити. Причому, ви створюєте складну комбінацію забарвлень. Ви піднімаєте руку, додавши вашому рухові барви обережності, підозрілості і сторожкості одночасно. Чим більше барв ви візьмете для вашої дії, тим складнішими вони видадуться. Але скільки б забарвлень ви не взяли, вам доведеться зрпетирувати їх, так само, як ви зрпетирували ваш складний рух. Повторення (зрпетирування) знову ліквідує удавану складність. Ви можете рпетирувати обрані вами забарвлення спочатку порізно, відтак по двоє, по троє, поки вони разом з дією не зіллються для вас у правдиву, звичну і легко здійсниму *єдність*. Зрпетирувані в такий спосіб забарвлення і співвідносна їм дія викличуть у вас комплекс почуттів, і цей комплекс справді може виявитися *складним*. Але складність його буде *результатом* вашого нескладного технічного прийому. *В залежності від сили вашої обдарованості реакція може бути складною, але не спосіб, яким ви викликали цю реакцію*. Утім, на практиці ви переконаєтеся, що нема потреби будувати складну комбінацію забарвлень для того, щоб розбудити ваші почуття, одна-дві барви можуть викликати у вас цілу гаму почуттів.

Дія з конкретними забарвленнями відкриє для вас скарбницю вашої підсвідомості, і ви незабаром зауважите, що отримуєте більше, ніж очікували. Почуття змістовніші, багатші, аніж забарвлення, за допомогою якого ви викликаєте їх. Усе легше будуть пробуджуватися ваші почуття, і незабаром, можливо, настане момент, коли одного натяку на забарвлення буде достатньо, аби запалити їх.

Дія з конкретним забарвленням як спосіб рпетирування

Поряд з уявою й атмосферою дії з конкретним забарвленням, як третій спосіб рпетирування, звільняють вас від інтелектуального аналізу, який вбиває артистичну інтуїцію, і від необхідності гвалтувати ваші почуття. Рпетируючи, ви можете узяти повноцінні сцени, установивши для них забарвлення, що видається вам найбільш придатним. Одна чи дві реальні барви можуть бути основою для рпетирування значних за розміром сцен.

Вправа 4.

Виконайте звичну, природну дію (візьміть зі столу предмет, відчиніть і зачиніть двері, сядьте, встаньте, пройдіться по кімнаті і т.п). Зробіть цей рух звичним. Об'єднайте його з однією барвою (спокій, упевненість, роздратованість, сум, хитрість, ніжність і т.п). Повторюйте його, поки ваше почуття не відгукнеться на забарвлення.

З'єднайте *два* забарвлення. Шляхом повторень доможіться того, щоб вони злилися в одне ціле. Не приєднуйте нових барв, поки не засвоїте попередніх.

Знову візьміть одне забарвлення і до вашої дії приєднайте два, три слова. Те ж вчиніть із двома і більше забарвленнями.

Виберіть забарвлення, не думаючи про дію. Підберіть дію до забарвлення (наприклад: замисленість, дія – перегортання сторінок книги, барва – поспіх, дія – укладення речей у валізу і т.п).

Долучіть до цього кілька слів.

Візьміть слово або коротку фразу. Підберіть до неї спочатку забарвлення, потім дію.

Кожну вправу повторюйте, поки дія, слово і почуття, що виникло, не зіллються для вас в *одне неподільне переживання*.

Стежте за тим, щоб не гвалтувати свого почуття і не підганяти нетерпляче його появи.

Якщо ви працюєте з партнером, робіть прості, короткі імпрізації зі словами (наприклад: продавець і покупець, гість і хазяїн, кравець чи перукар і клієнт і т.п). спершу домовтеся про забарвлення, яким буде послуговуватися кожний з учасників вправи.

Не вживайте зайвих, непотрібних слів. Зайві слова часто вводять в оману, створюючи ілюзію дії, хоча насправді вони паралізують дію, підмінюючи її своїм інтелектуальним, значеннєвим змістом.

(Далі буде)

Переклав з російської Петро Микитюк

Микола ДАНЬКО, Світлана МАКСИМЕНКО



Микола Данько

ОПТИМІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ ХУДОЖНИКА-ЛЯЛЬКАРЯ

Зустрівши Миколу Данька випадково на вулиці, зовні ви не відрізните його із загального натовпу: він позбавлений богемної епатажності та театральної екстравагантності. Лише “діла його”: вистави, сценічне оформлення, ляльки казкових персонажів – найяскравіше свідчення дивовижної артистичності його світовідчуття.

Приїхавши до Івано-Франківська (після 13-річних поневірянь, без даху над головою – лялькарі аж напередодні свого 60-річного ювілею дістали власне приміщення), я свідомо не перепитувала перехожих. Розпізнавальні коди і знаки Данька (як у альпінізмі!) вели правильною дорогою. Спочатку це були модерні скляні театральні тумби із незвичною внутрішньою конструкцією, потім – скромний, але дивовижно виразний золотий напис на фронтоні театру (що не губився в модерній архітектурі нового “крутого” банку – сусіда). Але “диханіє сперло” від вигляду інтер’єру: там на нових, ще не обжитих, стінах фойє вас зустрічали справжні господарі театру – театральні ляльки. А з портретів (де зазвичай розташовані фото творчого складу трупі) на вас допитливо дивились оченята хлопчиків та дівчаток: Тетянки Ярчук, Володі Кочмара, Ромчика Януша, Колі Данька (сьогоднішніх майстрів, коли вони, напевно, і не мріяли про сцену!) ... Легко здогадатись, що всі ці сюрпризи теж належать одному хазяїнові – головному художнику театру Миколі Даньку!

Наша розмова відбулася у його майстерні, серед царства “живих” та ще “не народжених” ляльок. Я завітала до майстерні, коли Данько вправно дошивав казковим молодичкам на швейній машинці мереживо до нижніх спідниць, одразу демонструючи, як кумедно “вишиватиме” така краля на сцені.

Результат діалогу пропонуємо вашій увазі.

Світлана Максименко: Глядач у драматичному театрі приходиться подивитись на улюбленого актора чи актрису. В мистецтві лялькарів все відбувається по-іншому. Виконавець “ховається” за ляльку. Чи для Вас, як для художника-постановника, важливо, в чіїх руках опиняється Ваше творіння?

Микола Данько: Спочатку я працював у Івано-Франківському драматичному театрі (зараз теж співпрацюю з режисерами багатьох українських театрів), але свій вибір

Йому – 46. За гороскопом – Тілець. Професія співпадає з його покликанням – художник. У 1985 р. закінчив Одеське художньо-театральне училище (відділ – “сценограф драми”); у 2005 р. – Івано-Франківський інститут мистецтв Прикарпатського університету ім. В. Стефаника (факультет дизайну). Стаж роботи у драматичному театрі – від 1985 р. (здійснив 20 постанов), у театрі ляльок – від 1990-го (тут “згубив” арифметику). Улюблені кольори – червоний та золотистий, персонаж – усі негативні, драматург – народні казки.

Сцена з вистави “Коли ще звірі говорили” К. Губенка за І. Франком. Режисери – Д. Нуянзін, В. Підцерковний. Івано-Франківський театр ляльок ім. Марійки Підгірянки, 2003 р.



зробив на користь ляльок. Тут художник має більшу свободу виразу. Залишив драмтеатр через один майже анекдотичний випадок. Одна народна артистка, приміряючи костюм античної туніки до майбутньої прем'єри, наполягала, щоб я змінив крій і зробив "костюм в талію". Тоді її талію я змушений був підкреслити, а виставу згубив. Ляльки в цьому плані мовчазніші! Але тут дуже важливо, хто їх бере в свої руки. Є актори, здатні "оживити" ляльку. Не завжди така здатність залежить від освіти, досвіду роботи. Якщо актор відчуває ляльку, його енергія не закінчується на рівні руки, а передається персонажеві – тоді той оживає. Якщо ні, то просто носить ляльку. Це як дар Божий, музикальний слух чи відчуття смаку, міри. Воно або є, або немає. У нашому театрі мені в цьому плані дуже сподобалась актриса Тетяна Чикірова, заслужена артистка України. Пригадую, як вона зайшла до майстерні (тоді я ставив казку "Битий небитого везе"), побачила мою ляльку Вовка і сказала: "Я буду грати цю роль!" Скільки я не переконував, що це чоловіча роль, не допомогло. Вовк у її творчій біографії був одним з кращих. Пригадую, як актором став робітник сцени, монтувальник Тарас Степанюк. Він божественно водив ляльку! Його одразу ж помітили на першому фестивалі: нагородили Гран-прі, преміями. Тепер він живе і працює у Франції.

С. М.: Окрім енергетики, професіоналізму, якими ще рисами характеру має володіти актор-лялькар?

М. Д.: Почуттям гумору обов'язково! Адже це ознака образного мислення. Я

б навіть набирав акторів у вузи за спеціальними тестами, де обов'язково увів би саме таку графу. У цій професії без почуття гумору людині нема чого робити, це, як тепер кажуть, не його бізнес.

С. М.: Тоді аналогічне запитання щодо художника театру ляльок...

М. Д.: Іронія, терпіння тут необхідні найбільше. Адже театр – колективна творчість. Часто в процесі народження вистави її гальмують "технологічні" причини, матеріальні проблеми, а ти як художник уже думаєш про щось нове. Але не можеш приступити до нього, бо не пускає старе.

С. М.: Як народжується образ майбутньої вистави в уяві художника?

М. Д.: Для мене спочатку має виникнути певна ландшафтно-географічна ситуація – ляльки повинні бути однієї "нації": ведмеді, лисиці, вовки... З'являється наче марево, димка, певні геометричні обриси.



Сцени з вистави "Вертеп".
Режисер – О. Інюточкін.
Івано-Франківський театр ляльок
ім. Марійки Підгірянки, 1991 р.

Коли їх знайдено, тоді всі складові я “поміщаю” туди. Якщо вони тримаються купи – значить, не помилився: є цілісність, гармонія. Це шлях від великого до малого. Спочатку я “вимальовую” собі певний світ, а потім – його героїв. Скажімо, коли герой – Ведмідь, то я бачу його костюм, який шила його Ведмедиця величезними неоковирними лапами...*(Сміється)*.

С.М.: Ви сказали дуже важливу річ про національність ляльки. Сценічні герої, створені вами, хто за “національністю”?

М.Д.: Мені видається, що в залежності від тематики вистави вони різні. Але нещодавно я працював у

Білорусі, і там мені сказали, що усі мої ляльки мають український колорит.

С.М.: У виставі “Жили-були” (режисер В. Підцерковний) герої мандрують з української народної казки про золоте яйце в аналогічні версії російського, білоруського, американського фольклору. Як вам вдалося створити ляльку, котра з Івана стає Ванюшей, а потім – Джоном?

М.Д.: Існують загальновідомі шаблони. Я не знаю американців, але у моєму сприйнятті – це усмішка на весь екран, стрілянина.

С.М.: Отже, художник має володіти і спостережливістю психолога?

М.Д.: Так, а ще – загальною освіченістю у своїй справі. Театр вимагає знань з багатьох галузей: живопису, скульптури, архітектури, бо це мистецтво синтетичне.

С.М.: Як ви встигаєте? Чи вистачає двадцять чотири години на добу?

М.Д.: Я думаю, що тут мене зрозуміють усі художники: нова тема, як правило, з тобою цілодобово. Звичайно, вдома, коли не спиться, з’являються думки. Дуже важливий отой перший загальний образ, про який уже говорив.

С.М.: Як домашні ставляться до специфіки вашої професії?

М.Д.: Це не помітно для них. Я ж не затуляю вдо-



Сцени з вистави “Дюймовочка” Г. К. Андерсена. Режисер – В. Підцерковний. Івано-Франківський театр ляльок ім. Марійки Підгірянки, 2005 р.



ма вікна і двері, не кричу: “Не ходіть тут, бо я не знаю, як мені їжака намалювати!” (Сміється). Це робота на рівні підсвідомості, яка триває постійно.

С. М.: Поза театром щось існує – наприклад, збирання грибів, рибалка, туризм?

М. Д.: Є гриби. І це дуже потужно, бо там є можливість думати про ... театр. (Сміється). Тепер читаю в основному п'єси. Дуже люблю фільми Е. Кустуріці, вони мені близькі.

С. М.: Якби Миколі Даньку дали змогу створити театр його мрії, яким би він був?

М. Д.: Якби мене поставили директором у нашому театрі, я багатьох звільнив би. У нашій структурі є такі працівники, що лише одержують зарплатню.

С. М.: Хіба це зарплатня?

М. Д.: Її можна було б додати артистам. Ніж ділити усім по копійці, я скоротив би труп, а платню доддав. Ще я придумав би нові закони, більш толерантні до культури. Ми сплачуємо державі податки на рівні бізнесменів, торговців нафтою. Із заробленої сотні театрові залишається десятка. Між тим до театру ходять діти тих же банкірів, бізнесменів... Квиток у нас донедавна коштував півтори гривні, тепер 3-4. Стільки ж коштує морозиво. Ставити виставу важко. Це ціла система, наука. Це неприбутковий бізнес, яким би мала опікуватись держава. Як в усіх цивілізованих країнах. Скажімо, у Франції,



Сцена з вистави “Жили-були...” М. Бартенєва, Андрій Усачова. Режисер – В. Підцерковний. Івано-Франківський театр ляльок ім. Марійки Підгірянки, 2003 р.

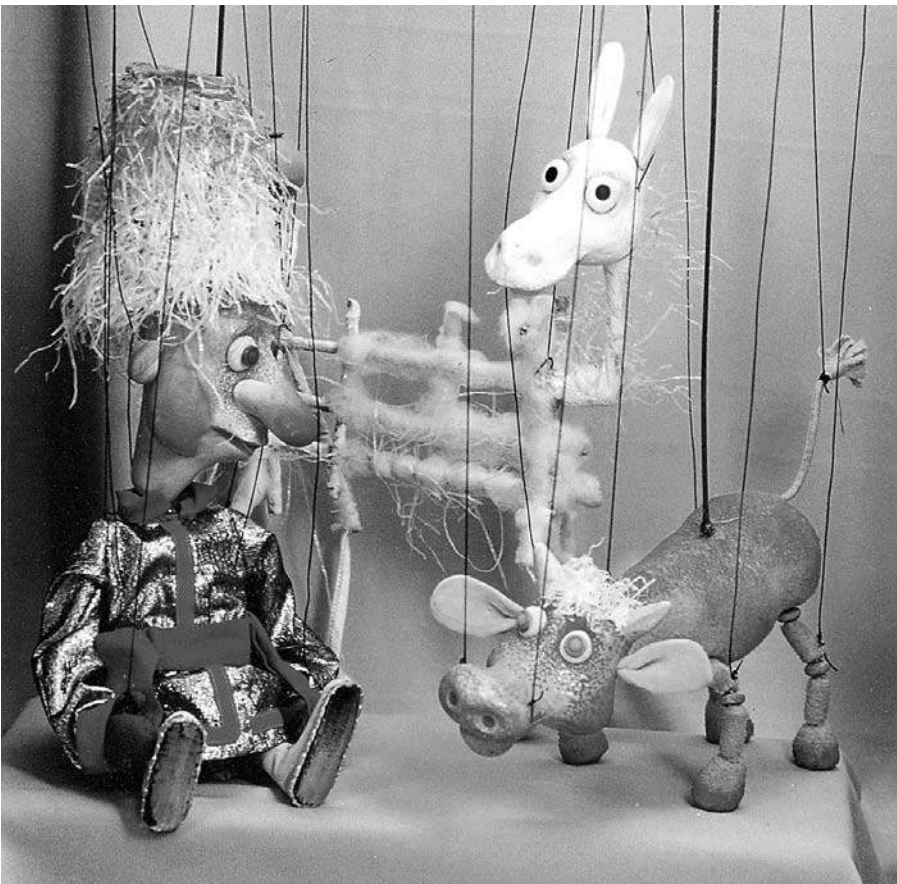
де ми були на фестивалі, дуже багато лялькових колективів, у них своя традиція, там театр люблять. І театри виживають.

С. М.: Від таких поїздок з Молдови, Білорусі, Росії, Польщі з якими професійними і людськими враженнями повертаєтесь?

М. Д.: У нас є щось інше, чого нема за кордоном: рукотворність, котра збереглась. А ще – репертуарний театр, який має свою політику, лінію, свій колорит, енергетику, напрямок. Там живуть від постановки до постановки. Зробили, показали, відіграли... Тому в них нема накопичення позитивної енергетики, колористики. І це підтверджу не лише я. В Україні є чудові театри. Взяти хоча б Хмельницький театр ляльок! Ми достойно виглядаємо за кордоном.

С. М.: Чи існує проблема освіти лялькарів? З чого тут починати?

М. Д.: Вона існує і дуже потужно існує. Вирішувати треба її на місцях. Тепер відкрилось багато нових відділень у вищих навчальних закладах, майже в кожному обласному центрі. Є там спеціальності акторів драми, режисерів. А лялькових – немає. Всі забули, коли



Сцена з вистави “Битий небиту везе” Я. Грушецького. Режисер – Я. Грушецький. Івано-Франківський театр ляльок ім. Марійки Підгірянки, 2000 р.



Ляльки з вистави "В чужому пір'ї" Марійки Підгірянки. Режисер – О. Інюточкін, художник – М. Данько. Івано-Франківський театр ляльок ім. Марійки Підгірянки, 1992 р.



Ескізи до вистави "Гуцульська легенда" І. Бориса. Режисер – І. Борис, художник – М. Данько. Івано-Франківський театр ляльок ім. Марійки Підгірянки, 1990 р.

Ескізи костюмів до вистави “Лісова пісня” Лесі Українки. Режисер – Л. Попов. Івано-Франківський театр ляльок ім. Марійки Підгірянки, 1997 р.



були дітьми, що таке ляльковий театр. Адже наш театр готує не лише глядача для “дорослого” театру, а й відвідувачів художніх виставок... Наше мистецтво – синтетичне: тут і скульптура, і живопис, і музика, і ткацтво, і елементи архітектоники. Батьки, дідуся, бабусі пояснюють дитині на виставах, як в глини “з’являються” очі, як вона стає лялькою, оживає. Дорослі про це, на жаль, забувають... Наш

театр – це перший після дитсадку заклад, який вводить наймолодшого громадянина в соціум. Від нас залежить, що в ньому побачить дитина: талант чи бездарність, красу чи агресію. У нас, в Івано-Франківському університеті, можна було б бодай один раз на п’ять років відкрити відділення лялькарів. Кадри, котрі мають передати досвід, є. Нехай з курсу із п’яти осіб до нас повернуться двоє: це буде нова кров, нове повітря, нове поповнення.

С. М.: На ваш погляд, яке місце у державі, соціумі, місті тепер посідає театр ляльок і яке мав би посідати?

М. Д.: Незважаючи на всі негаразди, державний геноцид нашої професії (тут я, як театрознавець, завмерла від відчуття солідарності із співрозмовником), ми вижили. Ми робимо свою справу. Настане час... А може, не настане? А може, це нормальний стан для мистецької установи, де самому треба виживати, ні на кого не сподіваючись? До речі, ви запитували про характерні риси лялькарів. Одна з них – оптимістичний реалізм, незважаючи ні на що!

С. М.: Можете визначити формулу Івано-Франківського театру ляльок? Чому ви тут, що вас тут тримає, гріє?

М. Д.: Можливо, моя майстерня “на шару”? (*Сміється. Замислилася*). Не знаю... Можливо, колектив? Хоча зараз він кардинально змінюється, сюди приходять нові люди. Але вони мусять пристосовуватись до наших правил поведінки, співати “нашу пісню”. І це добре!

С. М.: Якою має бути пісня, щоб “прописатись” у вас?

М. Д.: Це домашні правила, як у сім’ї. Скажімо, ми дуже рідко сваримось.

С. М. Але в театрі це неможливо!

М. Д.: (*Здивовано*) Хіба в театрах сваряться?! А-а, знаю, в інших театрах бувають такі випадки. У мене це було один раз – із режисером Я. Грушецьким. Тоді нас обох закликав до себе в кабінет директор Зиновій Ілліч Борецький, налив по чарці коньяку і сказав: “Хлопці, ви не маєте права сваритися!”

С. М.: Вплинуло?

М. Д.: Вплинуло! Наш директор дуже мирна людина.

С. М.: Отже, в колективі театру ляльок багато залежить від керівника. Якими якостями він має володіти?

М. Д.: Зиновій Ілліч Борецький – творча людина. Дуже прискіпливо добирає репертуар. Він з великим розумінням



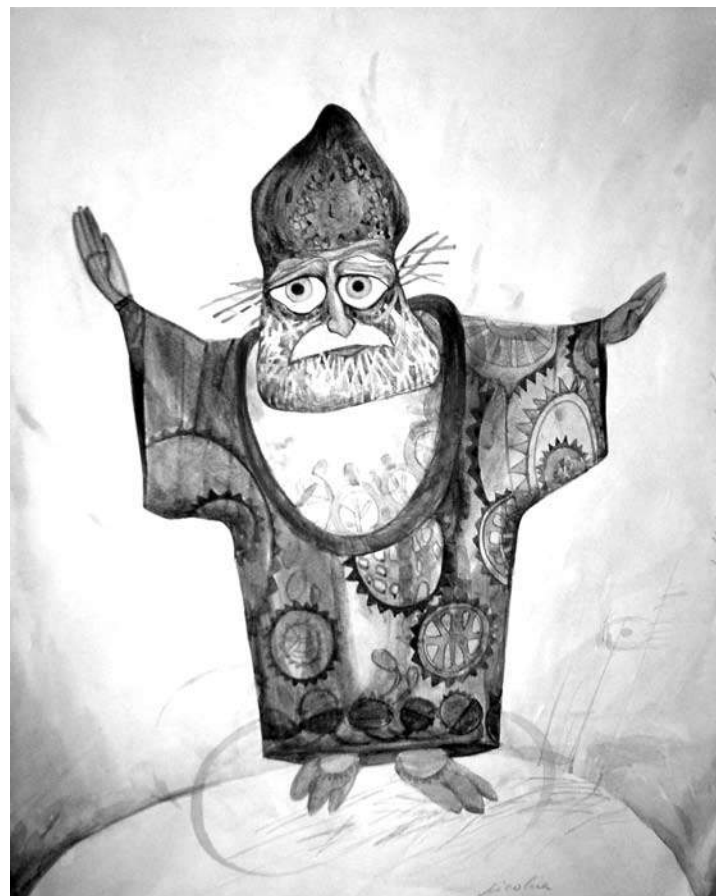
ставиться до тих людей, хто чимось дочинився до нашої спільної справи. Заради цього може багато вибачити. Взагалі мені пощастило з директором, я не уявляю, як би склалась моя доля без нього. Я вдячний йому за його невтручання. Раз він не втручався в мою професію, долю, мої погляди – значить, розумів. Здалеку, зі сторони, він, можливо, і скеровував мене, але ніколи не вміщувався у творчі, інтимні речі. Бо завжди це дуже дратує.

Формулу успіху театру я визначила як СВОБОДУ ТВОРЧОСТІ. На цій фразі, зважаючи на благальний вираз очей художника, я вимкнула диктофон. Мій співрозмовник, стерши піт з чола, полегшено зітхнув і кинувся ... до швейної машинки. Відпочивати.

Івано-Франківськ–Львів



Ескізи костюмів до вистави "Лісова пісня" Лесі Українки. Режисер – Л. Попов. Івано-Франківський театр ляльок ім. Марійки Підгірянки, 1997 р.



У 2002 році Марія Заїченко, тоді студентка III курсу театрознавчого факультету Харківського університету мистецтв ім. І. Котляревського, надіслала для "Просценіуму" свою рецензію на виставу одного з харківських театрів. Матеріал було надруковано у ч. 1(2) за 2002 рік. Минуло чотири роки – і Марія переступила поріг нашої редакції. Після кількохгодинної зустрічі із студентами-театрознавцями ми запросили її на розмову – про професійну долю молодого фахівця, театральне життя Харкова, цікаві проекти...

Майя ГАРБУЗІЮК, Марія ЗАІЧЕНКО

НАША ПРОФЕСІЯ – УНІКАЛЬНА

Майя Гарбузюк: Маріє, як у Вас відбувся перехід від студентки в нову якість – професійного театрознавця?

Марія Заїченко: Зазвичай, студенти-театрознавці нашого Університету ще до закінчення навчання вже орієнтуються, куди підуть працювати, на п'ятому курсі майже всі себе зреалізують. Тому випускники – із тих, кого ми знаємо у Харкові, – працевлаштовані: в професійних театрах, в засобах масової інформації. Я так само ще на третьому курсі почала співпрацювати із харківським театром "Арабески"...

М. Г.: Власне, з Вашої рецензії на виставу цього театру, надрукованої у "Просценіумі", і почалося наше знайомство...

М. З.: Саме так. Далі на четвертому курсі я продовжувала співпрацю, на п'ятому вже працювала у цьому театрі, а нині є куратором і координатором мистецьких проєктів "Арабесок".

М. Г.: Розкажіть, будь ласка, про таке незвичне застосування театрознавчого диплома, і, звичайно, про самі проєкти...

М. З.: Це, здається, тільки для нас незвичне. Як відомо, у світовій театральній практиці у структурі навіть найбільших театрів і державних театрів є менеджери, які займаються пошуками коштів, спонсорів, найрізноманітнішими проєктами. Ця сфера діяльності дуже специфічна, оскільки вимагає від людини і мистецької освіти, і художнього смаку, і професійних знань, і навіть етичних – ти повинен розуміти, у кого можеш брати гроші, а в кого ні...

М. Г.: Але для такої роботи готують фахівців у Київському національному університеті ім. І. Карпенка-Карого з базовою економічною освітою, із спеціалізованими курсами. А Ви – театрознавець, і Вам вдається реалізувати себе саме у такий спосіб? В чому тоді переваги саме театрознавчої освіти для такої праці?

М. З.: Можливо, в більшій лояльності і креативності мислення. Безумовно, існують напрацьовані шляхи, методи, проторені стежки, але практика показує, що це не завжди гарантує успіх. Трапляється так, що багато чого не знаючи, шукаючи власних варіантів розв'язки тих чи

інших рішень, я досягаю успіху швидше і якісніше, ніж професійні менеджери.

М. Г.: Але ж Ви не можете це робити лише на інтуїції та бажанні, очевидно, після університету Вам доводилось самовдосконалюватись, розширювати свої знання?

М. З.: Неодмінно! Кілька років підряд я відвідую семінари, тренінги з арт-менеджменту, які відбуваються в Україні. Їх проводять закордонні фахівці. До речі, жодного разу не зустріла там наших професійних театральних економістів чи організаторів. Можливо, вони відвідують інші тренінги... Щодо слухачів таких занять, то серед них дуже мало економістів. Це тому, що існує певне "економічне" упередження щодо театру. Адже театр – дуже ризикована справа. Тому ти повинен постійно це усвідомлювати.

М. Г.: Ваш проєкт "Зони зради" отримав широкий розголос в Україні. Розкажіть, будь ласка, про нього.

М. З.: Проєкт виник у 2000 році, цілком несподівано. Після гастролей театру "Арабески" в США і по Україні, під час яких вистави "Енеїда" за І. Котляревським та "Улюблені вірші" за книжкою І. Малковича було показано у 26 містах України, залишились невеликі кошти. І от вирішили винайняти автобус і показати виставу в колонії.

М. Г.: ???

М. З.: Так, у колонії суворого режиму під Харковом! Назустріч нам пішов департамент з питань виконання покарань, хоча довго думав, навіщо ми це робимо. Але після показу залишились приємні враження. Адже там живуть люди, які потребують нашої уваги. З цього досвіду й народився проєкт "Зони зради. Мистецтво: соціальні проєкції". Ми вирішили, що наші поїздки із виставами до колоній мають перерости суто мистецькі межі – так виник соціально-мистецький проєкт. Ми запросили з Москви доктора соціології, кандидата економічних наук соціолога Антона Олійника, який займається дослідженням проблем пенітенціарної системи. Він розробив анкету для опитування. За один тиждень ми проїхали п'ять колоній – це всі колонії суворого режиму. Ми показували виставу "Маленька

п'еса про зраду" О. Ірванця, проводили анкетування ув'язнених, працівників колоній, опитували журналістів, яких ми також привозили із собою. Після цього відбувся показ цієї ж вистави у Харківському театрі ім. Т. Шевченка для звичайних глядачів, де ми також провели опитування. Паралельно відбувались круглі столи за участю психологів, юристів, правознавців, соціологів, де обговорювались проблеми пенітенціарної системи у пострадянському суспільстві. Ми залучили до співпраці Харківську юридичну академію, провели опитування серед студентів Харківського університету. З нами співпрацювали фотомайстри та кінооператори, які фіксували усі наші події цього тижня. По завершенню тижня почалась аналітична робота: опрацьовували анкети, робили вибірки, монтували документальний фільм "Зони зради", який було показано на студії "1+1" в програмі "Документ". З фотоматеріалів організували фотовиставку під тією ж назвою – її презентація пройшла у Києво-Могилянській академії, де також відбувся круглий стіл з правових питань.

М. Г.: Цей проєкт закінчився і...?

М. З.: ...переріс у наступний. Нас знайшли закордонні партнери – із Швеції. Запропонували по-іншому поглянути на справу. Так виник проєкт з ресоціалізації ув'язнених, скерований на те, щоб люди театру працювали з ув'язненими безпосередньо в місцях позбавлення волі. Нам запропонували вивчити шведський досвід – зокрема роботу шведського актора Йона Йонсона, який багато років працює із довічно ув'язненими. На основі свого досвіду він написав п'єсу "Мить реальності", яку презентував у Харкові, Донецьку, Києві, Львові. Отже, нам запропонували перенести цей досвід в Україну – щоб наші актори, режисери співпрацювали із ув'язненими. Запропонували три міста: Харків, Київ, Львів. З Києвом не склалося, можливо, тому, що всі колонії суворого режиму розташовані за містом, а от у Харкові та Львові, де колонії в межах міста, проєкт розпочався. У Харкові працює акторка театру "Арабески" Наталя Цимбал – у жіночій колонії, і наш режисер Андрій Солоняк – у чоловічій. У Львові це Олексій Кравчук, який працює у чоловічій колонії. Минув рік, як проєкт триває. Вже відбулась прем'єра у чоловічій колонії в Харкові. У жіночій колонії вже також зіграли прем'єру "Служниць" Ж. Жене... У Львові, наскільки нам відомо, вже поставлено дві дії – ставлять "Фауста" Й. Гете.

М. Г.: Наші студенти, яким Ви розповідали про ці проєкти, поставили, як на мене, цікаве питання: як професійний актор чи режисер можуть йти працювати у в'язницю? Це ж справжній стрес!

М. З.: Це справді важке випробування для людини. Це і відповідальність за людей, з якими працюєш, і велике емоційне навантаження. Звичайно, ми нікому із наших колег, друзів не хотіли завдавати прикростей, проблем. Зупинились на тому, що найкращі кандидатури для такої роботи – це власне професійні актори. Люди, які вміють працювати, дистанціюючись, відстороню-

ючись, наприклад, від сценічного образу, які знають, до якої межі можна "тримати" себе. Саме цю якість і треба використовувати в такій роботі. Адже ув'язнені дуже важко йдуть на контакт, і треба вміти вислухати їх, якщо вони цього хочуть, і не бути надто цікавими, якщо вони не йдуть на відвертість. Олексій Кравчук, наприклад, говорить, що вони охоче розмовляють на мистецькі теми, але про себе – майже нічого. Це така мовчазна угода. В жіночій колонії ще складніше. Але Наталя сказала, що саме тоді, коли ув'язнені почали розповідати про своє життя, за що вони "сидять", – з цього моменту почалась довіра.

М. Г.: А як це організовано з огляду на суворий режим, на начальство колоній, котрому, вочевидь, ідея не надто близька?

М. З.: Головною умовою нашої роботи була одна: ув'язнені тільки добровільно повинні брати участь у репетиціях. Жодного примусу. І в чоловічих колоніях так і сталося. А в жіночій "набрали" учасників примусово. Зазвичай, вони йдуть на контакт, хочуть повернутися в нормальне життя, і маємо справді дуже зворушливі історії. Так, були прохання від двох акторів-ув'язнених, які просили їх не випускати на волю до прем'єри, а лише після того, як відбудеться вистава.

М. Г.: А хто формує "репертуар" такого театру?

М. З.: Тільки самі "актори". Це теж наша засада. Враховуючи, що ми працюємо з рецидивістами, з людьми, котрі часто не мають навіть повної шкільної освіти, у Харкові, наприклад, вони вибрали "Ідіота" Ф. Достоєвського, у Львові – "Фауста". Самі ж вони формулюють і головну ідею твору, про що хочуть сказати своєю виставою. Так, у "Фаусти" вони почули ідею внутрішньої свободи людини. Самі ж шукають і знаходять часто дуже несподівані мистецькі рішення. Як розповідав О.Кравчук, у сцені з Гретхен вони запропонували замість неіснуючої в колонії актриси вести діалог із...кішкою! А Солоняк розповідав, що групу, яка працює над виставою, називають "театралами", вони відрізняються від інших, їх поважають, вони вчать великі шматки тексту, довжелезні монологи... Працюють, коли треба, у вихідні – самостійно.

М. Г.: Але вони грають себе?

М. З.: Так, звичайно. Тому так довго йшов процес пошуку п'єси – кожен шукав себе. Для них важливо зреалізувати себе через мистецтво. Вони проживають ці ролі, для них це – життя.

М. Г.: Можливо, вони творять для себе світ, справжніший, важливіший за те реальне життя, в якому існують?

М. З.: Можливо... Вони проживають, можливо, своє життя заново, пробують з'ясувати причини якихось власних помилок... Нам траплялись і цілком протилежні люди – вони підходили до нас і говорили, що їм добре у в'язниці, є що їсти, є люди, які розуміють їх. Це ж страшно! Суспільство відвертається від таких людей. А через мистецтво можна впливати – м'якше, ненав'язливо – на їхню свідомість, повертаючи до нормального життя. Але

про це треба розмовляти безпосередньо із тими акторами і режисерами, які працюють там.

М. Г.: Сподіваюсь, що в котромусь із наступних чисел журналу ми це зробимо. Які ще наслідки, зрушення дала ця акція?

М. З.: Не хочеться впадати в патос, в ейфорію. Це тільки невеличка частка у вирішенні важливих проблем, якими насправді мала б серйозно займатись держава. Але є і цілком реальні результати. Це позитивний досвід для наших акторів і нас усіх – ми поламали наші особисті упередження щодо таких людей. Є цілком позитивний досвід роботи з департаментом з питань виконання покарань. Від недовіри і настороженості ми перейшли до співпраці. Саме після нашого проекту в департаменті з'явилась посада прес-секретаря, що дозволяє ширше спілкуватись із засобами масової інформації. У жовтні цього року в Стокгольмі відбувся семінар з питань ресоціалізації ув'язнених, де ми також представляли свій проект. Також йде розмова про те, щоб розширити цей проект – чи географічно, чи в межах одного міста. Подібні акції відбуваються і в Росії, і в Білорусі. Ми хотіли довести своїм першим проектом, що колонія – це жахливе місце, де гине людська особистість. І більшість статей, за якими відбувають покарання ув'язнені, мали б мати м'якші, альтернативні методи покарання.

М. Г.: Ваші спостереження і думки з приводу існування театру як недержавної “громадської організації”, якою є, власне, театр “Арабески”? Наскільки це перспективна, реальна форма в умовах сучасної України? Де можна навчитися веденню такого “господарства”?

М. З.: Де навчитися – не знаю. Така форма не підійде для всіх театрів. І, чесно кажучи, думаю, що вона й не повинна бути прийнятною для театрів. Так, ми зареєстровані як громадська організація театр-студія “Арабески”. І театр – саме те, чим ми хочемо займатися. Але якщо так стається, що ми можемо реалізувати себе ще й в соціально-мистецьких проектах, то як громадяни не можемо цього не робити. Ми відчуваємо, що можемо через мистецтво виходити на ширші обрії і до певної міри робити виклик якимсь проблемам, негативним явищам.

М. Г.: І те, що ви працюєте у Харкові винятково українською мовою – це теж виклик?

М. З.: Це було винятком десять років тому, коли театр починав свою працю.

М. Г.: Але від того часу полку україномовних театрів у Харкові не прибуло?

М. З.: Так, проте значно збільшилась наша аудиторія. Ми маємо власного, вихованого глядача, який знає, що таке театр “Арабески”. Вони можуть не розмовляти українською мовою, але приходять на наші вистави і вважають це навіть престижним. Знову ж таки ми не обмежуємось і тут тільки театральною діяльністю, а проводимо літературні вечори, презентації, скажімо, творчості Сергія Жадана, або ж проект “Анрухойд” – він також був і у Львові. Ми займаємось розвитком не лише українського театру, а й української культури. Маємо

багато знайомих музикантів в Україні, які знають, що ми у Харкові завжди допоможемо.

М. Г.: Така діяльність, очевидно, впливає на формування Вашої глядачів зали?

М. З.: Звичайно, впливає. Це питання правильного маркетингу. І це, власне, компетенція менеджера, який повинен стежити за “подачею” свого театру загальнокультурному просторі міста, за зв'язки із засобами інформації.

М. Г.: Особливо, якщо театр не має власного приміщення?

М. З.: Так, нам дуже допомагає Харківський літературний музей, який надав нам кімнату, маємо два столи, два комп'ютери. Співробітники музею є нашими працівниками, і я зокрема. А питання сцени – це питання побудови нового театру...

М. Г.: Ваша думка про культурні зв'язки східного та західного регіонів України? Проблеми спілкування існують чи їх нема?

М. З.: Мій двотижневий досвід перебування у Львові показав, що Схід краще знає про Захід, а не навпаки. Можливо, тому що ми частіше приїжджаємо сюди, маємо львів'янина М. Барбару. Багато спілкуємося із Львівським молодіжним театром ім. Леся Курбаса – із В. Кучинським, О. Кравчуком. Я прикро вражена, що студенти Львова майже нічого не знають про Харків, про наше культурне життя. Ми у Харкові з величезним задоволенням ходили б на вистави україномовних гуртів, театрів, але це залежить не тільки від наших бажань... І в нас, і в Донецьку є голод на український театр, на українське слово, національну культуру. Як і на півдні України. Знаю це з власного досвіду. Взагалі у нас культурні комунікації порушено.

М. Г.: Щоб Ви, як молодий театрознавець, побажали своїм молодшим колегам-студентам?

М. З.: Вони повинні розуміти, що робота в театрі ніколи не принесе грошей. Без жодного патосу хочу сказати, що робота в театрі – це служіння. Театр – живий механізм. І якщо ти не будеш йому віддаватися, то й сам не будеш мати жодної віддачі. Побажала б енергії. Якщо будуть чогось хотіти – неодмінно знайдуть. Просто треба шукати. І проявляти себе треба ще під час навчання. Не боятися виявляти свою позицію. Важливо бути активним.

М. Г.: А що з конкретних знань, умінь, на Вашу думку, треба додавати для сучасної навчальної програми?

М. З.: Театрознавців виховують більше як митців, науковців і майже не готують до практично-організаційної праці. А студенти повинні спробувати себе скрізь, особливо на старших курсах. Можливо, майбутнім театрознавцям необхідно викладати менеджмент та маркетинг. Мала б бути і ґрунтовніша управлінська школа. Це питання життєдіяльності молодого фахівця. Якщо ми хай факультативно не дамо теперішнім студентам цих знань, то через короткий час можемо втратити професію театрознавця взагалі – вона не впишеться у реалії. А таку унікальну освіту шкода втрачати.

Надія СОКОЛЕНКО

УСЕ ДЛЯ КРАЩОЇ ПОЛОВИНИ ЛЮДСТВА

(Огляд вистав Донецького академічного
музично-драматичного театру)

Театр за своєю суттю явище регіональне, такий собі засіб місцевої дії, який через сцену трансполує певні загальні уявлення окремої спільноти про світ і самих себе. Несправедливим з цього погляду є поділ театрів на провінційні і столичні (ніби у столицях призначення театрів інакше). Правильніше було б вважати кожен театр повноцінним репрезентантом свого регіону.

Ця ідея змусила мене замислитися над тим, за чий рахунок існує театр? Адже, наприклад, репертуарний театр, на відміну від експериментального, повинен дбати про те, ким щовечора заповнювати залу. Передусім до театру водять школярів. На кожную виставу приводять клас чи всю школу. Інша справа, хто їх приводить? Вчительки, які самі вибирають, кого і куди повести. Чи часто ходять до театру чоловіки? Думаю, ви й самі знаєте: тільки тоді, коли є з ким. І тут треба, за старовинним детективним рецептом, поважно виголосити “Шерше ля фам”.

Театр перетворюється чи вже перетворився на мистецтво для жінок, у якому в окремих випадках у вигляді “спецій” додаються “манки”, цікаві і для іншої половини людства. Цільова аудиторія, її смаки, слабкості, уподобання є найголовнішим критерієм, за яким варто підходити до оцінювання театру і його вистав.

З цього погляду, ідеальним є Донецький академічний український музично-драматичний театр. Тут не просто дбають про жінку, про її задоволення від перегляду вистави, а й задовольняють всі її забаганки. Хочеться простоти і щирості? – Будь ласка, “Історія коня”. Із екскурсом в історію? – Звісно, є “Три жарти”. Іронічного? – Нема питань: “За двома зайцями”, “Вісім люблячих жінок”, “Божевільний Журден”. Чогось елегантно витонченого? – “Оргія”. А закрученого й чуттєвого, щоб аж дух запирало. – Прошу, “Милий друг” та “Дванадцята ніч”. Безумовно, у цих виставах багато інших аспектів, але ж ми домовилися, що не забуватимемо “надзавдання” театру: не розгубити свого основного глядача, заінтригувати його, щоб і наступного разу він обов’язково завітав саме сюди.

Пам’ятаєте, як у “Дні сурка” зайшла мова про ідеального чоловіка: які риси й уміння йому потріб-



Ольга Заворотько – Вона, Віталій Юсупов – Він у виставі “Пригоди ведмедиків панда” М. Вішнека. Режисер – Андрій Бакіров. Донецький академічний український музично-драматичний театр. Світлина В’ячеслава Пацука.

ні, щоб завоювати назавжди серце прекрасної дами? Так само й у театрі мусить бути певний джентльменський набір, без якого не вижити. Отже, невід’ємним від поняття “популярний театр”, окрім репертуару, є добре підібрана трупа, багата на красунь та мужніх чоловіків, постановочні принципи, які за допомогою режисерської роботи, яскравих сценічних рішень та відповідного музичного оформлення спектаклі перетворюють на вражаючі дійства. І тут, слідом за героєм Біла Мюррея, так само загинаючи пальці, але маючи на увазі цього разу донецький театр, повторюватимемо: “Є. Є. Є”.

Щоб слідувати смакам жінки, режисер часто змушує себе відходити від драматургічного оригіналу. Іноді це грає на руку, іноді псує матеріал. Приміром, “Оргія” О. Шмаля за Лесею Українкою. Якщо забути, як і для кого писала поетеса, то виглядає цілком привабливо. А вочевидь бракує діонісійського, бурхливого нестримного начала у цьому білому, наче вимороженому, просторі.



Наталя Стефашина – Наталя Степанівна, Олег Пшин – Ломов(угорі) та сцена з вистави “Три жарти” за А. Чеховим. Режисер – Вадим Пінський. Донецький академічний український музично-драматичний театр. Світлина В’ячеслава Пацука.

Інтерпретація О. Школьника “Божевільного Журдена” М. Булгакова, навпаки, збагачує п’єсу, по-новому розкриваючи ті аспекти, які, на жаль, не відчутні у роботі В. Малахова у Київському театрі на Подолі. Акцент на існуванні Актора на сцені (а це взагалі благодатна тема для будь-якого театру) підіймає приховану від глядача, але болісну для митців проблему виходу або, що трагічніше, виходу з образу. Наприкінці вистави Луї Бежар – Журден у виконанні К. Бабаніна ніби й насправді повірив у неспростовну реальність того, про що йдеться у мольєрівській п’єсі, аж втратив орієнтацію у просторі, що підсилено сценографією С. Канн – сцену закільцьовано і реальній глядачевій залі протиставляється її дзеркальне відображення з такими ж кріслами та ложами.

Насправді О. Школьникові йдеться про “продажність” мистецтва, зокрема лицедійського. Мистецтва, що слугує лише тлом для обіду чи вечері, забавкою для нувориша і способом заробляння на прожиття. А Журден, відомий із мольєрівської п’єси “Міщанин-шляхтич”, уподібнюється до нашої, занадто української, Проні Прокопівни у своєму неінтелектуалізованому пориві у вищі сфери, намаганні досягнути мистецтво, що через брак культури стає непривабливо смішним перетворенням класики на кітч.

Надзвичайно привабливим є обрамлення В. Пінського усім відомих сценок А. Чехова (“Ведмідь”, “Освідчення” та “Ювілей”) у виставу “Три жарти”. Простір малої сцени театру перетворюється на музей А. Чехова, де зібрано тогочасні старовинні речі. На стінах висять фотографії і відбуваються неймовірні речі: гасне світло, пробігають дами у чорному, у портретах, замість намальованих, стоять справжні люди... І виконавці ролей у сценках спершу є пізнаваними, простими працівниками: директор, швейцар, екскурсовод. Далі ж ці актори (Т. Романюк, Н. Стефашина, В. Гладнев, О. Пащенко та О. Пшин) демонструватимуть просто чудо мистецтва перевтілення, від епізоду до епізоду набуваючи цілком інших якостей, притаманних тому чи іншому персонажеві. Навряд чи перелік може дати уявлення про спектакль...

Та все ж найбільшим виконавцем “дамських примхливих забаганок” – до речі, досить вишуканих стилістично – можна назвати А. Бакірова (вистави



“Милий друг” за Гі де Мопассаном, “Кохання в стилі бароко” Я. Стельмаха, “Дванадцята ніч” В. Шекспіра та “Пригоди ведмедиків панда” М. Вішнека). У цілому, кожний його спектакль є буянням пристрасті, якій замало сцени і навіть “четверта” стіна не в силі їй опиратися, вона виплескується на глядачів, завоюючи їх, захоплюючи у свій полон і підкоряючи своєму стремлінню. Не заперечую, що, можливо, складові, за рахунок яких досягається цей ефект, аж надто прості.

Кожна з постанов є музично-драматичною – там, де не вистачає впливу тексту, залучаються танці, пісні, що підсилюють враження і найбільш міцні глядачі втрачають силу до спротиву. Навіть смерть (приміром, у “...ведмедиках панда”) виявляється настільки сексуально звабливою (О. Заворотнюк та О. Гребенюк), що стає очевидним: тільки її можна прагнути, і ви навіть не усвідомлюєте, яку насолоду відчуєте, як тільки вона прийде.

Найбільш показовою у цьому розумінні є “Дванадцята ніч, або Як вам подобається” В. Шекспіра, вирішена А. Бакіровим у дусі нескінченного карнавалу. Прем’єра датується груднем 2004 року і, попри нинішні негативні і малоприємні конотації, завдяки образному рішенню у виставі проглядає той енергетично позитивний настрій, який об’єднує в єдине ціле величезну масу народу, змушує її рухатися в єдиному напрямку і в єдиному ритмі.

Іллірія, до якої потрапляють Себастьян та Віола, – країна карнавалу. Танці у виконанні балетної трупи театру під музику, що нагадує “Дикі танці” Руслани, – це рух, що прокочується усією сценою від куліси до куліси. Вони не зупиняються і втягують у свій потік основних виконавців. Точніше з цього гурту спершу і з’являються Себастьян (О. Васін та П. Сова) та Віола (Н. Стефашина та А. Якубовська).

На сцені з одного боку рештки гігантської скульптури сонця, з другого – місяця. Це протиставлення Орсіно (В. Швець) та Олівії (С. Бойко) зберігається і в костюмах, прямо виказуючи, що їм, як цілковитим протилежностям, ніколи не поєднатися. Єднає лише почуття: закохуючись у близнят, одягнених в однакові костюми кольору весняної зелені, наприкінці вистави вони всі стають подібними одне до одного. Прихід весни після холоду та відчуженості зими простягається червоною ниткою крізь увесь спектакль. Починається ритуальним замовлянням зими Блазнем (В. Валуйський) – медіумом між світами людським та потойбічним. Пристрасна, захоплююча і, будемо сподіватися, прогностична у своєму настрої вистава.

Повернімося до театру як явища регіонального. У Донецькій області театри розкидано по різних містах: російський драматичний можна побачити у Маріуполі, у Макіївці – театр юного глядача, у само-

му ж Донецьку – театр опери та балету, ляльковий та український драматичний. Український театр виглядає твердиною, де можна помилуватися звучанням української мови, почути пісні, поезію. Донецький академічний український музично-драматичний театр під керівництвом Марка Бровуна зумів не просто вистояти, а й розвинути, повернутися на (у якийсь момент втрачені) позиції єдиного україномовного театру.

Українська драматургія набуває в Донецьку несподіваного відтінку. Увазі глядача пропонується певний усталений канон, щоб не казати, стереотип уявлення про те, що таке “українське” і “українець”. Найбільш популярними тут були й лишаються вистави “Енеїда” І. Котляревського та “За двома зайцями” М. Старицького



Світлана Бойко – Олівія (угорі) та сцена з вистави “Дванадцята ніч, або Як вам подобається” В. Шекспіра. Режисер – А. Бакіров. Донецький академічний український музично-драматичний театр, 2004 р. Світлина В’ячеслава Пацука.

(у постановці В. Шулакова). Твір “батька української літератури” хрестоматійно сприймається у поєднанні із сатиричними малюнками Д. Базилевича, які, в свою чергу, вплинули на сценічне оформлення вистави, здійснене М. Кушніром. Сам В. Шулаков сюжет “Енеїди”, оповідь про українців міфологічних обрамлює простою собі історійкою про українців сучасних, що постали перед дилемою: чи їхати за кордон і жити краще, чи лишатися тут і мати постійні проблеми, у першу чергу фінансові. І “Енеїда” у такій рамці стає лише пророчим сном, де прості українці стають міфологічними, важким, неприємним маревом, що попереджує: абсурдним є бажання шукати щастя деінде, не на рідній землі.



Вадим Сікорський

У сезоні 2003–2004 років відзначалося 25-ліття творчої діяльності Вадима Сікорського в Національному академічному українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької. Відбувся тиждень показу вистав режисера. Серед них – “Загадкові варіації” Е.-Е. Шмітта, “Професіонал” Д. Ковачевича на Камерній сцені та на великій – “Політ над гніздом зозулі” К. Кізі та Д. Вассермана, “Кайдашева сім’я” Г. Макарчука за І. Нечуєм-Левицьким, “Ханума” А. Цагарелі та “Криваве весілля” Ф. Гарсія-Лорки. Ретроспектива найкращих вистав!



Вадим Сікорський – Меркуціо, Назар Стригун – Ромео у виставі “Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра. Режисер – Ф. Стригун. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 1993 р.

Софія РОСА

РЕЖИСЕР ВАДИМ СІКОРСЬКИЙ

Про режисера багато говорять, пишуть у пресі – здебільшого похвально. Але, здається, для Вадима Сікорського це не основне, не цього він прагне (хоч завжди приємно, коли твою творчість розуміють). У стосунках театр-глядач вести останнього повинен якраз театр, а в його особі – режисер, який вирішує, що і як (!) ставити. Цього принципу дотримується Вадим Сікорський.

У виставах режисер досліджує психологію людини, її вчинки, людські взаємини. Однією з особливостей постановок В. Сікорського є вміння виразно, конкретно говорити театральними засобами про справді складні речі.

Від актора до режисера

Починалося все з акторської студії в театрі ім. М.Заньковецької, яку закінчив 1978 року. Керівником курсу був тоді художній керівник театру, народний артист України, лавреат Національної премії України ім. Т.Шевченка Сергій Данченко.

Після закінчення студії почалися ролі у виставах театру. Його акторська творчість набувала обертів, він грав дуже цікаві ролі. Особливо багато схвальних відгуків було про роль Меркуціо у виставі народного артиста України Ф. Стригуна “Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра. “...Меркуціо Сікорського невловимо мінливий, безстрашно ексцентричний, в’їдливо і весело саркастичний, якийсь всюдишущий – посланець королеви Меб... Блискуча імпрровізація у віртуозному джазовому аранжуванні. Сікорський царює на сцені. Злість від бажання добра і поезія древньої легенди, пластика польоту і клоунади. Меркуціо – запальна юність і зіркість погляду зрілої, сформованої людини, надія і глибокий песимізм. І незаперечна шляхетність, підвладність будь-якому благородному імпульсу”[1]. Сам Вадим Сікорський без зайвої скромності зізнається, що любить свої ролі, “особливо Меркуціо і Челестіно”[2]. Згадати б роль Челестіно у виставі “Рисове зерно” А. Ніколаї, котру Вадим Сікорський поставив у 1993 році в Театрі ім. М. Заньковецької. У ній він грав болісний перехід до пори, коли треба “визначитися...”[3]. Ця роль була останньою, зіграною актором Вадимом Сікорським. Далі він заговорив з глядачем як режисер.

1984 року Вадим Сікорський закінчив режисерський факультет Київського інституту ім. І. Карпенка-Карого. Він – учень Сергія Данченка. Пам’ятає його науку: “Мені дуже подобається фраза: “Людина приходить в театр по рівень розмови”. “Рівень розмови” Сергія Володимировича тоді співпадав з тим, до якого я хотів би дотягнутися. Він розумів і романтику, і глибоку філософію, він вільно себе почував у мистецьких течіях, сценографії, музиці... Мені страшно це подобалось, оте його розуміння, я хотів бути на його рівні”[4]. Вадим Сікорський багато взяв у свого вчителя, який пропонував йому залишитись в Театрі ім. І. Франка в Києві. Але молодий режисер, прагнучи самостійності, повернувся до Львова...

Пошук та утвердження власного почерку

Публікації про Вадима Сікорського як режисера з’являються на початку дев’яностих років. Зокрема, стаття С. Веселки “Два Вадими” у культурно-громадському тижневику “Неділя”[5], в якій згадується його постава “Рисове зерно” А. Ніколаї. Однак у цій статті авторка основну увагу зосереджує на акторській роботі В. Сікорського.

У наступні роки режисер ставить багато вистав: “Ніч на полонині” О. Олесья, “Криваве весілля” Ф.Г. Лорки, “Дім божевільних” Е. Скарпетти, “Кнок” Ж. Ромена, “Ханума” А. Цагарелі.

Особливу увагу глядачів і преси викликали вистави за п’єсами французьких сучасних драматургів, лавреатів премії “Мольєр”: “Загадкові варіації” Е.-Е. Шмітта (1999) та “Арт” Я. Рези (2004). Обидва прочитання стали першими в Україні. Однією з кращих мистецьких подій 2002 року називає “Загадкові варіації” театрознавець Л. Янас[6]. Перемоги у акторських номінаціях на фестивалі “Золотий Лев – 2002” (Олег Стефан – краща чоловіча роль), участь вистави у Всеукраїнському фестивалі “Культурні герої” (2002), у міжнародній акції “Vivat Ukraina”, де вистава представляла українське театральне мистецтво на сцені Центр Ежи Гротовського у Вроцлаві. “Арт”, показана восени 2005 року на міжнародному фестивалі у Румунії, визнано серед найкращих вистав.

Режисер-постановник Театру ім. М.Заньковецької Вадим Сікорський здійснює пошуки власного театру – сучасного, високого інтелектуального рівня. Втілює на сцені зразки якісної модерної драматургії, невідомої досі



Сцена з вистави “Дім божевільних” Е. Скарпетти. Режисер – В. Сікорський. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 1996 р.

українському глядачеві. Експериментує у виборі виконавців, працюючи у своїх поставах як із досвідченими акторами (Богданом Козаком, Янушем Юхницьким, Олегом Стефаном), так із молодими – колишніми студентами акторського відділення ЛНУ ім. І. Франка (Юрієм Хвостенком, Богданом Ревкевичем та Назаром Московцем). “Європейські сучасні автори цікаві глибоким дослідженням людських, міжособистісних стосунків. Вони аналізують наше сьогодення на такому високому інтелектуальному рівні, що коли долучаєшся до цієї творчості – зростаєш

Сцена з вистави “Ханума” А. Цагарелі. Режисер – В. Сікорський. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2001 р. Світлина Інни Шкльоди.



духовно сам, зростають і максимально виявляють себе актори,” – пише Вадим Сікорський[6].

Драматургія “інтелектуальної напруги”, як називає її режисер-постановник, скерована на дослідження людини, її психології, мотивації вчинків. П’єси нефабульні, без часової чи просторової прив’язаності. Переобтяжувати їх зайвими засобами виразності на сцені було б недоречно і неефективно. Це відчув режисер, який загострив увагу на самій людині, тому максимально вибудував конфлікт на акторах, створивши для дії практично порожній простір сцени.

А тепер уявімо невелику абсолютно чорну кімнату (для вистави було спеціально замовлено “чорний кабінет”). На підлозі квадратний сірий килим, який і є сценою. Паралельно, повторюючи грані килима – глядацькі місця. На сцені-килимі – декілька металевих сірих стільців, такого ж кольору невеликий

магнітофон на чорній тумбі і чорний вішак – мінімум побутових речей. Актори діють майже в порожньому просторі (художник О. Оверчук). У такій похмурій атмосфері ніби крізь стіни просочилась мелодія, і тепер невловимо літає, відбиваючись від стін, як повітряна куля – твір англійського композитора Е. Елгара (звукорежисер Ю. Підстригач). Раптом постріл – і мелодія зникла, як проколена повітряна куля... Потім ще один постріл... На сцену вибігає переляканий Ерік Ларсен. У такому ритмі починається вистава. Перед нею режисер навмисне створює спокійну атмосферу, щоб потім різко перервати її стрімким початком дії. Уже тут В. Сікорський дає відчути контрастність темпоритму, бо якраз на контрастності вибудовано всю виставу. Протилежні кольори, постійні різкі перепади ритму: з розміреного на шалений і навпаки. Актори різних театрів і шкіл – усе підкреслює полярність героїв, їхніх світів.

Абель Знорко (Богдан Козак) – поціновувач ідеалів, ним же створених; людина крайнощів; він ізолюється від суспільства, створює собі свою ідеальну реальність. Ерік Ларсен (Олег Стефан) не шукає ідеалів, бачить красу в повсякденних вчинках.

Для втілення цих сценічних образів режисер свідомио запрошує акторів з різних театрів, які працюють за іншими естетиками, школами, у інших моделях театру (академічному та експериментальному). Олег Стефан – актор Львівського молодіжного театру ім. Леся Курбаса, Богдан Козак – Театру ім. М. Заньковецької.

Конфлікт п’єси і вистави будується на зіткненні світоглядів героїв. Рухи Абеля Знорка–Богдана Козака на сцені впевнені, він відчуває вдома, інтонація його голосу часто іронічна; з наближенням кульмінації все частіше вловлюється розпачливий вираз обличчя, роздратування. Напруженість, різкі рухи Е. Ларсена–Олега Стефана навпаки видають хвилювання героя на початку вистави. Його поведінка – це поведінка людини екстраверсивної. Абель Знорко боїться бути покинутим, забутим. Тому він тікає від реальності, від щастя з коханою (бо воно не може бути тривалим). Насправді зверхність, показна байдужість, екстравагантність є лише породженням його страху. У персонажі Б. Козака – внутрішній конфлікт між ілюзорним світом, який так бережно створює собі герой, і світом реальним, який знаходить шпаринки і поволі проникає у фортецю з мрій, і одного дня вривається непроханим гостем в особі Еріка Ларсена. Абель Знорко опирається йому – спочатку навіть стріляє у Ларсена, далі поводить зверхньо, ніби відчужено. Часом Знорко-Козак якийсь дивний: починає гру з неіснуючими склянками, весь час говорить про себе. Але розмова переходить до Гелени і Ларсена, що були одружені. Знорко-Козак

Богдан Козак – Знорко, Олег Стефан – Ларсен у виставі “Загадкові варіації” Е.-Е. Шмітта. Режисер – В. Сікорський. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 1999 р. Світлина Інни Шкльоди.



навіть не може приховати збентеження. Його увага зосереджується на Ларсені, тепер він, мов хижак із засідки, не зводить очей зі свого гостя. Розмова триває. Ларсен розповідає про хворобу Гелени, про те, як він піклувався про неї. І ми нарешті бачимо Знорка як людину. Богдан Козак–Знорко повернутий спиною до Стефана-Ларсена вже не тому, що ігнорує його, а тому, що приховує сльози. Та раптом, налякавшись своєї незахищеності в цю мить, вразливості, знову одягає захисний панцир своєї зверхності. Знорко знову почуввається на вершині свого світу. Здавалося йому, що тут він захищений від будь-чого. Але раптово, несподівана новина про смерть Гелени жорстоко скидає Знорка з його п'єдесталу. Життя його втратило сенс. Богдан Козак–Знорко, ще мить тому гордий та іронічний, з розпачу лягає в центрі сцени. Він лежить на боці, обійнявши руками коліна, як ембріон в лоні матері. Знорко прагне захисту, він не може пережити того тягару реального світу, що вмить посунувся на нього.

У момент напруги між героями з'являлась музика. Наче Гелена варіювала між цими двома несхожими людьми, як музика у “Загадкових варіаціях” Е. Елгара, де мелодію неможливо вловити.

Вистава закінчується словами Е. Ларсена: “Я вам напишу...” – але зрозуміло, що ніхто писати вже не буде, адже цей світ ілюзій втрачено. Остання мізансцена: Б. Козак–А. Знорко складає стільці один на один в куток сцени – наче руйнує своє звичне життя. На мить він затримує погляд на стільцях, які утворили незрозумілу форму, і залишає сцену...

Після вистави кожен задумується, в якому ж світі шукати себе? Чи не стали ми добровільними заручниками своїх мрій, чи не тішимо себе марними ілюзіями, чи не пропливає повз нас, мов у дзеркалі, дійсне життя, в якому ми можемо по-справжньому діяти, відчувати, любити...по-справжньому жити?! Створена у виставі атмосфера довго не відпускає глядача.

Атмосфера вистави “Арт” Я. Рези також поглинає одразу, тільки-но глядач відчиняє двері театру. До абсолютно білого простору, створеного на Камерній сцені, потрапляємо теж через білий вузький коридор. Враження, ніби опинилися в іншій, може, паралельній реальності. І якщо в “Загадкових варіаціях” простір сцени чітко відмежований килимом, то тут відчуття таке, що глядач стає частиною цього вибіленого сценічного простору, адже від акторів, які вже присутні в центрі утвореного квадрата, умовно нічого не відділяє. Немає навіть килима – сидимо так само

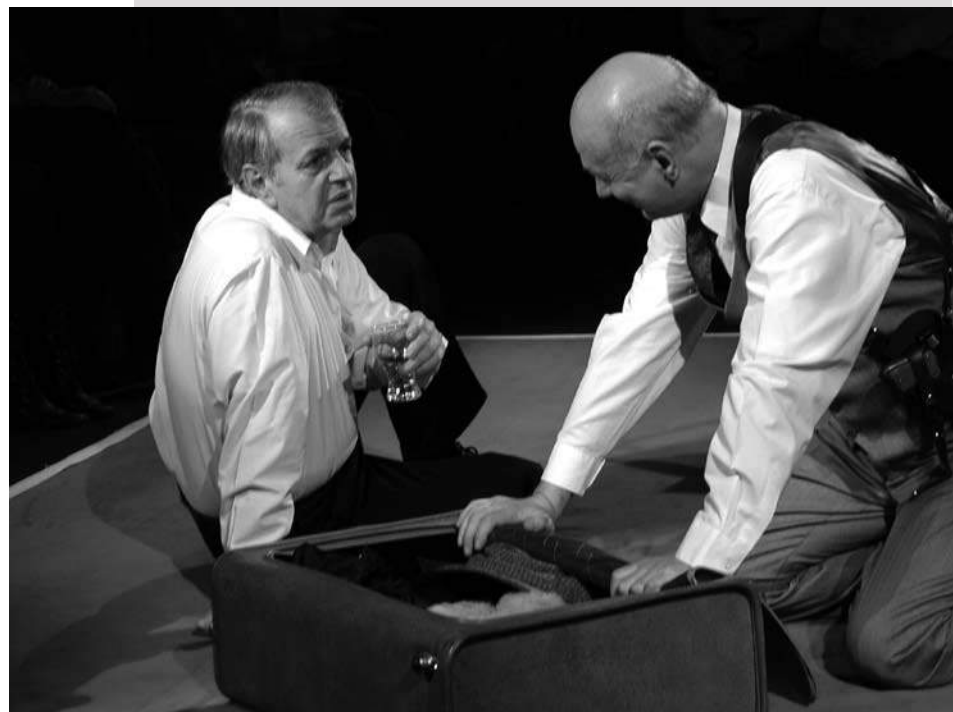
на білих лавках. Пригадаймо П. Брука: “Ще одним аспектом порожнього простору є той факт, що цю порожнечу ви поділяєте з іншими – один простір на всіх”[8]. Сценограф Володимир Кауфман зменшує розмір Камерної сцени за допомогою натягнутих з білої тканини “стін”. Він створює атмосферу спресованого, замкненого простору, ізольованого від усього світу. Нова несподівана грань простору – біла картина, підвішена під стелю, паралельно до підлоги. Вона є предметом конфлікту чи скоріше – виявом прихованих раніше позицій, різних світоглядів трьох героїв. Це друзі Серж, Марк та Іван.

Серж (Назар Московець) купує абсолютно білу і дуже дорогу картину відомого художника Антріуса. Захоплюється нею. Це дуже дивує Марка (Богдан Ревкевич), який не бачить в цій картині мистецтва, а головне – прагне переконати у цьому Сержа та Івана (Юрій Хвостенко), який поза власним бажанням потрапляє у конфлікт своїх найближчих друзів.

Ідея вистави – у, здавалося б, до неможливості простих слів: “...ти – це ти, а я – це я...”. Безглуздо намагатися зрозуміти іншу людину, оцінити її вчинки, керуючись власними життєвими критеріями, уподобаннями, переконаннями чи смаками. Картина стала тою іскрою, що спровокувала дію вже готової вибухівки.

У сценічному середовищі “Арту” картина стає безмовним персонажем, який, як і всі актори, протя-

Богдан Козак – Лабан, Януш Юхницький – Край у виставі “Професіонал” Д. Ковачевича. Режисер – В. Сікорський. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2002 р. Світлина Інни Шкльодої.



гом вистави не сходять зі “сцени”. У “Загадкових варіаціях” предметом конфлікту двох чоловіків є жінка, “присутня” на сцені тільки у легкому плетиві мелодії Елгара. Цікаво спостерігати, як режисер у виставах різними постановочними засобами інтерпретує неіснуючих персонажів, що “діють”, провокуючи героїв на певні вчинки.

Етапною у творчій біографії режисера Вадима Сікорського стала вистава “Політ над гніздом зозулі” за романом Кена Кізі та інсценізацією Дейла Вассермана. Прем’єра відбулась в лютому 2002 року на великій сцені Львівського національного академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької. Це був той винятковий випадок, коли за високого рівня романом (Кена Кізі) було знято вартісний фільм (М.Формана), і вистава заньківчан також стала справжньою мистецькою подією, не менш вартісною.

Роблячи завжди у своїх роботах ставку на актора, режисер на цей раз “відчув” головного героя своєї вистави в Януші Юхницькому. Інтуїція постанов-

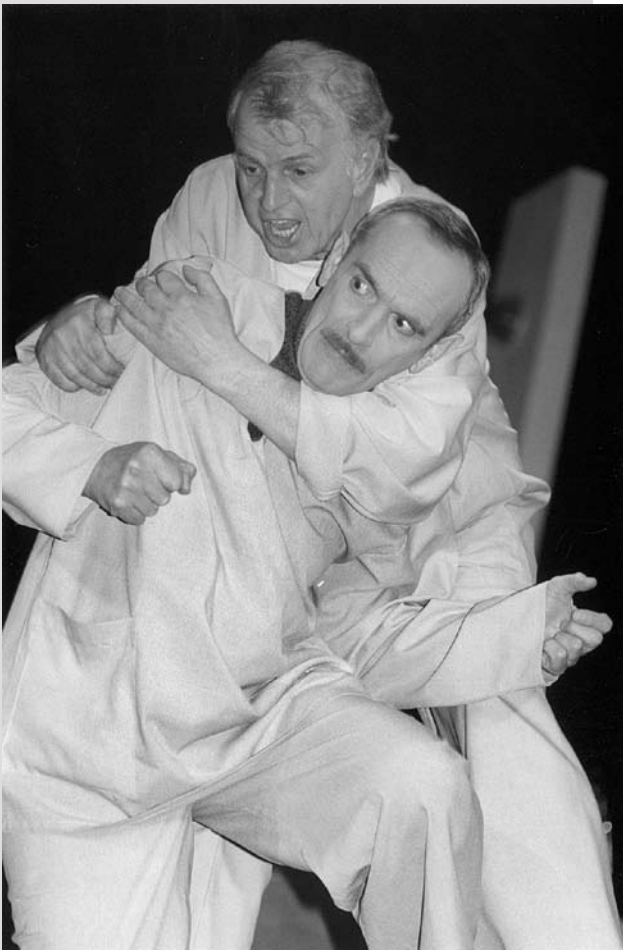
ника не підвела. Я. Юхницький-Макмерфі, такий собі гульвіса і бабій, виростає у непримиренного борця за право людини на власний вибір. Він волею долі потрапляє до божевільні, де зустрічається з жахливим приниженням людської гідності. Тут намагаються підігнати всіх під “прокрустове” ложе, безжально відрубати все те виняткове, що робить тебе тобою, ампутувати, видалити, знищити волю, а отже, себе, приспати, вбити душу в живому тілі. Втілює цей світ бездоганної поведінки без жодних емоцій, холоднокровно впевнена медсестра Ретчед (Люділа Нікончук) на тлі такого ж бездоганно вичищеного геометрично чіткого простору в біло-сірих тонах (художник Мирон Кипріян). І навіть канати, що підтримують стіни, переплітаються вгорі у чітку павутину, що нависає, мов пастка, готова поглинути необережну нову жертву.

Герої-божевільні (їх, окрім Макмерфі, восьмеро) присутні на сцені не для того, щоб створити лише атмосферу психушки. Кожен з них – окрема особистість, окрема доля, характер... і яскрава акторська робота. Бромден, або Вождь (Олександр Кузьменко) колись був схожий на Макмерфі, а тепер зламаний тим незрозумілим, жорстоким світом, який викинув його за те, що не зумів пристосуватися, зробив з нього, колись вільного духом, “маленького”. Бромден замкнувся в собі, розмовляє подумки лише з батьком, образ якого на сцені “втілений” потужним променем світла. Вождь є дзеркалом для Макмерфі. У Бромдені він бачить те, як внутрішньо можуть зламати і його. Макмерфі бореться з цим, намагається довести всім, що мають право на власний вибір. Тому і приводить до простодушного, щирого, але заляканого Біллі Біббіта (Олег Сікиринський) свою розковану, не звиклу жити за правилами, подругу Кенді Стар (Лідія Остринська), яка з’являється яскравою плямою на сірому тлі сцени як своєрідний виклик цій сірості та замкнутості.

Макмерфі-Юхницький відстоює право подивитись матч по телевізору. Зал вибухає оплесками після напруженої сцени, коли Бромден, який вже давно ні на що зовні не реагував, поволі підіймає руку за Макмерфі. Ось вона – перша перемога Макмерфі!

Кульмінацією вистави стають дві події, які відбуваються одночасно. Перша – операція (насправді вбивство) Макмерфі, і це розуміє глядач з тривожних червоно-синіх спалахів за скляними дверима, мото-рошних звуків проходження струму по тілу жертви... Інша подія спровокована тією, що “за кадром”. Бромден, “маленька” людина, піднімає неймовірно важкий металевий ящик. Він нарешті спробував! – повернувся зі своєї внутрішньої ізоляції. Отже, боротьба Макмерфі не була марною. Насправді він не помер, а тільки перейшов у кожного, з ким жив останні дні.

Януш Юхницький – Макмерфі, Олександр Кузьменко – Бромден у виставі “Політ над гніздом зозулі” К. Кізі, Д. Вассермана. Режисер – В. Сікорський. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2002 р.



У фінальній сцені не він один підіймає руку за своє вільне життя, за нього і за себе підняли руку всі...

У виставі багато напружених моментів, сцен, які за своєю напругою можна назвати кульмінаційними. Тому атмосфера вистави нагадує оголений нерв.

“Політ над гніздом зозулі” В. Сікорського, як і в перші дні, має успіх у глядачів. Хтось шукає у виставі модель суспільства, когось просто вразила трагедія людських душ, але кожен відчуває своє право на гідне життя у злагоді зі своєю совістю.

Прем'єру вистави “Кайдашева сім'я” Г. Макарчука за І. Нечуєм-Левицьким у травні 2003 року було сприйнято публікою неоднозначно. Суперечності викликані, без сумніву, очікуванням побачити традиційне прочитання комедії.

Але сміятися не було над чим. Бо не для цього ставив Вадим Сікорський свою “Кайдашеву сім'ю”. Недаремно режисер для постановки обрав інсценізацію Г. Макарчука, в якій із соціально-побутової повісті І. Нечуя-Левицького вибрано найнапруженіші моменти з життя Кайдашів. Це навіть “не трагікомедія, це справжня трагедія, це пантеон української сварки, виснажливої, руйнівної, Пантеон Руїни”[9]. Вистава Вадима Сікорського про людську дріб'язковість, егоцентризм. Перша сцена так званого “діялогу” Кайдаша і Кайдашихи (Я. Юхницький та Л. Нікончук, в іншому

складі – Ярослав Мука та Алла Корнієнко). Герої розмовляють, не чуючи один одного, кожен веде свій монолог. Інсценізація Г.Макарчука і вистава Вадима Сікорського за жанром драма, однак режисер максимально загострює кути зіткнення, змушує зазвучати її трагічно. Адже не за мотівило сваряться Кайдашиха (Л.Нікончук та А. Корнієнко) з Мотрею (Л. Остринська), і не за воли вдарив батька Карпо (В. Гончаренко та О. Гарда). Конфлікт приховано глибше. Це навіть не боротьба за владу і право господарювання в хаті, це протистояння різних поколінь, одне з яких виросло в рабстві, на панщині (це Кайдаш і Кайдашиха), а інше – їхні діти, що народилися вільними, панами і господарями для самих себе. І не дійдуть вони компромісу, бо хоч жили разом, проте виросли в різних світах. Це герої-антагоністи, непримиренні в своїх поглядах, тому й перетворили своє подвір'я на справжнє поле битви.

З цього пекла, рефреном, наче відлуння, нализуються на дисонансні звуки тихі, мирні слова

Сцени з вистави “Кайдашева сім'я” Г. Макарчука за І. Нечуєм-Левицьким. Режисер – В. Сікорський. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2003 р. Світлина Інни Шкльоди.





Сцена з вистави “Арт” Я. Рези. Режисер – В. Сікорський. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2004 р. Світлина Інни Шкльоди.

Г. Сковороди: “Де згода в сімействі, там мир і тишина, щасливі там люди, блаженна сторона” (композитор Іван Небесний).

На сценічному колі, яке поволи обертається, – фрагменти того, що називається життям: предмети побуту, давно вживані, затерті. Над цим усім – перев’язані палиці, а на заднику сцени – похилена церква. Все ніби надламане, обірване, залатане зверху, але давно зруйноване зсередини (художник – М. Кипріян). Режисер довершує атмосферу трагічності сатиричною сценою “пятики” Кайдаша з кумом (І. Гаврилів). Повторюється вона тричі, абсолютно незмінна щодо мізансцени й тексту, але настільки точна і вчасна – неминуча. Кожного разу обговорюють, що треба розкопати гору, бо “летять” вози, але це залишається лише балачкою, – проблема не вирішується. Після смерті Кайдаша з кумом уже сидить старший син – Карпо. Але нічого не змінюється: ні місце дії, ні слова, і гора – на місці.

Кульмінацією вистави стає смерть Кайдаша. На якийсь час здається, що вона покладе край постійним чварам. Але крутиться сценічне коло, наче колесо життя. Вистава закінчується мізансценою, якою й почалася...

За часом вистави Вадима Сікорського тривають недовго, іноді без антракту. Це пояснюється максимальною сконцентрованістю конфлікту та напруженим ритмом. Важливою для Вадима Сікорського є, безперечно, робота зі сценографом Мироном Кипрія-

ном, котрий, підхоплюючи основні задуми режисера, створює точний зорово-емоційний образ вистави. Точний – у передачі атмосфери, настрою та ідеї, не обтяжений побутовими речами простір вистави. Ідейна наповненість сценографії відповідає глибинності самих вистав.

Режисер Вадим Сікорський у своїх постановках робить акцент на актора – виразника ідеї або конфлікту. Це продиктовано тим, що у своїй творчості В. Сікорський виявляє цікавість не стільки до зовнішніх проблем соціуму і людини, як до внутрішніх проблем самої людини, її конфліктів з собою. У виставах В. Сікорського ніколи не з’являється масовка, ні як тло, ні як окремих персонажів. І не важливо, скільки персонажів у виставі, чи тільки шість – як у “Кайдашеві сім’ї”, чи тринадцять – як у “Польоті над гніздом зозулі”. Кожен з них буде втіленням окремого характеру, іншої особистості, виняткової людської долі, нестиме свою ідею. Тому, навіть на Великій сцені вистави В. Сікорського здаються камерними за рівнем заглиблення в людину, а камерні – масштабними за космічністю думки та ідеї. Тут відчувається вплив Сергія Данченка, який не уявляв театру поза “одкровенням душі людської”, вимагаючи від нього “постійної праці душі – тієї душі, котра не лінується. Та ще й обдарованої душі. Театр цей, при зовнішній простоті, неймовірно складний...”[10].

“Праці душі” потребує і театр В. Сікорського, щоб відчутти і зрозуміти глибину, яка присутня у його виставах.

1. Веселка С. Два Вадими // Неділя. – 1994. – 22 липня. – С. 4.
2. Пуляєва Л., Нікончук Л., Сікорський В. Кожен день актор виходить на лобне місце // Високий замок. – 2001. – 14 лютого. – С. 4.
3. Веселка С. Два Вадими...
4. Інтерв’ю з В. Сікорським. – Аудіозапис. – Архів Т. Працьовитого.
5. Веселка С. Два Вадими...
6. Янас Л. Театральна палітра фестивалю “Культурні герої” (Львів-2002) // Просценіум. – 2002. – № 1 (2). – С. 111.
7. Сікорський В. Драматургія інтелектуальної напруги // Просценіум. – 2003. – № 2 (6). – С. 96.
8. Брук. П. Без секретів // Просценіум. – 2003. – № 2 (6). – С. 45.
9. Дарка Інді. Четверть століття творчого пошуку // Поступ. – 2003. – 1 листопада. – С. 6.
10. Резнікович М. Лицар сцени // Просценіум. – 2002. – № 2 (3). – С. 15.

Богдана ЯСИНСЬКА

“ДЖЕРЕЛО–ЗВУК–РЕЗОНАНС” У БЕЛЕФЕЛЬДІ

Наприкінці жовтня 2005 р. в рамках міжнародного фестивалю експериментальних театрів “360° Internationales Theaterfestival OWL” у Белефельді (Німеччина) пройшла лабораторія робочого обміну “Sources-Sound-Sonority”. В унікальній програмі, присвяченій значенню голосових технік і вокальної музики у сучасному театрі, взяло участь мистецьке об’єднання “Майстерня пісні” (Львів).

Насправді лабораторія робочого обміну у Белефельді – це тільки початок великого проєкту “SOURCES – RESEARCH – INNOVATION”. Тривалий пошук діалогу між Західною і Східною Європою цього разу вилився у проєкт річної співпраці, присвячений вивченню спадщини всесвітньо відомого реформатора європейського театру, польського режисера Єжи Гротовського. Участь у розширенні Європейської Унії нам поки що не загрожує, тож залишається тішитись, що попри загальну культурну політику в Україні є колективи, які беруть участь у подіях, що з вітчизняного театрального життя майже зникли – у нас-бо й театри, альтернативні державним, можна перелічити на пальцях, а про дослідження, міжнародні семінари та програми з обміну досвідом останніми роками мріяти майже не доводиться.

Організатором фестивалю “360° Internationales Theaterfestival OWL” виступив німецький експериментальний театр “Theaterlabor in Tor 6”. Не можна сказати, що у Німеччині життя “театрів off” (а саме так у Європі та США називається напрямок, що виник на протигаку академічному та комерційному мистецтву репертуарних театрів) є безпроблемним. Свято творчості забезпечується відповідними коштами лише у репертуарних установах, але численні фонди та культурні програми дозволяють багатьом цікавим та активним колективам знаходити гранти на проєкти і займати своє місце у театральному житті країни.

Директор і режисер театру Зігмар Шрьодер розповідає, що кілька років “Theaterlabor” не мав ні фінансування, ні свого приміщення. Врешті-решт отримав будівлю, у якій до цього знаходилась стара швейна фабрика. Величезні занедбані зали, довгі холодні коридори і розбиті ванні кімнати – хто б міг



Сцена з вистави “Sklavi the song of an emigrant” Режисер – В. Дочоломанський. Театр “Farma v jeskini” (Прага, Чехія).

подумати, що за кілька років тут виникне сучасний висококласно обладнаний центр театрального мистецтва, а невелике місто стане місцем проведення міжнародних музичних та театральних фестивалів.

Ситуація в Белефельді перш за все вражає відкритістю та спрямованістю на діалог. Цього разу фестиваль зібрав ряд молодих колективів, що сповідують театр, збудований на мові тіла, голосу та візуальних образів. Звільнення театру від полону літератури, яке у нас не сталося по сей день, у Західній Європі відбувається вже давно і, звичайно, до театру східних сусідів увагу німців привернули не вчорашньої свіжості поверхневі візуальні ознаки експериментальності (“застарілого авангарду” у Німеччині досить свого), а потужна течія, спровокована у колишніх країнах Варшавського договору творчістю Єжи Гротовського.



Сцена з концерту "Music of the spirit". Театральна асоціація "Chorea" ("Гардзеніце", Польща).

За словами авторів проєкту, театральні методології та підходи Гротовського завжди викликали на Заході інтерес, але не знайшли тут такого поживного ґрунту для розвитку, як у Східній Європі, де театральний метод Гротовського став імпульсом для народження цілої плеяди молодих експериментальних театрів, які, здійснюючи пошук в рамках цієї традиції, шукають альтернативи і визначають межі сучасного театру сьогодні.

Організатори фестивалю були захоплені різноманітністю форм гри і життєвою силою течії, що виникла під впливом творчості польського режисера. Це виглядало як потенціал, що може дати новий поштовх для розвитку німецького театру і стало причиною народження проєкту "SOURCES – RESEARCH – INNOVATION", ініціатором якого стали "Theaterlabor in Tor 6", вроцлавський Центр театральних та культурологічних досліджень Єжи Гротовського й Театральний інститут у Празі.

Для України театр, представлений на фестивалі, є невідомим і абсолютно новим. Ні витончених вистав пражського театру "Krepko", що використовує у виставах ляльки, гру предметів та імпрровізацію, яка проникає в ізольовану виразність мови і саму структуру вистави, ні вистави молодих любителів сценічного анархізму "Plavo Pozorište" з Белграда, ні визнаних метрів сучасного німецького танцю Сусанну Лінк і Аманду Міллер український глядач не бачив. Дивно, що і своїх колективів, які б використовували у роботі надбання сучасної хореографії та досвід європейського постдраматичного театру, у нас також немає – зда-

валося б, що може мати більший попит у глядача, як не мистецтво, сприйняттю якого не заважає ні мовний бар'єр, ні різний культурний рівень аудиторії.

З театром голосу ситуація приблизно така сама, і поодинокі винятки, до яких можна віднести дивом існуючу "Майстерню пісні", лише підтверджують загальні тенденції.

Програму, в якій взяло участь це львівське мистецьке об'єднання, сформував Центр театральних і культурологічних досліджень Єжи Гротовського. Науково-дослідницький осередок, що виник у Вроцлаві по смерті Гротовського у приміщенні "Театру-Лабораторії", після приходу нового керівництва (Ярослав Фрет та Гжегорж Зюлковський) перетворився на один із найцікавіших в Європі театральних освітньо-дослідницьких

центрів. Окрім регулярної видавничої діяльності у Центрі постійно тривають виставки, концерти, семінари, тренажі з пластики та голосу, майстер-класи всесвітньо відомих майстрів (серед яких такі величини, як Пітер Брук, Евдженіо Барба), зустрічі з учнями та колишніми акторами Гротовського.

Окрім наших співвітчизників, у програмі "Sources-Sound-Sonority" (Джерело-Звук-Резонанс) взяли участь міжнародна театральна група "Farma v jeskyni" (Прага), театр "Plavo Pozorište" з Белграда, театр "ZAR" з Вроцлава, Театральна асоціація "Chorea" (Центр театральних практик "Гардзеніце") та Фатіма Міранда (Мадрид). Особливого значення оригінальний проєкт набув не лише тому, що в рамках фестивалю було представлено вистави цілого ряду молодих колективів, предметом творчості і дослідження яких є театр голосу. Лабораторія робочого обміну стала територією вільного професійного спілкування, адже включала в себе семінари та зустрічі, покази документальних фільмів та робочі демонстрації, під час яких учасники розкривали секрети своєї творчої кухні. Фіналом "Sources-Sound-Sonority" став концерт "Music of the Spirit". Під склепінням невеликого середньовічного костюлу Антична оркестра, "Майстерня пісні" і театр "ZAR" співали давньогрецькі гімни, українські давні духовні наспіви, ритуальні народні пісні та грузинські багатоголосі пісенспіви. Вибір саме такої незвичної музичної програми не обумовлений абстрактною цікавістю до архаїки та ритуальних мистецтв – робота з цими джерелами європейської сакральної музичної традиції є невід'ємною частиною дослідницької та творчої діяльності Античної оркестри, "Майстерні пісні" і театру "ZAR".

Антична оркестра (керівник Томас Родович) виникла 2004 року у надрах Центру театральних практик “Гардзеніце” під час роботи над проектом “Метаморфози, або Золотий Осел”. “Гардзеніце” можна зарахувати до корифеїв альтернативних польських театрів. Станевський розробляє методику акторської гри, яка отримала назву “Екологія театру” і проводить майстер-класи у різних країнах світу. Вистави театру (“Гаргантюа і Пантагрюель”, “Житіє протокопа Авакума”, “Карміна Бурана” та ін.) викликають неабияку цікавість публіки, і театр, що починався як закрита лабораторія, є постійним учасником численних фестивалів. Творчі засади та театральна етика театру Станевського здійснили чималий вплив на покоління більш молодих експериментальних театрів, до яких належить і вроцлавський театр “ZAR”.

Одним з потужних джерел творчої діяльності “ZAR” (керівник Ярослав Фрет) стало дослідження стародавньої традиції грузинських багатоголосих піснеспівів, які вважаються однією з найстаріших у світі форм поліфонії. Трупа “ZAR” сформувалася протягом трьох років під час театральної роботи та експедицій віддаленими селами Грузії та Вірменії. На формування естетичної та ідеологічної платформи “ZAR” наклали відбиток вистави “Театру Лабораторії” Є. Гротовського (“Трагічна історія Доктора Фауста”, “Стойкий принц”) та пошуки В. Станевського. 2002 року на 25-літті Центру театральних практик “Гардзеніце” було показано першу виставу “ZAR” – “Gospels of Chaildhood” (“Євангеліє дитинства”). Нещодавно “ZAR” почав співпрацювати з “Майстернею пісні”, тож можна сподіватись, що український глядач невдовзі зможе познайомитись з цим цікавим польським колективом. У 2005 році актори “ZAR” взяли участь у проєкті “Майстерні пісні” – Лабораторія духовного співу “Ірмос”.

“Майстерня пісні” (режисер та методолог Сергій Ковалевич, художній керівник Наталка Половинка) для України явище майже загадкове. Це чи не єдиний в країні мистецько-освітній і дослідницький центр, діяльність якого лежить на перетині театру та національної традиційної музики і, окрім широкого спектру театральних, музичних та культурологічних проєктів, включає лабораторію як неодмінний елемент освітнього і творчого процесу. Формула “Майстерні пісні” задекларована як “подорожуюча модель, образ особистого розвитку свідомости, можливість нового творчого поля як вільного руху спільноти у світовому соціокультурному просторі”.



Сцена з концерту “Music of the spirit”. “Майстерня пісні” (Львів, Україна).

“Майстерня” базується на законах традиції та традиційних технологіях. Наприклад, таких, як принцип передачі знань від майстра до учня, цілісність життя і творчого процесу, погляд на світ, пісню і людину як на майстерню творення. “Через роботу з традиційними формами співу ми знаходимо дорогу до власного, унікального і дорогого, того, що можемо передати іншій людині. Традиційна пісня є живим доступом до першоджерела, носієм знання. Вона може вчити, зцілювати, змінювати життя”*.

За останні півроку “Майстерня пісні” вже двічі брала участь у великих міжнародних фестивалях – у серпні цього року фестиваль традиційної музики “Pieśń Nashych Korzeni” (Ярослав, Польща,) відкривала Літургія на основі давньоукраїнських наспівів у їхньому виконанні. Побачити ж роботи “Майстерні” на батьківщині досить складно, оскільки Мистецьке об’єднання досі не має ні фінансування, ні власного приміщення і існує лише завдяки ентузіазму своїх учасників. Залишається сподіватись, що досвід Німеччини колись стане актуальним і для України.

Майже неймовірним видається те, що на міжнародному театральному фестивалі в Белефельді можна було порівняти різні підходи у роботі з українською народною піснею – окрім робіт “Майстерні пісні” вона прозвучала у виставі міжнародної Театральної Студії “Farma v jeskyni”, учасники якої живуть і пра-

*Ковалевич С. Майстерня пісні – подорожуючий об-раз – модель Традиції (www.maisternia_pisni.com.ua).



Сцена з вистави “Діалектика духу – школа свободи”. Режисер – Н. Чоліч. Театр “Plavo Pozorište” (Белград, Югославія).

цюють у Празі. “Farma v jeskyni” виражає себе через стосунки тіло – голос, ти – я, культура – природа, дослідження – творчість і шукає фізичну артикуляцію для того, що не можливо висловити іншим способом. За словами учасників трупі, їх надихає незвична музика, культурні враження, людський дотик, архітектура простору і персональний вислів. Вистави театру характеризуються експресією та чітким ритмічним малюнком. “Farma” намагається трансформувати музичний та образний матеріал, який вона черпає з культур національних меншин, у власну сучасну театральну мову.

Матеріалом для представленої на фестивалі вистави “Sclavi – the song of an emigrant” стали старі русинські та українські (лемківські) пісні і листи емігрантів, знайдені під час дослідницьких експедицій театру в селах Східної Словаччини. Манера виконання та музична структура народних пісень зазнала чималої трансформації, оскільки режисер (Вільям Дочоломанский) та музичний режисер (до речі, українка за походженням та вихованка “Гардзєніце” Мар’яна Садовська) намагалися створити на сцені сучасне поліфонічне видовище, у якому плин симфонії, зітканій з емігрантських та ритуальних пісень, розбивається жорстокою фізичною дією.

Пошук нової театральної мови через дослідження традиційної культури і паратеатральних явищ певною мірою є продовженням течії, започаткованої Єжи Гротовським та його послідовниками. Однак стверджувати існування прямого зв’язку між представленими на фестивалі колективами і традицією Гротовського було б некоректно. Базовим принципом, що червоною ниткою проходив крізь усю творчу і дослідницьку діяльність Гротовського, була відмова від зовнішньої видовищності та синкретичності театрального мистецтва заради глибинного пізнання людської природи і відкриття непізнаних можливостей актора. Метою Гротовського завжди залишався театр, звільнений від пояснюючих прийомів і прикрашання і більше того – вихід за межі театру як такого.

Яскрава та насичена вистава “Farma v jeskyni” збудована на потужному тілесному та голосовому актингу, але вокальна та тілесна дії існують у ній як взаємодоповнюючі методи виразності, покликані створити у глядача відповідне естетичне і емоційне враження. Театр “Plavo Pozorište” у виставі “Діалектика духу – школа свободи” (реж. Ненад Чоліч), граючи з культурними стереотипами, сценічним часом і опозиціями актор – глядач, театр – не-театр, балансує на межі гепенінгу. Вектор обох вистав спрямований на здивування, захоплення та шокування глядача.

Звичайно, у таких моментах варто уникати односторонності. Спадковість традиції річ тонка і, як відомо, кращі учні майстра завжди в якийсь момент “зраджують” його і шукають свій персональний шлях. Театри, представлені на “Sources-Sound-Sonopity” у своїй більшості не були розважальними. Можна сперечатись, чи пошуки молодих колективів, представлених на фестивалі, продовжують традицію Єжи Гротовського, але разом з тим об’єктивним є той факт, що у виставах, представлених в рамках лабораторії, існувала рідкісна якість – вихід на сцену ставав вчинком, актом людської мужності, адже актор на сцені існував на межі можливостей, на території виклику. Театри, зібрані тут, були дуже різні, але театру імітації, театру удаваних дій серед них не було.

Проект “SOURCES – RESEARCH – INNOVATION” триватиме далі. Протягом року в його рамках відбудуться фестивалі, робочі обміни, лабораторії та спільні мистецькі проекти. Мета “SOURCES – RESEARCH – INNOVATION” – дослідження спадщини Єжи Гротовського, цінності його методів та театральної етики для сучасного театру. Але основне завдання проекту – покласти початок дискусії між молодими пошуковими колективами. Дискусії, яка стане фундаментом для співпраці і відкриє нове поле можливостей.

Світлина до статті – Том Домбровський.

Ніколетта РОБЧУК, Анісія СІМЙОНОВ

ЗАНЬКІВЧАНИ У ЯССАХ

У румунському місті Ясси щороку в жовтні відбувається Міжнародний театральний фестиваль “Авраам Гольдфаден”. Фестиваль організовано в честь письменника й театального діяча Авраама Гольдфадена, який започаткував діяльність єврейського професійного театру мовою їдиш. Організатором фестивалю став Національний театр ім. В. Александрі (Ясси) в особі його директора письменника Іоана Гольбана та актора Аді Караулеану. Цьогорічний фестиваль відбувався уже вчетверте. У програмі фестивалю брали участь театральні й музичні колективи з Румунії, України, Німеччини, Молдови, Ізраїлю. Відкривали фестиваль господарі виставою “Відвідувач” Е.-Е. Шмітта. Державний єврейський театр з Бухареста представив виставу “Вогонь в Калеа Вакарешті” за І. Пельц. Національний театр міста Тімішоар (Румунія) запропонував глядачам власну версію “Венеціанського купця” В. Шекспіра, а Театр ім. Г. А. Петкулеску з Решіца (Румунія) – вистави “Поза увагою” Н. Семела й “Кухня” А. Вескера. Театр ім. Міхая Емінеску з Кишинєва (Молдова) показав “Суд” Ф. Кафки. “Втрачене щастя” Я. Гордіна глядачі побачили у прочитанні Державного єврейського театру з Бухареста (Румунія). Україну на цьому фестивалі представляла вистава “Арт” (режисер – В. Сікорський) Національного академічного театру ім. М. Заньковецької. Румунський глядач уперше познайомився з театральним колективом зі Львова.

Цікавою була музична програма фестивалю. До неї увійшли виступи джазового ансамблю з Німеччини та концерт ізраїльського музиканта Ернеста Леба. Заключною подією фестивалю стала опера Дж. Верді “Набукко” у виконанні вокалістів та музикантів філармонії з Ясс.

Кожного дня відбувалися прес-конференції. Тут обговорювали побачені й представляли наступні вистави фестивалю. Так сталося, що українську виставу дивилася “вибрана” аудиторія: відомі румунські театральні критики, актори, представники преси, завзяті театралі, що не побоялись незнайомої мови, віддавши перевагу українській виставі, а не джазовому концертові, що відбувався водночас. І навіть ті, хто збирався вийти з вистави, щоб таки почути виступ джазменів, залишилися у глядній залі до кінця вистави. Очевидно, усе (від узутих перед виставою білих тапочок, абсолютно вибіленого простору сценічної дії аж до акторських робіт) заповнило душу глядача. Незнання мови не завадило високо оцінити



Сцени з вистави “Арт” Я. Рези. Режисер – В. Сікорський. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької. Світлини – Сорін Раду.

роботу акторського асамблею у складі Б. Ревкевича, Н. Московця, Ю. Хвостенка. А під час центрального монологу Івана (Ю. Хвостенко) у когось із глядачів вихопилось: “Фантастика!” – і зал підтримав захоплення тривалими оплесками. На обговоренні, що відбулось наступного дня, робота львів’ян одержала найвищі оцінки.

У часописі “Обсерватори культурал” від 3 листопада 2005 року (Бухарест) театральний критик Дору Мареш, наголошуючи на браку яскравої режисури як одному з недоліків фестивальної програми, зауважив: “Особисто я помітив тільки двох: Вадима Сікорського зі Львова (Україна) та Андрія Батістіні з Італії (режисер молдавської вистави)... А кульмінація фестивалю, без сумніву, належала Юрієві Хвостенку, його монологові, сповненому найтонших нюансів, дивовижного темпоритму, зрозумілому навіть для тих, хто не володіє українською...”

Залишається сподіватись, що яскраве знайомство румунського театального глядача із львівськими митцями матиме продовження і в часі наступних театральних фестивалів.



Володимир Оглоблін

1968 року Харківський театр “Березіль” (тоді – ім. Т. Шевченка) працював у Львові. Вперше. Славна історія. Добірна, можна сказати, колекційна труппа, цікавий репертуар.

Великою честю для мене було замовлення на рецензію від “Львовской правды” на “Розплату” О. Корнійчука. Вона вийшла 23 червня, а зранку зателефонував мені знайомий актор “Березоля” і сказав, що зі мною хоче зустрітися головний режисер-постановник вистави. – Тримайся! – попередив він.

І от знайоме заньківчанське фойє... Антракт вистави.

... Синя блискавка бешкетного ока і, за всіма законами природи, – грім...

– Яке ви мали право... (Прокручую в голові “достойну” відповідь, впереміжку з можливими газетними “ляпами”) писати так, ніби сиділи в мене на репетиції?!

І все! Вузлик зав’язався і вже не розв’язувався. Така була відплата за “Розплату” (Вибачте за мимовільний каламбур).

Світлана ВЕСЕЛКА

ВОЛОДИМИР ОГЛОБЛІН – НЕВИПРАВНИЙ МАКСИМАЛІСТ

...Пам’ятаю усі вистави Володимира Миколайовича Оглобліна, бачені у Києві, Львові, Харкові, Івано-Франківську, Дрогобичі, Миколаєві. У пам’яті живі всі. Хтось сказав, що реальність завжди буде позбавлена чару, властивого образам пам’яті, тому що ці образи не можуть бути чуттєво сприйняті. А певний спогад є лише жалем за втраченою миттю.

...Український театр 50–70-х років минулого століття завдячує Оглобліну втіленням на кону п’єс українських радянських драматургів О. Корнійчука, І. Кавалерідзе, О. Підсухи, М. Зарудного, О. Коломійця, Я. Верещака, Л. Синельникова та інших. Здебільшого це були першопрочитання.

Не треба розпинати тих п’єс. Так, мало які з них стали фактом літератури. Але їхнє довге життя на кону – факт історії українського театру. Зокрема високомистецьке і, додам обов’язково, високоетичне, чисте їхнє втілення Володимиром Миколайовичем Оглобліним.

Не кон’юктурними міркуваннями керувався (він не грає в ці ігри, на його рахунок 26 (!) заборонених вистав). Дбав щиро, пристрасно, гнівно, щоби український театр живився свіжими струменями. Він не видавав чорне за біле, не розцяцьковував непривабливе. Робив ювелірну доводку (шліфування) п’єс, збагачував їх, як збагачують руду. Режисер жив і живе у своєму (нашому, для багатьох з нас, між іншим) часі, в його виставах — люди його часу. А серед них – різні: мудрі й тупі бовдури, самовіддані ідейні пристосованці, що присмокталися до них, талановиті й пихаті нездари, підлі й чесні. От тільки пошляків, пошлості не було і не могло бути в Оглобліна, як ніколи не було брехні, лицемірства.

Режисер насичував п’єси красою, видобуваючи її з тільки ним поміченого якогось потаємного драматургічного джерельця. Кожна вистава – театральний світ, самодостатній і живий, як вода, яку так полюбляє на сцені режисер. Вода – в її фольклорному одвічному значенні: знак життя, здоров’я, природного плину часу...

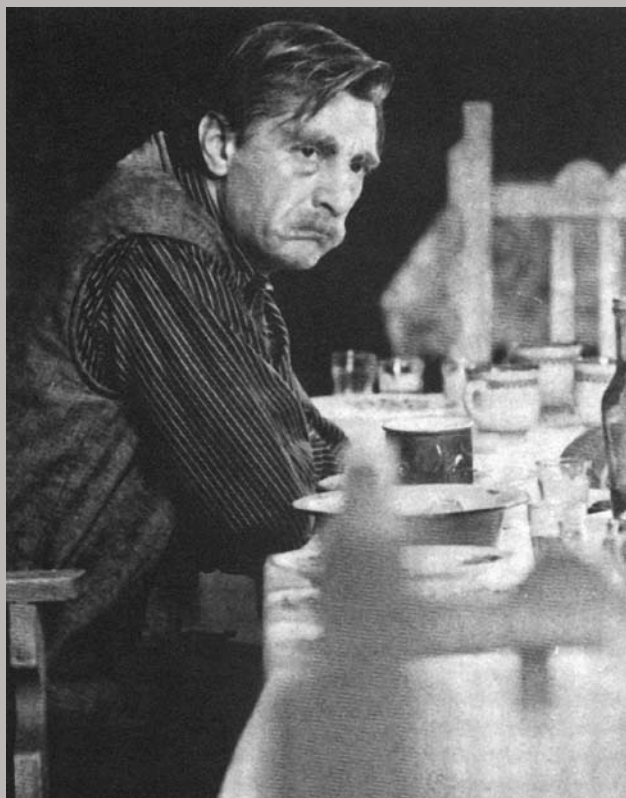
І колонка на сумному вдовиному повоєнному подвір'ї (“Розплата”), і джерельце на авансцені театру ім. М. Заньковецької (“Восени, коли зацвіла яблуня”), і фонтан, де вмиваються всі персонажі (“Господині заїзду”, Івано-Франківськ), навіть вода з рукомийника в “Дикому Ангелі” (Київ), що її несе в долонях Платон, забувши у думках про сина.

Побутові реалії — не завжди ознака побутової вистави. Вони в Оглобліна були знаками театральності, дражливої, полемічної, задержуватої, коли уява починає працювати на спротив.

Актор... Актор з великої літери

Предметний світ, насичений театральністю, слугує акторові. Оглоблін – режисер для акторів. Режисер психологічного театру. Театру реалістичного. Такий не модний, такий “звідти”... Втім, краще за Б. Пастернака не скажеш: “Всюди, у будь-якому мистецтві, реалізм являє, напевно, не окремий напрямок, але є особливим градусом мистецтва, найвищим ступенем авторської точності. Реалізм є, ймовірно, тією вирішальною мірою творчої деталізації, котрої від художника не вимагають ані загальні правила естетики, ані сучасні йому слухачі і глядачі”.

Володимир Миколайович, як режисер, педагог, майстер, прагнув, щоб слово АКТОР хотілося писати з великої літери. Знаю не з переказів, що немає



Валерій Івченко – Ангел (угорі) та сцена з вистави “Дикий Ангел” О. Коломійця. Режисер – В. Оглоблін. Київський академічний театр ім. І. Франка, 1979 р.





Людмила Попова – Мар'яна у виставі “Персональна справа” О. Штейна. Режисер – В. Оглоблін. Харківський академічний театр ім. Т. Шевченка.

актора, який би не згадував роботу з ним як свято. Але глибоко помиляються ті, що думають, ніби працювати з Оглобліним було завжди легко. Режисером був невблаганно суворим, прискіпливим: домагався душевної відкритості назустріч ролі, партнерові, емоційної віддачі, не визнавав холодних, сконструйованих вирішень. Ніколи не шкодував часу на шліфування ролі. Помітить зайвий жест – змусить повторити ще, ще і ще. Щоби чисто. Без бруду. Міг гримнути на актрису за “красиву” позу, претензійну зачіску. Заплаче якась, поскаржиться на “нетаковність” режисера за лаштунками, але не було випадку, щоб, заспокоївшись, не визнала його бездоганного смаку.

Пригадую короткий період діяльності В. Оглобліна у Миколаївському російському театрі ім. Чкалова (1974 р.). Чомусь називалося це експериментом, до якого – ніде правди діти! – не всі ставилися, делікатно кажучи, схвально. А суть “експерименту” полягала в тому, що головний режисер вирішив усе підпорядкувати інтересам акторів. Щоб були прекрасні репетиційні приміщення: для застільного періоду – приміщення затишне, як вітальня у старому родинному особняку; репзал, розпланований точно, як сцена; у передпокої – самовар, чергова актриса частує під час перерви чаєм з домашнім печивом. Найкраща світлова апаратура.

Звичайно, опонентів насторожувало не це. Оглоблін – невинуватий максималіст, повіривши, що повноцінність вистав, піднесення, з яким працювали

актори, відразу приваблять глядача, зазіхнув на святая святых театру як видовищного підприємства – всемогутній БОРГ (Бюро організації глядача) і ... скасував його. Закінчилося це поразкою. Скільки було галасу! Хоча творчий результат був незаперечний.

Театр – реактор сердечного тепла, необхідний людям, без кон’юктурних розрахунків. Щоби дух – во плоті, щоби барви теплі – і до дідька градусники! Щоб геометрія знітилася перед багатовимірністю актора.

Він називав себе людиною щасливою, бо йому довелося працювати з багатьма прекрасними акторами. З тих, кого мала щастя побачити (вибірково!): харків’яни Олена Ліцканович, Людмила Попова, Леонід Тарабарин, Дзвонарчук; кияни Аркадій Гащинський, Богдан Бенюк (В.М. казав, що коли б йому знов довелося ставити “Короля Ліра”, заголовну роль він віддав би Бенюкові!), Ольга Кусенко; заньківчани Олександр Гай, Богдан Кох, Сергій Романюк з Івано-Франківська. І – Валерій Івченко. Окрема сторінка творчості Оглобліна, улюблений його учень. Відлуння його й найточніший інтерпретатор його заповідності (тепер він один з провідних акторів Санкт-Петербурзького театру ім. Товстоногова).

Володимир Миколайович по-дитячому захоплювався акторськими несподіванками (хоча сам їх ретельно готував!). А вже щодо “божого іскри”, то нехай тільки зажевріє – роздмухає її і у полум’ї гартуватиме акторську індивідуальність. Тут, у полум’ї, видніше, тільки так він міг працювати, бачити за даллю даль, творити свої психологічні фантазії, розігрувати психологічні варіації. І ніколи – вперек драматургії. Просто заглядав у колодазь. Там – відлуння і зірки вдень.

Тільки не треба думати, що він попускав акторам. “Іскра” іскрою, але нерідко з нею сусідують поганій смак, брак хорошої школи, завищена самооцінка. Особливо в акторів академічних, національних театрів. З ними працювати, за визнанням Володимира Миколайовича, було нецікаво. Вони ніби запаковані у свою майстерність. У них втрачене першовідчуття ролі.

Актори у виставах Оглобліна жили в обжитому, теплому середовищі, де риплять сходи, сушиться і прасується білизна, де персонажі, прокинувшись ранком у своєму жалюгідному помешканні (“Моя професія – сеньйор з вищого світу”, Київ, Харків), поспішають “відмітитися” у комірчині, призначення якої всім відоме... В івано-франківській “Господині заїзду” тій меті слугує ... оркестрова яма, дуже тепло обіграна.

Тут саме пора сказати про сценографа. Талановитий Ярослав Нірод, найчутливіший інтерпретатор оглоблінського сценічного світовідчуття, створював

світ, де всього багато і нічого випадкового, навіть золочений козлик на подвір'ї заїзду Мірандоліни. (Може, його забув геть заморочений чарами господині заїжджий скульптор? А може, це просто жартівливий сюр?... сюржик...).

У “Благочестивій Марті” – на кону колеса, сиділа, глечики, миски, в які героїні збирають червоні перчини (на обличчях – жодного гриму, не тільки “шикарного іспанського”, а взагалі ніякого); донь – дочки дрібного ідальго, бігають босі й енергійно перепльовуються з балконів у ревнивій сварці. Навмисне заземлення? – Ні! Ця Іспанія мерехтить таємничим світлом: опустилися на плетиво з лубу (фактура декорації) величезні метелики та так і залишилися... Щаслива театральна ефемерність буття, ласкавий і веселий світ кохання, сповнений нечутних зітхань і шепотіння.

Оглоблін і Нірод у кожній виставі знаходили те, що відриває від земного тяжіння. Над звичайним подвір'ям Платона Микитовича Ангела (“Дикий Ангел”, театр ім. І. Франка) – якісь дивовижні дерев'яні птахи. Не згасає в людині первісно даний їй творчий дух, про який вона, може, й гадки не має! А може, сам Платон Микитович колись змайстрував те диво, та не надавав йому значення, воно ж бо, невідступне, час від часу нагадує про себе?

Метр, патріарх, маestro, письменник

Володимир Миколайович Оглоблін, переконаний апологет пріоритету драматургії на театрі, віртуоз класичної театральної форми, співпрацював з Центром сучасного мистецтва “Дах”, де під орудою його засновника і художнього керівника Владислава Троїцького глядач може побачити рафіновані зразки найсучаснішого авангарду, а поряд – “Весілля Кречинського” Сухово-Кобиліна, “Васу Железнову” М. Горького, “Шельменка-денщика” Г. Квітки-Основ'яненка, “Підступність і кохання” Ф. Шіллера, поставлені у власній стилістиці! Оглобліна любили, шанували і цінували у “Даху”. Свій попередній сезон “дахівці” присвятили його 90-річчю.

Володимир Миколайович розумів пошуки нових форм театральної виразності у молодих режисерів, захоплювався творчістю Валерія Більченка, Марка Нестантинера, Олега Ліпцина, обурювався тим, що вони змушені творити (і успішно!) десь там, поза межами.

Опріч суто естетичних якостей, приваблювала їхня майстерна праця з актором, нині майже повсюдно втрачена в Україні.

– Чи має вистава нести якийсь етичний заряд? – запитали Оглобліна в одному інтерв'ю.

– Та вона тільки для цього й існує! Не вірю я у розважальний театр.

А на запитання, чи нині глядач не такий, як раніше, відповів:

– Глядач ніколи не міняється. Інша річ – мода. Зараз мистецтво надто захоплене демонстрацією сексу. А секс вбиває духовність, вбиває любов. Вбиває Бога в людині. Адже я свій перший поцілунок пам'ятаю. І який, до дідька, секс, коли твоя кохана – це щось недосяжне, чого ти не вартий! Це – любов. А секс – це спорт.

Велика любов Оглобліна – його дружина Олена Федорівна Ліцканович, з якою вони пройшли поруч півстоліття.

В автобіографічній книзі (про неї мова окремо), у розділі “Вірші для двох” є посвята: “Ленке Лицканович из сильно потрепанной за 40 лет перелистывания тетрадки – нашего общего с ней дневника”. Зауваж-

Сцена з вистави “Король Лір” В. Шекспіра. Режисер – В. Оглоблін. Київський академічний театр ім. І. Франка, 1959 р.





Сцена з вистави "Моя професія – синьйор з вищого світу" Д. Скарначчі, Р. Тарабузі. Режисер – В. Оглоблін. Київський академічний театр ім. І. Франка, 1981 р.

те: не "коханій" чи там "єдиній" – Ленке! В цьому весь Оглоблін з його бешкетною невідпорною усмішкою, за якою величезна чоловіча ніжність.

Є люди, здатні постійно оновлюватися. Не відповідати "сучасному іміджу" ("Мода є штучним збудником неприродних потреб, там, де не лишилося природних", казав Ріхард Вагнер), а оновлюватись, залишаючись собою, зі смаком свого часу. Таким був Володимир Миколайович. У нього не було "стоп-кадрів", він ніколи ні на чому не зупинявся. За освітою художник, зовсім випадково став актором і досяг у цій професії вищої категорії (і досі шкодує, що залишив акторство!). Потім режисура. А у 2001 та 2004 роках вийшли дві його книжки: "Из рассказов о скверном мальчишке" та "Из семейных преданий", "Из рассказов о скверном мальчишке" та "Строчки из дневников разных лет". Вірші.

Написані чудовою російською мовою, поетичні, вони вражають свіжістю пам'яті, не приглушеною роками, виразністю характеристик, оповідною пластичністю...

У них – величезна вдячна любов до своєї сім'ї, друзів. Їх просто цікаво читати!

Ті книги – справжні романи про дитинство, юність. Напевно, не буде гріхом порівняти їх з такими класичними зразками, як "Дитинство Микити" Олексія Толстого та "Дитинство Тьомі" Миколи Гаріна-Михайловського.

Особливо приваблює гартування справжнього чоловічого характеру оповідача: кризь бешкетництво – любов до сім'ї, непохитна вірність, просто-таки мушкетерська, у дружбі, сміливість, відповідальність за свої вчинки, моральна чистота, доброта.

І ще такий штрих. Прощаючись перед від'їздом до Харкова, Володя Оглоблін мав зробити на прощання дві речі: зрізати чайну троянду з посаженого мамою куща, віднести її до школи і покласти на шкільний поріг.

Не коментую.



Зліва направо: Володимир Оглоблін, Данило Лідер, Олекса Коломієць, Сергій Данченко.

Мирослава ОВЕРЧУК

ЮВІЛЕЙНА РЕТРОСПЕКТИВА МИРОНА КИПРІЯНА

Художник, який щодня має персональну виставку... Який, підлягаючи, як усі інші, законам лінії, кольору, світлотіні, композиції, не лише фіксує чи інтерпретує натуру, не лише милується, співчуває чи заперечує, але й аналізує закономірності характерів і подій, зважується змінювати наше ставлення до фактів, а часом і самі факти...

Здавалося б, фантазії. Проте твори театрального художника експонуються щовечора, фокусуючи увагу, наприклад, у залі Театру ім. Марії Заньковецької, восьмисот глядачів одноразово. А роботи народного художника України, лавреата Національної премії ім. Т. Шевченка Мирона Кипріяна, персональна виставка якого проходила в Львівському Національному музеї в жовтні-листопаді минулого року, протягом десятків років становлять як мінімум половину назв (з 30-50-ти) у щорічній афіші театру. Навіть у статистиці така увага до творчості може бути заповітною мрією кожного митця, а ще додаймо до цього живий щоденний відгук залу й наповнення постійним імпульсом енергії, почуттів. Серед художніх прочитань М. Кипріяна – українська й світова класика, новітня вітчизняна й зарубіжна п'єса. Досить назвати: “Фауст і смерть” О. Левади, “Сестри Річинські” І. Вільде, “Річард III”, “Отелло”, “Ромео і Джульєтта”, “Король Лір”, “Гамлет” – В. Шекспіра, “Марія Заньковецька” І.Ря-



Мирон Кипріян на урочистому відкритті персональної виставки. Національний музей у Львові, 2005 р.

бокляча, “Суєта”, “Хазяїн”, “Безталанна” – І. Карпенка-Карого, “Гайдамаки” Т. Шевченка, “Камінний господар” Лесі Українки, “Украдене щастя”, “Сон князя Святослава” І. Франка, “В степах України”, “Богдан Хмельницький” О. Корнійчука, “Маскарад” М. Лермонтова, “Прапорonosці” О. Гончара, “Маруся Чурай” Л. Костенко, “Павло Полуботок” К. Буревія, “Народний Малахій” М. Куліша, “Наталка Полтавка І. Котляревського, “Ісус, Син Бога живого” В. Босовича, трилогія “Мазепа” Б. Лепкого, “Шаріка” й “Гуцулка Ксеня” Я. Барнича, “Андрей” В. Герасимчука, “Кайдашева сім'я” І. Нечуя-Левицького... В цьому ряду кілька поколінь українських театралів знайдуть виставу, яка залишила пам'ятний слід у душі,

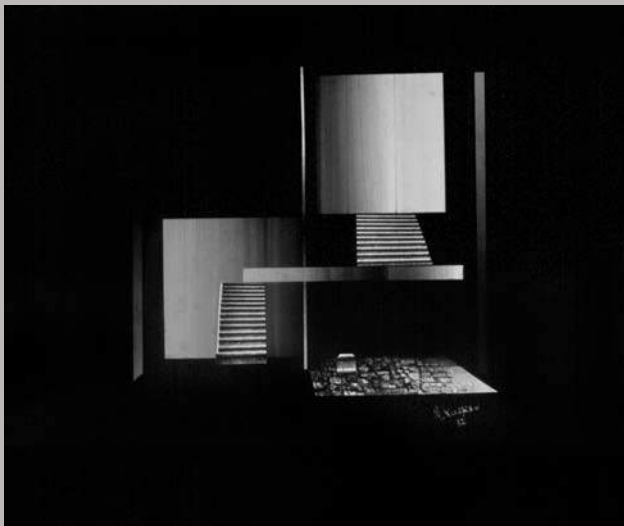


*Портрет матері, Іванни Кипріян, 1961 р.
Картон, вугілля.*

*Ескіз до вистави "Прапороносці" за О. Гончаром.
Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1975 р.*

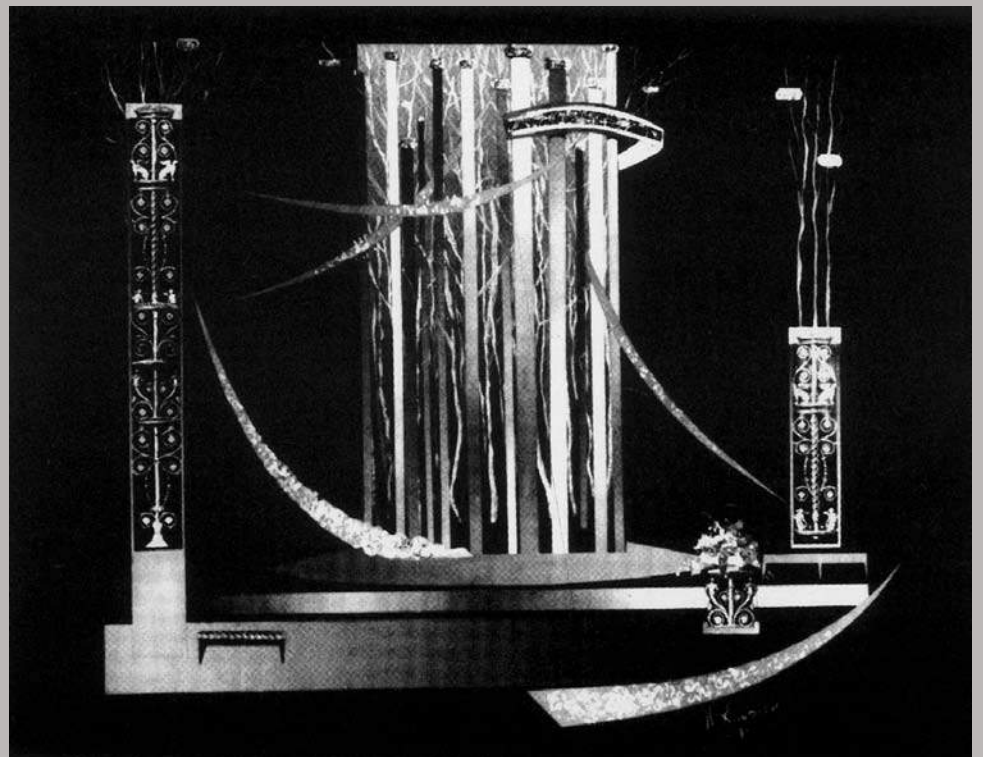


Ескіз до вистави "Брюссельська трагедія" В. Кошута, 1982 р.



Ескіз до вистави "Маруся Чурай" Л. Костенко. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1988 р.

Ескіз до вистави "Маскарад" М. Лермонтова. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1982 р.



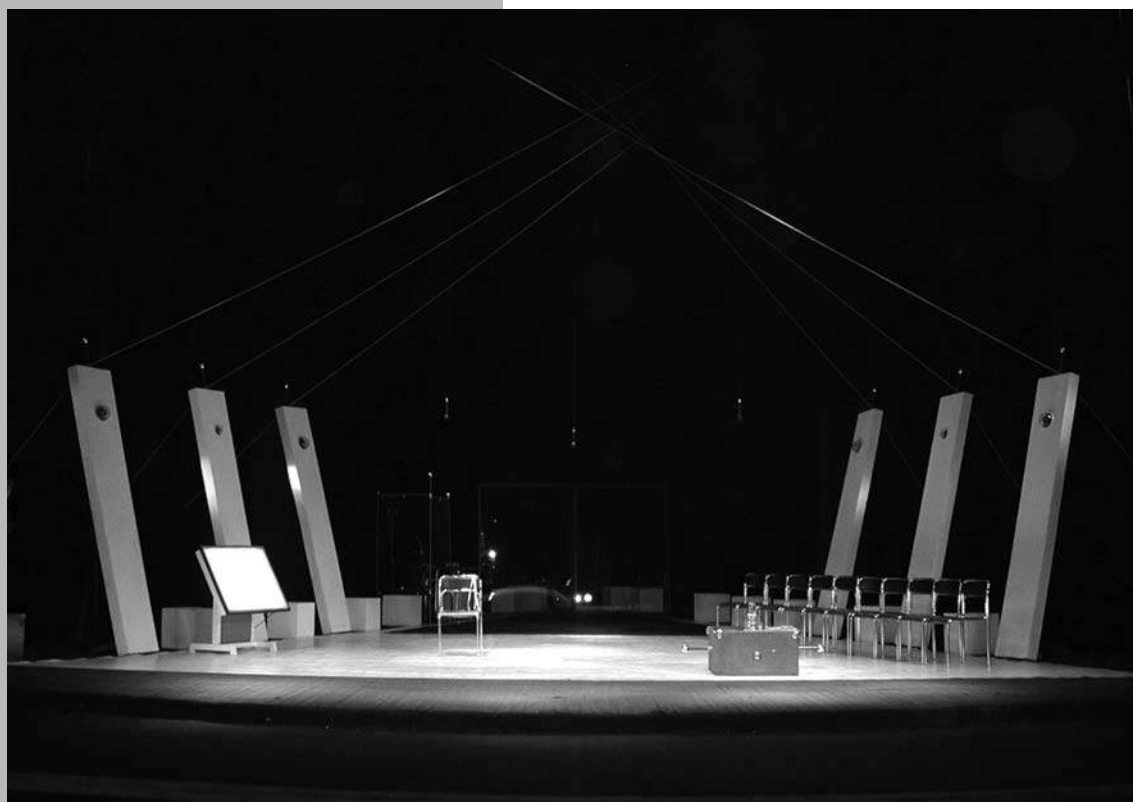
й стане зрозумілим внесок художника у вітчизняну культуру, в якій він з провесни 60-х років, через прірву безпам'ятства 70-х і 80-х, вперто прокладав міст національній, гуманістичній ідеї.

Отже – виставка сценографа. Попри сподівання, маючи багато макетованих оформлень, М. Кипріян склав експозицію з живопису й театральних ескізів. Навіть ті, хто добре знайомий з його творчістю, наповнювалися новими враженнями, адже здавалося,

ніби представлено двоє різних людей. Один бачить світ чорною скринькою сцени, у якій відверті й приховані людські бажання набувають кольору та форми, конфліктують з персонажами, ваблять недосяжністю, персоніфікують думки героя в лаконічному знаку. Другий протиставляє драмі життя власне бажання бачити гарне, гармонійне, намагається впіймати назавжди сонячні пейзажі, пронизані теплом, блакиттю, тихим покликом, запам'ятати вогник звичайного букета, який збирає навколо себе домівку й почуття її мешканців, а ще – розгадати сяйво деяких облич, молоді й літні, жіночі й чоловічі, вони випромінюють гідність, інтелігентність, волю та лагідну задуму.

Зрештою, обирати, в якому образі вийти на люди – справа самого ювіляра, адже виставка до 75-річчя, якою б не була повною, є тільки частиною п'ятдесятирічного творчого шляху. Але всі, хто не встиг чомусь побувати на ній, майже кожного вечора можуть побачити в театрі, як розпоряджається пристрастями, думками та ілюзіями сценограф Мирон Кипріян.

Ескіз та сценографічне вирішення (внизу) вистави "Політ над гніздом зозулі" Д. Вассермана, К. Кізі. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2002 р.





Сцена з вистави "Хома і Шука" В. Підцерковного за М. Кропивницьким. Режисер – В. Підцерковний. Івано-Франківський обласний театр ляльок ім. Марійки Підгірянки.

Анна КИРПАН

"ОБЕРЕГИ – 2005"

Фестиваль театрів ляльок "Обереги", що в Івано-Франківську, нарешті відбувся у "рідному" залі, тривав з 28 вересня по 2 жовтня 2005 р. Після років поневірянь та мандрів по "чужих" сценах Театр ім. Марійки Підгірянки зміг повернутись у свій оновлений дім, де не соромно було і гостей приймати. А гостей було багато: з Азербайджану, Естонії, Росії (Татарстан), Білорусі, а також з українських міст Харкова, Києва, Луцька, Львова, Черкас.

У контексті фестивалю обереги – це народний епос, пісня, казка, а також національна класика. І, чесно кажучи, без таких постанов, які зберігають, відновлюють та дарують глядачам скарби національної культури, театр (зокрема і ляльковий) не має власного обличчя. А не має свого обличчя національного, то нецікавий іншим.

Національні обереги як вони є

Отож, найцікавішими були ті вистави, які були найбільш пройняті національним духом: естонський спектакль за мотивами народного епосу "Як бог Уку землю естів створював та людьми заселяв" (п'єса П. Римського), азербайджанський спектакль за мотивами казки "Правда і Кривда" великого середньовічного поета і мислителя Нізамі Гянджеві, – ці театри цілком слушно були відзначені "за збереження національних традицій і втілення їх засобами

лялькового театру". Мали виразний національний колорит і спектакль Київського міського театру ляльок "Торбина з піснями" (пори року в українських піснях, п'єса В.Данилевича), "Підкова на щастя" – постава Волинського театру ляльок за мотивами казок І.Франка (п'єса В.Данця).

Естонський театр "Ільмаріне" з Нарви показав на фестивалі п'єсу П.Римського "Як бог Уку землю естів створював та людьми заселяв" (режисер Ю. Міхальов). Вистава знайомить дітей з найдавнішими легендами про створення світу та людей. Давні легенди дотепно приправлено гумором, приперчено іронією, пересипано жартами та піснями. Актори постійно ведуть діалог з дітьми. Вистава створена для російських дітей Естонії і знайомить їх не лише з естонською культурою, але й естонською мовою. Ян, слуга бога Уку, вчить розмовляти щойно створених перших людей (їх зображають ляльки). Звичайно, по-естонськи. Естонські першолюди вчать естонської мови і естонського патріотизму не лише дітей зрусифікованої Нарви. Вони вчать і нас, як любити свою мову і свою батьківщину. Але насправді це філософська вистава. Її ідея: мова пробуджує до життя, оживлює навколишній світ. Поки нема слова – не існує й поняття – предмета чи дії. Першолюди не відчувають голоду й спраги, але щойно "вивчають" слова "весі"

(вода) та “лейп” (хліб), як відразу хочуть вже пити та їсти. Не вміють збудувати хати, поки не дізнаються слова, “коду” – дім. А сприйнявши це слово, легко зводять собі житло. Одне слово, все твориться мовою – і водночас твориться сама мова! До речі, твориться все лише естонською мовою, російська на естонській землі не має чарівної казкової сили.

Гянджинський державний театр ляльок з Азербайджану представив казку, написану великим азербайджанським поетом XII ст. Нізамі (його називають Нізамі Гянджеві – Нізамі з Гянджі). Мабуть, в дещо незвичний спосіб творці постановки висловили свою пошану до автора казки. Вгорі справа, високо над ляльками і декораціями, як і годиться, красувалося сонце. Це було особливе сонце – сонце азербайджанської поезії: на сонці було зображено Нізамі!

Казка “Правда і кривда” (на афішах вона чомусь називалась “Добро і Зло”) дуже схожа на українську казку з тією ж назвою. Тому, хоча вистава йшла азербайджанською мовою, захоплюючий сюжет, яскраві костюми, зрештою, акторська гра робили спектакль прозорим, легким для сприйняття нашим дітям. (Жаль лише, що не всі декорації помістились у літак, котрий приніс нам “Правду і кривду” з Гянджі). Вистава приваблювала азербайджанським колоритом:

*Сцена з вистави “Підкова на щастя” В. Данця за І. Франком.
Режисер – В. Богданець. Волинський обласний театр ляльок.*



народний одяг, традиційні мелодії. Та, на жаль, праглось і майстернішої гри, і режисури, і досконаліших ляльок...

Найбільш цільною, яскравою видалася авторці цих рядків вистава Волинського обласного театру “Підкова на щастя”. Це історія лінивого ослика, який, щоб не працювати, утік від діда й баби – тут і починаються небезпечні пригоди... Розумний ослик раз у раз уникає небезпек, хоч у лісі йому трапляються дедалі страшніші звірі. Нарешті він таки повертається до діда й баби та докорінно змінює стиль життя – радо береться до будь-якої осличої роботи. Особисто мені цей спектакль видався найбільш цільним, динамічним, оригінальним і водночас простим: усі метаморфози відбувались блискавично і на очах глядачів, переконливою була акторська гра. Недарма волинянку Світлану Стасюк було відзначено за кращу жіночу роль.

Київський міський театр ляльок привіз до Івано-Франківська п’єсу В. Данилевича “Торбина з піснями” (режисер Н. Бучма). П’єса має підзаголовок: “Пори року в українських піснях”. Вистава зображає саме життя. Воно починається навесні раннім дитинством, літо означає юність, осінь – зрілість... Сусідські діти Петрусь та Марися разом ростуть, граючись, пасуть худобу, навчаючись хліборобської праці. Ростуть-виростають, закохуються, одружуються, народжують дітей – і все починається спочатку: вже не вони, а їх діти ідуть на Різдво колядувати. Усе тут українським

духом пахне – духмяніє він і в численних піснях, і в жартах, і в приказках, і в неспішному темпоритмі життя “ідеального” чи то пак “класичного” українця у справжньому українському селі. Було використано і “вертепну” конструкцію. Постановку відзначено дипломом “За втілення сценічного твору з використанням фольклору”.

Актори були головними персонажами, а ляльки, яких вони “дублювали”, – другорядними, аж занадто другорядними – ляльки не можуть бути такими маленькими, як пупсики. І хоч цікаво було спостерігати за рухом ляльок у мізансценах, розрізнити здаля їх було складно. Надто гучна фонограма неприємно контрастувала із “живими” піснями, що звучали у виставі навпереміну з “фанерними”.

Побачити диво

Якщо мені, геть уже дорослій людині, на своїх дорослих дорогах так хочеться побачити диво, зустріти казку, повірити у неможливе, то можна собі уявити, як потребують цього діти. Ми, дорослі, не завжди прагнемо зрозуміти дітей. Часто пропонуємо їм щось, на якому є етикетка “дитяче”: журнал, телепередачу, театральну виставу. А в них немає того іскристого щастя, того відчуття чуда, того запаху казки, що так бентежить, так заворожує...

Івано–Франківський театр ляльок свої вистави до конкурсної програми не вписав. А шкода! На фестивалі відбулась прем'єра постанови “Хома і Щука” В. Підцерковного за твором Марка Кропивницького “По щучому велінню”. Це відома українська народна казка про парубка, який, відпустивши впійману щуку, одержує подарунок: все твориться “за його хотінням та щучим велінням”. У вікні сцени – справжня українська зима (от як на різдвяних листівках!), а ще справжні українські персонажі. Вони співають багато народних пісень, які органічно вписуються у полотно п'єси. Сценографія та гра кольорового світла створює відразу атмосферу казки. Щоб вистава не була такою “вічною”, режисер намагався зробити якісь натяки на сучасну маскультуру (Кармеліта, Сердючка), але це нічого не додало до постанови. Друга вистава цього театру – нещодавно відновлена (поставлена на початку дев'яностих) дитяча комічна опера М. Лисенка “Пан Коцький”. Це блискуча постановка, що поєднує народну казку з “дорослим” жанром опери. Тому і концепція відповідна: на сцені бачимо... справжню сцену класичного оперного театру. Вводить нас в оперу сам композитор М. Лисенко – актор та дуже дотепна лялька-диригент. Класичний жанр опери з усіма її атрибутами наповнюється по вінця українським змістом, українською ментальністю, українським колоритом. Попри загалом блискучу режисуру дещо змазано було закінчення казки – усе розв'язується блискавично і, мабуть, не зовсім зрозуміло для глядачів.

Оберігаємо скарби сусідів...

Коли я дізналась, що на фестивалі будуть спектаклі Татарського театру ляльок (Казань, Росія) та Брестського – з Білорусі, то подумала, що побачу в їхніх постановках татарську та білоруську національну класику. Ці театри привезли на фестиваль чудові спектаклі, але це була російська класика.



Сцена з вистави “Торбина з піснями” В. Данилевича.
 Режисер – Н. Бучма. Київський міський театр ляльок.

А Черкаський обласний театр ляльок привіз постановку “Чарівні сни” Д. Біссета. Тож у цих виставах тема фестивалю – національна класика – відійшла на другий план. Театри представляли радше самих себе, а не власну національну культуру.

Отже, Татарський державний театр ляльок, хоч має в репертуарі вистави татарською і російською мовами, показав дуже “російську” (не лише мовою) “Муху-цокотуху” К. Чуковського (п'єса О. Афанасьєва). Товариство, що зібралось у гостях в Мухи-цокотухи, схоже було на салон російської великосвітської дами XIX століття. Ця дотепна стилізація додала казці певного шарму. Яскраві, прості декорації, костюми акторів, виразні ляльки зробили віршовану казку К. Чуковського легкою і приємною для сприйняття. Одне слово – справжня добра, барвіста, весела дитяча казка.

Іншим зразком російської класики та вже твором високої напруги, сплавом високих почуттів було втілення на сцені толстовського “Холстоміра” (Брестський театр ляльок). Поставили спектакль режисер, художник та музичний керівник театру “Потудань” з Санкт-Петербурга. Сумну історію коня, який з'явився на світ зовсім не таким, як його породисті батьки, оповідали і люди, і ляльки. І ця сценічна розповідь була така ж глибока, така ж пронизлива й трепетна, як і першотвір Льва Толстого. Постановку відзначено головним призом фестивалю, а Ігор Верста, що



Сцена з вистави “Як бог Уку землю створював і людьми заселяв” П. Римського. Режисер – Ю. Міхальов. Театр “Ільмаріне” (м. Нарва, Естонія).

створив як актор драматичний та актор “ляльковий” образ Холстоміра, одержав нагороду в номінації “краща чоловіча роль”. Велике значення мала почергова зміна масштабу ляльки та сценічного простору, зміна конструкції ляльки, способу руху. Для “кінематики” дії було застосовано прості, але дуже ефектні пристосування, зокрема і елементи театру тіней. У спектаклі багато (може, навіть забагато) творчих знахідок (чи навіть винаходів) при максимальній простоті сце-

Сцена з вистави “Муха-цокотуха” Л. Афанасьєва за К. Чуковським. Татарський державний театр ляльок “Екіят”.



нографії. Але, попри технічну складність, стільки вкладено душі, що ніхто, мабуть, не засумнівався, чому постава одержала найвищу відзнаку.

А тепер про Черкаський обласний театр ляльок. Це були декілька міні-казок Д. Біссета під загальною назвою “Чарівні сни”: дотепні і повчальні історії про повільного равлика й швидкого та спритного “супергероя” коника-стрибунця, егоїстичну сову Джуді та жертвовного носорога Сема, орла Девіда, котрий, потоваришувавши з овечкою, дізнається, що орли мусять їсти овечок, а також про поросятко, яке хотіло лишатись поросям, але уміти літати.

Наче непогана і цільна постава, але не зовсім зрозуміло, як вона співвідноситься із концепцією “Оберегів”. За кращі сценічні костюми, до речі, було відзначено Каріну Тішину з Черкаського обласного театру ляльок.

Невтішним, на жаль, для мене особисто враженням від фестивалю була вистава Львівського обласного театру ляльок “Забавні історії Вуркотика” З. Поправського: нецікаві і п’еса, і ляльки, і декорації, і акторське виконання...

А було ще...

А була ще і позаконкурсна програма... Наприклад, три актори з Казані під музику “розповідали” історії лише з допомогою трьох вузьких смужок поролону. Смужки ставали то тваринами (наприклад, страус + змія), то людьми (три зв’язані вузлом смужки – японці в кімоно), то предметами (автомобіль), абстрактними поняттями (три “живі” серця зображали “любовний трикутник”). Увесь чар полягав у блискавичній зміні понять (і, відповідно, характеру музики). Маленькі глядачі були в шаленому захопленні від “поролонових фантазій”.

Часто у фестивальних виставах разом із ляльками діяли просто...руки. Здебільшого – у довгих кольорових рукавичках. Вони теж зображали найрізноманітніші речі. Тільки подумати: минають тисячоліття, а рука людини залишається найдревнішою і найавангарднішою лялькою.

Це ще раз доводить, що у справжньому театрі складні за механізмами ляльки, вишукані костюми, дорогі декорації – не головне. Справжній театр – це передусім творчість. Не обов’язково давати повністю реалістичний образ: дитяча уява чудово домалює до трьох смужок поролону все, щоб вони стали персонажами вистави – хай лиш вони оживуть...

Алла СОКОЛЕНКО

ФЕСТИВАЛЬ ІМ. МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ У НІЖИНИ



Алла Соколенко – Марія Заньковецька, Анатолій Борисенко – Хлистов у виставі “Марія Заньковецька” І. Рябокляча. Ніжинський драматичний театр ім. М. Коцюбинського.

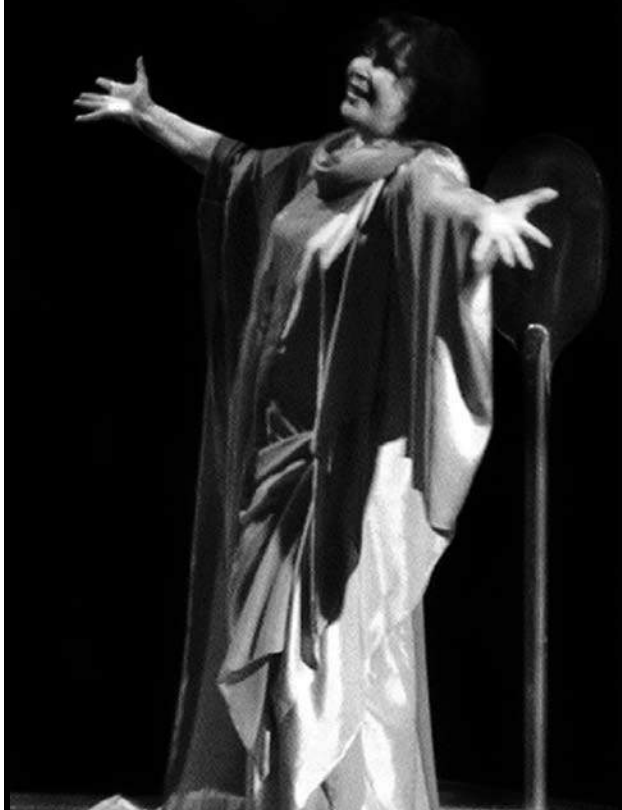
Лариса Кадирова у виставі “Посаг кохання” Г. Маркеса. Київський національний театр ім. І. Франка.

З даліни літ живим вогнем світить нам талант Марії Заньковецької, яка понад усе любила Україну й усю себе до останку присвятила розвитку національного мистецтва. Артистка писала: ”Я вірю в кращу майбутність народу, я вірю, ні, я впевнена, що вільний геній цього народу створить нове вільне національне мистецтво”.

Під таким девізом від 27 жовтня до 4 листопада 2005 року проходив другий Всеукраїнський театральний фестиваль жіночої творчості імені Марії Заньковецької у Ніжині Чернігівської області (голова оргкомітету фестивалю – директор Ніжинського українського драматичного театру ім. М. Коцюбинського Юрій Муквич).

Древнє, багате театральними традиціями місто радо зустрічало гостей з різних регіонів держави. На урочистому відкритті представники Чернігівської обласної державної адміністрації, міської ради, корифеї українського театального мистецтва побажали успіхів учасникам фестивалю.

Присутні на фестивалі люди серцем доторкнулися до сторінок життя Марії Заньковецької. На сцені – мелодрама І. Рябокляча та Л. Новоградського “Марія Заньковецька” в постанові колективу Ніжинського українського драматичного театру ім. М. Коцюбинського. Затамувавши подих, глядачі спостерігали за важким шляхом М. Адамовської (А. Соколенко) до професійної сцени. Разом із Марком Кропивницьким,





Федір Стригун – Виборний, Богдан Козак – Возний у виставі “Наталка Полтавка” І. Котляревського. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької.



Сцена з вистави “Ханума” А. Цагарелі. Ніжинський драматичний театр ім. М. Коцюбинського.

Ружена Рубльова – Едіт Піаф у виставі “Світ пісень Едіт Піаф” Л. Калюжної. Херсонський академічний музично-драматичний театр ім. М. Куліша.

(Ю. Муквич), Миколою Садовським (А. Буняєв) Марія Заньковецька створювала український театр, підносила рідне слово, мову, традиції народу.

Другий і третій дні фестивалю – ніби продовження життя незгасної зірки. Першою і однією з улюблених для великої артистки була роль Наталки. У Львівському національному академічному драматичному театрі ім. М. Заньковецької “Наталка Полтавка” І. Котляревського на музику М. Лисенка в режисурі Ф. Стригуна з величезним успіхом йде вже п’ятнадцять років. Тепер зірковий ансамбль вистави у складі Ф. Стригуна (Виборний), Б. Козака (Возний), Я. Муки (Петро), С. Глови (Микола), О. Самолук (Терпелиха) із Наталкою у виконанні актриси Ніжинського театру А. Соколенко побачили ніжинські глядачі. Бурхливі оплески, квіти, вигуки “Браво!” – більше ніж півгодини не відпускали артистів зі сцени вдячні ніжинці.

У рамках фестивалю господарі з успіхом репрезентували ще одну виставу – музичну комедію А. Цагарелі “Ханума”.

Глядачі змогли побачити і дві моновистави: оцінити дотепні жарти артистки Дніпропетровського обласного академічного українського музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка Лідії Кушкової у комедії Л. Кушкової “Кайдашиха” за І. Нечуєм-Левицьким, зрозуміти ціну людського щастя в ролі Грасієлли у драмі Г. Маркеса “Посаг кохання”, що чудово відтворила на сцені артистка Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка, лавреат премії ім. М. Заньковецької Лариса Кадирова.

Незабутні враження залишили актори Херсонського обласного академічного українського музично-драматичного театру ім. М. Куліша. “Світ пісень Едіт Піаф” Л.Калюжної, який принесла в Ніжин Р. Рубльова,





Сцена з вистави “Казка про Моніку” С. Шальтяніса, Л. Яцінавічуса. Кіровоградський музично-драматичний театр ім. М. Кропивницького.

схвилював кожного, хто був цього дня в театрі. Зовні схожа на свою героїню, ніжна й тендітна, обдарована чаруючим голосом, Ружена на мить перенесла всіх до далекої Франції, зуміла розкрити всі суперечності душі Едіт Піаф.

Другий Всеукраїнський театральний фестиваль жіночої творчості ім. Марії Заньковецької зміг показати здобутки молодих акторів. Кіровоградський обласний український музично-драматичний театр ім. Марка Кропивницького у виставі С. Шальтяніса та Л. Яцінавічуса “Казка про Моніку” (в ролі Моніки артистка театру Л. Папроцька) порушує теми сучасного життя молоді: пристрасті й кохання, море почуттів, мрії про вічну любов і реальність, суперечність між порядністю й бездуховністю.

А поетична забава за мотивами поезій О. Теліги, Л. Костенко та народних казок “Горохове плем’я” у виконанні колективу Харківського театру-лабораторії “Постскриптум” силою поетичного слова примусила глядачів крокувати шляхами циганського життя (в ролі Циганської музи – Н. Пархоменко, в ролі Закоханої – Н. Алюнова).

Свято завершив колектив Чернігівського обласного академічного українського музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка драмою Т. Шевченка “Мати-наймичка”. Мабуть, немає людини в Україні, яка б не знала змісту цього твору. Та знову у переповненій залі глядачі співпереживали з долею Лукії (Т. Шумейко), захоплювались мудрістю і щедрістю душі Марти і Якіма (О. Бондаренко та П. Дегтяренко).

Нагородження за кращі жіночі ролі, квіти артистам, сувеніри, подяка глядачам та генеральному спонсорowi фестивалю – Ніжинській міській партійній організації “Народна партія” – так закінчився другий Всеукраїнський театральний фестиваль жіночої творчості імени Марії Заньковецької. Він приніс багато незабутніх вражень від зустрічей з майстрами театрів України, дав зрозуміти, що народ України все ширше розгортає свої могутні крила, несучи на них у майбутнє, за словами М. Заньковецької “...Нове вільне національне мистецтво”.



Надія Алюнова – Закохана у виставі “Горохове плем’я” за поезією О. Теліги, Л. Костенко та народними казками. Харківський театр-лабораторія “Постскриптум”.



Тетяна Шумейко – Мати-наймичка та Олександр Куковеров – Російський офіцер у виставі “Мати-наймичка” за Т. Шевченком. Чернігівський академічний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка.

Юні Дар у моновиставі “Жінки Ібсена: Посадіть орла в клітку...” (Осло, Норвегія).



Світлана ШАШКО

МІЖНАРОДНИЙ ФЕСТИВАЛЬ МОНОВИСТАВ “МАРІЯ”

Уже вдруге Національний академічний драматичний театр імени Івана Франка стає ініціатором та організатором проведення Міжнародного фестивалю монодрам жінок-актрис “Марія”.

У 2004 році за ініціативи Лариси Кадирової (першої виконавиці заголовної ролі у виставі “Марія Заньковецька“ І. Рябокляча, Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1972) було проведено саме такий унікальний інтернаціональний фестиваль з нагоди вшанування 150-річчя від дня народження першої народної артистки України Марії Заньковецької. Мистецький резонанс та творче зацікавлення цим незвичним форумом спричинився до його продовження та розширення географії учасників.

23 – 28 вересня 2005 р. до Києва приїхали актриси з Єгипту, Норвегії, Польщі, Білорусі. Україну представляли Лариса Кадирова (вистава “Посаг кохання“ Г. Г. Маркеса, Національний академічний театр ім. І. Франка, Київ) та Наталя Половинка (вистава “Квітка-Невіста”, “Майстерня пісні”, Львів).

Акторки Нора Амін (вистава “Араб” Н. Амін, Незалежна театральна компанія “La Musika”, Єгипет), Ірена Юн (вистава “Не я”, “Колискова” С. Беккета, Варшава, Польща), Юні Дар (вистава “Жінки Ібсена: Посадіть орла в клітку”, Осло, Норвегія), Марія Захаревич та Наталія Гайда (вистава “Я не залишу тебе” М. Саймона, Національний академічний театр ім. Янки Купали, Мінськ, Білорусь), – визнані майстри сцени у себе на батьківщині, засвідчили не лише зацікавлення до Київ-



Нора Амін у моновиставі “Араб”. Незалежна театральна компанія “La Musica” (Каїр, Єгипет).

Лариса Кадирова у виставі “Посаг кохання” Г. Г. Маркеса. Режисер – О. Кужельний. Національний академічний театр ім. І. Франка (Київ, Україна).



Марія Захаревич та Наталія Гайда у виставі “Я не залишу тебе” М. Саймона. Національний академічний театр ім. Янки Купали (Мінськ, Білорусь).



ського фестивалю, але й високу майстерність його учасників.

Завершилася програма круглим столом “Виміри акторської майстерності сучасної Актриса”, в якій взяли участь провідні київські та московські театрознавці, теоретики та практики театру, учасники й гості фестивалю. Впродовж тижня у фойє театру експонувалась виставка “Актриса” за матеріалами з фондів музею Марії Заньковецької, працівники музею знайомили учасників форуму зі сторінками життя та творчості зірки національної сцени.

Жваве зацікавлення фестивалем виявили студенти, практики та шанувальники театру, які сподіваються на його продовження у майбутньому.

Організатори фестивалю (Міністерство культури і туризму України, Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка (за сприяння Всеукраїнського товариства “Просвіта” ім. Т. Шевченка, “Шевченківського фонду – ХХІ століття”, Міжнародної благодійної організації “Міжнародний інститут театру” (Українського центру), а також художній керівник фестивалю Л. Кадирова, директор театру ім. І. Франка М. Захаревич, художній керівник франківців Б. Ступка, усі працівники столичного колективу перетворили дні 23–28 вересня 2005 року на справжнє свято сцени, гідне імені Марії Заньковецької.

Ірена Коваль



Надія ТИМКІВ

ПРЕЗЕНТАЦІЯ П'ЄС ІРЕНИ КОВАЛЬ У ЛЬВОВІ

На початку вересня 2005 року в приміщенні Камерної сцени Національного академічного театру ім. М. Заньковецької відбулася презентація книги американського драматурга українського походження Ірени Коваль*. Книгу "Лев і Левиця. Маринований аристократ. П'єси" видано у 2005 році в київському видавництві "Факт" двома мовами – українською та англійською. Показово, що обидва твори з успіхом йдуть на сцені Молодого театру в Києві (прем'єри 2001 р. та 2004 р., режисер – С. Мойсєєв).

Ірена Коваль – літературознавець, драматург. Останні десять років живе у Києві. Писати почала саме в Україні. Її особливо тішить те, що вистави за її творами мають сценічне життя і гарні відгуки глядачів та критиків. Саме з ініціативи І. Коваль було проведено конференцію "Відродження та модернізація української драматургії" за участю драматургів-інструкторів з Великої Британії та тих, хто пише п'єси в Україні.

"Лев і Левиця", присвячена мамі та батькові авторки, відтворює сторінки подружнього життя Льва та Софії Толстих. Одвічна боротьба статей, протистояння сильних особистостей чергуються зі сценами примирення та кохання... "Маринований аристократ" розповідає про несхожість пострадянського і європейського способів мислення і життя. Молодий актор виїжджає з України за кордон у надії заробити гроші. Але зіткнення його намірів із бажаннями британського старого подружжя призводить до небезпечної гри-боротьби...

*Детальніше про І. Коваль див.: "Просценіум", ч. 3 (10), 2004. – С. 113.



У задумах драматурга – роман про долю американської дівчини українського походження. Тема перегукується з життям самої авторки.

Сподіваємось, нові прем'єри п'єс в інших українських театрах доведуть, що драматургія І. Коваль цікава й необхідна національній сцені.

Оксана ПАВЛЮК

“ТЕАТР У КОШИКУ” НА АМЕРИКАНСЬКОМУ КОНТИНЕНТІ

25 листопада 2005 року в Будинку актора Львівського міжобласного відділення НСТД України відбулася прес-конференція художнього керівника “Театру у кошику” Ірини Волицької та актриси цього театру Лідії Данильчук за підсумками участі колективу у Першому Міжнародному фестивалі моновистав, що проходив у Чикаго (США). Жанр моновистави, такий популярний у Європі, маловідомий американському глядачеві – це й спонукало до організації та проведення фестивалю. Ірина Волицька розповіла журналістам: “Театр у кошику” показував на фестивалі виставу “Білі мотилі, плетені ланцюги” за новелами В. Стефаніка. Колектив представляв Україну разом із п’ятьма моновиставами з Франції, Німеччини, Швейцарії, Литви, Польщі”. Уперше український театр виїхав на запрошення не діаспори, а американського фестивалю і грав для американського глядача. Це було надзвичайно почесно й відповідально. Ця подія не залишилась поза увагою преси, зокрема української преси в США, а також радіо і телебачення.

Не тільки в Чикаго побував театр. Українські митці відвідали Колумбійський та Нью-Йоркський університети, де для студентів та викладачів зіграли моновиставу “Сон. Комедія” за Т. Шевченком. На питання про відмінність між європейським та американським глядачем І. Волицька та Л. Данильчук зауважили, що європейцям притаманна більша емоційність, співпереживання з героями, американці ж звертають увагу на “якість” мистецького продукту.

“Театр у кошику” завітав до Львова ненадовго – в дні різдвяних свят гратиме у Києві “Я йду, Христе” за листуванням А. Шептицького та його матері. У найближчих планах – робота над п’єсою французького автора М. Вішнека “Пригоди ведмедиків панда”. А в ювілейний рік Івана Франка театр готує виставу, присвячену його коханню. “Звучатимуть українська, польська, німецька мови”, – заінтригувала І. Волицька під завісу зустрічі.

Лідія Данильчук у виставі “Білі мотилі, плетені ланцюги” за В. Стефаніком. Режисер – І. Волицька. “Театр у кошику”. Світлина Ігоря Садового.



Книгу “Словник театральної антропології. Тасмне мистецтво актора” (Белград, 1996) читають багатьма мовами і не лише в Європі. Перший український переклад цього видання заплановано видати у Львівському національному університеті імени Івана Франка. Подасмо фрагменти майбутньої книги, що має стати не лише настільною книгою, а й практичним посібником для акторів, режисерів, театрознавців.



Евдженіо БАРБА

ТЕАТРАЛЬНА АНТРОПОЛОГІЯ

У яких саме сферах виконавець може відкрити, створити матеріальну основу своєї творчості? Це те питання, на яке намагається відповісти театральна антропологія. Таким чином, вона не є науковим аналізом мови виконавця чи відповіддю на основне запитання тих, хто займається театром або танцем, – як стати добрим актором чи танцівником.

Театральна антропологія швидше шукає корисні напрямки, ніж універсальні принципи. Їй не притаманна скромність науки – вона керується амбіцією оприлюднити знання, яке може бути корисним для роботи виконавця. Вона не прагне відкривати закони – вона прагне досліджувати правила поведінки.

Початкове визначення антропології – це дослідження поведінки людських істот, не лише на соціальному і культурному рівні, але й на фізіологічному. Театральна антропологія, отже, – це наука про соціальну, культурну і фізіологічну поведінку людських істот в ситуації вистави.

Схожі принципи, різні вистави

Різні виконавці у різних місцях й у різні часи, всупереч стилістичним формам, які притаманні їхнім традиціям, виходять з одних і тих самих принципів.

Основним завданням театральної антропології є пошук цих спільних принципів. Вони не утверджують існування “науки про театр” чи наявності якихось універсальних закономірностей. Вони – це лише надзвичайно корисні “дрібні поради”; це інформація, важлива для сценічної практики. Такі “дрібні хороші поради” є корисними, і вони можуть бути або прийнятими, або відкинутими. Вони не є законом, який не смієш порушити; навпаки (і в цьому, можливо, найкращий спосіб їхнього використання), їх потрібно шанувати, щоб можна було їх відкинути і йти далі.

Сучасні театральні виконавці Заходу не мають єдиного збірника “порад”, який би підтримував і скеровував їх. Їм бракує правил поведінки, які не обмежували б їхньої мистецької свободи, а допомагали б їм під час різноманітних сценічних завдань. Традиційний театральний виконавець Сходу володіє основою в органічній і добре випробуваній “абсолютній пораді”, точніше – у правилах мистецтва, які творять закритий стиль виконання, з котрим усі виконавці певного жанру повинні узгодитись.

Зайвим буде говорити, що виконавці, котрі працюють в рамках мережі кодифікованих правил, мають ширшу свободу від інших – таких, як, скажімо,

виконавці Заходу, котрі є рабами вседозволеності і браку правил. Утім, виконавці Сходу платять за свою ширшу свободу визначеністю, яка обмежує їхню можливість піднятися над тим, що вони вже знають. Перелік точних, корисних і практичних правил для сценічних виконавців, як видається, може існувати лише як щось абсолютне, закрите до впливів інших традицій і досвідів. Вимогою майже всіх учителів в театрі Сходу до своїх учнів є відмова від практики інших виконавських жанрів. Часом вони навіть вимагають не дивитися інших форм театру чи танцю. Вони вважають це правильним способом збереження чистоти стилю виконавця; на їхню думку, в такий спосіб підтверджується й повна віддача своєму мистецтву. Мета цього захисного механізму – уникнути тих негативних наслідків, які виникають разом з усвідомленням відносності правил: недостатність будь-якого правила і падіння у вседозволеність.

Так, як актор кабукі ігнорує найбільші “гаїни”, так і Етьєн Декруа (Etienne Decroux), можливо, єдиний європейський учитель, котрий вибудував систему правил, що можуть порівнятися з традицією Сходу, наполягає на тому, щоб своїм учням передати абсолютну закритість щодо сценічних форм, які відрізняються від його власної. Ані для Декруа, ані для вчителів Сходу це не є виявом обмеженості чи нетолерантності. Це усвідомлення того, що основи праці виконавця, його вихідні точки потрібно захищати як дорогоцінну власність, хай навіть і ціною ізоляції. В протилежному випадку вони будуть невинно забруднені і знищені синкретизмом.

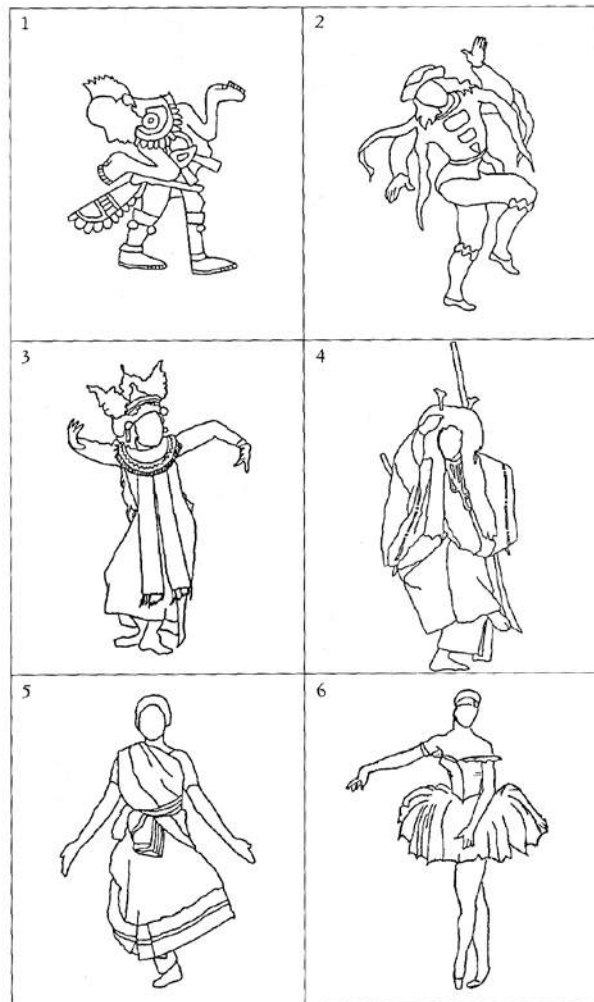
Ризик ізоляції в тому, що за чистоту часто доводиться платити стерильністю. Ті вчителі, котрі замикають своїх учнів у фортеці правил (котрі, щоб функціонувати, не сміють бути відносними) і в такий спосіб позбавляють їх користи порівняння, звісно ж, зберігають якість власного мистецтва, проте ставлять під загрозу його майбутнє.

Театр повинен бути відкритим для досвідів інших театрів не для того, щоб відбувалося змішування різних способів творення театральних вистав, а заради пошуку основних спільних принципів, які передавалися б далі, за допомогою власного досвіду. І в цьому випадку відкритість до різноманітності не означає неunikного впадання в синкретизм чи у мовну мішанину. З одного боку, так можна буде уникнути ризику стерильної ізоляції, а з другого – розкриття за будь-яку ціну, котре може перетворитися в мішанину. Розгляд можливостей створення спільної педагогічної основи, навіть і в абстрактний чи теоретичний спосіб, аж ніяк не означає розгляду спільного способу творення театру. “Мистецтва, – писав Декруа, – схожі між собою своїми принципами, а не своїми творами”. Я міг би додати: те ж саме діється і з театрами: вони

схожі між собою своїми принципами, а не своїми виставами.

Театральна антропология наполягає на вивченні цих принципів. Вона зацікавлена в їхньому можливому застосуванні, а не в глибоких і гіпотетичних дослідженнях, які могли б пояснити схожості між ними. Вивчення цих принципів у такий спосіб буде корисним для виконавців і на Заході, і на Сході; для тих, котрі кодифікували свою традицію, як і для тих, котрі її не мають.

Підготувала та переклала з сербського видання “Словник театральної антропологии. Таємне мистецтво актора” (Белград, 1996) Ольга Максимчук.



Ілюстрації 1-6. Схожі принципи, різні вистави: 1 – ацтекський танцівник; 2 – європейський середньовічний блазень; 3 – бализійська танцівниця; 4 – японський актор кабукі; 5 – індійська танцівниця одіссі; 6 – класична балерина. Принципи, котрі регулюють сценічну поведінку виконавця, є однаковими в різних культурах, але вистави є різними.

Уляна РОЙ

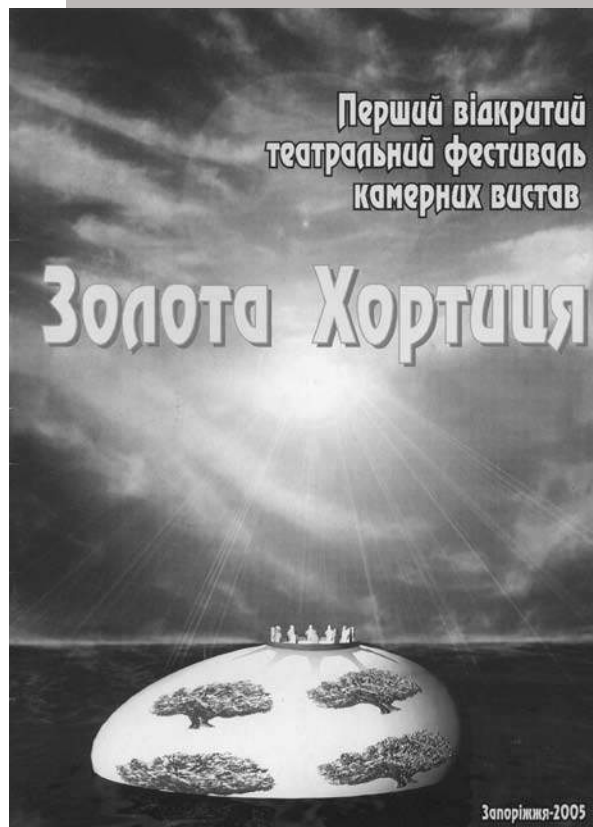
“ЗОЛОТА ХОРТИЦЯ” – 2005

У Запоріжжі відбувся Перший відкритий театральний фестиваль камерних вистав “Золота Хортиця” з нагоди 235-річчя від заснування міста. Зі словом “камерний” хочеться творити кожне словосполучення: камерний фестиваль, камерний театр, камерний режисер, камерний острів. Усе, що відбулося на острові Хортиця в приміщенні і на території театру-лабораторії “VIE” з 21 по 27 вересня 2005 року, виглядало дуже камерно. Перший крок завжди несміливий і невпевнений, але важливий. Так і перший фестиваль – скромний, але важливий.

Господар фестивалю – колектив Запорізького муніципального театру-студії “VIE”, розпочав фестиваль виставою-привітанням “Замріяна Хортиця” (коло пісень) за оповіданнями Якова Новицького (режисер – Віктор Попов). На сцені театру звучала українська мова, пісня – якимось так камерно, по-домашньому, лагідно і милозвучно. Пісня тут не лише доповнення до життя, це і саме життя. Проте якими б цікавими не були наші пісні, історії про кохання, побратимство в одній дії всього не розкажеш, а можливо, і всього розповідати не потрібно?

Наступним колективом була театральна майстерня “АСБ” (“Активна Сторона Бесконечности”) із Санкт-Петербурга, яка свою виставу “Бухенвальд” присвятила “всім тим, хто втратив надію”. Режисер – Олексій Янковський, автор тексту – Клим, головну роль виконувала актриса Ризького театру російської драми Тетяна Бондарева. Історія, що звучала зі сцени, – про жіночу самотність, яка триває все життя, а особливо коли вона, жінка, усвідомлює, що вже не одна, що в її лоні нове життя, яке, можливо, несвідомо покликане до існування. Це історія про щоденні потреби і те, що залишається після них. Майстерність актриси не залишила глядачів байдужими, а особливо її пластичність та витривалість. Експресивний монолог, переплетений ліричними піснями у виконанні актриси, тривав більше години. Подібно як актриса на одному диханні виплеснула на глядачів свою роль, так і глядачі озвучили затамований подих захоплення в довготривалих оплесках.

Наступного дня запорізький глядач зустрівся з творчою майстернею “Театр у кошику” Державного



центру театального мистецтва імені Леся Курбаса (Київ – Львів), що привезла моновиставу за мотивами листів та новел Василя Стефаника “Білі мотилі, плетені ланцюги”. Режисер – Ірина Волицька, акторка – Лідія Данильчук. Життя і смерть, молитва і прокльон, молодість і старість у Стефаниковій прозі, поєднані з енергетикою та пластикою актриси, спалахували на сцені, залишаючи незабутні відчуття. “Це було щось величне. Відчуття як у храмі”, – підслухані думки художників, картини яких були представлені у фойє театру. Зацікавлення цим колективом привело глядачів на майстер-клас, що проходив у рамках фестивалю, де було показано ще одну виставу цього театру “Сон. Комедія” за поемою Т. Шевченка.

Мистецька програма Московського театру “Студія-69” (режисер – Георгій Червинський) орієнтована на прочитання російської поетичної класики. Тому в Запоріжжі ми побачили виставу за поемою М.Лермонтова “Мцирі” у виконанні молодого актора Володимира Сечкіна. Виставу поставлено з іншим актором, про що повідомив режисер перед показом вистави, тому нам довелося дивитися, як дає собі раду актор у запропонованих обставинах. Дав собі раду відповідно до свого віку і професійного досвіду – доволі точно і спокійно прочитав поему, але бракувало гри, енергійності, пристрасти, як не дивно, молодости.

Володимирові Сечкіну лише сімнадцять (!), тому весь професійний досвід ще попереду.

Вистава “Чапаєв і Пустота” за романом Віктора Пелевіна – дебют режисера Євгена Чистоклетова. Донецький камерний театр-студія “Жуки”, у репертуарі якого вистави за творами Д. Хармса, А. Введенського, поєднує театр абсурду з інтелектуальною драмою. Фестивальна вистава звабила до театру багато молоді. У камерному залі стало затишніше – сцена наблизилася до глядачів (які невимушено сиділи на підлозі). Хоча тема вистави сучасному юнацтву не дуже близька, молодь розуміла іронічно-саркастичний тон вистави, реагуючи точно й небайдуже. Можна привітати вибір цікавого матеріялу і вдалу мистецьку роботу для молоді глядацької аудиторії.

Ще одна моновистава – авторський проєкт актриси Запорізького театру молоді Любові Фріган “Хрісотеміда” за поемою Яніса Ріцоса. Актриса проживала перед нами всю поему так ніжно, мрійливо і сором’язливо, що певні частини монологу було заледве чути навіть на перших рядах. Загальна атмосфера вистави відповідала камерності фестивалю, якому, як і виставі, потрібна сильна і впевнена рука режисера, керівника, який може спрямувати енергію в певне русло, допоможе віднайтися у вирі почуттів, переживань, щоб усе, що відбувається на сцені, мало цілісний характер.

Гостем фестивалю був Центр Сучасного Мистецтва “ДАХ” (Київ) із виставами “Макбет. Пролог” та “Річард III. Пролог” за мотивами однойменних трагедій В. Шекспіра в режисурі Владислава Троїцького. Містеріяльні дійства, що відбулися у два останні вечори, доповнили фестиваль феєричністю, містиккою, ритуалом.

Останнього фестивального дня відбулось урочисте відкриття Культурного Святилища “Кам’яне коло” на площадці перед театром. Така ритуальність, символічність і дій, і місця не випадкові – для організаторів, як свідчить програмка фестивалю, Хортиця – “земля обітована”, місце, де “грубий світ стикається з тонкими світами”, острів – “світове яйце, що покоїться у водах Дніпра-Борисфена-Славути”. На їхню думку й переконання, саме тут, як тисячоліття тому, “визріває зародок оновленого життя, життя духовного, вічного”.

Яким буде майбутнє фестивалю? Це залежить від економічної, політичної, культурної ситуації в нашій державі. Попереду – формування пріоритетів, системи нагородження та обговорення переглянутих вистав, створення бюджету, пошук театральних колективів, камерних вистав, залучення меценатів. Нам справді потрібні духовні свята, культурні святилища, де можна переосмислити минуле, зрозуміти сучасне і набратися енергії для нових звершень. Це усвідомлюємо ми, причетні до театру. Та чи зможуть усвідомити це ті, кому здається, що має над нами владу?



Сцена з вистави “Чапаєв і Пустота” за В. Пелевіним. Режисер – Є. Чистоклетов. Донецький камерний театр-студія “Жуки”.



Сцени з вистави “Пролог до “Макбета”. Режисер – В. Троїцький. Центр Сучасного Мистецтва “Дах”, Київ.



Надія КОНДУР

ЛЬВІВСЬКА АКТОРСЬКА ШКОЛА ПЕРЕМАГАЄ!

“...І переходим на дорогах
без вороття давать дари,
і діставать нові у Бога,
коли не вистачить старих”.

О. Теліга

...Звучала поезія в листопадові дні...

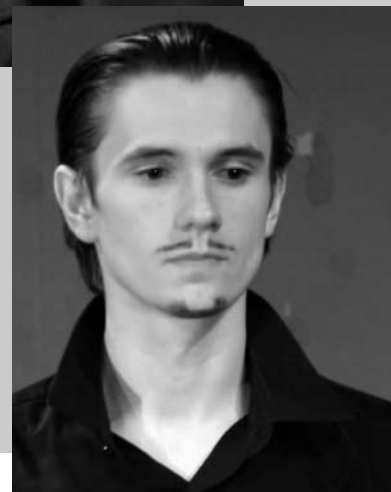
У Києві. У п'ятому корпусі НаУКМА. На IV Всеукраїнському конкурсі читців класичної та сучасної поезії, присвяченому Дню української писемності, який відбувається щорічно (2005 р. – від 7 до 9 листопада).

Організатором Конкурсу виступило Всеукраїнське товариство “Просвіта” ім. Т. Шевченка (голова – народний депутат України Павло Мовчан). Головою журі була Президент МІТ, народна артистка України Лариса Кадирова. Триденна програма складалася із власне конкурсу (7 листопада), екскурсії Києвом, а ввечері – нагородження учасників (8 листопада) і святкового концерту за участю конкурсантів (9 листопада). У конкурсі брали участь молоді читці без вікових обмежень. Конкурсна програма мала складатися з блоків української сучасної і класичної та зарубіжної сучасної і класичної поезії тривалістю по десять хвилин кожен. Послідовність виступу учасників визначалася жеребкуванням. Серед тринадцяти учасників конкурсу були представники з Миколаєва, Дніпропетровська, Донецька, Луганська, Києва, Рівного, Тернополя, Львова. Майже всі – студенти культурно-освітніх та мистецьких навчальних закладів або ж практики сцени віком від 20 до 30-ти років.

На конкурсі Львів представляв молодий актор Львівського Молодіжного театру ім. Л. Курбаса Тарас Кищун, випускник акторського відділення факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені І. Франка (він продовжує студіювати



Тарас Кищун



театральне мистецтво на режисерському відділенні цього ж факультету, курс доц. В. Кучинського).

Тарас Кищун прочитав поезії Гійома Аполлінера (“Емігрант”), Роберта Бернса (“Вона така маленька”), Кодзікі (“Гірське село”) та Атілли Йожефа (“Серце жінки”); Тараса Шевченка (уривки з поеми “Кавказ”), Олени Теліги (“Сьогодні кожен крок...”) та Маріанни Кіяновської (“Є звичка жити”). Після виступу учасників відбулося відкрите обговорення за участю журі і конкурсантів.

За підсумками обговорення I премію присудили львів'янину. II премія дісталася конкурсантам з Луганська, Миколаєва та Києва, III премію розділили учасники з Рівного та Дніпропетровська. Усім подарували пам'ятні призи – книги.

Треба сказати, що львівські “курбасівці” вже втретє входять в історію цього конкурсу як переможці. У 2003 та 2004 роках Гран-прі були удостоєні актори (тоді ще студенти) Львівського Молодіжного театру ім. Л. Курбаса Микола Береза та Марія Копитчак. Не-

випадковим є високий рівень їхнього художнього читання, бо гармонійна взаємодія семантичної та мелодичної структури слова з його енергетикою є одним з методологічних принципів акторської школи Театру ім. Л. Курбаса.

А поезія звучала знову.

25 листопада у Києві відбувся VII Всеукраїнський літературно-мистецький конкурс на краще виконання творів Олени Теліги “Щоб далі йти дорогою одною!” Організатори – Всеукраїнське жіноче товариство імені Олени Теліги, Міністерство культури та туризму України, Національна спілка театральних діячів України (спілчани, зокрема, створили відмінні побутові умови перебування на конкурсі своїх підопічних). Голова журі – Голова Всеукраїнського жіночого товариства імені Олени Теліги Ольга Кобець.

Поезії “Поворот”, “Гострі очі”, “Засуджений”, “Моя душа й по темнім трунку...”, “Сьогодні кожен крок...”, “Життя” склали конкурсну програму Т. Кищуна, одного з двадцяти трьох номінантів у категорії “професійні читці”. Інші дві номінації склали школярі та студенти (всього близько 60 учасників). Значна кількість учасників виконувала поезію О. Теліги як пісню, часто – на власну музику.

26 листопада відбулося урочисте нагородження переможців, на якому Т. Кищун одержав Премію глядацьких симпатій. На гала-концерті несподівано для всіх (а найбільше – для представників мас-медіа) виник знаковий і особливо органічний дует “Львів – Донецьк”: Тарас Кищун і Зоряна Гуска (актриса Донецького академічного українського драматичного театру ім. Т. Шевченка, випускниця акторського відділення факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. Івана Франка). Колишні однокурсники, котрі щойно розійшлися власними мистецькими і життєвими дорогами, зачарували зал невимушеністю атмосфери, ансамблевістю гри, народжених імпровізацією на території Творчості – там, де простір і час набувають іншої якості.

То звучала поезія серця, поезія юности і минулих незабутніх хвилин...



Зоряна Гуска – Джудіта, Тарас Кищун – Дон Каміло у виставі “Танець ілюзій” за Л. Піранделло. Режисер – В. Кучинський. Дипломна вистава студентів V курсу акторського відділення ЛНУ імені Івана Франка. Львівський молодіжний театр ім. Леся Курбаса. 2005 р.

Сцена з вистави “Одіссея” за Гомером. Режисер – В. Кучинський. Вистава студентів акторського відділення ЛНУ імені Івана Франка. Львівський молодіжний театр ім. Леся Курбаса. 2003 р.



Катерина БОРТНІЧУК

СЦЕНІЧНІ УРОКИ ВРОЦЛАВА І КРАКОВА

2005 рік... Уже відійшов в історію зі своїми глобальними проблемами і напруженістю, злетами і падіннями, радістю і смутком. Але завжди залишається в пам'яті щось таке, яке довго не забувається.

Для нас, студентів третього курсу акторського відділення та студентів-театрознавців другого курсу факультету культури і мистецтв ЛНУ імени Івана Франка, незабутньою стала поїздка до Польщі. Окрім діючої угоди між нашим Університетом та Вроцлавським університетом, у 2005 році було підписано ще угоду з Вищою театральною школою ім. Людвіка Сольського у Кракові (Польща), філія якої знаходиться у Вроцлаві. І хоча в попередні роки обмінюватись досвідом щастило лише театрознавцям з кафедри театрознавства та акторської майстерності, цього разу посміхнулася доля і студентам-акторам.

21 листопада. Осіннім туманом і холодом зустрів нас гостинний і романтично-печальний Вроцлав, який згодом подарував нам десять днів незабутніх вражень, знайомств і творчого натхнення. Протягом такого короткого періоду завдяки щільному розкладові ми мали змогу подивитися вистави польських театрів, відвідати Національний музей образотворчого мистецтва, а також переглянути у записі виставу “Акрополіс” у Міжнародному центрі дослідження творчості Єжи Гротовського, а ще потрапити на виставу театру-лабораторії “ZAR” – “Євангеліє дитинства”. Кожного дня ми були на заняттях у вроцлавському філіалі Вищої театральної школи ім. Л. Сольського, познайомились зі студентами та викладачами цієї школи. Наприклад, мали індивідуальне заняття з пантоміми у Еви Яновської – зірки відомого вроцлавського театру пантоміми, засновником якого був Томашевський, блискучий майстер своєї справи. Також ми мали змогу займатись на уроках вокалу у таких викладачів, як А. Герман-Чешлік, Є. Козловський, Є. Белуна. Були на репетиціях з акторської майстерності перших-третьох курсів, керівниками яких є С. Чаплінська, Кш. Кулінський та К. Дубель.

У перші дні перебування в місті на Одрі ми встигли потрапити на закриття щорічного фестивалю “Вроцлавські зустрічі театрів одного актора” (“WROSTJA”). Вдалося переглянути дві вистави. Особливе враження на нас справила вистава “Кінець. Фантазія Гамлета” за В. Шекспіром у виконанні німецького актора Мішеля Фогеля. Моновистава нас зацікавила оригінальним і стильовим вирішенням – усі персона-

жі п'єси були ляльками, головний герой вів діалог і за себе, і за своїх “партнерів”.

Інша моновистава під назвою “Неа” мала абсурдистський смисл. Виконавиця Мар'яна Сайновіч вразила нас каскадом переходів і миттєвістю оцінок; актриса проявила блискучу техніку і вміння працювати у такому складному стилі, як абсурд.

Ще однією незабутньою подією для нас стала поїздка на гору Снежку. Тут ми змогли полюбуватися гарним краєвидом і відвідати найстарішу друкарню Польщі. Потім була поїздка в маленьке затишне містечко Клодзко, що виглядало як містечко з казки завдяки своїй старовинній архітектурі.

Нас зовсім не здивувало те, що на афішах польських театрів є ім'я Чехова. Ми подивилися “Вишневий сад” у польській інтерпретації. Правда, у виставі не відчули того вічного і “чехівського”, особистісного, чим, власне, і приваблює творчість цього драматурга.

Найприємнішим спогадом з Вроцлава залишилася вистава “Євангеліє дитинства” у театрі-лабораторії “ZAR”, що діє при Міжнародному центрі Є. Гротовського. Після її закінчення хотілося крикнути: “Браво!” – але емоційний клубок стискав горло. Дуже світло стає на душі, коли ти відчуваєш те своєрідне очищення... Мабуть, це і є справжнє мистецтво? Своє власне театральне мистецтво львівської школи ми привезли до Вроцлава. Це була вистава за п'єсами В. Винниченка “Мemento” і “Натусь”, об'єднаних під загальною назвою “Принципи”. Нас дуже тепло вітали студенти Школи ім. Л. Сольського. Ми мали змогу порівняти свій професійний рівень підготовки з їхнім рівнем і радо скористалися з можливості пізнати щось нове для себе.

А потім був Краків! Його Вища театральна школа ім. Л. Сольського (PWST). Гарне похмуре місто, своїми туманами нагадує Лондон, але насправді дуже схоже своєю архітектурою на Львів. На жаль, наше триденне перебування в Кракові дуже швидко промигнуло. Але і за цей короткий період ми побачили дуже багато.

У Школі ми були на уроках вокалу, який посідає там чи не перше місце у навчанні, адже спеціалізація майбутніх акторів – музичний театр. Ми мали змогу переглянути дипломні вистави школи: сучасну виставу “Капелюх повен дощу” та “Дванадцять ніч” В. Шекспіра. Тут, у Школі, ми теж показали виставу

В. Винниченка “Принципи”. Дивилися їй, на великий жаль, лише студенти третього курсу. Після перегляду вистави ми показали їм деякі фрагменти самостійної роботи з нашої курсової роботи за другий курс “В колі комедій Шекспіра”. У Кракові ми відвідали театральний музей, Маріяцький костел, мали екскурсію на королівський Вавель.

Згідно з угодою 20 грудня 2005 р. студенти третього курсу школи PWST завітали у гості до Львівського

університету. Нашій увазі вони представили свою роботу за другий курс “Пісеньки з Кабаре старих панів”. Це було щось нове для нас і в стилі, і в жанрі.

Своєю поїздкою ми для студентів інших акторських курсів відкрили шлях в інший мистецький світ. Сподіваємось, що він принесе їм таку користь, як приніс нам. Як приємно, що ми маємо змогу обмінюватись досвідом, знайомитись...

Наші автори:

Ростислав Пилипчук, академік Академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (Київ).

Наталія Єрмакова, кандидат мистецтвознавства, професор (Київ).

Марина Гринишина, кандидат мистецтвознавства (Київ).

Валеріян Ревуцький, академік Академії мистецтв України, професор, заслужений діяч мистецтв України (Ванкувер, Канада).

Світлана Веселка, театрознавець (Львів).

Генрик Юрковський, професор, почесний голова Міжнародної спілки діячів театрів ляльок (Варшава, Польща).

Юрій Станішевський, член-кореспондент Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства (Київ).

Ганна Липківська, кандидат мистецтвознавства, професор (Київ).

Майя Гарбузюк, театрознавець (Львів).

Світлана Максименко, театрознавець (Львів).

Микола Данько, театральний художник (Івано-Франківськ)

Марія Заїченко, театрознавець (Харків).

Надія Соколенко, студентка V курсу театрознавчого відділення Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого (курс доц. Ю. Богдашевського).

Софія Роса, студентка V курсу театрознавчого відділення факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка (курс асист. С. Максименко).

Богдана Ясинська, театрознавець (Київ).

Ніколетта Робчук, Анісія Сімйонов – студентки III курсу театрознавчого відділення факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка (курс асист. Л. Янас).

Мирослава Оверчук, театрознавець (Львів).

Анна Кирпан, художник (Івано-Франківськ).

Алла Соколенко, заслужена артистка України (Ніжин).

Надія Тимків, Оксана Павлюк – студентки I курсу театрознавчого відділення факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка (курс асист. М. Гарбузюк).

Уляна Рой, аспірантка Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого.

Надія Кондур, театрознавець (Львів).

Катерина Бортнічук, студентка III курсу акторського відділення факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка (курс проф. Б. Козака).

Для журналу перекладали:

Тетяна Білик (з польської), перекладач (Варшава–Львів).

Петро Микитюк (з російської), актор (Львів).

Ольга Максимчук (з сербської), перекладач (Львів)

Далі у “Просценіумі”:

Ростислав Пилипчук
із дослідженням початків українського професійного театру в Галичині (продовження)

Генрик Юрковський
про мистецтво актора і його психологічні меандри (продовження, переклад з польської Тетяни Білик)

Михайло Чехов
“Про техніку актора” (продовження, переклад з російської Петра Микитюка)

Наталія Єрмакова
про “Березіль” у Харкові (продовження)

Наталія Владимірова
із публікацією статті А.Гільдебранда про Мюнхенський художній театр

Ганна Липківська
із рецензією на останні київські прем'єри “Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра

Ольга Островерх
про творчість сценографа М. Левитської

Ельвіра Загурська
про донецьку версію “У неділю рано зілля копала” О. Кобилянської

Майя Гарбузюк
із фестивалним оглядом “Різдвяної містерії” – 2006

CONTENTS

HISTORY

- 3 **Rostyslav Pylypchuk.** Formation of Ukrainian professional theatre in Galychyna (*in 60's of the XIX century*)
 11 **Nataliya Yermakova.** "Berezil" in Kharkiv
 17 **Maryna Hrynshyna.** "Inside out tragedy" or "Frivolous genre". Discourse on tragicomedy of the second part of 1920's.
 23 **Valeriy Revutskyi.** An actress Maria Stepova
 26 **Svitlana Veselka.** The formula of high self-awareness (*Artistic portray of Oleksandr Haj*)

THEORY

- 32 **Henryk Jurkovskyi.** Mimesys between monism and dualism (*translation from Polish by T. Bilyk*)

CRITIQUE

- 36 **Juriy Stanishevskyi.** Ukrainian operetta: problems, search, paradoxes.
 45 **Hanna Lypkivska.** About "The Chanel №5" and "An Orchard" №14 (*"Cherry orchard" by A. Chekhov in Kyiv Drama and Comedy Theatre on the Left Bank of Dniper and Mykolaiv Russian Artistic Theatre*)
 49 **Maya Iliuk.** "Theatre evenings in Ternopil – 2005. The debut."

IN PRACTICE

- 56 **Mykhajlo Chekhov.** About the actor's technique (*translation from Russian by P. Mykytyuk*)
 62 **Mykola Danko, Svitlana Maksymenko.** Optimistic realism of a puppet show artist
 70 **Maya Harbuziuk, Mariya Zaichenko.** Our profession is a unique one.

THE FIRST STUDIES

- 73 **Nadiya Sokolenko.** Everything for the better half of the humankind (*Review of the plays of the Donetsk Music and Drama Theatre*)
 76 **Sofiya Rosa.** The director Vadym Sikorskyi

THE WORLD

- 83 **Bohdana Yasynska.** "Source-Sound-Resonance" in Belefeld
 87 **Nikoletta Robchuk, Anisia Simjonov.** The actors of Mariya Zankovetska Theatre in Jassa.

NECROPOLIS

- 88 **Svitlana Veselka.** Volodymyr Ohloblin incorrigible maximalist

INFORMATION

- 93 **Myroslava Overchuk.** Anniversary retrospective of Myron Kupriyan
 97 **Anna Kyrpan.** "Oberehy – 2005"
 101 **Alla Sokolenko.** Mariya Zankovetska Festival in Nizhyn
 104 **Svitlana Shashko.** International festival of monoplays "Mariya"
 106 **Nadiya Tymkiv.** Presentation of the plays of Irena Koval in Lviv
 107 **Oksana Pavliuk.** "Teatr u Koshyku" ("Theatre in the Basket") on the American continent
 108 **Evgenio Barba.** Theater anthropology
 110 **Uliana Roj.** "Zolota Khortytsia" – 2005
 112 **Nadiya Kondur.** Lviv drama school is the winner!
 114 **Kateryna Bortnichuk.** Stage lessons of Wroclaw and Krakow

For the artistic arrangements of the cover there were used the sketches for the plays "V Chuzhomu Pirji" by M. Pidhirianka and "Lisova Pisnia" by Lesia Ukrainka. Painter – Mykola Danko.

This magazine is published due to the partial financial support of Taras Shevchenko scientific society in the USA.

*Переклала англійською **Наталія Денека***