

<i>Іван Вакарчук</i>	3	“З його духа печаттю...”
<i>Ніна Бічуя</i>	4	Заглиблення у Франкову спадщину
<i>Вікторія Янівська</i>	6	Ораторія “Мойсей” М. Волинського на сцені Університету

ІСТОРІЯ

<i>Наталія Єрмакова</i>	7	Березільські вистави Бориса Тягна (1927–1928)
<i>Світлана Максименко</i>	14	“Ключі” Петра Сороки (<i>Епізоди життя та творчості митця</i>)
<i>Оксана Паламарчук</i>	22	Мистецьке довголіття Олега Сталінського (<i>До 100-річчя від дня народження</i>)
<i>Оксана Сайко</i>	25	Незгасна зірка Германа Ісупова

ТЕОРІЯ

<i>Генрик Юрковський</i>	28	Мімізис – між монізмом і дуалізмом (<i>Переклала з польської Т. Білик</i>)
<i>Емілія Церович-молодша</i>	34	Ескіз портрета актора-творця (<i>Переклала з сербської О. Концевич</i>)

КРИТИКА

<i>Ростислав Пилипчук</i>	37	Валеріян Ревуцький – видатний театрознавець і публіцист (<i>До 65-річчя наукової та публіцистичної діяльності</i>)
<i>Світлана Веселка</i>	40	Витоки майстерності Богдана Ступки
<i>Віра Кандинська</i>	44	“Шякунтала” Калідаси у франківців
<i>Ніна Мазур</i>	48	“Albatono” скликає однодумців (<i>Огляд фестивалю моновистав, Албанія</i>)
<i>Світлана Максименко</i>	50	Сад моновистав (<i>Огляд фестивалю “Марія” – 2006, Київ</i>)
<i>Софія Роса</i>	53	Дивуємося – “Дивень–2006”! (<i>Огляд Другого міжнародного фестивалю театрів ляльок, Хмельницький</i>)

ПРАКТИКА

<i>Михайло Чехов</i>	57	Про техніку актора (<i>Переклав з російської П. Микитюк</i>)
<i>Михайло Захаревич</i>	63	Право на пам’ять
<i>Ірина Нірод</i>	66	Крейдяне коло долі (<i>Інтерв’ю. Розмовляла Н. Бічуя</i>)
<i>Володимир Московченко</i>	75	Сувора професія – режисер... (<i>Інтерв’ю. Розмовляла С. Максименко</i>)
<i>В’ячеслав Хім’як</i>	81	Сценічні перевтілення Наталії Лемішки
<i>Наталка Половинка</i>	85	“Вони йдуть” (<i>Монолог про пісенну дію. Записала М. Коротченко</i>)

ПЕДАГОГІКА

<i>Олексій Безгін</i>	90	Міжнародні театральні зустрічі на Філіппінах
<i>Юрій Висоцький</i>	92	Мова на кону

ПЕРШІ СТУДІЇ

<i>Олеся Нагірна</i>	96	Куди прямує “Золотий Лев”?
----------------------	----	----------------------------



СВІТ

Майя Гарбузюк 101 60-ліття Краківської вищої театральної школи імени Людвіка Сольського

КНИГАРНЯ

Ганна Веселовська 106 Поєднання творчості й менеджменту
Валентина Галацька 107 Український театр на Кримському півострові
Уляна Рой 109 “Нове мистецтво” у Харкові
(Огляд перших номерів часопису)

НЕКРОПОЛЬ

Федір Стригун 111 Він жив театром (*Пам'яти Михайла Форгеля*)

ІНФОРМАЦІЯ

Майя Ілюк 114 “Сценографія. Сезон 2006”
Світлана Шашко 117 Франкові казки мандрують Карпатами
Євдокія Стародінова 118 “Просценіуму” та “Віснику Львівського університету. Серія мистецтвознавство” – 5 років

ДРАМАТУРГІЯ

Микола Лабінський 120 Лесь Курбас – перекладач
Віктор'єн Сарду 124 Останній лист (*Переклад Лєся Курбаса*)

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
Ніна Бічуя
Дизайн та верстка
Інна Шкльода
Набір і коректура
Ольга Козлова

Редакційна колегія:

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

Адреса редакції:
79000 м.Львів, вул.Університетська,1,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
к.251, редакція журналу “Просценіум”.
Телефони: (0322) 296 - 42 - 96, 296 - 41- 97.
E-mail: kafteatr@franko.lviv.ua

Підписано до друку 10. 12. 2006.
Формат 60 x 84/8. Друк офсетний.
Фіз.друк.арк. 21. Умовн. друк. арк. 19,5
Наклад 500 прим.

© Львівський національний
університет імені Івана Франка



Іван ВАКАРЧУК

“З ЙОГО ДУХА ПЕЧАТТЮ...”*

Вельмишановні Пані і Панове!

З особливим піднесенням і хвилюванням цим вступним словом я відкриваю у стінах Львівського національного університету імени Івана Франка Міжнародний науковий конгрес “Іван Франко: дух, наука, думка, воля”.

Наш конгрес – це академічний вимір відзначення 150-річного ювілею Великого українця та Великого інтелектуала і водночас продовження щоденних університетських трудів, призначених для осмислення і вивчення безсмертної спадщини Івана Франка.

Іван Франко своїм незбагнено нестримним прагненням – як він сам сказав – “обняти цілий круг людських інтересів”, аби “не лишитися чужим у жаднім таким питанні, що складається на зміст людського життя”, своєю винятковою обдарованістю і надлюдською працездатністю – як письменник і мислитель, що своїми творами промовляв і до дітей, і до філософів – ступив на межу можливостей людського розуму у пізнанні навколишнього світу і людини. Це викликає і буде викликати в українців надзвичайну гордість за те, що один із нас виявився здатним досягти цієї межі. “Свідомо чи несвідомо, з власного пересвідчення чи з чужого голосу, але кожен, почувши ім’я Франка, сказати б, здимає шапку незалежно від свого місця народження – Київ, Карпати, Кубань чи Вороніжчина. Тут діє якийсь “інстинкт величі”, – писав півстоліття тому Євген Маланюк.

Геній Франка, його “розум-бистроум” природно потребували універсальності й всеохопності різних напрямків інтелектуальної діяльності людини. Це яскраво ілюструє і той факт, що ще студентом Львівського університету впродовж одного семестру

він бере курси не лише з філології, теорії літератури і філософії, з соціальної економії та психології, а й з теоретичної фізики, а в його творах можна знайти докладний і тонкий аналіз та розв’язки математичних задач, сформульованих стародавніми вченими. Так геніяльний письменник і публіцист, видатний вчений і філософ сформував своїм прикладом безпрецедентний в українській – та, мабуть, і світовій історії – образ людини-Універсуму. Багатогранний учений – літературознавець і мистецтвознавець, лінгвіст та історик, етнолог і фольклорист, психолог і культуролог, політолог і соціолог, економіст і філософ науки – він своєю “понадстотомовою” працею прагнув пересадити на ниву культури своєї нації неперепутні здобутки всіх народів і всіх віків і одночасно звернути своє національне неповторне слово до решти світу і в такий спосіб наблизити до нього Україну.

Своїми творами, своїм особистим таким важким і трагічним життям, своєю надмірною любов’ю до рідного народу Іван Франко, обстоюючи ідеали соборності всіх українських земель, може так, як ніхто інший, усвідомлено і незмірно багато зробив для об’єднання України в одне ціле, для об’єднання всіх українців, при тому прагнучи сповнити місію долучення культури свого народу до європейського та світового духовного життя.

Тож яким болем озвалися б у його серці і теперішні зухвалі спроби окремих політичних сил розшматувати Україну на безнаціональні “регіони”, і наше теперішнє “парламентарне шахрайство”, і те, що сьогодні, після п’ятнадцяти років свого незалежного буття, ми стоїмо перед загрозою втратити власну національну ідентичність, власну мову, власну культуру, – і ті наші теперішні недолугі “перепрошуючо-оглядисті” кроки протистояти цьому нахрапистому, брутальному і добре організованому антиукраїнству, яке своєю метою вбачає таки перетворити наш народ на тягло для сусідів, від чого з тривогою застерігав Іван Франко.

**Вступне слово ректора Львівського національного університету імени Івана Франка професора О. І. Вакарчука на відкритті Міжнародного наукового конгресу “Іван Франко: дух, наука, думка, воля” (27 вересня 2006 року, ЛНУ ім. Івана Франка).*

Сьогодні як ніколи нам треба Франкової мужности й рішучости, принциповости й безкомпромісности, відповідальности й вимогливости до себе й до інших, щоб зробити процес відродження нації незворотним.

Вельмишановні Пані й Панове!

Від імені Оргкомітету Конгресу я сердечно вітаю всіх його учасників і почесних гостей. Ми дякуємо всім, хто прибув до нас з різних міст України. Особливо вдячні учасникам Конгресу – представникам з багатьох країн світу. Складаю подяку всім тим людям

– і тут, в Університеті, у Львові, і поза їхніми межами, усім, хто своєю активною працею спричинився до того, щоб наш Конгрес відбувся на високому науковому й організаційному рівнях. Бажаю нам плідної праці та інтелектуального задоволення, радостей від зустрічей з друзями і нових здобутків, а після завершення Конгресу – творити нашу українську культуру, виховувати нові покоління, маючи перед собою Франкові заповіді, й будувати наш Світ на вічних цінностях і “з його духа печаттю”.

Ніна БІЧУЯ

ЗАГЛИБЛЕННЯ У ФРАНКОВУ СПАДЩИНУ

Понад сто літ черпають мислячі українці скарби з безмірно багатой спадщини, котру залишив своїм нащадкам Іван Франко. “... хто в них пірне аж до дна...” – говорив він про вселюдський океан думок та відкриттів, сумнівів і сподівань, пошуків і звершень, зафіксованих у книгах – а стосується це нині і його власних книг та писань.

Нелегко справді сягнути глибинного дна думок і відкриттів цього незбагненого, універсального Українця – поета й філософа, політолога й економіста; тлумача текстів з десятка чужоземних мов; редактора, фаховости якого може позаздрити кожен із нині сущих українських редакторів; драматурга, першого українського театролога, історика театру, театрального критика, який заклав основи подальшого розвитку науки про театр в Україні.

Якраз згадка про цей напрям Франкової діяльності і спонукала узятися за перо – у Програмі Міжнародного наукового конгресу “Іван Франко: дух, наука, думка, воля”, що відбувся у Львівському національному університеті імені Івана Франка з нагоди 150-річчя від дня народження патрона Університету, вписано прізвища науковців та дослідників, зацікавлених саме “взаєминами” І. Франка з театром. Утім, тема в узагальненні звучала набагато ширше – “Іван Франко і його творчість у мистецтві театру й кіно, в музиці та малярстві”. В секції (у програмі Конгресу секції працювало 26, окрім ще двох круглих столів, учасники яких розглядали актуальні глобального характеру питання: “Академічне Франкознавство: стан і проблеми” та “Іван Франко у ХХІ сторіччі”), працювали й досвідчені науковці, й молоді аспіранти – вихованці факультету культури і мистецтв Університету, кіно- та музикознавці, театрологи, мистецтвознавці,

культурологи зі Львова та Києва. Дводенне (27, 28 вересня 2006 р.) засідання згаданої секції (назовімо її вкорочено мистецтвознавчою) – було можливим саме завдяки приявності в класичному університеті факультету культури і мистецтв, а також кафедри театрознавства та акторської майстерности (декан і завідувач кафедри – проф. Б. Козак), чого не могло бути давніше, в часи попередніх Міжнародних франківських конгресів і симпозіумів, що відбувалися при Львівському університеті. Дуже доречними в процесі роботи секції виявилися відеопокази, вони доповнювали й робили особливо аргументованими доповіді дослідників. Керівниками першого та другого засідань були відповідно Р. Пилипчук (Київ) і Б. Козак (Львів), Л. Брюховецька (Київ) та Л. Кияновська (Львів).

Тематика доповідей мала широкий діяпазон і стосувалася як діяльності самого І. Франка в різних царинах театрального та інших мистецтв, так і основоположності Франкової спадщини в театрі, малярстві, музиці та ін.

Ґрунтовним джерельним і науковим дослідженням “Франкова концепція історії українського театру” розпочав роботу секції Р. Пилипчук (Київ). У своїй доповіді вчений розгорнув широку картину франкових театральних зацікавлень, що були суголосні тогочасним мистецтвознавчим європейським студіям, і переконливо довів основоположну роль Франка у становленні і розвитку українського наукового театрознавства.

Л. Брюховецька (Київ), дослідниця сучасного українського кінематографа, розглядає у загальному контексті й екранізацію творів І. Франка, зокрема, такі знані фільми як “Захар Беркут” Л. Осики, теле-

серіяли О. Бійми “Украдене щастя”; своєрідним компаративістським аспектом позначене дослідження Л. Кияновської “Іван Франко, Станіслав Людкевич, Мирослав Скорик: три погляди на біблійного Мойсея”: дослідниця порівнює оригінальні прочитання Франкової поеми в музиці двох видатних композиторів. Чи не вперше прозвучала проблема соціального gestus’у в міркуваннях про сценічну франкіяну Театру ім. М. Заньковецької: глядач завше був і зостається важливим чинником, що впливає на естетичні, морально-етичні мотиви діяльності театрального колективу (Б. Козак, Львів).

В архіві Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України опрацьовано та збережено цікаві матеріали до постанов драм Івана Франка на сценах українських театрів, зокрема, йдеться і про постанови у різні роки й на різних сценах “Украденого щастя”. З цими матеріалами, послуговуючись відеопоказом, учасників і гостей конференції ознайомила А. Саполькіна (Київ).

На підставі нового фактичного матеріалу вибудували свої доповіді Т. Воробкевич (Львів) – “Музика в житті Івана Франка” та О. Коломієць (Львів) – “Іван Франко та засновники наукового етномузикознавства в Галичині”.

Історію створення портретів Івана Франка, що належать пензлю Івана Труша, їхнє “життя” в мистецькому і навіть політичному аспекті дослідив Ю. Ямаш.

Про своєрідне віддзеркалення творчості І. Франка в графіці П. Ковжуна, який виконував оформлення низки видань письменника, йшлося у доповіді Р. Яціва (Львів).

З діяльністю І. Франка – театрального критика у газеті “Kurjer Lwowski” ознайомила присутніх на конференції аспірантка У. Рой (Львів). До речі, окремо, в іншій секції (“Редакторська, журналістська та публіцистична діяльність Івана Франка”) було заявлено доповідь дослідниці з Любліна (Польща) Ліди Покшицької – “Іван Франко в газеті “Kurjer Lwowski”, що мало опосередковану дотичність до виступу У. Рой.

Об’єднані спільною метою – знайти неторканий ще досі пласт Франкових текстів, заглибитися в них, проаналізувати і донести до широкого кола зацікавлених, своїх колег та майбутніх науковців – мистецтвознавці і культурологи доклали

до вже напрацьованого у франкознавстві нові цікаві ідеї.

Реалізована програма мистецтвозначної секції становить, однак, лише частину всієї серйозної дослідницької роботи, здійсненої в Університеті з нагоди Франкового ювілею. Тим часом весь тематичний обсяг, високий науковий рівень дають підставу погодитися з висловленою в “Літературній Україні” думкою І. Драча про те, що саме Львів був епіцентром здійснення важливого національного завдання – відзначення Франкового 150-ліття.



Любов Кияновська, Ростислав Пилипчук (вгорі), Богдан Козак та Лариса Брюховецька (внизу) під час роботи Міжнародного наукового конгресу “Іван Франко: дух, наука, думка, воля”. ЛНУ ім. Івана Франка, вересень 2006 р.



Студенти та гості факультету культури і мистецтв під час роботи Міжнародного наукового конгресу “Іван Франко: дух, наука, думка, воля”. ЛНУ ім. Івана Франка, вересень 2006 р.

Вікторія ЯНІВСЬКА

ОРАТОРІЯ “МОЙСЕЙ” М. ВОЛИНСЬКОГО НА СЦЕНІ УНІВЕРСИТЕТУ

Заключним акордом Франкового ювілею у стінах Університету його імени прозвучала драматична ораторія “Мойсей” Мирослава Волинського на слова Івана Франка. Львівська прем’єра цього твору (прапрем’єра відбулася в Одесі) об’єднала в актовій залі Університету найповажнішу наукову й мистецьку аудиторію міста. Цього вечора, 29 жовтня 2006 р., Львівський національний університет імени Івана Франка перейняв на себе почесну місію головної музичної сцени Львова, адже врочисто-святкова й академічна водночас атмосфера, що її створили господарі для учасників та гостей свята, перетворила стіни давнього навчального закладу на чудовий концертний зал, в якому стоголосозвучали славетні тексти Франкової поеми. Стоголос – аж ніяк не перебільшення, адже до здійснення свого мистецького задуму композитор залучив понад двісті виконавців: хор та оркестр лавреата Національної премії імени Тараса Шевченка заслуженої академічної капели “Трембіта”, хор Львівської музичної академії імени Миколи Лисенка (мистецький керівник та головний диригент – Микола Кулик), дитячий хор “Соломія” Львівської середньої спеціальної школи-інтернату імени Соломії Крушельницької (художній керівник та диригент – Оксана Гоба), оркестр Центру військового музичного мистецтва (Львів, начальник центру – Микола Орач), камерний оркестр “Віртуози Львова” (керівник-концертмейстер – Володимир Дуда), солістів Олександра Громиша, Юрія Трищець-

кого, Романа Трохимука, Ігоря Коцабу, Таїсію Дзюбич, Дарію Князеву, а також актора, професора Богдана Козака – у ролі Читця.

Надзвичайної складності, справді унікальний організаційний і творчий проєкт був зреалізований завдяки праці оргкомітету у складі диригента-постановника проф. Івана Юзюка, Богословського консультанта Пресвященного Владика Михайла Гринчишина, мистецького керівника проєкту Сергія Бурка та продюсера Михайла Перуна. Тож підкреслюючи вагомість та непересічність події, із вступним словом виступили Владика УГКЦ Ігор Возняк, ректор Університету проф. Іван Вакарчук, музикознавець Лілія Назар.

У масштабному, складному за жанром творі композитор зумів органічно поєднати монументальність творчого задуму із глибокою особистою сповідальністю, переконливо довівши не випадковість звернення до одного з вершинних творів Франка. Мабуть, визначальною рисою цієї ораторії є її підкреслена діалогічність: діалоги Мойсея із Хором, дітьми, Притча про Терен, у якій між собою розмовляють дерева, відповіді Мойсея Датанові чи Авіронові, врешті-решт монологи (Мойсея, Авірона, Азазеля), подані в діалогічній формі – уся тканина музичного твору пронизана питаннями-відповідями, сумнівами й рефлексіями, що їх композитор адресує залі. Для самого М. Волинського Франковий “Мойсей” – не ура-патріотичний заклик, не офіційна патетика, а овіяне сумом, розчаруваннями, вірою та сподіваннями нескінченне джерело роздумів над нашим минулим, сьогоденням, майбутнім...

Створивши яскраві індивідуально окреслені музичні характеристики центральних образів, композитор використав і засоби епічного змалювання у колективних станах Хору – “мертвецької тиші”, сум’яття, гніву... Велелюдне багатоголосся раптом оберталось страхітливо-загрозливим унісоном – так безтямна й жорстока юрба проганяла Пророка... Потужне у кульмінаційні моменти tutti оркестру й хору “згорталось” до не менш виразних лірико-філософських інтонацій партії Мойсея (О. Громиш) чи гротесково-характерних атональних барв арії Азазеля (Ю. Трищецький).

У фінальній сцені “Смерть Мойсея” на тлі інструментального реквієму (Sinfonia funebre) звучить у виконанні Б. Козака славетне “Народе мій!...” Та закінчує свій твір композитор без фанфар, без обов’язкового оптимізму та “ювілейної” позолоти – словами про тугу, жах і смерть на шляху до Духа... І затим тиша... Хіба ні? Адже ми ще й досі в дорозі...



Наталія ЄРМАКОВА

БЕРЕЗІЛЬСЬКІ ВИСТАВИ БОРИСА ТЯГНА (1927–1928)



Щедрий на нові вистави 1927 р. (6 прем'єр) розпочався достоту бурхливо – прем'єра “Прологу” відбулася у січні “Сави Чалого” у лютому, а в березні нову постанову показує Борис Тягно, майже буквально відповідаючи на програмний заклик М. Хвильового “положити в основу будівництва своєї молоді культури не халтуру з сумнівною ідеологією, а Аристофанів, Шекспірів, Мольєрів ест.”[1]. Попередню роботу – “Жакерію” П. Меріме (1925) молодий режисер готував за активної участі Л. Курбаса. У Харкові його звернення ще до однієї драми французького класичного репертуару було вже цілком самостійним, а вибір твору здався закономірним, зважаючи на ефект, який викликала “Жакерія”.

Переклад тексту “Король бавиться” замовили М. Рильському, очевидно, з огляду на попередню працю поета над цим твором. Тепер йому належало враховувати практичні потреби театру, щоб енергія мовного виразу спрямовувалася на розвиток сценічної дії (а це передбачало розвинене відчуття природи театральності у самого перекладача). По прем'єрі стає очевидним – поетові пощастило досконалим вирішити цю проблему; марно блискучий результат літературної роботи зауважила більшість

Йосип Гіряк – Трібуле у виставі “Король бавиться” В. Гюго. Режисер – Б. Тягно. “Березіль”, 1927 р.

дописувачів. Мабуть, найлаконічніше сенс зусиль М. Рильського, з погляду сценічних вимог, окреслив Ю. Смолич: “Справжнім досягненням вистави є з усіх боків добрий переклад М. Рильського. Поза красою мови діалог додержано в драматичному напруженні” [2]. Важко уявити, що музичні обертони поетового слова не позначилися на сценічній тканині вистави. Справді, шляхетність і витонченість літературних образів виразно відлунювали у ліричному струмені спектаклю. Лірично обарвленими були окремі акторські роботи, деякі тематичні лінії спектаклю. Назагал, режисер постає тут чутливим до поезії митцем, людиною, що розуміє складність її сценічного відтворення, нарешті, професіоналом, спроможним працювати у вкрай проблематичній для українського театру сфері зарубіжного класичного репертуару.

У цій царині попередній досвід самого “Березоля” обмежувався експериментальним “антитрагедійним” “Макбетом” (1924) та хронікою “Жакерії”.

Перша вистава – зразок граничного переосмислення естетичних засад літературної основи, друга – приклад не надто акцентованої “актуалізації” змісту. Б. Тягно у “Жакерії” лише накопичував естетичний досвід, він був “першачком” – сумлінним і старанним; у порівнянні з учителем – постановником “Макбета” – виглядав, окрім усього іншого, творчо незрівнянно поміркованішим. Це зовсім не означає, що “Жакерія” не провіщала серйозної мистецької потуги та перспективи двадцятилітнього режисера. Критика та публіка мала всі підстави сподіватися від наймолодшого режлаборанта активного поступу, тим більше, що вибір чергової п’єси “обіцяв” послідовність пошуку та мистецького розвою.

Ясна річ, звернення Б. Тягна до п’єси В. Гюго налаштує дослідників шукати художнього зв’язку між обома роботами. Але порівняння постав “Жакерія” та “Король бавиться” за естетичними ознаками мало що могло додати до висновку: хоча другий спектакль був культурним, подеколи навіть вигадливим театральним опусом, проте лишився явищем художньо біднішим. Критичний погляд тих часів дає підстави розгледіти між рядками окремих відгуків ледь помітну, однак вочевидь іронічну усмішку, і подеколи здається, начебто цілком поблажлива фраза дописувача ледь не уривається сакраментальним “але...”.

Цієї інтонації не помічаємо хіба що у рецензії Ю. Смолича: “Б. Тягно в постановці класичних п’єс безперечний майстер. План постановки, робота з актором, навіть вдала переробка де в чому самої п’єси виявляють художнє чуття та смак режисера та театру”[3]. Однак і в цій найприхильнішій оцінці впливового рецензента немає найменшого натяку на новації, експерименти – ніби критик звертається не до березільської прем’єри. І це за умови визначення вистави “Король бавиться” особливим випадком “зразка романтичного театру в подачі його в принципах нового сучасного театру”[4] (!?). Виникає запитання: чи не змінилися, бува, визначальні параметри цього “сучасного театру”? А, може, інших рис набирає програмна діяльність “Березоля”?

В. Ревуцький, працюючи над книжкою про виконавця головної ролі спектаклю – Й. Гірняка, спеціально виокремив слова актора про своєрідну, як для авангардного театру, позицію постановника: “Звертаючись до романтичної драми Гюго, режисер намагався вирішити її в ліричному аспекті”[5]. Власне, очікуваного (йдеться ж бо про “Березіль”) моменту художнього радикалізму тут зовсім нема. Подальші запевнення Б. Тягна, що він рішуче відкидав у цій роботі “трафарети”, не може вважатися серйозною підставою для зарахування постави “Король бавиться” до об’єктів авангардної культури. Проте режисерський підхід вочевидь демонстрував послідовність

естетичного висловлювання, уникання поширених сценічних штамів.

У колі малочисельних критичних суджень з приводу останньої прем’єри “Березоля” несподіваною видається пропозиція Ю. Смолича розглядати вибір Б. Тягна крізь призму суто просвітницьких ідей. “Березіль”, у таких разі, постає творчим закладом, що ставить собі за мету розгорнути на своїм кону історію світового мистецтва, послідовно знайомлячи публіку із окремими етапами великих стилів. Тоді “Король бавиться” виступає як такий собі “естетичний аргумент” у розкритті логіки мистецького руху, коли “певна плановість в доборі класичного репертуару – від класицизму до романтизму – свідчить за серйозний підхід до справи. Мистецькі засоби “Березоля” – кваліфікований акторський ансамбль, режисура – все це переконує, що класичний репертуар знаходить в українському театрі цілком гідних відтворювачів і глядач знайомиться з класичним твором у серйозних, високомистецьких постановках. Приймаючи з таким міркуванням чергову прем’єру “Березоля”, треба визнати, що поставленим умовам спектакль цілком задовольняє”[6].

Отже, йдеться про таку програмність, що абсолютно не пов’язана із ліворадикальними художніми напрямками, опорою яких вважали “Березіль”. Дослухаючись до тверджень авторів обох процитованих відгуків, можна припустити наявність помітних змін у курсі театру, логіка яких розкривається не одразу і виявляє свій сенс неоднозначно.

Крім того, даремно було б оцінювати постави Б. Тягна поза загальними перипетіями другого харківського сезону “Березоля”. Зважаючи на парадокси глядацьких реакцій на “Золоте черево” та “Седі” у 1926 р., подальші постави можна розглядати як продукт добре виваженого і дозованого планування репертуару, мета якого – належно скорегувати “диспозицію” найреволюційнішого українського театру у тодішній “пролетарській” столиці України. Недаремно після революційного “Прологу” на кону “Березоля” з’являється українська класична п’єса – “Сава Чалий”, за якою закономірно постає зарубіжна класика – “Король бавиться”. Перша – вигадлива історична фреска, друга – небанально відтворений традиційний твір, третя – висококультурний опус, гідний столичної сцени та її “вимогливої” публіки. Дозованість хоч і не скидається на пряму поступку, але ніби натякає на розуміння у самому театрі ситуації довкола “Березоля” і свідчить про це “запобіжними” реакціями керівництва колективу. Наступні три спектаклі сезону: “Мікадо”, “Яблуневий полон”, “Жовтневий огляд” – ще виразніше доводять здатність адекватно відповідати на ситуацію, принаймні показують гнучкість “Березоля”.

“Король бавиться” – добре побудована й цілком професійна річ. Переклад, режисура, сценографія (їй хоча й закидали порушення стилю доби, проте, одразу констатували, що й вона, однак, “влучно відповідає і режисерському задумові, і вимогам сценічної ефектності”) – все сприймається як вираз високої кваліфікації виконавців, ретельної та грамотної режисури.

Найвищих компліментів удостоєно окремих виконавців, а найяскравішою зіркою визнано Й. Гірняка – Трібуле. У статті В. Хмурого – глибокому і оригінальному дослідженні творчості актора – критик у дещо незвичний спосіб змальовує цей сценічний образ. В. Хмурий пропонує читачеві уявний монолог актора, ніби адресований глядачам, і в цьому тексті паралельно співіснують акторське бачення характеру Трібуле та критичний погляд рецензента на засоби його відтворення. Найцікавішим видається, сказати б, момент програмної акторської оцінки принципів будови ролі: “Сьогодні буду трагіком і покажу вам шляхетнішого за короля Франції, розумнішого за весь його двір, ніжного батька й лютого месника Трібуле – королівського блазня. Покажу, як терзається він – людина, що мусить бавити грою зграю блазнів. І як глузує, винагороджуючи себе хвилинами втіхи за свій гіркий заробіток. Ви побачите всі злами його розтерзаного єства, його найглибші куточки. І для всього цього я зовсім не битиму себе в груди, не надсаджуватиму свого голосу, не вимахуватиму руками, не гасатиму по сцені. Я робитиму тільки те, що мав колись робити блазень французького короля. А по роботі йтиму додому. Розмовлятиму зі своєю донькою. Для Трібуле в мене є цілком інші способи, фізично легші, а сценічно дужчі. Вони в тому, як буду говорити за нього, як буду ходити, скакати, стояти... А груди, голос, руки та ноги ще мені здадуться” [8].

Запропонований прийом допомагає “наблизитися” до творчої лабораторії Й. Гірняка, зауважити мотиваційний (нехай і гіпотетичний) шар його роботи. Як наслідок, ми отримуємо вказівку на принципи засади творення образу. Вони реалізуються через перевтілення, відкидання самодостатньої моторики, через зацікавлене ставлення до психології персонажа. Грими, вся постава у двох виразних фотографіях актора в ролі Трібуле фіксують граничну поляризацію обох іпостасей героя – гротесково ексцентричної, загострено театральної у костюмі блазня і психологічно достовірної, аж ніяк не ефектної у домашньому вбранні. Саркастичну глузливую посмішку ще не дуже старого чоловіка на першій світлині змінює розпачливо-гужливий вираз обличчя безпомічного старого на краю могили. Жодне із зображень не відбиває нічого, крім психологічної правди характеру, і ніби додає візуальних аргументів текстові В. Хмурого, а ще – вказує на діапазон саме психологічних домінант.

Можна припустити, що у сценах із дочкою, яка, відповідно до задуму режисера, стала глухонімою, Й. Гірняк ускладнював пластичний малюнок необхідними за цих умов пристосуваннями. Так само, як і в демонстрації витівок Трібуле-блазня, коли ситуація налаштовувала на відповідні реакції, брутально-цинічну поведінку (все це потребувало яскравіших фарб), загальна програмність роботи актора, за всіма свідченнями, вказувала на дотримання психологічної правди характеру.

Перед його молодого партнеркою (Л. Доценко) постає вкрай важке завдання – зберегти органіку поведінки глухонімої дівчини, не втрачаючи нічого із змістових шарів образу, зробити безсловесність специфічною “перевагою”, що допомагає увиразнити фактуру ролі. Березільське виховання робило актрису

Йосип Гірняк – Трібуле у виставі “Король бавиться” В. Гюго. Режисер – Б. Тягно. “Березіль”, 1927 р.



непогано підготованою для цього, адже пластична розвиненість лишалася істотною технічною ознакою саме цієї школи. Однак Л. Доценко гірше за Й. Гірянку відчувала й відтворювала нові тенденції, що, звичайно, позначилося на будові образу. “Акторка має жест, але в ліричних місцях вона трохи передала; іноді її рухи роблять її подібною до балерини, що розучує якісь хореографічні студії. В цих місцях хотілося б тієї ж простоти і ширості, що дала акторка в драматичних місцях”[9].

За схожими (до праці Л. Доценко) методичними підходами будувалися образи придворної камарильї, підсилювані виразними моментами акторської “оцінки”, а це помітно впливало на естетичне обарвлення мізансцен за участі високородного панства. Акцентована подача – не лише данина досвіду “театру впливу”, що не могло не позначитися на виконавській культурі березильців. Постановник передбачав внутрішнє стилістичне розмежування, яке “запрограмувало” різні підходи до будови окремих образів. “Глибоке враження по виставі лишає малюнок королівського двору. Сцени ці розроблено гостро й ефектно. Чудові “поламани” фігури вельмож дають С. Ходкевич, С. Карпенко, Б. Балабан”[10]. Цілком очевидна гротескова загостреність “осіб двору” залежала від їхньої соціальної приналежності. (На той час Б. Тягно ще не був абсолютно вільним у своїх мистецьких інтенціях і вочевидь залежав від доктрини соціальної детермінованості мистецтва).

Сцена з вистави “Бронепоїзд 14-69” Вс. Іванова. Режисер – Б. Тягно. “Березиль”, 1928 р.



Отже, психологічна правда виступала, до певної міри, “атрибутом” героїв лише певного суспільного стану або виникала “через недогляд”, як це сталося, на думку Ю. Смолича, із Ф. Радчуком, бо актор “грає короля не трафаретно і дає цікавий сценічний образ. Загальному враженню шкодить тільки те, що підчас – всупереч малюнку ролі – він надає ліричні тони образів”[11]. Принципам сценічного розв’язання драми шкодили й деякі усталені уявлення про несумісність поглиблених характеристик героя із мелодраматичним жанром, до якого належав твір В. Гюго. Цей погляд віддзеркалювався і в рецензентській оцінці окремих персонажів. “Сальтобаділь (С. Шагайда) і Магелон (Н. Ужвій) – довершені художні образи. С. Шагайда в простих без шаржу тонах і фарбах дає визначну сценічну фігуру, напрочуд правдиво її охарактеризувавши. Ця простота, може, й суперечна до мелодраматичної фізіономії Сальтобаділя, але вона художньо заглибила образ. Ужвій з епізодичної наче ролі зробила яскравий майстерний малюнок”[12].

Успішна, хоча й художньо не бездоганна, вистава мала, як це не дивно, дуже коротку історію. Пояснити цей факт може припущення, що, засвідчивши серйозну мистецьку спроможність режисера-березильця, але не провіщаючи якихось значних зрушень, робота Б. Тягна виявилася “прохідною” у буремній біографії “Березоля”. Попри все це, лірична інтонація, психологічний шар виділяли її у репертуарній афіші театру середини 20-х років, демонструючи творчий діяпазон трупи, здатність існування у ширших художніх режимах.

Б. Тягно ставить у “Березолі” за життя Л. Курбаса ще одну виставу, яка стає останньою зупинкою перед художньою кульмінацією тих літ – йдеться

про “Народного Малахія” М. Куліша. Він працює над “Бронепоїздом 14-69” Вс. Іванова – першим тогочасним російським твором на сцені “Березоля”. Популярною цю інсценізацію зробила вистава МХТу: надто вже колоритно виглядали на його кону далекосхідні партизани, В. Качалов – мужик, що “тільки-но вийшов з тайги”, М. Хмельов – більшовик, схожий на героїв Ф. Достоевського. Тема, простір, стихійна маса були безпрецедентними для вишуканої сцени першого театру Росії. Подібної перемоги “Березиль” не здобув: вистава багатьом здалася не

надто переконливою творчо і навіть дещо безпорадною. Для цього існувало чимало причин.

Серед решти зауважених критикою моментів виділяються насамперед ті, що стосуються специфіки літературного матеріалу. Його, з одного боку, розглядали як ментально надто далекий від української культурної традиції, а, з іншого, – обтяжений чималими драматургічними вадами. “І коли автор п’єси у великій мірі вивітрив дух тайги з своєї одноіменної повісті, переробляючи її на п’єсу, обкарнав романтику поеми про гігантів з-над далекосхідного моря, підмінивши її псевдо-революційним драматизмом, то від цього тільки прогнала п’єса... Врятувати “Бронепоезд” Всеволода Іванова на сцені українського театру марна річ – його можна щонайкраще не ставити”[13]. “Архітектонічно інсценізація відійшла від плавкої будови повісті, але й до конкретної дієвості теж не наблизилася. Вона переривиста, невірноважена в своїх частинах і не ритмічна, та ще обтяжена зайвими позасюжетними епізодами”[14].

З трьох рушійних сил твору – білі, пролетарі, партизани – критики виділяють третю – найкраще змальовану. “Селянська стихія, морем розлита в п’єсі Всеволода Іванова, полонила й у спектаклі недовкривні епізоди, що мали знаменувати собою пролетарську природу революції, і поглинула її тією щирістю, з якою її автор оспівав, очевидно відчуваючи й приймаючи ближче до серця романтику селянської партизанщини, ніж героїку пролетаріату”[15]. Поза сумнівом, це самобутнє й оригінальне середовище було для березільського молодняка чимось вкрай екзотичним, і засоби його відтворення становили для акторів суттєву проблему.

Перед Б. Тягном постало досить складне завдання принципово визначити стилістику спектаклю та подолати драматургічні хиби органікою сценічного тексту. Чи вдалося це молодому режисерові, сильною рисою таланту якого вже тоді визнавали здатність майстерно будувати масові сцени? Плин життя він часто відтворював саме через рух груп людей, силою їхньої енергії та динаміки. Все це позначило і природу його нової постанови. “Тому спектакль вийшов такий піднесений в тій частині, де починає наростати, хвилями накочувати на сцену кремезна, загартована в боротьбі з непривітною природою “мужича” сила, хоч і боязкувата за свою шкіру, проте непереможна в гніві. Тому зноситься майже до верховин сценічної переконливості епізод на залізничній колії, де ця “мужича” сила йде штурмувати голіруч закований у броню поїзд капітана Незеласова”[16].

П’ятдесят літ по тому Ю. Шерех, згадуючи враження від постанови цієї драми Вс. Іванова у Театрі ім. Ш. Руставелі, порівнював саме масові сцени грузинської вистави із відповідними сценами у бе-

резільському доробку. Він писав, що грузинський спектакль “чарував, заворожував і захоплював – до самозабуття, до екстази, до стану загіпнотизованості організацією масового руху на кону... Подібні експерименти з масовим рухом на сцені робив, на п’ять років давніше, Курбас у виставі Кайзерового “Газу”. Але Курбас групував акторів у кетяги і далі оперував цими кетягами”[17]. Подібні асоціації можуть опосередковано підтверджувати ідею переваги саме масових сцен у березільській постанові “Бронепоезд 14–69” серед інших шарів вистави.

Б. Тягно-режисер мав розвинену мистецьку волю просувати дію чітко визначеним курсом завдяки вмінню охопити все різноманіття явищ дійсності одним поглядом. Йому щастило підкорювати певному відчуттю розмаїті образні чинники, скеровувати їх у єдине річище. Це стає головною творчою підставою для стилістичної організації “Бронепоезда 14–69”, впливає на загальне рішення вистави. “За основну сценічну фарбу правлять у режисера прийоми, які, вживаючи не зовсім театральних термінів, можна визначити, як ліричний імпресіонізм. Він позначається у мовній інтонації актора, в будові діалогу (характерна що до цього сцена в кімнаті Незеласових), у настроєвих кінцівках картин. До того ж будується цей імпресіонізм на музичній основі, це збільшує ліричність, і в цьому, між іншим, помітно вплив Л. Курбаса на свого учня”[18]. Найбільш лірично забарвленими стають у Б. Тягна так звані повстанські сцени. Середовище збурених історією селян “найважливіше розробляє вистава... Ми бачимо повстанську стихію, мальовану густими мазками. Ми бачимо низку глибоко художніх живих образів... Така характеристика повстанської маси є справжнім досягненням сучасного театру”[19].

У словах критика важко не помітити вказівки на сумлінне режисерське розроблення характерів окремих персонажів. Це, своєю чергою, є додатковим аргументом до питання про зміст і форму виразу вистави. У який спосіб він (цей зміст) має себе виявити? Ось на цьому рубежі і відбулося загострення відповідної методологічної проблеми, оскільки базовий літературний матеріал не міг не вплинути на режисерські підходи. Звичний за часів МОБу шлях потребував певної “ревізії”. Це стає серйозною проблемою, остаточно “подолати” яку молодий режисер ще не міг.

Виникають протиріччя, які ще не є стилістичним хаосом, але помітно позначають постаті головних героїв: Вершиніна (І. Мар’яненко) та Пеклеванова (П. Долінін). Перший з них “виглядав швидше схожим на свого ж таки Гонту з “Гайдамаків”, ... при тім, впадав раз у раз в натуралізм”[20]. “Отже, постать Вершиніна залишається у виставі не зовсім ясною.

Затьмарює дещо правдивий реалістичний рисунок ролі й місцями мелодраматичне виконання”[21]. Другий – П. Долінін, через те, що “належить уже до харківського “набору” “Березоля”, не привчений зберігати раз знайдену форму, тому й інтересний, чіткий рисунок Пеклеванова дуже скоро стерся”[22]. Присуд цілком мотивований, при тому, що рецензент намагається бути гнучким в оцінках і віддає належне акторові: “зустрічаємося також тут із спробою психологічного заглиблення в образ, збудованого, голов-но, на тонкій і детально розробленій інтонації”[23]. “Глибокий психологічний малюнок поєднується у П. Долініна (Пеклеванова) з точною поведінкою, і разом із видержаною зовнішністю дає прекрасний синтез образу – старого підпільника, професіонала-революціонера”[24].

Окрім усього, у виставі існувала й проблема “різноприродности”, власне, умисно різних підходів до змалювання окремих образів. Так, Л. Сердюк, що якнайкраще відчув емоціонально-чуттєвий пафос ролі Окорочка – героя за всіма прикметами психологічно достовірного – демонструє таку гостроту подачі, таке наголошення пластичної експресії, які, радше, були актуальними для “Березоля” попередньої доби. Актор намагався органічно їх сполучати із основними стилістичними характеристиками спектаклю безсумнівно реалістичного, скерованого своєю мистецькою логікою до ствердження інших образних моделей. І хоча “його буйна експресивна веселість передається широким мазком”[25], “виконання тим більше справляє гарне враження, що йде не лінією зовнішньої ефектності, а заглиблює внутрішню обрисовку”[26]. Л. Сердюкові вдається органічно поєднати обидва стилістичні струмені, наголосивши на нових для “Березоля” тенденціях виконання.

А поруч із таким Окорочком у виставі існував Незеласов, якого “подано трохи схожим на істеричного манекена”[27]. “Зокрема про С. Шагайду в цій ролі треба сказати, що він надто “оголяє прийом”[28]. За цими коротким репліками криється вказівка на те, що С. Шагайда не “ревізував” у своїй роботі стилістичних принципів попередньої доби, залишався на менш “актуальних” естетичних позиціях. Давалася ознаки стилістична неузгодженість, зауважена критикою щодо виконавців головних ролей. Але жодним словом про це не йшлося у зв’язку із роботою решти ансамблю. (Високу оцінку здобули акторські роботи С. Карпенка, С. Свашенка, П. Масохи, С. Ходкевича, Ф. Радчука, Д. Антоновича, А. Смереки).

Досвід “Бронепоезда 14–69” засвідчив певне розширення меж психологічної культури у мистецтві “Березоля”. І хоча ці зрушення не виглядали надто переконливими з погляду остаточних результатів постави Б. Тягна, їх зауважують прихильні до колективу

рецензенти. Правда, ці зрушення не набувають належного сценічного виразу, але відлунюють певними ускладненнями естетичного змісту спектаклю. Вистава Б. Тягна є у цьому сенсі послідовним етапом становлення самого режисера, фіксує спрямованість його пошуку, але також відчутно загострює протиріччя методологічного плану.

Прем’єра “Бронепоезда 14–69” робила помітними деякі “зсуви” у базових основах самої березільської режисерської школи. В. Хмурий помічає ознаки певної “програмної” неузгодженості у співпраці постановника із художниками – В. Шкляєвим та М. Симашкевич. Йдеться про втрату належної цілісності, органічної єдності всіх чинників вистави. Критик констатує ще не “діягноз”, а, сказати б, симптоматику, яка поки що обмежувалася окремими рисами, але помітну вже достатньо, аби схарактеризувати спектакль “двоїстим, напів березільським”. Очевидно, параметри відповідної мистецької школи на той час вже сприймаються як іманентні особливості березільської культури, а брак необхідної єдності творчих підходів звучить різучим дисонансом до всієї березільської практики.

Очікування відповідності театру вимогам, ним самим сформульованим, якраз і спонукає В. Хмурого закинути: “Насамперед режисер і художник. Режисер дає прекрасну сцену, міцно злагожену, переконливу й мистецьки майстерну, а художник в цій місці спектаклю дав якесь безладне нагромодження заліза, дерева й кольорового полотна... І це, коли мотив установки для художника сам напрошується на міцну, монументальну форму (надморська дамба). Взагалі про роботу художника в “Бронепоезді” доводиться сказати, що вона не поєднана суцільно з режисерським планом спектаклю, хоч місцями цього додержано, прикладом, залізнична лінія і каюта в бронепоезді художником розв’язані майже бездоганно”[29].

Проте, не все виглядало так драматично. Вряди-годи постановникам щастило знаходити спільну мову в будові окремих епізодів. Перенісши сцену у Незеласових із квіткової до іграшкової крамниці, давши героям у руки ляльки, що ними ці дорослі люди мимохідь бавилися, ніби забувши про жахи громадянської війни, – режисер і художник дотепно змінюють ситуацію, образно її значно збагативши. Водночас у бронепоезда в такий спосіб з’явилася дуже сильна речова “опозиція” із вкрай складною семантикою, багатством змістових обертонів.

Крім проблем творчого порозуміння із художником, Б. Тягно зазнав прикрощів і з темпо-ритмічною будовою вистави. На це звернули увагу всі рецензенти, конкретизуючи найбільші недоречності щодо цього. Зрозуміло, що “збої” у темпо-ритмі трапляються саме через втрату відчуття цілісності або через не-

вміння цю цілісність відтворити. Форма, втрачаючи єдність окремих чинників, втрачає і ритмічну пружність, і темпоральну послідовність як вияв естетичної програмності твору. Так трапилося і тут. “Бронепоезд” – спектакль невитриманий у темпах і з порваними ритмами (побудована, приміром, на рвучких картинах третя дія далека від тої широкої епічності, що на неї є натяки в двох перших)”[30]. Несумісність із цими хибками творчої особистості молодого режисера, на думку критика, є “зрадою самому собі”. А позначається вона найперше “саме на темпі вистави, і коли він, очевидно, навмисне, притамовує темп дії в першій картині, – ще зрозуміло, але, коли він в такому ж притамованому темпі дає й картину в хаті Пеклеванова – це ніяк не зрозуміло. Так само передержано темп і в картині, де повстанці сплянуть бронепоезд. Тут навіть сама ситуація вимагає скорішого розвитку дії, і, хоч діють там і повстанці (зв’язані з притамованим темпом), однак головним персонажем у цій дії є рух потягу, і він, очевидно, має визначати й темп. Отже, зміну темпів у виставі не скрізь видержано”[31].

Звернення до твору Вс. Іванова не стало перемогою “Березоля”. “Бронепоезд 14–69” лишився роботою досить випадковою на його кону. Однак сильний акторський склад, обдарована й зовсім молода група постановників – все це обіцяло можливість їх подальшої кращої, повнішої творчої реалізації попри загострення проблем мистецького оновлення, адаптації до інших художніх ідей. І це збігається з періодом, коли недавнє історичне минуле, яке все ще цікавить березильців, потроху витісняє дедалі більша увага до дня сьогоднішнього, відтвореного художніми засобами іншого гатунку.

Наближався час для якнайглибшого “занурення” у сучасну “Березолеві” дійсність. Бажаний аналітизм цього “занурення” гартували поглиблені студії інтелектуально потужних авангардних мистецьких течій. Соціальна відповідальність налаштовувала на ретельніше осмислення підходів до явищ сьогодення. Увагу до реалізму інспірують численні чинники, серед яких помітною є типова для “Березоля” налаштованість на глибокий зв’язок із аудиторією, повноцінний діалог з якою поступово скеровував театр до урізноманітнення стильових форм. Останні харківські прем’єри виразно окреслили ці зусилля. Але вони, через брак драматургії, здатної вести перед у такому пошуку, пропонувати нові ракурси, оцінки, підходи, – вони до вказаного моменту не спромоглися рішуче “прорватися” у нову мистецьку дійсність. Такий момент істини настає під час роботи над “Народним Малахієм”.

У перебігу подій середини 20-х років практика Б. Тягна постає одним із “резонаторів” істотних процесів творчого оновлення “Березоля”. Успіхи і поразки, що їх зазнав тоді молодий режисер, є водно-

час характеристичними ознаками значно суттєвіших зрушень у біографії всього колективу. Однак і тоді, і тепер досвід роботи Бориса Тягна у “Березолі” перших харківських сезонів зберігає значення важливого фактора становлення і самого режисера, і театру у переддень нового періоду творчого існування колективу, періоду, позначеного унікальною співпрацею із Миколою Кулішем.

1. Хвильовий М. “Золоте черево” як вихід із репертуарного тупика // *Нове мистецтво*. – 1926. – № 28.
2. Смолич Ю. “Король бавиться” в “Березолі” // *Нове мистецтво*. – 1927. – №12,13.
3. Там само.
4. Там само.
5. Ревуцький В. *Нескорені березильці*. – Нью-Йорк. – 1985. – С. 37.
6. Смолич Ю. “Король бавиться” у “Березолі”...
7. Там само.
8. Хмурий В. *Театр на його раменах* // *Український театр*. – 1992. – № 2.
9. Смолич Ю. “Король бавиться” у “Березолі”...
10. Там само.
11. Там само.
12. Там само.
13. Хмурий В. “Бронепоезд” в театрі “Березиль” // *Нове мистецтво*. – 1928. – № 3.
14. Смолич Ю. “Бронепоезд 14–69” у “Березолі” // *Вісті*. – Харків. – 1928. – 17 січн.
15. Хмурий В. “Бронепоезд” в театрі “Березиль”...
16. Там само.
17. Шерех Ю. *Зустріч з “Березолем”* // *Юрій Шерех. Пороги і запоріжжя. Три томи. Т. 2*. – Харків. – 1998. – С. 337.
18. Шевченко Й. *До підсумків театрального сезону в Харкові* // *Критика*. – 1928. – № 5. – С. 122.
19. Смолич Ю. “Бронепоезд 14–69” у “Березолі”...
20. Хмурий В. “Бронепоезд” в театрі “Березиль”...
21. Смолич Ю. “Бронепоезд 14–69” у “Березолі”...
22. Шевченко Й. *До підсумків театрального сезону...*
23. Там само.
24. Смолич Ю. “Бронепоезд 14–69” у “Березолі”...
25. Шевченко Й. *До підсумків театрального сезону...*
26. Смолич Ю. “Бронепоезд 14–69” у “Березолі”...
27. Хмурий В. “Бронепоезд” в театрі “Березиль”...
28. Смолич Ю. “Бронепоезд 14–69” у “Березолі”...
29. Хмурий В. “Бронепоезд” в театрі “Березиль”
30. Шевченко Й. *До підсумків театрального сезону...*
31. Смолич Ю. “Бронепоезд 14–69” у “Березолі”...

Світлана МАКСИМЕНКО

“КЛЮЧІ” ПЕТРА СОРОКИ*(Епізоди життя та творчості митця)***КЛЮЧ №1: БІОГРАФІЧНИЙ**

Діяльність і значення особи Петра Степановича Сороки (2.04.1891, Львів – 20.09.1950, Анжеро-Суженськ, Кемеровської обл., Росія) – актора, режисера, організатора театральної справи, адміністративного працівника у дирекції Українського театру міста Львова* – Львівського оперного театру (ЛОТ) часів Другої світової війни до сьогодні комплексно не досліджено в українському театрознавстві. З нагоди 115-ї річниці від дня народження митця робимо першу спробу повернення в соціокультурний контекст його імені. Оскільки причиною до історичного “забуття” П. Сороки стала його праця на кону Львівського оперного театру (1941–1944), насамперед спробуємо реставрувати характер його діяльності саме цього періоду.

Від 19 липня 1941 і до червня 1942-го р. Петро Сорока працював другим заступником директора цього театру – Андрія Петренка (першим заступником був Володимир Блавацький); від 1942-го (відколи посаду директора обіймає В. Блавацький) і до 1944 р. – працював актором, а також здійснював окремі постанови.

Після еміграції (1944) основного творчого складу ЛОТу до Європи, а потім до США, Петро Сорока залишився у Львові. Подальша його доля склалася трагічно. Як і багатьох українських митців сцени, що не відмовилися від своєї творчої праці в часи Другої світової війни (в тому числі Йосипа Стадника, Андрія Петренка, артистки Олени Горницької), Петра Сороку радянська влада засудила до концтаборів, інкримінуючи йому “роботу на ворога”. Тому інформацію про митця в радянські часи викреслювали або подавали в цензурованому вигляді.

Уперше 1983 р. факти його біографії оприлюднив П. Медведик у другому виданні УРЕ: “Со-

**Саме такою була перша назва колективу, яку після приєднання західних областей України до складу Генерального Губернаторства у серпні 1941 р. змінено за наказом німецької окупаційної влади на нейтральнішу: “Львівський Оперний Театр” (ЛОТ). Варто, однак, зазначити, що в різних часописах воєнного періоду (“Львівські вісті”, “Краківські вісті”) гурт називали порізно. Наприклад, театральний оглядач “Краківських вістей” у 1941–44 рр. Іван Німчук здебільшого дотримувався першої версії назви, підкреслюючи в такий спосіб національну заангажованість гурту.*

рока Петро Степанович (3. IV. 1891, Львів – 1948, там же) – укр. рад. актор. Творчу діяльність почав 1908 в аматорському театрі “Сокола”. Працював у Театрі товариства “Руська бесіда” у Львові (1912–1922, з перервами), Тернопільському українському театрі (треба: Тернопільському “Українському театрі” – С.М.) (1918–1920), у Львів. укр. драм. театрі ім. Лесі Українки (1939–1941), Львів. укр. драм. театрі ім. М. Заньковецької (1944–1946) та ін. Серед ролей – Микола (“Наталка Полтавка” Котляревського), Микола (“Украдене щастя” Франка), Хома Брут (“Вій” Кропивницького за Гоголем), Блазень (“Гамлет” Шекспіра)” [1].

Автор подає неточну дату і місце смерті П. Сороки – 1948 р., Львів. Цю ж інформацію, що, правда, уже в роки державної незалежності України, без посилення на автора, але абсолютно ідентичну за змістом, повторено у виданнях біографічних довідників “Митці України” [2] та “Мистецтво України” [3].

Тим часом відомості про П. Сороку в Україні 80-х років стало можливим черпати з діяльних видань. Наприклад, читаємо коротенький нарис Івана Стерпака, працівника Українського театру міста Львова – Львівського оперного театру 1941–1944 рр.: “Хто у Львові не знає актора Петра Сороку? Середнього росту, щуплий, дещо похилий, усміхнений, приязний.

Проминуло півстоліття, відколи я познайомився з Петром Сорокою, десь 1920-го року, коли я, як молодий студент, провадив аматорський гурток в одній із читальень на передмісті Львова, а П. Сорока та його товариш, завзятий співак на прізвище М. Бодак, приходили до читальні та помагали нам співати, коли ми уряджували Шевченківський концерт [...]”

Він був дуже рухливий, непосидючий. Завдяки його енергії, під фірмою “Союз Укр. Акторів” десь в році, якщо не помиляюся, 1923, а може рік раніше, поставлено в залі “Уль” при вул. Осолінських у Львові декілька ревій, які пройшли з успіхом [...]”

Петро Сорока був промотором зав’язку й початків праці сценки “Цвіркун” при Стрілецькій площі, в будинку Ремісничої Палати, де була прекрасна зала. Я тоді невідступно працював з ним, – згадує Іван Стерпак. – З Петром Сорокою в театрі Й. Стадника об’їздили ми міста й містечка (в часі моєї першої праці у театрі Й. Стадника), з п’єсами “День і ніч” Анського та оперою “Кльо-Кльо” [...]”

По двох-трьох тижнях поїздки ми поверталися до Львова на кількадечний відпочинок. Відпочинок такий умів добре використати Сорока. В такі вільні дні робили ми “випади” до не дуже віддалених місечок, як: Миколаїв, Стрий і т.п.[одібне], там ставили “Заручини по смерті”, ком. на дві дії Пал[иводи]-Карпенка. Для публіки це була справжня розвага. Обсада: А. Нижанківський, Ганна Совачева, П. Сорока, С. Сорокова, І. Стерпак. Ставили й “Жонатого Мефістофеля”, де грав ще й Залуцький. П. Сорока на терені Львова влаштовував ревійові вистави, веселі вечори, в яких брали також участь обоє Крижанівські” [4].

Про людські якості актора читаємо далі таке: “Був дуже услужливий, завжди мав досить лез-“желеток” для голення, і не один із нас дістав нову та мав спокій на кілька тижнів [...]”.

Ходять чутки, що після другого приходу совітів у Галичину П. Сорока, який залишився, працював ще деякий час у театрі, та пізніше його кудись заслали, мабуть, за його постановку “Соловки” (про цю постанову детальніших відомостей не знаходимо – С.М.), й слід за ним загув” [5].

У восьмому томі “Енциклопедії українознавства” (Сарсель, 1976, с. 2956) у статті Валеріяна Ревуцького (надрукована анонімно) про П. Сороку подано дефініцію: “Актор і режисер гал. театрів”. Там сказано, що він працював “з 1914 р. у театрі “Бесіди” у Львові, з 1921 мав власну трупу”, що в ЛОТі “висту-

пав в опереті і ставив серед ін. [шого] “Жайворонка” Ф. Легара” [6].

Ю. Булка у розділі “Музична культура Західної України [1917–41]” 4-го тому шеститомної “Історії української музики” згадує прізвище П. Сороки як виконавця ролі Возного у виставі “Наталка Полтавка”, котра була здійснена 1936 р. у Львові, з ініціативи Музичного товариства імені М. Лисенка та кооперативу “Український театр” [7].

В. Ящун та Л. Рудницький у статті “Коротка біографія Григора Лужницького” згадують ім’я режисера Петра Сороки як постановника п’єс Г. Лужницького в 30-х роках: “На сценах Львова і Золочева йшла музична комедія на шість відслон “Жабуриння” у виконанні ансамблю “Богема” під режисурою Петра Сороки” [8]. Тут же зустрічаємо ще одну цікаву інформацію – з приводу виходу в світ першої української релігійної драми ХХ ст. про св. Йосафата “Посол до Бога”, “що її виставив у 1934 р. під режисурою Петра Сороки тодішній ректор Малої семінарії у Львові В. Я. Перридон” [9]. Прізвище актора як учасника різних мандрівних труп Галичини 1-ї половини ХХ ст. називає О. Боньковська у дослідженні “Львівський театр товариства “Українська Бесіда” 1915–24” [10].

Про Петра Сороку як режисера ЛОТу йдеться у книжках О. Паламарчук “... А музи не мовчали” (Львів, 1996) [11] та в п’ятому томі “Історії української музики (1941–1958)” [12].

Колектив Львівського оперного театру, 1942 р. Світлина з архіву Тетяни Шустер.



Про окремі постанови у різних театрах 30–40-х рр. ХХ ст. читаємо у статтях Гр. Лужницького: “Не банкрутуємо!” (уперше надрукованій у часописі “Новий час”. – Львів, 1931. – Ч. 125.); “Сараєво”, сенсаційна драма на 5 дій Брандовського (“Новий час”. – Львів, 1931. – Ч. 30); “Ювілей Львівського оперного театру” (“Львівські вісті” 1942. – Ч. 78.); “500-а вистава Львівського оперного театру” (“Львівські вісті”. – 1943. – Ч. 56.); “З історії українського театру” (Київ. – Філадельфія, 1953. Ч. 3); “Львів в історії українського театру” (вперше надруковано у виданні “Львів: Літературно-мистецький збірник: В 700-ті роковини заснування княжого міста”. / За ред. Б. Романенчука. – Філадельфія: Київ, 1954) [13].

Мирослав Семчишин у другому, фототипному виданні книжки “Тисяча років української культури” згадує П. Сороку та його театр “Богема”, що мав “модерний репертуар” і “доволі гарні досягнення” серед мандрівних труп Галичини 20–30-х рр. ХХ ст. [14].

У книжці спогадів Р. Василенка “Життя в гримі та без” серед режисерів ЛОТУ згадано також і прізвище П. Сороки [15].

Календар знаменних і пам’ятних дат на 2006 р. “Митці Львівщини” зазначає, що у квітні 2006 р. минає “115 років від дня народження Петра Сороки (1891–48), актора” [16].

Отже, в жодному з перелічених вище джерел – ані в радянському, цензурованому виданні, ані тепер – не досліджено комплексно театральну діяльність митця з середини 20-х років до 1939-го та в період Другої світової війни. Правда, П. Медведик в УРЕ згадує постанову “Гамлета”, але дипломатично не вказує дати постанови – 1943 р. і помилково називає роль Блазня, хоча П. Сорока в згаданій виставі грав роль Першого гробокопа. Слід гадати, що й подані П. Медведиком дата й місце смерті П. Сороки “1948, Львів” – свідомо містифікація з тих самих “дипломатичних” міркувань, бо інакше стаття в УРЕ не могла б з’явитись.

Таємничу завісу трагічної долі актора відхилив нам народний артист України, заньківчанин Борис Мірус, який з 1946 р. вже працював у Театрі імені Марії Заньковецької. Історія ця за своїм характером межує з трагіфарсовою природою усієї комуністичної ідеології загалом та зокрема людських доль – “гвинтиків” у ній.

“Я пригадую цього сивого, невисокого на зріст, мовчазного, хворобливого (весь час покашлював), непоказного чоловіка, і не міг собі уявити: яким же він був героєм у Львівському оперному театрі? Адже там грав роль Миколи в “Украденому щасті”! Після війни в театрі імені Марії Заньковецької виконував переважно епізодичні ролі у виставах “Мужицький посол” Л. Смілянського, “Місія містера Перкінса в країну більшовиків” О. Корнійчука. Мешкав у будівлі

театру імені Марії Заньковецької, на третьому поверсі, і нараз – непомітно зник... До Львова більше не повертався.

Олександр Гай, який приїхав 1947 р. до Львова з Москви, дивувався: його поселили в помешканні театру, де на плиті стояв щойно зварений обід – гарячий борщ... Особливо був вражений О. Гай кількістю “зимових” закуток: варень, конфітур, солінь, які довго і з задоволенням споживав...” [17].

Згідно з наказом № 68 (зберігається у відділі кадрів Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької) від 19 червня 1947 р. Олександр Гай був зарахований до трупи театру 20 червня 1947 р. Отже, з розмови із Б. Мірусом можемо зробити висновок, що Петра Сороку заарештували напередодні вселення туди О. Гая. Попереднього наказу про відрахування П. Сороки зі складу трупи не було. У відділі кадрів Театру імені Марії Заньковецької вдалося розшукати єдине свідчення про актора П. Сороку (його особової справи там немає): наказ № 88 від 15 серпня 1947 р. про те, що П. Сорока разом із творчим складом заньківчан іде у чергову літню відпустку від 15 серпня по 11 вересня 1947 р. Можливо, цей наказ було видано на вже відсутнього в трупі актора? На цьому його театральні сліди зникають у безвісті.

Очевидно, забрали його раптово, несподівано для самого арештованого. Разом з ним “зникла” і його дружина (це був другий шлюб, жінка була молодшою).

Наші тривалі пошуки документальних свідчень про актора в архівах УСБУ у Львівській області, Обласному державному історичному архіві нарешті привели до Управління інформаційних технологій УМВС України у Львівській області. Працівник згаданої установи Марія Владиславівна Сав’як допомогла авторці цих рядків розшукати особову справу П. Сороки № Р-653, фрагменти якої публікуємо вперше.

Петро Степанович Сорока, прибувши на спецпоселення 7 листопада 1947 р. (21 жовтня виїхав зі Львова), був засуджений Кемеровським обласним судом у 1949 р. на 25 (!?) років позбавлення волі. “Предварительным и судебным следствием установлено, что Сорока в 1941 году, находясь на временно оккупированной территории немецкими войсками Украинской ССР и проживая в гор. Львове, добровольно поступил на службу к немецким оккупантам в качестве заместителя директора драматического театра, принимал участие в постановке антисоветской пьесы “Триумф прокурора Дальского” как во Львове, так и других ближайших городах, тем самым оказывал пособничество немцам и своими действиями проводил пропаганду против Советского Союза. Сорока, находясь в гор. Анжеро-Суженске, Кемеров-

скої області, як спецпереселенець, на протязенні 1948 г. среди окружающих его лиц проводил контрреволюционную агитацию: клеветал на условия жизни трудящихся в СССР, высказывал пораженческие настроения в отношении СССР, одновременно восхвалял жизнь в бывшей панской Польше и в период немецкой оккупации”, – читаємо у звинувачувальних документах [18].

В анкеті Спецкомендатури МВС № 61 Кемеровської області м. Анжеро-Суженська вказано й останні “занимаемые должности” колишнього актора: “сторож лесозавода шахты 9/15”, адресу: “Кемеровская область, г. Анжеро-Суженск, Лесопильная площадь, землянка № 2” [19].

У цій же кримінальній справі вміщено довідку про дату смерті Петра Сороки: 20 вересня 1950 р., Анжеро-Суженськ. Можна припустити, що місце останнього спочинку засудженого – там само.

Отже, нам вдалося встановити точну дату смерті, місце поховання Петра Сороки й повернути у науковий та історичний обіг достовірні біографічні дані, що стосуються митця. Реабілітований він посмертно згідно з Законом “Про реабілітацію жертв політичних репресій на Україні” від 17 квітня 1991 р.

На підставі публікацій у львівських часописах 1941–1944 рр. та вже згаданих фрагментів кримінальної справи № Р – 653, що зберігається в Архіві УМВС у Львівській області, робимо першу спробу відтворити творчу діяльність митця Петра Сороки, її характер, визначити її особливості та місце в історії Українського театру міста Львова і – українського театру в Галичині.

До названого гурту у 1941 р. Петро Сорока прийшов, як і більшість його членів, уже творчо сформованою особистістю, маючи багаторічний досвід роботи (творчої та адміністративної) в численних українських і польських трупах Галичини.

В автобіографії митця читаємо***: “Народився у Львові 2. 04. 1891 р. Батько мій був будівельним робітником і помер, коли я був малолітнім. По укінченні 6 клас гімназійних, не маючи змоги продовжувати науку, поступив в 1909 р. до Українського театру “Руської Бесіди” у Львові і працював до 1914 р. Директором Театру був Стадник Осип – під час першої світової війни служив я в австрійській армії, а по скінченні війни від 1919 до 1939 р. працював в об’їздових Театрах як артист і режисер. За Радянської влади від 1939–1941 р. працював як артист в Театрі ім. Лесі Українки у Львові. Під час німецької окупації 1941–1944 рр. працював в тому ж самому театрі один рік як заступник директора, а два роки як артист-режисер.*

** *Правопис документів та публікацій подаємо без змін.*

Від 1944 до 1947 р., тобто до мого виселення зі Львова, працював і як артист в театрі ім. Марії Заньковецької у Львові.

До жодної політичної організації ані партії ніколи не належав і взагалі політикою не займався.

12. 12. 1948” [20].

На момент утворення Українського театру міста Львова у липні 1941 р. Петро Сорока, очевидно, під впливом сильного лідера Володимира Блавацького, зініціював акт “недовіри” Йосипові Стаднику.

“На третій чи четвертий день після окупації німцями Львова я пішов до театру імені Лесі Українки, де останнім часом був художнім керівником. У театрі я зустрів акторів Блавацького, Петренка і Сороку, які мені заявили, що артисти мене як художнього керівника не визнають тому, що вся громадськість м. Львова, і особливо українська молодь, виступають проти мене за те, що я себе скомпрометував при Радянській владі своїм депутатством, що наче я, як депутат Верховної Ради, не відстоював волі та інтересів Українського народу, не захищав заарештованих органами Радянської влади українців і т. п.” – свідчив на допиті так само заарештований влітку 1947 р. (дуже цікаво: це випадковий збіг чи персональна “наводка”?) органами МДБ Йосип Стадник [21].

Як дивовижно поєднає радянська влада пізніше у своїх концтаборах долю обох: і “обвинувача” Сороку, і “звинуваченого” Стадника!

На зборах акторів у липні 1941 р. було обрано нове керівництво Українського театру міста Львова: “Директором театру став Андрій Петренко, що був перед тим головним адміністратором “Театру ім. Лесі Українки”, я погодився бути першим заступником, а П. Сорока – другим заступником. Загальні збори прийняли цей склад, а Управа міста затвердила”, – згадав В. Блавацький [22].

КЛЮЧ № 2: РЕЖИСЕРСЬКИЙ

Наприкінці першого театрального сезону, у червні 1942 р., В. Блавацький одноосібно стане директором Львівського оперного театру. “Режисуру всіх трьох ділянок театру (йдеться про драматичну, опереткову, оперну секції театру – С.М.) вели, крім мене, ще Й. Стадник і П. Сорока, які теж брали участь у виставах як актори”, – зазначав у тих же спогадах Володимир Блавацький [23].

Співочий від природи, але без відповідної фахової підготовки (його “університетами”, як у В. Блавацького, була практична робота в мандрівних трупах Галичини), Петро Сорока заявив про себе як режисер Українського театру міста Львова “Наталкою Полтавкою” І. Котляревського. “В короткому часі ми дістали дозвіл на виставу під фірмою “Український

Театр міста Львова” і 19 липня вперше відкрили завісу виставою “Запорожця за Дунаєм” в постанові Й. Стадника з І. Рубчаком і Є. Поспівою в головних ролях [...] Я наспіх, за кілька днів, підготував “Марусю Богуславку” з Кривицькою в заголовній ролі, П. Сорока безсмертну “Наталку Полтавку” в оперній версії з Кальченко, Черних, Романовським, Тисяком та Сорокою в головних ролях. Відновили ми також “Украдене щастя” І. Франка, і ці чотири нашвидкуруч підготовані вистави заповнили нам на деякий час репертуар і дозволили дальші вистави підготувати вже більш дбайливо й серйозно”, – пише у вже цитованих спогадах директор театру [24].

В. Гайдабура у книжках “Театр, захований в архівах” [25] та “Між Гітлером і Сталінін” не вказує на згадану виставу як прем’єру, визначаючи її як “перший показ в окупації” [26]. Йшла вистава, згідно з хронологією відновленого нами репертуару, лише п’ять разів у серпні 1941 р. Згадок та статей про неї у львівській пресі знайти не вдалося.

Наступною постановою Петра Сороки у Львівському оперному театрі була оперета Франца Легара “Жайворонки”, прем’єра якої відбулась 19 січня 1942 р. (диригент – Я. Барнич, балетмейстер – Є. Вігілев, художник – М. Радиш, концертмейстер – О. Голинська).

“Після “Циганського барона” – це друга оперетка з європейського репертуару, виставлена в цьому сезоні Львівським українським театром, – писав рецензент під псевдонімом Львовянин у “Краківських вістях” [27].

Як і всі рецензії на початках діяльності українського театру, ця стаття так само радше констатувала появу прем’єри та називала заангажованих у ній акторів, не виявляючи особливостей режисерського рішення: “Свою популярність завдячує “Жайворонки” у першу чергу легкій мелодійній музиці Легара, зокрема кільком сентиментально-солодким пісенькам, які з місця вбиваються в пам’ять слухачам. Лібрето “Жайворонки” просте, воно також настроєне на сентиментальну нотку та пересипане дотепами, від яких сая зриває собі боки. Коли ж ще додати балетні вставки, вивчені п. Є. Вігілевим, а й декорації М. Радиша – то все вистава має запевнений успіх” [28].

Серед акторів рецензент відзначає передовсім Стефу Стадниківну (Маргіт), Й. Полякова (маляр Шандор), В. Блавацького (дідусь Маргіт) та О. Кальченко (акторка Вільма). “Ця чвірка має львину заслугу у великому успіху вечора, бо всі відповіли завданню. З виконавців менших партій на велике признание заслуговує М. Степова в ролі прислуги Борчі, сама поява якої на сцені викликувала сальви сміху. Добрий тип сільського красуня, судженого Маргіт, Лайоша, створив постановний і вродливий Є. Курило. Може дещо непереконаливо випав Є. Левицький в ролі баро-

на Арпада... На обох виставах театр був випроданий до останнього місця” [29].

Третя режисерська робота П. Сороки – “жарт” “Паливода XVIII ст.” І. Карпенка-Карого (прем’єра відбулась 12 вересня 1942 р. Музичне оформлення – Л. Туркевич, диригент – Я. Вошак, балетмейстер – В. Штенгель, сценічне оформлення – М. Радиш).

Остап Тарнавський у “Львівських вістях” писав: “Актори, які з усього клубовища неповно зарисованих персонажів зуміли найти питому нитку та створити комічний тип – були найкращими виконавцями поодиноких ролей. В першу чергу треба підкреслити прекрасну гру П. Сороки в ролі дожджачого, який теж і викликував найбільше сміху та оплесків на скромно виповненій залі. Дуже добрі були теж І. Рубчак (Кійок), Є. Левицький (Тхоржевський) і Ст. Крижанівський (селянин Петро), які й нагадували публіці, що це комедія-жарт, з чого треба сміятись. Однак жаль, що автор відзначив для них у п’єсі такі малі ролі. Достроювались до них А. Антонишин і С. Степанюк (Кукліновський), створюючи гротескові типи. Знаменитого актора Я. Геляса в ролі графа воліли б ми бачити більш поривним жартуном-заводякою та легкодушним, примхливим паничем, бо тоді більше відповідала б йому роль Паливоди. Гарно підкреслювало б теж його примхливість кілька затійок, які міг заімпровізувати сам режисер. Теж роля маршала Гавенди мала багато до побажання. Щоб поминути сухість і безвиразність, її виконавець мусить і рухами, і мімікою створити тип панського підлизи, зманірованого самолюбця чи іншого дивака. Жіночі ролі не вимагали спеціального комедійного відтворення. Є. Дичківна в ролі Домці дала тип наївної, закоханої дівчини з повним талантом. Л. Кривицька в побічній ролі старостини не мала нагоди виявити все своє акторське знання, талант і рутину. Те саме можна сказати про Н. Лужницьку (1-ша циганка), М. Крижанівську (2 циганка), В. Копестинську (Ядвіга) та Л. Сердюк (Палажка) – без закиду. Інші виконавці мало переконали. Не переконували теж збірні сцени, що мали поживлявати дію. Виступи хору та балету скромні. Музичне оформлення не змогло надати жартові більшого ефекту. Декорації М. Радиша надто розкішні на виставу, яка після таких постанов, як “Циганський барон”, “Скупар”, “Мина Мазайло” й інші, не зробила належного враження” [30].

“Краківські вісті” в особі Івана Німчука також підтримали попереднього рецензента. “На самому вступі приходиться спитати: з якою метою вставлено в репертуар цю анахронічну, ідеологічно схиблену, з національно-виховного погляду просто шкідливу, до того й найслабшу п’єсу такого сильного драматурга, як Іван Тобілевич? Та ж Львівський Театр – це така передова станиця українського театрального мисте-

цтва, що на нього спрямовані тепер очі всіх, своїх і чужих. Та ж від нього, міркуючи по таких його вдатних постановках, як “Украдене щастя”, “Батурин”, “Тріумф прокурора Дальського” і “Мина Мазайло” з української драматургії чи “Скупар” та “Самодури” з чужої літератури, мусимо вимагати чогось більшого, кращого, досконалішого, бо ж на його поставах вzurуються інші театри, від нього вони вчать. На жаль, маємо поважні застереження і до самого виведення цієї п’єси. Не знаємо, чи вложено в неї замало праці, чи тут інша причина, досить, що в деяких моментах виглядало, наче б ми мали на сцені не професійних акторів, а звичайних собі аматорів”, – обурювався І. Німчук [31].

Пізніше, у книжці своїх спогадів письменник і журналіст Остап Тарнавський напише: “Театр і його діячі не люблять критики; вони показують себе на сцені і бажають, щоб їх хвалили. Дирекція театру висловила свої обурення та заповіла виставу “Паливоди” на кожний день наступного тижня. Це так, щоб доказати, що п’єса може мати успіх і без похвальної рецензії. Та публіка має теж свій голос. Не тільки рецензентам не підпала у смак вистава, і публіці вона не сподобалась. І ось після чотирьох вистав, та ще й при слабкому відвідуванні (а театр був постійно переповнений) п’єсу зняли з репертуару” [32].

Цей “скандальний” випадок в історії театру був, очевидно, добрим професійним уроком на майбутнє і директорів Володимирові Блавацькому.

Не поділяючи застережень І. Німчука стосовно “анахронізму”, “ідеологічного схиблення” літературної першооснови “Паливоди”, варто відзначити її популярність як серед глядачів в українських трупах періоду “театру корифеїв”, так і сучасного українського театру. Звернення до сюжету класичної комедії І. Тобілевича українського драматурга Ярослава Стельмаха та низка вдалих сучасних постанов “Коханого нелюба” (так вона названа в “рімейку”) сьогодні на сценах Національного театру ім. Марії Заньковецької (режисер Ф. Стригун), Донецького академічного українського музично-драматичного театру (режисер А. Бакіров), Тернопільського академічного драматичного театру ім. Т. Шевченка (режисер В. Жила) заперечують твердження про “анахронізм” твору. Проблема – у режисерській інтерпретації вистави. На жаль, П. Сороці, як переконують рецензенти, не вдалося ані жанрово, ані концептуально вирішити комедію “Паливода XVIII ст.”.

“За “Паливодою” зміцнилася слава забавної і повної дії комедії – фарсу, що виділяється серед інших комедій Тобілевича багатством справді комічних ситуацій, сценічністю, інтригою, хоч і простенькою, але швидкою, і театральністю в прямому й традиційному розумінні цього слова. П’єса-жарт, п’єса-експеримент

з умовно-театральним “епілогом” – таке поширене й справедливе визначення “Паливоди”. Це нітрохи не зменшує значення цієї п’єси в творчості Тобілевича”, – зазначає О. Борщаговський [33].

Крім трьох режисерських постанов: “Наталки Полтавки” І. Котляревського, оперети “Жайворонок” Ф. Легара та жарту І. Тобілевича “Паливода XVIII ст.” – у Петра Сороки у 1941–1944 рр. не було більше самостійних режисерських постанов на сцені ЛОТ.

Спільно із В. Блавацьким здійснив П. Сорока також постанову опери “Травіата” Дж. Верді (прем’єра 7 січня 1942 р.). “Травіату” ставили тоді у німецькомовному (із запрошенням німецьких співаків) та україномовному варіантах, відповідно із двома диригентами (для німців диригував А. Копп, для українців – Я. Вошак) та режисерами. Очевидно, В. Блавацький працював із запрошеними іноземними виконавцями, П. Сорока – з українськими.

Василь Витвицький відгукнувся на прем’єру схвальною рецензією. Він підкреслив “цілість” усіх її компонентів: високий рівень музичної культури (диригент Я. Вошак), постановочної, вокальної. “На сольових і ансамблевих виступах слідна праця концертмайстра Маріяни Лисенко (доньки Миколи Лисенка – С.М.). Знову ж на цілості вистави видно руку режисерів В. Блавацького і П. Сороки” [34].

Як можемо судити із наведеної оцінки, такі випадки у біографії митця у той період були не частими.

“Не був це особливо цінний режисер, для цього не діставало йому належної освіти і бажання підвищити свої режисерські кваліфікації. Із-за цього і репертуар театру, про що згадаю окремо, був дуже “сорокатий”, і виведення поодиноких вистав лишало багато до бажання. Йому все ж таки завдячую перші вказівки сценічного ремесла, він вчив мене [...] ходити по сцені, і за це я йому по сьогоднішній день сердечно вдячний”, – читаємо у “Спогадах” В. Блавацького [35].

“За словами мого друга Й. Гірняка, він (П. Сорока – С.М.) як режисер не мав достатньої культури і працював з акторами за “вербувальним методом” [...] Петро Сорока увійшов до історії нашого театру (по моїй думці) як організатор театральних вистав, а не як творчий режисер. Знаючи його організаційні здібності, тому і вибрали його заступником головного адміністратора (насправді – директора – С.М.) ЛОТ, а саме заступником Андрія Петренка. Залишаючи Львів, Гірняк побачив Сороку, що сидів з ключами від ЛОТ, які він мав би передати більшовицькій владі...”, – писав у листі до авторки від 22 грудня 2005 р. Валеріян Ревуцький .

Отже, із наведених фрагментарних, лаконічних, суперечливих свідчень можемо висувати таке. Концептуально режисер-ремесник Петро Сорока не вписувався у творчі аспірації моделі європейського театру

Володимира Блавацького. Але був необхідним йому як практик, виконавець рутинної, невдячної щоденної театральної роботи. В театральній практиці завжди побіч Майстра (Блавацького) присутній підмайстер. На цю роль добре надавався Петро Сорока.

КЛЮЧ № 3: АКТОРСЬКИЙ

Про акторський доробок митця у Львівському оперному театрі 1941–1944 рр. можемо судити зі скупих інформаційних повідомлень- “загальників” у пресі згаданого періоду. Оскільки актор за природою свого обдарування та сценічним амплуа добре підходив до втілення персонажів другого плану та “побутового” репертуару, режисери відповідно використовували його: Возний у “Наталці Полтавці” І. Котляревського, Микола в “Украденому щасті” І. Франка:

“Петро Сорока був зразковим інтерпретатором Возного, добрим режисером побутових картин і прихильником уводити на сцену молоді таланти,” – читаємо суб’єктивну, але по-людяному тепло оцінку П. Сороки, яку дає колишній ЛОТівець Роман Кухар (США) в листі до авторки від 5 грудня 2005 р.

В епізодах актор виявляв свою майстерність, володіння сценічним ремеслом. Часто використовували його вокальні та музичні здібності.

В “Украденому щасті” І. Франка (прем’єра – 28 серпня 1941 р., режисер – Й. Стадник) П. Сорока виконував роль Миколи Задорожного. Лаконічна оцінка спектаклю у “Краківських вістях” загалом зводилась до епітетів “дуже дбайлива”, що ж до виконавців головних ролей: Н. Лужницька (Анна), П. Сорока (Микола) та Я. Геляс (Михайло) зазначалось, що вони “створили досконалі типи” [36].

У виставі “Тріумф прокурора Дальського” К. Гупала (прем’єра 4 лютого 1942 р., режисер В. Блавацький) Петро Сорока створив образ негативного персонажа – начальника ГПУ Авдєєва. Рецензент “Львівських вістей” дипломатично напише про цю роль: “Дискусійно можна б ставитись до інтерпретації ролі Авдєєва (арт. Сорока), в якій чи не замало підкреслено сутнісні риси начальника ГПУ” [37].

Можемо припустити, що відсутність тонових яскраво-негативних зображальних засобів в актора (за що його критикує рецензент, котрому звичніше бачити радикальнішу розстановку сил: наші і чужі) – свідомий вибір митця. Прототипи Дальського, так само як і Авдєєва, ховалися в реальному житті за “ширмою” людяності в нелюдській машині ГПУ. Тому і П. Сорока, і В. Блавацький на основі свого життєвого і професійного досвіду із схематичного літературного матеріалу створили обертонні сценічні образи “правозахисників” радянської ідеології.

У жарті І. Тобілевича “Паливода XVIII ст.” (прем’єра 15 вересня 1942 р.) Петро Сорока був і режисером, і виконавцем ролі Харка Ледачого. Львівська преса критично поставилась до “режисерської безпорадности” постановника, однак констатувала: “В першу чергу треба підкреслити прекрасну гру П. Сороки в ролі доїжджачого, який теж і викликував найбільше сміху та оплесків на скромно вивченій залі” [38]. Отже, акторська інтуїція і досвід превалювали тут над режисерською безпорадністю П. Сороки .

Іван Німчук у рецензії на поставу Шекспірового “Гамлета” у режисурі Й. Гірняка (прем’єра – 21 вересня 1943 р.) відзначив, що “можна зробити живі по-статі” навіть у таких епізодичних ролях, як Гробокон у виконанні Петра Сороки [39].

В останній лотівській виставі Й. Гірняка – “Ревізор” М. Гоголя (прем’єра 3 березня 1944 р.), яку постановник вирішив у складному трагіфарсовому жанровому ключі, Петро Сорока грав роль Осипа, слуги Хлестакова. І. Німчук 11 березня 1944 р. констатував: серед “ясно й чітко зарисованих [...] оригінальних типів-характерів” вирізнялась “знаменита гра” і Петра Сороки – Осипа [40]. А Валеріян Ревуцький у книжці “Нескорені березільці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська” стосовно згаданої вистави вкаже на відсутність у ній одностилевої гри: “Наприклад, у такій виставі, як “Ревізор”, де загалом було досягнуто певного ритму вистави, такий відомий актор, як Петро Сорока у відповідальній ролі Осипа випадав з цього темпоритму” [41].

“Як актор він дуже талановитий, з природи інтелегентний, жалко тільки, що він свого таланту сам не хотів як слід використати із-за якоїсь для мене не зрозумілої байдужості чи просто лінивства”, – зазначав пізніше у своїх спогадах за океаном В. Блавацький [42].

Причина тут була, можна припустити, іншою: актор Петро Сорока змушений був дбати про сім’ю, родину, заробляючи на хліб насущний за несприятливих для національної сцени умов (одержимий сценою і не переобтяжений батьківським обов’язком Блавацький розцінював це по-своєму).

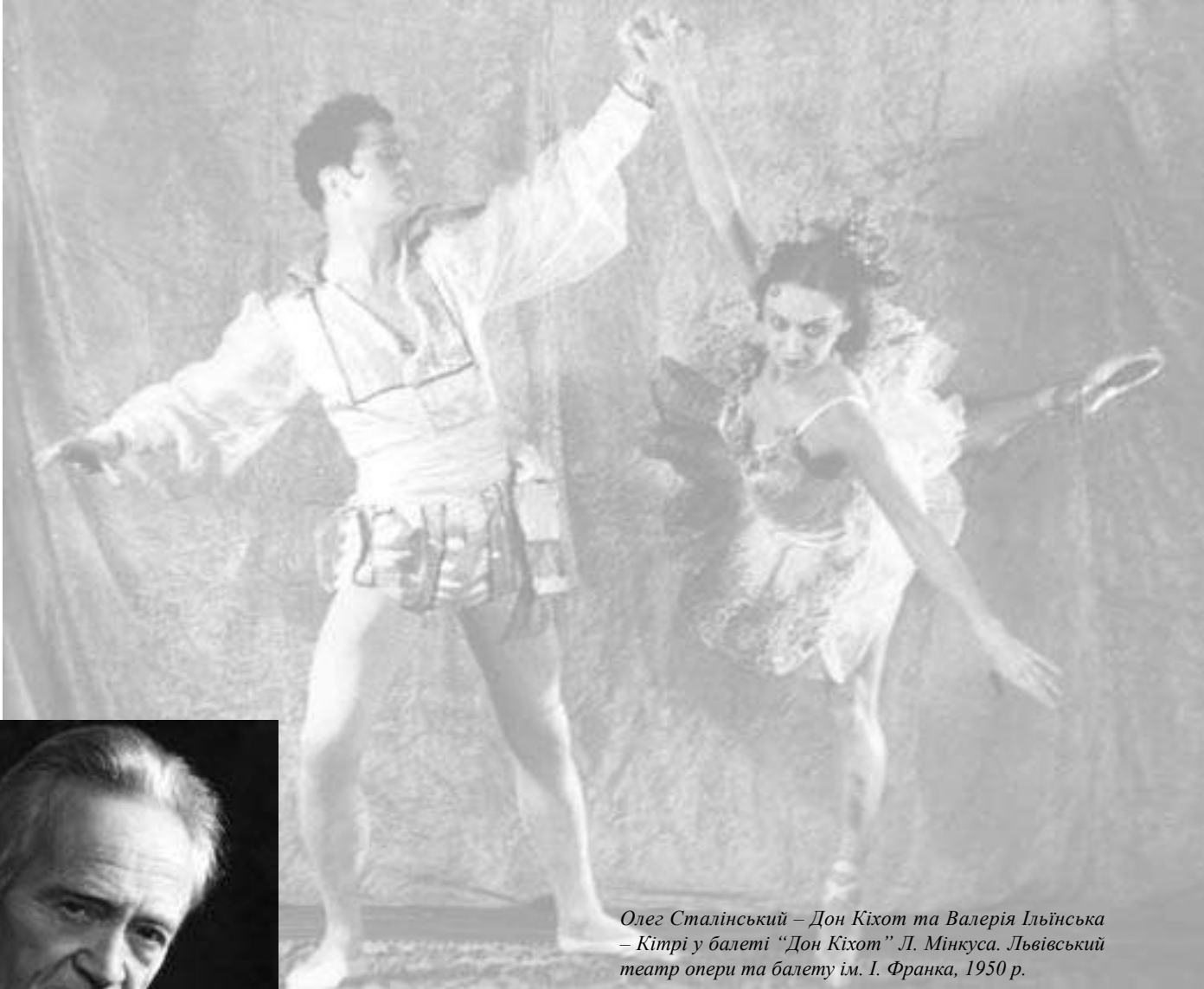
За своєю природою, очевидно, Петро Сорока був людиною театру, українцем-патріотом, котрий, як і більшість тогочасних “жерців Мельпомени”, не мислив свого життя поза сценою. Байдуже, ким там працювати: адміністратором, співаком, режисером чи актором...

І навіть якщо його вроджений акторський талант не зміг за важких обставин достатньо професійно розвинутись, а окремі режисерські постанови не стали етапними в історії Українського театру міста Львова – Львівського оперного театру 1941–1944 рр., його

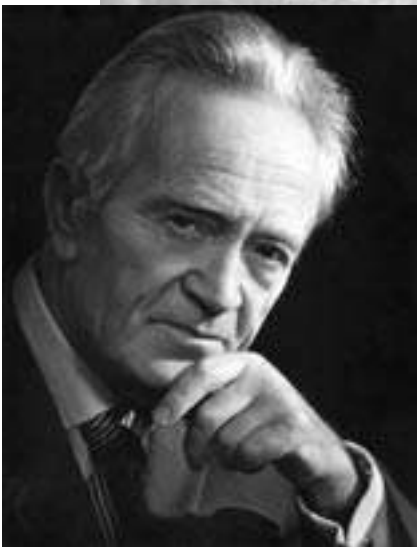
життєва і мистецька доля – яскраве підтвердження одержимості багатьох (знаних і невідомих ще досі) імен “чорноробів та інтелігентів” української сцени. Театрові їхні ключі від мистецтва виявилися непотрібними тоталітарним владам. Але вони, як могли і як уміли, вірно служили національній культурі і своєму народові, не сподіваючись на лаври чи похвалу. Просто з любови до ТЕАТРУ. Зараз настав час повернути їхні імена, без ретуші і прикрас, в контекст історії.

1. Українська Радянська Енциклопедія. – К., 1983. – Т. 10. – С. 319.
2. Митці України. Енциклопедичний довідник за ред. А. Кудрицького. – К., 1992. – С. 546.
3. Мистецтво України. Біографічний довідник за ред. А. Кудрицького. – К., 1997. – С. 554.
4. Стерпак І. Петро Сорока. – Наш театр. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1975. – Т. 1. – С. 703–704.
5. Там само.
6. Енциклопедія українознавства. Перевидання в Україні. – Львів, 2000. – Т. 8. – С. 2956.
7. Булка Ю. Музична культура Західної України. Історія української музики. У 6 т. – Т. 4 (1917–1941). – К., 1992. – С. 562.
8. Ящун В., Рудницький Л. Коротка біографія Григора Лужницького // Григорій Лужницький (1903–1990): Збірник праць і матеріалів на пошану Григорія Лужницького. – Львів–Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1996. – С. 8.
9. Там само. – С. 6.
10. Боньковська О. Львівський театр товариства “Українська Бесіда”. 1915–1924. – С. 57, 65, 72, 153, 172, 176, 227.
11. Паламарчук О. ... А музи не мовчали. – Львів, 1996.
12. Беляєва М., Якименко Н., Муха А., Музично-театральне життя // Історія української музики. У 6 т. – Т. 5. (1941–1958). – Київ, 2004. – С. 355, 356.
13. Лужницький Гр. Український театр: Наукові праці, статті, рецензії. У 2 т. – Львів: 2004. – Т. 1. – С. 263, 271, 289–291, 293, 299; – Т. 2. – С. 81, 105, 173–176, 240, 247.
14. Семчишин М. Тисяча років української культури (друге, фототипне видання). – К., 1993. – С. 517.
15. Василенко Р. Життя в гримі та без. – Торонто–Київ, 1999. – С. 303.
16. Митці Львівщини. Календар знаменних і пам’ятних дат на 2006 рік. – Львів, 2006. – С. 6.
17. З авторизованого запису розмови із Борисом Мірусом. 20 травня 2005 р.
18. Кримінальна справа Петра Сороки № Р-653 Архіву УМВСУ у Львівській області. – С. 40.
19. Там само. – С. 2.

20. Там само. – С. 9.
21. Максименко С. Справа його життя // Просценіум. – Львів, 2001. – Ч. 1. – С. 22.
22. Блавацький В. Три роки “Львівського оперного театру” // Ревуцький В. В орбіті світового театру. – Київ–Харків–Нью-Йорк, 1995. – С. 179.
23. Там само. – С. 181.
24. Там само.
25. Гайдабура В. Театр, захований в архівах. – К., 1998. – С. 30.
26. Гайдабура В. Між Гітлером і Сталінім. – К., 2004. – С. 285.
27. Львовянин. Вистава “Жайворонка” у Львівському українському театрі // Краківські вісті. – Львів. – 1942. – 25 січня. – Ч. 14 (461). – С. 7.
28. Там само.
29. Там само.
30. ОТ [Остап Тарнавський]. З театру. Премієра у Львівському Театрі // Львівські вісті. – Львів. – 1942. – Ч. 208(332). – 15 вересня. – С. 3.
31. Німчук І. З театру. Львівський Український Театр: “Паливода XVIII століття” // Краківські вісті. – Львів. – 1942. – Ч. 209(656). – 20 вересня. – С. 4.
32. Тарнавський О. Літературний Львів, 1939–1944. – Львів, 1995. – С. 103–104.
33. Борщаговський О. Драматургія Тобілевича. – К., 1948. – С. 105.
34. Витвицький В. З театру. “Травіата” Дж. Верді на сцені Оперного Театру // Львівські вісті. – Львів. – 1943. – Ч. 7(427). – 14–15 січня. – С. 5.
35. Блавацький В. Спогади / Ревуцький В. В орбіті світового театру. Київ–Харків–Нью-Йорк, 1995. – С. 97.
36. Львовянин. Театральна справа у Львові // Краківські вісті. – Львів. – 1941. Число 197(352). – 7 вересня. – С. 4.
37. М. Терен [Т. Юськів]. Тріумф прокурора Дальського // Львівські вісті. – Львів. Ч. 25(149). – 1942. – 8 лютого. – С. 3.
38. ОТ [Остап Тарнавський]. З театру. Премієра у Львівському театрі. “Паливода XVIII ст.” // Львівські вісті. – Львів. – 1942. – Ч. 208(332). – 15 вересня. – С. 3.
39. Німчук І. Великий день українського театру // Краківські вісті. – Львів. – 1943. – Ч. 214(952). – 26 вересня. – С. 4.
40. Німчук І. Львівський Оперний Театр // Краківські вісті. – Львів. – 1944. – Ч. 53(1086). – 11 березня. – С. 3.
41. Ревуцький В. Нескорені березільці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська. – Нью-Йорк, 1985. – С. 89.
42. Блавацький В. Спогади / Ревуцький В. В орбіті світового театру. – Київ–Харків–Нью-Йорк, 1995. – С. 97.



Олег Сталінський – Дон Кіхот та Валерія Ільїнська – Кітрі у балеті “Дон Кіхот” Л. Мінкуса. Львівський театр опери та балету ім. І. Франка, 1950 р.



Олег Сталінський

Оксана ПАЛАМАРЧУК

МИСТЕЦЬКЕ ДОВГОЛІТТЯ ОЛЕГА СТАЛІНСЬКОГО

(до 100-річчя від дня народження)

Йому минуло сімдесят, а він знову і знову виходив на сцену. Приклад, звичайно, рідкісний, бо ж балет – мистецтво молодих. І хоча поступово ролі “простішали”, та це – технічно. Все, що творив Олег Сталінський, і в останні роки переконувало мистецькою довершеністю.

Що ж живило творчість танцівника понад півстоліття? “Можливо, моя відповідь здасться банальною, – звірявся в одному з інтерв’ю митець, – одначе воно так: любов до професії, велика, незбагненної глибини притягальна сила мистецтва”.

Яскраві картини дитинства допомагають зрозуміти кредо зрілого митця. “Коли мені було сім років, – згадував артист, – мама повела нас з братом Всеволодом на дитячий ранок. Це називалось “літаючий балет”. Сцену Київського оперного театру заповнили чарівні істоти в розкішних пишних коротеньких спідничках. Їхні голови прикрашали барвисті

капельюшки у формі троянд, тюльпанів, маків. А над ними, цими живими клумбами, постійно змінюючи мереживний малюнок, пурхали велетенські метелики зі строкатими яскравими крилами”.

Небачене видовище так захопило хлопців, що їхньою улюбленою грою і мрією став балет: “У роботу пішли гаптовані накидки з подушок, інші відповідні “атрибути” маминого гардеробу. Виготовлялись схожі до побачених на сцені капельюшки і спіднички (які, як пізніше я дізнався, називалися так прозаїчно – “пачки”).

Батьків тішило таке захоплення синів. А головний глядач – улюблена няня, – “витримувала” танці під грамофон, які тривали “до упаду”. З часом аудиторія розширювалась: Олега та Всеволода нагороджували численними оплесками родичі й гості дому.

Зростав майбутній соліст балету у доброзичливій інтелігентній родині, в атмосфері любови до мисте-

цтва. Батько займався фотографією, мати дбала про виховання синів. Мешкали в Києві, де морозяного січневого дня 1906 р. і народився Олег Сталінський.

З перших днів існування студії, організованої балетмейстером оперного театру Захаром Григоровичем Ланге, брати Сталінські стали її учнями. Олег здобував неабиякі успіхи. Захар Григорович відразу звернув увагу на талановитого, наполегливого, навіть упертого юнака. І чотирнадцятирічному Олегові доручають нескладні сольні партії у камерному театрі “Маски”. Згодом Олег Сталінський шліфує майстерність у невеликих мистецьких гуртах “Пельмель” та “Інтимний театр”.

У шістнадцять років мало кому таланить вийти на велику сцену, однак гордий, сповнений наснаги Олег Сталінський стає артистом Київського театру опери та балету. Тепер він по-справжньому зможе працювати за велінням серця. Та саме воно, серце, бунтує проти надмірного фізичного навантаження... Довелось залишити балетну сцену на цілий рік. Але й цей період він використав: вступив до драмстудії. Тут одержав добрі основи сценічної майстерности, ознайомився з системою К. Станіславського, що допомогло пізніше створювати балетні образи...

Юний мрійник Зіґфрід і благородний Дезіре у балетах П. Чайковського “Лебедіне озеро” та “Сплячка красуня”, Солор і Брамін у “Баядерці” Л. Мінкуса, Альбер і Герцог у “Жізелі” А. Адана стають надбанням артиста у перші самостійні роки праці в театрах Мінська, Москви, Свердловська, Тбілісі.

У 1946 р. Олег Сталінський – соліст Львівського державного театру опери та балету (тепер – Львівський національний театр опери та балету ім. С. Крушельницької). Саме у Львові повною мірою розкриюється талант митця. Змужнілий, зі значним сценічним досвідом, він створює одну за одною нові яскраві партії: натхненний Євгеній і владний Капітан корабля у балетах Р. Глієра “Мідний вершник” і “Червоний мак”, мужній, благородний Довбуш у першопрочитанні балету А. Кос-Анатольського “Хустка Довбуша”, мрійник Вацлав і пристрасний Гірей у “Бахчисарайському фонтані” Б. Асаф’єва, ніжний Степан і жорстокий Князь у “Лілеї” К. Данькевича, Джотто у балеті “Франческа да Ріміні” на музику П. Чайковського, гордий Король Зигмунд з балету Л. Ружицького “Пан Твардовський” – і це ще аж ніяк не повний перелік партій Олега Сталінського у Львові.

Час минав. Від 1973 р. він уже не виходить на сцену як соліст. Ролі артиста Сталінського наближаються до пантоміми: Марк Красс і Лентулл в балеті “Спартак” А. Хачатуряна, веселун Клопен в “Есмеральді” Ц. Пуньї, Інквізитор у першопрочитанні балету “Тіль Уленшпігель” С. Глебова. Саме про цю роль О. Сталінського багато писали критики, її високо оцінили рецензенти, схвалювали глядачі.

Олег Сталінський – Сигизмунд у балеті “Пан Твардовський” Л. Ружицького. Львівський театр опери та балету ім. І. Франка, 1958 р.



Олег Сталінський – Євгеній у балеті “Мідний вершник” Р. Глієра. Львівський театр опери та балету ім. І. Франка, 1952 р.

Олег Сталінський – Штраус у балеті “Великий вальс” на музику Й. Штрауса. Львівський театр опери та балету ім. І. Франка, 1959 р.





Олег Сталінський – Клод та Валерія Ільїнська – Есмеральда у балеті “Есмеральда” Ц. Пууні. Львівський театр опери та балету ім. І. Франка, 1948 р.

Працю заслуженого артиста України Олега Сталінського у ці останні літа узагальнив доктор мистецтвознавства Микола Ельяш (Москва): “Мереживно тонке опрацювання ролей, яскраві й цікаві грими, виразні деталі, яким може позаздрити будь-який драматичний актор – усе це робить образи Олега Сталінського значно помітнішими навіть у тому випадку, коли драматично вони лише накреслені. При цьому актор ніколи не зраджує природи свого мистецтва: його образи передовсім пластично виразні і за усією їхньою лаконічністю – танцювальні”.

В Олега Миколайовича була ще одна “роль”, не менш складна й відповідальна. Актор сам обрав її. Йому хотілося якомога більше розповісти людям про мистецтво, його найсокровенніші принади, невичерпну джерельну силу. У путівках товариства “Знання”, які брав Олег Миколайович, його іменували “артист балету – лектор”. Тематика – театр. Будь-яку аудиторію митець трактував як групу потенційних театральних глядачів. “Духовний світ людини”, “Культура поведінки”, “Що таке етикет?”, “Я люблю тебе, життя”, “Мистецтво як зброя у Великій Вітчизняній війні” – таким був лекторський світ Олега Сталінського. У газетах і журналах з’явилися численні статті та рецензії митця на вистави різних театрів. Олег Миколайович завжди говорив, що роль не закінчується тоді, коли спадає завіса. Артист і в житті має бути носієм прекрасного.

Після виходу на пенсію (1986) Олег Миколайович сумував за театром. Невдовзі серце не витримало розлуки з ним і ... зупинилось 16 квітня 1990 р.

Ховали митця з улюбленого театру. Акторові його прихильники склали на труну останні квіти. Олег Сталінський створив особливу епоху українського балету, котра не відійшла із ним – вона залилася незатертим знаком в історії театального мистецтва.



Олег Сталінський – Гірей та Наталія Слободян – Марія у балеті “Бахчисарайський фонтан” Б. Астаф’єва. Львівський театр опери та балету ім. І. Франка, 1959 р.



Олег Сталінський – Король у балеті “Попелюшка” С. Прокоф’єва. Львівський театр опери та балету ім. І. Франка, 1965 р.

Герман Ісупов – Антоній у балеті “Антоній і Клеопатра” Є. Лазарєва. Львівський театр опери та балету ім. І. Франка, 1969 р.



Оксана САЙКО

НЕЗГАСНА ЗІРКА ГЕРМАНА ІСУПОВА

Танець був сенсом його життя, виявом його особистості, внутрішнього світу, покликком його душі. Глядачеві Герман Ісупов назавжди запам'ятався на сцені театру – артист балету в летючому розгонистому стрибку, з осяйним поглядом, фігурою античного Аполлона, щоразу інший, щоразу яскравий...

Місто Перм, 1935-й рік. У родині Ісупових приходять на світ хлопчик, якого назвали Германом. Батька репресовують, і малий Гера залишається з матір'ю, коли почалася війна. Дитинство було важким: гуркіт війни, тривожні новини з фронту, чорні напружені будні, злидні, голод, якогось дня втрачав свідомість – порятувала простягнута незнайомою жінкою цибулина... Знайомий хлопець з їхнього району Слободка випадково розповів про балетну школу, яка щойно відкрилася: там можна було вчитися танцю та головне – давали робочу картку, власник якої отримував на кілька грамів більше хліба, ніж за дитячою. Геру одразу приймають туди, і він починає навчатися. Мама дізнається про це значно пізніше, коли її через Герині пустощі викликають у школу. Спочатку вона не виявила захвату від того, що син почав займатися балетом, адже його ровесники, щоб допомогти сім'ї, вже працювали на заводі. Але почувши про робочі картки, вона змирилася.

Германові подобалося навчання. Його одразу виділили, помітивши здібності та любов до танцю. Пермське балетне училище відкрилося на базі евакуйованого лєнінградського Маріїнського театру опери та балету, тому педагоги були досвідченими, з давніми традиціями у викладанні. Тут давали не тільки добру школу танцю, а й добре виховання, прищеплювали високу культуру. І саме те інтелігентне середовище,

в яке потрапив Гера, формує його особистість. Якось у Пермі гастроллював Ленінградський пересувний театр під керівництвом Роберта Гербєка. Щоправда, самого Гербєка тоді з трупом не було, лише його дружина, Наталя Сахновська, давала уроки й керувала поїздкою. Трупі потрібні були хлопчики. З Герою познайомилися і запропонували приїхати у Ленінград, щоб художній керівник сам прийняв його у трупу. Так він почав працювати у пересувному балетному театрі. Ісупова тоді вважали гротесковим танцівником. У нього був різкий штовхальний стрибок, класичні прийоми – саме такий артист був їм потрібен. Перші гастролі в Криму запам'ятав на все життя. Там він знайомиться із племінницею Н. Сахновської, Галею, ще ученицею балетного училища, яка на літніх канікулах вирішила попрацювати в цьому театрі. Юний артист палко закохується.

Умови праці були складними. Переїжджали з місця на місце відкритими вантажівками, траплялося й у зливу, коли парасольки роздирав степовий вітер... Але незважаючи на прикросі, це був чудовий час молодості та творчої праці. В репертуарі були: “Лебедине озеро”, “Жізель”, “Бахчисарайський фонтан”, “Спляча красуня”, “Толубий Дунай”. Після гастролей Германа переконують повернутися в Перм і закінчити балетну школу. Отримавши диплом, він переїжджає до Москви, де в той час була Галя, і продовжує навчання у класах вдосконалення в московських педагогів. Незабаром Галина й Герман одружуються. Молодим артистам запропонували роботу в театрі В. Немировича-Данченка, але за умови почекаати, поки звільниться місце. Чекаючи його, вони продовжували працю в пересувному театрі, гастроллювали

Союзом, були й в Україні... А згодом балетмейстер з Пермі запросила їх у Воронеж, де тоді на базі музичного театру утворився Театр опери та балету. Там отримали квартиру, за ними визнали право на високе становище в театрі. Здавалося, про таке тільки б і мріяти. Але, відпрацювавши два роки, вони занудьгували. Відчували голод за цікавим репертуаром, новими поставами.

Якось випадково в журналі “Советская культура” натрапили на оголошенням про те, що Львівський театр опери та балету оголошує конкурс балетних виконавців. Вразив цікавий і багатий репертуар. Герман Ісупов і Галина Сахновська приїжджають 1963 р. до Львова, де на конкурсі виконують па-де-де з “Дон Кіхота” і перемагають, а невдовзі вже танцюють у дебютній виставі “Лебедине озеро”. Поступово входять у репертуар, виконують провідні партії. Герман Ісупов стає прем’єром львівського балету.

У його танці дивовижним чином поєднувалися героїка й лірика, образи творив різнопланові, монументальні, психологічні й складні. Скільки було в ньому акторського індивідуалізму, внутрішньої сили, харизми! Запамятався його д’Артаньян з “Трьох мушкетерів” – життєрадісний відчайдух та сміливець; чуттєвий Зіґфрід з “Лебединого озера”, ніжний та романтичний Принц з “Попелюшки”, безмежно захоха-

Галина Сахновська та Герман Ісупов у концертному номері “Сонет Петрарки” на музику Ф. Ліста.



ний Ромео, владний Антоній з “Антонія і Клеопатри”, красень Ферхат з “Легенди про кохання”. Прекрасним був образ Леся з балету “Орися”, який поставив на музику Анатолія Кос-Анатольського балетмейстер Михайло Заславський. Дуже складним виявився момент монологу, коли Леся потрапляє в концтабір у Березу-Картузьку. Було неможливо уточнити всі рухи, розподілити і вивчити їхній порядок. І вже тоді М. Заславський довірив Ісупову зробити те, що артист відчуває, розбудивши у ньому бажання імпровізувати. Сцена монологу ніколи не повторювалася в одному варіанті, була наскрізь пронизана трагізмом. Герман настільки вжився у музику, що відчував її чимраз глибше й глибше. А. Кос-Анатольський, побачивши на репетиції його гранд-пірует, вигукнув: “Зачекайте! Я допишу для нього музику!” І справді дописав ще 32 такти музики.

Герман Ісупов був обдарований могутнім талантом перевтілення. Тому міг створити не тільки позитивний, а й негативний образ. Побачивши Г. Ісупова в партії Звездіча з “Маскараду” А. Хачатуряна, відомий критик Лев Анохін зауважив в усній рецензії: “Годі дозволити, щоби блискучий танцівник виконував негативну роль, оскільки так він стає головним героєм. У публіки завжди викликає симпатію талановитий танцівник. Хай він за сюжетом негідник, а ми відчуваємо до нього симпатію...”. Цей принцип Герман Ісупов узяв до уваги, коли сам згодом почав ставити балетні вистави.

Партію Спартак у виконанні Германа Ісупова критика вважала неперевершеною і найкращою з його робіт. Герман спочатку відмовлявся танцювати, мовляв, Спартак – це ж така легендарна особистість, цю партію повинен танцювати артист під два метри зросту. Але врешті-решт погодився. Балетмейстер А. Шекеро робив акценти саме на танці, де були сильні стрибки, обертання, ефектні пози. В цій партії Г. Ісупов блискуче використав свій акторський талант і високу техніку танцю. Весь його вигляд – очі, рухи, постава – випромінювали незламну мужність, волелюбність, відвагу і дух непокори. Він – немов антична скульптура, красива й бездоганна. Успіх був неймовірний: аншлаги, висока оцінка критиків і преси. Якось після вистави черговий, вказуючи на Германа, котрий виходив з театру, промовив до якоїсь літньої пані: “Ось, це Ісупов, це Спартак.” Вона обурилася: “Неправда! Ісупов – високий красень!” Не стримуючи усмішки, Герман відказав: “На жаль, я не високий і не красень, але це я танцював Спартак”.

Французький балет на гастролі до Радянського Союзу привіз “Notre-Dame de Paris”. Мінський балетмейстер С. Дречин вирішив саме на Ісупова поставити у Львові цю виставу, яку назвали “Есмеральда”. Якщо партію Есмеральди було створено суто класичною на

основі старовинної хореографії, то Квазімодо – партія дуже імпровізаційна, психологічно тонка і складна. Ісупівський образ Квазімодо – це стиснутий клубок нервів, вибухові емоції, зміна настроїв від озлобленості до ніжності й любові... Його сильні піруети буквально заворожували публіку: крутив їх аж 14 з одного форсу, що в класичному балеті було великою рідкістю.

Львівський балет 1971 р. гастролював у Москві, у Кремлівському палаці з'їздів. Показали вистави “Три мушкетери”, “Спартак”, “Антоній і Клеопатра”, “Есмеральда”. Успіх був величезний. Вражали масштабні декорації геніяльного сценографа Євгена Лисика, досконалі постанови, чудовий рівень трупи, високопрофесійні солісти. Після цих гастролей Германові Ісупову було присвоєно звання народного артиста України, а в театр надіслали з Міністерства культури СРСР відкритий лист болгарського критика, який писав, що “Есмеральду”, яку поставили у Львові з Квазімодо–Ісуповим, потрібно демонструвати у цілому світі, бо вона набагато ліпша за французьку. На жаль, в ті часи замкненого радянського простору виїжджати за кордон могли тільки Московський Большой і Ленінградський Маріїнський театри. Світ справді багато втратив, не побачивши цього великого артиста.

Удосконалював своє мистецтво завжди. Бувало, у вільний від репетицій та вистав час годинами доби- вався великого піруету, дбаючи про те, щоб рухатися швидко, щоб були високими півпальці. Щороку їздив з дружиною Галиною Сахновською в Ленінград, де вдосконалювали танець у знаменитих педагогів: вона – у Дудінської, він – у Пушкіна. Займався в одному залі з відомими Константином Сергєєвим, Аскольдом Макаровим, Борисом Брегвадзе... Тоді ще був зовсім юним знаменитий Рудольф Нурієв, і саме це покоління витворювало стиль, красу обертання.

Він був не лише танцюристом, а й постановником: 1976 р. Германові Ісупову запропонували бути балетмейстером, і він погодився, хоча надзвичайно важко було поєднувати роботу артиста і постановника. У своїх виставах зберігав академічний стиль, хоча їм не бракувало водночас і новаторських рис. Цікавою була його постава “Слуга двох панів” у стилістиці комедії дель арте, на якій не одне покоління балету вчилася акторського фаху, оскільки вистава була насичена ігровими сценами. Оригінальний “Пер Гюнт” був просякнутий філософічністю, а Пер мав багато сольних танців. З успіхом ішов на сцені його “Лускунчик”. Скільки відомих гастролерів приїжджало до Львова, а ніхто не привозив такого мереживного адажіо, яке поставив Ісупов. Варто згадати й “Даремну обережність”, що й досі йде на сцені львівського театру. Прекрасним і новаторським є недавно відтворений балет “Ромео і Джульєтта”... Мав ще багато планів та ідей, мріяв поставити “Попелюшку”...

Підступна фатальна хвороба обірвала його задуми: 19 січня 2001 р. Германа Ісупова не стало. Займалося сполохами небо, люд святкував Водохреща, дзвонили церковні дзвони... Чи втрата завжди є абсолютною? Вже вкотре відповідаю собі – “ні”, коли, приміром, дивлюся його “Ромео і Джульєтту” або споглядаю на сцені надзвичайно обдаровану Анастасію Ісупову в образі вільнолюбної Кармен з “Кармен-сюїти”, ніжної Джульєтти з “Ромео і Джульєтти” чи чарівної Лізи з “Даремної обережності”. Балерина багато чого навчилася у батька. Залишилися його постанови, й досі сповнені його духом, принципи роботи і тривала пам'ять про артиста.



Герман Ісупов – Зігфрід у балеті “Лебедине озеро” П. Чайковського. Львівський театр опери та балету ім. І. Франка, 1968 р.



Герман Ісупов – Адам у балеті “Створення світу” А. Петрова. Львівський театр опери та балету ім. І. Франка, 1972 р.



Герман Ісупов – Базиль у балеті “Дон Кіхот” Л. Мінкуса. Львівський театр опери та балету ім. І. Франка, 1973 р.

Генрик ЮРКОВСЬКИЙ



Генрик Юрковський

МІМЕЗИС – МІЖ МОНІЗМОМ І ДУАЛІЗМОМ

Мистецтво актора і його психологічні меандри

(Продовження, поч.: "Просценіум" ч. 3 (13)/2005, 1 (14)/2006)

Розглянуті вище випадки, без сумніву, викликають питання: наскільки перформер чи, зрештою, актор усвідомлює, що він береться за виконання сценічних дій та завдань, і що більше, як контролює наслідки своїх дій.

Сучасний опис таких життєвих ситуацій у різноманітних видовищах, а також у театрі, відкривав би зовсім новий простір для досліджень як у диференціюванні дій перформерів, так і в диференціюванні їхніх намірів. Щодо нашого есею, то достатньо ствердити, що багато психічних рис і обрядових елементів з далекого минулого знаходимо у таких "перформерів" як політики, які виступають на мітингах, чи особи духовні, які відправляють богослужіння, чи спортсмени, які святкують свої перемоги. В галузі мистецтва ми теж зустрічаємо "перформерів-митців", зокрема, музикантів, вокалістів, циркачів чи ведучих естрадних шоу. Усі вони, без сумніву, залишаються самі собою, хоча під час виступів поводяться згідно з прийнятою конвенцією або зі своєю "життєвою роллю". Однак, як завжди, трапляються винятки.

Якщо цирковий атлет менше дбає про умовності і насамперед демонструє переваги свого досконало натренованого тіла, то уподібнюється радше справж-

ньому спортсменові. Якщо перформер виступає у ролі циркового клоуна, який до того ж має власне ім'я, то ми готові визнати його як актора, часом навіть великого актора. Але зі спогадів клоунів відомо, що справжнім клоуном треба народитися. І бути клоуном також у житті. В такій ситуації неможливо визначити, що переважає на арені цирку – демонстрація природного дару (буття собою), чи творчі зусилля, старанно вишколені на репетиціях (відігравати роль).

Деякою мірою подібна проблема виникає, коли йдеться про мистецтво драматичного актора. Є актори (навіть видатні), які завжди зберігають свою домінуючу над роллю індивідуальність, але й такі, що вміють втілитися в своїх персонажів, при чому в кожного по-іншому. Ця двоїстість, наявність двох об'єктів в одному під час театральної вистави споконвіку була великою загадкою для дослідників театру. Бертольд Брехт, як відомо, використав це на практиці. Завдяки закладеному ефекту відчуження актор отримав шанс зазирати перед глядачами обидві (притаманні йому) частки. Завдяки цьому матеріялізувалася дуалістична природа акторської творчості. Саме на її існуванні наголошує Марта Стейнер у своїй класифікації.

Як я уже згадував раніше, це спостереження не вичерпує можливості типології акторських дій. Відомі випадки, коли перформер-актор залишається собою. Іноді він навіть не хоче відмовитися від свого прізвища і своєї індивідуальності, як, наприклад, це було в театрі Юліяна Бека та Юдити Маліни. Але ж не тільки. Можемо взяти до уваги, що театральна вистава містить у собі можливість “однорідної” присутності актора у видовищних та сценічних дійствах.

Не випадково театр ХХ ст. прагнув повернення до джерел – до ритуалу. У прадавньому ритуалі, всупереч тому, що пише Марта Штайнер, не було глядачів, які б окреслили “перформера” як такого, що є або не є собою. І варто зауважити, що стан ритуального трансу з погляду учасника обряду можна визначити як “буття собою”. Ми буваємо в різних станах напруження і переживаємо різноманітні психічні стани.

Усі згадані проблеми з’являються у сучасному акторському мистецтві, межі якого визначає традиція, що постала в епоху Ренесансу, і прагнення повернутися до театру джерел, характерне для ХХ ст. Традиція передбачає виконання ролі, а повернення до театру джерел є спробою пізнати себе і довколишній світ. Традиція (виконання ролі) має раціональний характер і виражає дуалістичну концепцію світу, найкраще описану Платоном (світ, який ми спостерігаємо, є лише відображенням світу ідей)[1]. Повернення до джерел театру (існування в умовах ритуалу, дослідження внутрішньої сутності) має езотеричний характер і її підтверджує ідеалістичний монізм Фіхте чи сучасна інтерпретація гностицизму.

Варто звернути увагу, що ці проблеми хвилювали також людину, яка жила в часи давніх цивілізацій. Вона теж намагалася описати свій світ, апелюючи до поняття духа і матерії. Індійці куна з Панами вірили в існування світу ідей і світу субстанції. Про це писав у 80-х роках ХХ ст. Норман Шапін, член Корпусу Миру, який жив серед індіанців п’ятдесятих років:

Сьогоднішній світ має подвійну природу. Він складається з того, що називається “світом духа” (nek purpalet) і “світом субстанції” (nek sanalet). Світ духа невидимий для особи з розбурханими чуттями, однак оточує її зусібіч і міститься у всіх матеріальних предметах. Люди, рослини, тварини, скали, села та ін. мають невидимі пурпакана (“душі”), які є духовними копіями фізичних тіл[2].

Індійці куна, на відміну від Платона, вважали, що світ ідей існує паралельно до світу субстанцій і передає тільки його форми. Якщо, наприклад, хтось не має ноги, його ідея теж цієї ноги не має. Цікавим фактом є те, що багато речей куна називають “пурпа”. Це, між іншим, менструальна кров, сперма, фото-

графія, а також мова. Але не тільки, бо за словами Шапіна:

“Первинні дії” кожної тварини, кожного матеріального предмета, ліків і лікуючих духів називаються їхньою “пурпою”. Ці первинні дії з’являються в промовах, в яких розповідається про того чи іншого духа: як він живе, як поводиться і яке його ритуальне ім’я. Ім’я – важливий “секрет” духа і дає змогу спеціалістам домінувати і маніпулювати ним, згідно з його волею[3].

Образ взаємозалежності духа і субстанції є доброю метафорою боротьби людини за пізнання світу, в якому вона живе. Крім того, ця взаємозалежність визначає також межі практикування акторського мистецтва. Чи йдеться про те, щоб актор був тільки провідником ідеї, якій служить, а чи також і про те, щоб його діяльність служила пізнанню сенсу нашого життя, постійно для нас недоступного?

Пошук аналогії між образом світу, збудованим міфологією та філософією, і способом акторського виконання не повинен здаватися претензійним. Акторське мистецтво є суттєвою часткою нашого життя і підлягає узагальненій рефлексії на рівні з іншими його елементами. Теорія акторського виконання від часів Дідро використовувала образну дихотомію, яка мала на меті показати процес переходу від власної індивідуальності до індивідуальності, створеної для театральної вистави. Це буде вихідним пунктом наших подальших роздумів про місце актора в способі творення світу.

Філософський дуалізм у мистецтві означає, що відповідно сформовані на підставі матеріальних носіїв ідей та переконання актора передають глядачам світ ідей, а точніше, фіктивний світ витвору мистецтва. З раціонального кута зору варто звернутися до естетичних визначень Романа Інгардена і його тези про інтенціональний характер мистецького твору. Актор переносить свої наміри (думки, емоції) на обраний матеріал (ним може бути людське тіло так само, як камінь чи звукові хвилі), який є провідником його думок і емоцій. Цей матеріал є посередником у передачі творів мистецтва від актора до глядача, який його “конкретизує”, тобто сприймає і потім переживає.

У більшості видів мистецтва (скульптура, література, архітектура) митець існує поза своїм витвором (і його матеріальною основою). Можна сказати, що він створює його і впливає на нього з певної віддалі. Або ж, інакше, проєктує свої емоції й погляди на вибраний матеріал, причому “проєкція” полягає, між іншим, у формуванні цього матеріалу.

Винятком тут є акторське мистецтво. В його основі лежить принцип, за яким актор перетворюватиме

своє тіло (себе) відповідно до раніше прийнятої моделі – до призначеної йому ролі, тобто згідно з образом сценічного персонажа. Отже, будучи тілесною єдністю, актор стає психічною (а може, навіть фізичною) двоїстістю. І навіть якщо він під час вистави досягне стану повної ідентифікації зі своїм персонажем, то й без того, коли опуститься завіса, його двоїстість буде професійною очевидністю.

Так поширилась універсальна модель акторських дій, яка стосується не тільки “драматичного театру”, але й усіх його можливих альтернатив і еквівалентів. Людина, що “грає на сцені”, проєктує власні емоції або на своє власне тіло, або на інші, можливо, штучні “тіла”. Виявилось, що екраном цих емоцій не обов’язково має бути біологічне тіло людини – цим екраном можуть стати всілякі артефакти, які застосовує актор.

Сягнемо до історії. Почнемо з прикладів дихотомії в акторському мистецтві. Дивує те, що зав’язка актор – роль як образ акторських дій виявилася недостатньою. Дослідникам театрального мистецтва потрібен метафоричний образ. Звідси Дені Дідро в своєму “Парадоксі про актора” сценічну роль актора порівняв до “манекена з очерету”:

Мій друже, є три моделі: людина, створена природою; людина, створена поетом; людина, створена актором. Людина, створена природою, менша від людини, створеної поетом, а та – це менша від людини, створеної великим актором, яка з-поміж них усіх найбільша. Вона вмощується на плечах попередника, ховається у великому манекені з очерету і стає його душею. Актор так маніпулює цим манекеном, що лякає навіть поета, який не може впізнати власної дитини, і лякає нас, як ти сам сказав, неначе оті діти, які лякають один одного, тримаючи над головою свої маленькі кафтанчики і якомога старанніше наслідуючи хрипкий ворожий голос Духа[4].

А ось інша метафора: актор – інструмент, підпорядкований режисерові. Андре Антуан, широко відомий прихильник натуралізму, замість того, щоб пропагувати індивідуальну природність актора, порівнює його з музичним інструментом. В даному випадку, очевидно, не актор є творцем, а режисер Антуан, який відповідно вдаряє по клавішах:

Ідеалом актора повинно бути прагнення перетворитися на прекрасно настроєну клавіатуру, на якій автор (режисер) може грати згідно зі своїми бажаннями... Якщо від актора вимагають, щоб він був сумним чи радісним, він повинен – щоб справді виявитись добрим актором у повному сенсі слова – виражати смуток чи радість на найвищому рівні, без будь-яких роздумів, чому його попросили зіграти

ці почуття. Роздуми – справа автора (режисера), бо лише він є відповідальним перед публікою[5].

Потреба такого бачення, чи, може, дуалістичної перспективи, здавалася необхідною. Вона з’являється вже у вченні Станіславського, але Михайло Чехов, йдучи стежками Станіславського, скоригованими теорією Рудольфа Штайнера, говорив, що актор уявляє “інше тіло”:

Ти уявляєш собі замість власного тіла інше тіло. Те, яке ти створив до своєї ролі. Воно не збігається з твоїм тілом, можливо, воно є нижчим, грубшим, його руки, можливо, довші від твоїх рук, воно не має здатності рухатися з такою швидкістю і зграбністю, як твоє і т. ін. В цьому новому тілі ти починаєш почуватися “іншою людиною”. Поступово воно стає для тебе звичайним і зрозумілим, як своє власне. Ти вчишся ходити, рухатись і говорити відповідно до його форм. Ця захоплююча і легка праця крок за кроком провадить тебе до того, що ти вільно і правдиво починаєш діяти і говорити вже не як ти сам, а як персонаж, якого ти відтворюєш. Причому це уявне тіло, як продукт твоєї творчої фантазії, одночасно є і душею, і тілом людини, яку ти хочеш створити на сцені[6].

Тож годі дивуватися, що Едвард Гордон Крейг теж подумав про подібну метафору. Але він пішов трохи далі, ніж згадані вище дослідники. Він вирішив цю метафору... реалізувати. Без сумніву, Крейг був прихильником зоб’єктивізованого твору мистецтва, вільного від індивідуальних шизофреній. Гадаю, Ніцше втішив би його постулатом, щоб, мовляв, актор “визувався з себе”, переступив через себе і вийшов на інший рівень творчості. Такого переходу через себе Крейг очікував від актора. Однак усвідомлюючи, що здійснення цього процесу (в умовах нарцисичної епохи театру зірок) йому доведеться чекати дуже довго, в театрі він зосереджувався на акторах “предметних”, таких як надмаріонетка, лялька і маска.

Очевидно, спеціальних досліджень вимагає питання, чи Крейг розумів надмаріонетку і маски як знак Іншого, а чи теж трактував їх як секуляризований інструментарій актора. Так чи інакше, приклад актора з масками зводився б до демонстрування дихотомічної природи акторської гри в театрі.

Від ідей Крейга один крок до подібної ситуації в “неособовому” театрі (манекенів, масок, ляльок). Тут метафора залежності “створюваного” від “творця” реалізується постійно. Актор, який використовує манекен, маску, ляльку чи предмет щоденного вжитку, без сумніву, опиняється в структурі подвійного характеру. І здається, у нього немає жодних шансів подолати цю структуру доти, доки він оперуватиме

речами і предметами, які органічно не належать до його тіла.

У цій структурі прихована суть усіх акторських дій, метою яких є оживити мертво матерію в новій для неї функції, тобто у функції сценічного образу. Цей зв'язок дав нашій культурі, а особливо літературі, низку “лялькарських метафор”, підґрунтям яких є двополярність екзистенційних і суспільних зв'язків. Одні з них вказують на залежність людини від Бога – великого аніматора світу, інші – на людську взаємозалежність, як у відомій приказці про маріонетковий лад.

Можна допустити, що описана тут система буде незвичайно тривкою, оскільки ґрунтується на двох реаліях – людині і предметі, який людина сама собі вибрала. Цей предмет може мати характер фігуральний, цільовий (створений художником), коли йдеться про побутові предмети, пов'язані з їхніми щоденними функціями, що не завжди мають збігатися з наданими їм театральними функціями. Така система є незаперечною, і найвиразніше це відчуває актор-лялькар.

Практика драматичного актора і актора театру ляльок відрізняється в численних деталях, але одно є спільним – дійсний або уявний дуалізм, який керує їхньою професією. Це питання було предметом зацікавлення німецького педагога і теоретика Вернера Кнедгена. Він припустив, і це зрештою, є зрозумілим, що завдання актора полягає в реалізації сценічної ролі і що в цьому виявляється спільна риса всіх “осіб, які виступають на сцені”. Кнедген називав це “Darsteller”, і назва ця стосувалася однаково драматичного актора і актора-лялькаря. Однак він вважав, що ситуація актора-лялькаря є ситуацією істотного... обмеження. Ось що він писав:

Зважаючи на втілення життя в предмети, які його позбавлені, зважаючи на активізацію за допомогою пасивного предмета, актор театру фігур відрізняється від драматичного актора. Він переносить свою роль на матеріальний предмет і таким чином дистанціюється від неї, ніби відходить від самого себе, знаючи, що роль даного предмета ніколи не зможе його замінити...[7].

Як бачимо, Кнедген вказав на дуже важливий аспект наших міркувань – на тривкість зв'язку актора-лялькаря і його ляльки (предмета). Цікавим є те, що він в своїх роздумах використовує термін “втілення життя в предмети, які його позбавлені”. Це означає, що Кнедген трактує актора-лялькаря як активного шамана або гіпнотизера, дії якого менше спрямовані на ляльку чи предмет, а більше на публіку. Однак насправді “втілення життя” в ширшому розумінні належить до арсеналу гри актора в “театрі предметів”. Актор-лялькар відмовляється

демонструвати начебто автономну гру ляльки, чи так само нібито автономну гру предметом, щоб передати публіці власну віру в те, що ця лялька чи предмет мають самостійне життя.

Окреслене коло питань значно розширив американський лінгвіст Роджер Д. Бенський, який займався не стільки стосунком людини до ляльки, скільки стосунком людини до світу предметів в цілому. Бенський стверджував, що людина впливає на довколишній світ, оскільки постійно проєктує власні емоції на речі і предмети незалежно від того, чи дія відбувається в театральній ситуації, чи в щоденній реальності. Вона стає деміургом образів, зітканих з власного життєвого досвіду, які в процесі проєктування, а в театрі додатково в процесі сприйняття, стають ще однією формою фікції. Отож у висновках його роздумів читаємо:

Гра з предметом насправді є монологом, якщо вона відбувається поза простором сцени; однак на сцені вона спрямована до символічного подолання того, що здається байдужістю чи пасивністю оточення, за допомогою проєкції суб'єктивних конфліктів на предмет. Якщо глядачів немає, то зникають і сценічні образи, поступаючи місцем “особистому міфу”. Форми предмета слугують для “театралізації” думки, яка “показує” власні конфлікти, матеріалізуючи їх у предметах. Приймаючи такий погляд, ми розуміємо, що театр ляльок подібно може провокувати думку про предмет, переступаючи межі справжнього театру. Відкидаючи драматичну візію, втілену в театральній виставі, уява тепер вивільняється і без будь-яких обмежень вкорінюється в матеріал і впливає на його красномовність[8].

Ситуація драматичного актора, звичайно, більш диференційована. Він проєктує свій образ на власне тіло, і йому іноді вдається повністю ввійти в сценічний образ, як цього домагався Ю. Остерва. Драматичний актор може також подолати згадану вище двоїсту структуру в процесі автоперформації, як то ми бачили на прикладі “Living Theatre”. Відомо, що така практика не надто поширена. Отож універсальний зв'язок, який складається з чинника діяльного (актора) і результату його дій (сценічного образу) є майже нерозривний. Дуалізм в акторському мистецтві заперечували театральні митці, котрі, як Арто чи Гротовський, були прихильниками філософського монізму і трактували працю актора як інструмент пізнання самого себе (людини), а театральний досвід актора намагалися ототожнити з актом жертвоприношення. В чому полягали пошуки Гротовського, найкраще показав Юзеф Келера, описуючи роль Ришарда Чесляка в “Незламному Принці”:

Оскільки дивовижні технічні досягнення Гротовського в його праці з актором ми спостерігали досі і неодноразово підтверджували їх, остільки набагато скептичніше сприймали його висновки про акторську творчість як “психічний акт трансгресії”, як дослідження, сублімацію і перенесення глибоко закладеної психічної сутності. Цей скептицизм все ж таки потрібно піддати сумнівам у втіленні сценічного образу Ришарда Чесляка...

...І якщо досі я з недовірою приймав з уст Гротовського такі терміни, як “профанна святість”, акт покори, очищення, то тепер мушу визнати, вони присутні у сценічному образі Незламного Принца.

У цьому образі, в цьому втіленні актора є якась психічна просвітленість. Годі це інакше назвати. Все технічне стає в кульмінаційних моментах ролі ніби внутрішньо висвітленим, легким, неважким в своїй сутності, ще мить і актор піддасться левітації... Він є в стані благодаті. А навколо нього весь “жорстокий”, блюзнірський і маніякальний театр перетворюється в театр благодаті...[9]

Келера продовжував говорити про роль, акторську техніку, але все-таки було зрозуміло, що актор осягнув такого високого рівня сублімації переказаної суті, що його досвід мав виразно духовний характер і становив для нього незвичайно особистий досвід. Однак невідомо, чи це могло бути тривалим поверненням до втраченого раю безпосереднього спілкування з трансцендентним. За винятком ролі Темного в *Arcalipsis cum figuris* не знаємо продовження акторства такого типу. В майбутньому виявиться, чи знайде воно прихильників поза межами офіційного театру. Про це свідчили б пошуки театрів, які досліджують давні звичаї та обряди.

Якби ми дозволили собі відійти від різноманітних форм мімезису, які в людській культурі трактуються діяхронічно, і придивилися до найпопулярніших форм акторських дій в сучасному театрі, то можна було б сказати, що суть мімезису полягає в копіюванні, тобто в дуалістичному баченні дійсності. Потрібно визнати, що акторське мистецтво полягає на створенні уявної дійсності або за визначеною раніше моделлю, або згідно з інтуїцією діючих осіб. Дихотомічна система дійсності (людський досвід актора) і образ фікційного світу (перетворення цього досвіду) є серйозною перешкодою для актора.

Ми не будемо тут розглядати ситуацію, в якій розвинувся “театр режисера”. Досить лише зацитованого погляду Антуана, який трактував актора як свій слухняний інструмент. Режисер, що повністю відповідає за спектакль, обмежує – менше чи більше – свободу творчості актора. Виникає новий дихотомічний зв’язок: я – режисер і мій театральний твір. Актори

становлять частку цього твору, здатну до творчих дій в окреслених режисером межах. Зв’язок ускладнюється. Двоїстість дій відбувається на різних рівнях структури спектаклю у супроводі двоїстості значень, що коливаються між монізмом і дуалізмом.

Місце актора в Театрі “Cricot II” підтверджує цю тезу. Як більшість акторів авангарду, Т. Кантор негативно оцінював стан “офіційного” театру, ігнорував його і творив цілком незалежно від нього. На першому етапі своєї творчості він звертався до текстів п’єс, які втілював на сцені, протиставляючи їх своєму пластичному задумові. Тільки в останній період творчості Кантор відкинув цей принцип, коли займався “Театром Смерти”. Тоді він використовував колажі, додаючи деякі власні тексти. В його виставах виступали актори, функції яких змінювалися залежно від нового етапу творчих зацікавлень Кантора. Він мислив як художник, для якого театр був медіумом динамічного вираження власної візії світу. Звичайно, в цій візії залишалося місце для акторів. Повертаючись до моменту народження театру, Кантор трактує появу актора як мімезис, як велику сенсацію:

Спробуймо усвідомити собі цю захоплюючу ситуацію: НАВПРОТИ тих, хто залишився на цьому боці, стала ЛЮДИНА, ВРАЖАЮЧЕ СХОЖА на них, але попри те (через якусь таємничу і геніяльну “операцію”) безмежно ВІДДАЛЕНА, страшенно ЧУЖА, як хтось ПОМЕРЛИЙ, відокремлена невидимою ПЕРЕГОРОДКОЮ, не менш жахливою, що її навіть важко уявити – справжню сутність та ЖАХ можна побачити тільки уві СНІ. Як у сліпучому світлі блискавки вони раптом побачили виразний трагічно цирковий ОБРАЗ ЛЮДИНИ, ніби ВПЕРШЕ, ніби СЕБЕ САМИХ. Це справді міг бути СТРЕС, можна сказати, метафізичний[10].

Кантор трактував свого актора як текст. Він був для нього лише частиною цілого образу. Він був уже існуючою річчю (готовою людиною), схожим на предмети, що їх художники називають *ready made*. “Готова людина” мала бути собою. А Кантор вирішував, яка з її рис найкраще слугуватиме сценічній експозиції. Причому йшлося не про демонстрування емоцій, а про присутність на сцені у визначеному колі дій і позицій. Кантор посилався на факт, що в конструктивізмі і в абстрактному мистецтві емоції заборонені. Але це аж ніяк не означало, що Кантор мав намір відмовитися від маніпулювання емоціями публіки.

Кантор хотів мати на сцені позбавлених амбіцій індивідів, які залишатимуться собою і водночас без проблем піддадуться його мистецьким задумам. Власне для таких цілей актор може zdegradувати, і навіть упредметнитися. Джерела таких поглядів знаходимо у “Трактаті про манекени” Бруно Шульца[11].

Він викликає образ живої пульсуючої матерії, яку ми з нашими людськими амбіціями прагнемо використати в творчому акті “нижчої сфери”.

Актор, трактований через пластичний образ і жорсткі сценічні функції, не мав шансів на будь-яку активність. Він сприймав себе як предмет, якщо режисер передбачив для нього гру в мішках, він ставав предметом серед інших предметів, піддавався оточенню безформної маси, ідентифікував себе із запропонованими йому предметами, щоб разом з ними створювати біо-об’єкти, нарешті перетворювався на глядача своєї власної гри, а якщо треба було, ставав дибуком*.

Пасивність акторів Кантора як їхня головна риса описана тут не для того, щоб показати меншовартісність акторського мистецтва. І Остерва, і Гротовський підкреслювали потребу жертвності актора. У світі “Реальності Найнижчого Рангу” актори Кантора не повинні були почуватися zdegradованими. Вони були автентичними творцями, про яких дуже гарно говорила Марі Войсьєр, французька акторка і режисер, яка деякий час співпрацювала з “Cricot II”. Ось її висновки:

Ми справді матерія, головна для нього матерія, і це, по суті, є маніпуляцією... Гадаю, що так роблять усі режисери, більше чи менше перверзійно, більше чи менше відверто. Працювати з Кантором було важко, але не важче, ніж з іншими[12].

Канторівська концепція актора досягла свого апогею в Театрі Смерти, де виявилось, що не існує майбутнього, до якого мав би прямувати герой – є тільки минуле. І це, власне, справа пам’яті. Скіба-Лікель пише:

Проголошуючи, що театр у своїй глибинній суті є Святом Померлих, Кантор повертається до перших людських ритуалів, до джерел, звідки бере початок театр. Своєю грою, в якій протиставляються ролі, актор викликає дух з потойбічного світу. Це не актор грає померлого, а померлий грає через тіло актора, який весь час залишається самим собою [...].

Маніпулюючи манекеном, солдатом, покійником, Кантор нарешті знайшов ідеальну модель для свого актора в духові, який покутує. Актор через своє живе тіло передає реальність душі померлого. Кантор, який від 1944 р. відкинув ілюзії, аби наблизитись до реальності, відкриває на порозі смерті метафізичне мистецтво. Чи це надія[13]?

Хай би як називали метафізику, але більшість видатних візіонерів театру ХХ ст., таких як Крейг, Михайло Чехов, Остерва, Арто, Гротовський, Віткаци пізнавали її по-своєму і по-своєму використали в своїй творчості. З неї виникає, отже, що повернення театру ХХ ст. до прадавніх джерел – до ритуалу – це не лише інтелектуальна концепція, а просто потреба культури. Чи означає це кінець дуалістичної візії світу в театрі? Безперечно – ні, оскільки і сьогодні ця концепція тримається дуже мужньо, а в сучасному театрі є навіть панівною тенденцією.

Переклала з польської Тетяна Білик

1. Поп.: Andrzej Maryniarczyk SDB, *Zeszyty z metafizyki. I. Monistyczna i dualistyczna interpretacja rzeczywistości*, PTTA, Lublin 2001.

2. Michael Taussig, *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. Routledge, New York–London 1993, s. 101

3. M. Taussig, *op.cit.*, s. 114.

4. Denis Diderot, *Paradoks o aktorze i inne utwory*. Przełożył i wstępem opatrzył Jan Kott. Czytelnik, Warszawa, 1950, s. 27.

5. André Antoine, *Lettre à M. Le Bargy*, w: *Le Théâtre Libre, saison 1893-1894*, Paris, 1893, s. 22.

6. Michail Czechow, *O technice aktora*, opr. Marek Solec. Akasza, Kraków 1995, s. 95.

7. W. Knoedgen, *Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters*, Urchhaus, Stuttgart, 1990, s. 19.

8. R.D. Bensky, *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*, Nizet, Paris 1971, s. 110.

9. J. Kelera, *Teatr w stanie łaski*, “Odra” 1965, nr. 11, s. 71-74.

10. Tadeusz Kantor, *Teatr Śmierci*, Warszawa 1975, s. 8.

11. Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą*. Wydawnictwo Literackie, Kraków Wrocław, 1957, s. 60 i następ.

12. Tadeusz Kantor..., s. 170.

13. *Ibidem*, s. 203.

*В єврейському фольклорі “дибук” – душа померлого грішника, яка ввійшла в тіло живої особи (з Ілюстрованого словника польської мови. Під ред. Е. Соболь. Варшава, 1999. – С. 173) – Прим. перекладача.

Емілія ЦЕРОВИЧ-молодша

ЕСКІЗ ПОРТРЕТА АКТОРА-ТВОРЦЯ

*Тому що він має владу над серцями,
Що дає лише магія Гри,
Наймолодшої з сестер Мистецтва,
Перед чією красою їхня краса щезає;
Поезія, котра возвишені думки каже нам,
Сама не може дати всього їх багатства.
А картина, що нерухома і німа, зображає лише мить часу,
Ілюзія цілковито тріумфує,
Саме через Актора могутнього, –
Вірш перестає бути етеричною думкою,
А Скульптура – позбавленою сутності безголої.*

Томас Кемпбел

Я росла, дивлячись на різних сценах на Міру Ступіцу, Марію Црноборі, Маю Дімітрієвич, Любу Тадича, Мію Алексича, Зорана Радміловича, Гойка Шантича. Зачарування грою, чи, точніше, магією, яку має лише мистецтво актора й глядача, залишило мене у тому своєму первісному вигляді. В театральну науку я увійшла завдяки акторам і заради акторів. Замість зачарування з'явилася віра у гру як творчу дію, що потребує аналізу, естетичного тлумачення, розвиненої, точної термінології і фіксування. Найбільша комплексна дія, за якою стоїть актор, – це єдність тіла і духа. Актор-творець, актор-знаряддя, актор-простір гри і простір для гри.

Актор-творець не є речником драматурга, не є носієм поглядів та волі режисера. Він має освіту – і не лише пов'язану з грою та театром, він постійно прагне перевершити те, чого навчився, у вічному рухові від знання до спонтанності, від досвіду до невинності, від кліше до інновації. Часи, коли праця актора засновувалась на певних усталених виразах і жестах, на щастя, минули, хоча у західному театрі існують – як тривкий релікт, якого важко позбутись. Актор-творець не повторює вже знайдених рішень, навіть тих, до яких дійшов сам у процесі спроб і пошуків. Зрештою, він відкритий для постійного пошуку, для експерименту, для нових ідей. Інтелект допомагає йому сприймати театр як єдине ціле і як сутність власного мистецтва, і як його місце у межах складного театрального дійства. Проте інтелект водночас слугує йому інструментом для селекції. Він здатний зрозуміти себе – свій дух і тіло, постійно випробовуючи їхні можливості і розширюючи їхні межі. І наприкінці він, що не менш важливо, розуміє сучасну тенденцію в мистецтві загалом, так як повинен розуміти світ і час, у яких живе. Без цього він був би анахронічним і недоречним. З іншого боку, нерозуміння власного часу зазвичай позбавляє можливості бути провидцем, предтечею, інноватором. За Лоуренсом Олів'є, ця здатність розуміти себе за допомогою спостереження чи за допомогою обидвох цих способів, ставить актора на один щабель із лікарем, священиком чи філософом. Мені здається, насамперед

із філософом, принаймні розуміння мало б бути того ж типу. Через єдність і взаємодію інтелекту й чуттєвості актор-творець відкриває нову істину, мистецьку істину, яка є переконливою, і глядачі сприймають її як істину в собі. Істину, що не походить із наказів режисера чи письменника, з функції інтерпретатора чи перекладача. Істину, яка є не лишень дзеркалом явищ, а дзеркалом сутності. Зображення, яке можна побачити у цьому дзеркалі (чи дзеркалах, якщо ми приймемо зауваження Бранка Гавели про те, що актор – це система дзеркал), – це зовсім нове зображення. Як скульптор чи художник, актор-творець деякі виокремлені елементи може позичати у природи чи в інших мистецтв, але завжди об'єднуюватиме їх у нову, оригінальну цілість. Проте, як нагадає Пітер Брук, на відміну від скульптора, художника чи музиканта-піаніста, наприклад, – актор не може дотримуватися ані найменшої дистанції між собою і твором, адже актор і його матеріал, його твір – це єдине ціле. Актор мусить користуватися “дивним, мінливим і таємничим матеріалом самого себе як засобом”. Він повинен одночасно бути залученим до твору і триматися на відстані від нього, “відокремлений без відокремлення”. Актор-творець виробляє власну естетику, яка є плодом таланту й інтуїції з одного боку й водночас інтелекту (у сукупності знань та вмілого відбору), майстерного володіння собою як інструментом (в якому поєднані розум, емоційність і тіло). Мистецтво ніколи не було й не може бути плодом лише однієї складової. Лише в абсолютній взаємодії компонентів воно з'являється як найвищий творчий чин, вершина людської діяльності взагалі. Роль інтелекту та раціонального у мистецтві визнали теоретики та історики, тлумачачи твори минулих епох з цього погляду. Але коли йдеться про мистецтво акторської гри, такої загальновідомої істини часто не помічають. Лише у другій половині ХХ ст., можливо, завдячуючи насамперед Пітерові Бруку, актор здобув право на творчість у повному сенсі цього слова. Боро Драшкович запевняє, що сьогодні режисер, “цей архітектор сцени, дизайнер простору” (і фізичного, й метафізичного, додала б я), нарешті

усвідомив, що його робота полягає у тому, аби “збудувати акторові дім для кожної окремої вистави”. Я вірю Драшковичу, режисерові, естету, педагогу.

Однак ті, що сумніваються у цьому і вірять, нібито актора поцінують надто високо, не посяли в мені сумнівів. А тих, хто дає низьку оцінку, не бракує в часи, коли режисер усе ще почуввається всевладним і поводить надто самовпевнено. Можливо, це підсвідомий комплекс – адже без актора мистецтво режисера стане неможливим, а надто широкий простір для акторської творчості послабить вагомість його роботи. Негативне зачароване коло шириться і вперто продовжує існувати; це може бути однією з причин, що критика сьогодні переважно, а так є і в нас, не звертає належної уваги на актора, пише про нього поверхово, використовуючи загальні терміни, які мало що, або й зовсім нічого не свідчать. Я не маю наміру заперечувати всю складність завдання критиків. Мистецтво актора, точніше, його конкретні дії належать до категорії рухомого; воно вписане у цілісність вистави: поміж дії інших акторів, у режисерський дизайн, мистецтво сценографії, звуковий і світловий амбієнт (звичайно, якщо не йдеться про монодраму, де маємо лише одного актора, але все інше присутнє і тут). І хоч би якою міцною була фіксація окремих рішень, образ ніколи не з’являється двічі у незмінно однаковому вияві. Крім того, сьогодні на сценах існує велике розмаїття стилів і технік. Однак, невіршеною для хорошого критика це не становить проблеми. Проблема насамперед могла б виникнути через брак зацікавленості і всебічної освіченості. Але про це – розмова іншим разом.

Характерні риси, якими б мав володіти актор-творець, існують поза межами конкретного стилю, і тому їх можна застосовувати у різних стилях і їх можна помітити в акторів різних епох та стилістичних напрямів. Навіть актор реалістичного стилістичного напрямку не зупиниться на рівні звичайного мімезису. Критика сприймала і сприймає їх як чудових акторів, а окремі їхні досягнення характеризує як виняткові. Але у тому типі театру, який Пітер Брук визначив як Смертоносний театр, або ж Мертвий, як у нас зазвичай перекладають бруківський термін *Deadly* (цей театр досьогодні залишається панівним), важко упізнати його чисту креативність.

Я часто згадую Майкла Редгрейва, Лоуренса Олів’є, Джона Гілгуда, Маймона Келлоу, нашого сучасника. Мушу зауважити, що всі вони, окрім активної мистецької роботи, знані й своїми книгами, записами із власного творчого досвіду й теорії гри. Згадую, звісно, й наших акторів, їх я бачила на сцені найбільше, із ними мене єднав живий контакт, даючи нам можливість відчувати те невловиме, те, що часто не дасть і слова мовити всупереч, що опирається детальному аналізу і раціональним тлумаченням і, поряд із запахом чи смаком, опирається словам і не дає замкнутися в обмеженому просторі метафори.

Я завжди шукаю такого актора, актора-творця. Мене не цікавлять актори-ремесники, актори-чиновники. Мистецтво без ремесла недовершене. Але мистецтво, зведене до ремесла, перестає бути мистецтвом. Чи не вигукнув Роберт Ллойд ще у XVIII ст.: “Acting, dear Thorton, it’s perfection draws/ From no observance of mechanic laws:/ No settled maximes of a fav’rite stage,/ No rules deliver’d from age to age,/ Let players mark them as they will,/ Can e’er etail hereditary skill”* (або, переказуючи в загальних рисах, Ллойд пояснив нам, що акторська гра не черпає своєї довершеності із законів механіки чи правил, що передаються з покоління на покоління).

А в якому просторі виховується сучасний актор?

Сучасні школи все ще переважно спираються на Станіславського (у США: Станіславський крізь призму Лі Страсбурга). Тим часом, як зазначив Пітер Брук, цей росіянин, який першим підійшов до мистецтва акторської гри з погляду знання і науки, приніс стільки ж користі, скільки й завдав шкоди. Він спонукав актора до запозичення жестів із повсякденного життя, а це обмежує актора, адже, будуючи свої жести на тому, що він помічає, він перестає спиратись на глибоку креативність.

“Він проникає в самого себе, шукаючи азбуку, яка теж є какам’янілою, адже мова знаків, яку він знає із життя, не є мовою інвенції, а мовою умовностей”, – каже Брук. Вибудований образ веде до сум’яття, адже образ не є сталим витвором. Актор-творець не буде, він народжує образ. Роль, народжена одного разу, повинна народжуватись щовечора, але бути однією й тією ж у кожній виставі. Саме те, що вона народжується безліч разів, робить її щораз іншою. Актор на самому початку роботи над однією роллю виявить певну дозу креативності. Актор-митець залишиться креативним, поки востаннє не впаде завіса. Брук вважає, що – і це ще гірше – систему Станіславського зрозуміли й прийняли поверхово й лише частково, отож утратилося все хороше, що він приніс. “Після Станіславського значущі праці Арто, напівпрочитані й частково сприйняті, призвели до наївної впевненості, нібито важливими є лише емоційна відданість і беззастережне самовираження. Потім виникли погано витлумачені праці Гротовського. Зараз існує новий тип щирої гри, коли актор все проживає через тіло. Це певний тип натуралізму”. Світ, запевняє Брук, засмічений смертоносними школами (або, якщо прийняти сербський переклад його терміну, Мертвими школами), які свою роботу засновують на рештках доктрини.

* *Гра, любовий Тортоне, це досконалість, що впливає без жодного дотримання законів механіки; встановлених принципів улюбленої мізансцени; правил, що передаються від покоління до покоління. Дозвольте акторам оцінити ці закони на власний розсуд. Чи може хто-небудь говорити тут про вроджену майстерність? (Переклад з англійської Софії Посу).*

Щодо наших драматичних вищих шкіл (особливо тих найстаріших, белградських) критика висловила надто гостро про тих, хто пройшов ті школи, і навіть тих, хто й сам у них викладає. Якщо узагальнити лише частину сказаного, то зробимо висновок, що столичний інститут ще не звільнився від шор Станіславського, що навіть його метод тлумачиться поверхово, аби погамувати інвентивність. Є свідчення, що в новосадській Академії стан дещо кращий. Це основи, на яких базується більшість, і які визначають стиль, що панує у нашому акторстві. Ми бачимо його і в рамках домінуючого напрямку, і на жаль, у певній частині альтернативи. Більшість молоді, щойно закінчивши навчання на факультеті, хоче вийти на сцени інституційних театрів, тому що тут може здобути авторитет і переступити поріг до краще оплачуваних медіа – телебачення та кіно. Якщо молодий актор і має інші бажання, він радше відмовиться від них і йтиме далі шляхом, яким його вели протягом навчання, чи то через брак часу, чи через привабливість лінії меншого опору. Звідси замкнутість, звідси опір при зустрічах із режисерами, котрі приходять з іншим сприйняттям театру (я сама, як автор вистави, була свідком опору режисерові із англосаксонського театрального простору), звідси відсутність бажання спробувати щось нове, обміняти досвідом, пристосуватись, хоча б тимчасово, до іншого методу праці, щоби на процес можна було подивитися з іншої позиції. Театральне керівництво не раз своєю репертуарною політикою і вибором певного жанру і стилю живлять такі прагнення. І критика мало чим може зарадити.

Бажання вийти за межі вивченого, за детерміновані рамки, може здійснитись радше в межах альтернативних театральних груп. Але й вони, тобто, люди, які такі збираються, не мають абсолютного імунітету до недуг, на які слабує головний напрям. І тут часто ставатиме на заваді режисерська концепція – режисер ставитиме себе на місце акторського супер-его, дозволить йому шукати і творити, але саме він кроїтиме створене і зшиватиме так, як сам захоче. Однак, в альтернативних театральних групах не мусять приймати сформовану модель. Їх, як правило, створюють люди, близькі між собою за естетичними поглядами, які хочуть побудувати живий театр: живий – тобто такий, що не припиняє пошуку. Ці групи відкритіші для спілкування з іншими і частіше подорожують, беруть участь у різних фестивалях, гостюють за кордоном, їхні учасники їздять до різних майстерень, нерідко пристають на спільні проекти. І вони постійно шукають, випробовують себе – творця і мистецтво, яким займаються.

Тому я не здивувалася, коли у виставі однієї з цих театральних груп побачила актора, близького до мого розуміння поняття актора-творця. Маю на думці виставу “Розповідь про юнака і тисячу янголів” театру “Омен” і актора Слободана Бештича. Талант Бештича впадав у око вже під час виступу на сценах інституційних театрів домінуючого напрямку, крім вистави у

Югославському драматичному театрі, коли він працював там в часи директорування Йована Чірілова, коли стилі відходили від основної матриці. Проте, його сильна творча індивідуальність вела його на іншу сцену, у простір, що дає свободу. І якби не було інших підстав, “Розповідь про юнака і тисячу янголів” (у якій цей актор виступає одночасно як автор і як один із двох головних героїв) я пам’ятала б завдяки Бештичу, який засяяв тим світлом, яке повертає актора у центр театрального дійства. Світлом, коріння якого – у вільному творчому просторі. Світлом, що йде від розуму тією ж мірою, що й від таланту, від думки так само, як від техніки (поняття, яке сам Бештич ставить понад ремесло). Нарешті, світлом, що приходить із поняття живого театру і мистецтва акторської гри. Позичимо, зрештою, слова Бештича: щирість, відданість, свідомість, вміння, розум, оригінальність, чуттєвість, дотепність, глибина, хоробрість, людяність, сучасність, краса. Це риси, що належать саме акторові-творцеві, без якого немає живого театру. Але чи можуть ці риси виявлятися за кожної нагоди, чи потрібно (як зробив це Бештич) творити не лише власну виставу, але й власний театр? Чи не створював Лоуренс Олів’є свого часу не тільки власні вистави (присвоюючи собі одночасно роль і режисера, і актора-головного героя), а й власний театр? Скільки творчої свободи він залишав своїм колегам? Скільки сили і самодисципліни, самоконтролю й доброти потрібно, щоб власною візією не ув’язнити творчого духу своїх колег, щоб не переступити межі вистави, яка має інших авторів, і при цьому зберегти себе творчо вільним і непозбавленим власного “я”. Судячи із свідчень сучасників, цим умінням володів багато хто в історії сербського театру: Мілка Гргурова, Жанка Стокич, Мілівоє Живанович... І Зоран Радмілович умів це. Він не робив власних вистав; Убю, Радован, професор Філіп Філіпович (у булгаковському “Собачому серці”), він був собою, не виходячи при тому за межі стилістичних та ідейних рамок окремої вистави, ані не кинувши своєю грою тіні на колег; коли це було можливим, він кликав їх і надихав на співгру (в “Убю” і “Радовані”), а коли було потрібно, був дорогоцінною частиною команди, частиною, котра вписується, не втрачаючи себе (у “Собачому серці”). Це умів і Олів’є і багато інших, яких я згадала (чи не згадала) з цієї нагоди. Коли ми озираємось назад, чи коли в сучасному театрі шукаємо актора-творця, стає зрозумілим, що їхня кількість обмежена: жорсткі моделі смертоносного театру сплутували креативність актора, так що він, актор-творець, часто і несвідомо, постійно борючись і докладав зусиль, щоб пробити стіни, у яких був замкнений, аби ступити крок у простір вільної творчості. Крок, який вів до творця власних вистав і навіть власного театру.

Переклала з сербської Олена Концевич

Ростислав ПИЛИПЧУК

ВАЛЕРІЯН РЕВУЦЬКИЙ – ВИДАТНИЙ ТЕАТРОЗНАВЕЦЬ І ПУБЛІЦИСТ

(До 65-річчя наукової та публіцистичної діяльності)



Валеріян Ревуцький

Серед українських театрознавців Валеріян Ревуцький – найстарший за віком і досвідом наукової діяльності: адже йому уже виповнилося дев'яносто шість років, шістдесят п'ять минуло від часу його першого виступу з друкованим словом.

Походить В. Ревуцький зі славетної родини, що виводиться ще з козацької старшини XVII ст.; народився ж він 14 червня 1910 р.* у спадковому маєтку свого батька – видатного діяча української культури – літературознавця, фольклориста і музикознавця Дмитра Миколайовича Ревуцького – в селі Іржавець, тоді Прилуцького повіту Полтавської губернії, а тепер Ічнянського району Чернігівської області – саме у тому селі, що відоме з поеми Т. Шевченка “Іржавець” і що було батьківщиною не лише його батька, а й дядька – видатного українського композитора Льва Ревуцького. У вісім років Валеріян втратив матір. Семирічну Шевченківську зразкову школу в Києві, керовану Володимиром Дурдуківським (тим самим, що був репресований за наслідками горезвісного процесу над СВУ), закінчив 1925 р., а згодом, 1929 р. – Другу будівельну професійну школу. Того ж року вступив на факультет шляхів до Київського політехнічного інституту, з якого було виділено Київський будівельний інститут, що його В. Ревуцький закінчив 1934 р. У 1935–1936 рр. служив у Червоній Армії на Далекому Сході. Після демобілізації цілковито кинув будівельну справу і за покликом душі вступив на український акторський курс Київського державного театального інституту. Художнім керівником курсу був російський актор Г. Полежаєв, однокурсниками В. Ревуцького – Федір Верещагін, Ольга Кусенко, Василь Дашенко, Юрій Тимошенко і Юхим Березін та ін.

Щоб уникнути переслідувань НКВС, що дедалі частіше згадував цього національно свідомого сту-

**Під час переїзду до Канади (грудень 1950 р.) рік народження В. Ревуцького було помилково записано як 1911, і відтоді до цього часу так він фігурував у документах. Тепер на підставі запису в реєстраційній книзі вступників до Київського державного театального інституту 1937 р. та свідчень самого В. Ревуцького повертається справжня дата його народження – 1910 р.*

дента, перед початком 1939/40 навчального року В. Ревуцький перевівся до Державного інституту театального мистецтва ім. А.В. Луначарського в Москві (тепер – Російська академія театального мистецтва), на третій курс нещодавно перед цим, у 1937 р., відновленого тут театрознавчого факультету, де вчився до самого початку війни (навчання у вищих навчальних закладах в СРСР тоді тривало чотири роки). Хоч і був звинувачуваний у Москві в “бракові політичної самоосвіти”, поніс у життя високу культуру тогочасної російської театрознавчої школи, представленої такими іменами, як Всеволод Всеволодський-Гернгрос (який приїжджав до Москви з Ленінграда), Олексій Дживелегов, Сергій Ігнатов, Григорій Бояджієв, Тетяна Динник, видатний історик античної літератури і театру Сергій Радціг. Як один із тих наших земляків, що, навчаючись у Москві, усвідомлювали себе українцями і залишились працювати в українській культурі, Валеріян Ревуцький був чи не першим у нашому театрознавстві, хто здобув спеціальну театрознавчу освіту. Відомо ж бо, що до війни в Київському театальному інституті таких фахівців ще не готували (хоч аспірантуру з театального мистецтва було запроваджено 1934 р.). Провідні українські театрознавці П. Рулін і О. Кисіль, які могли забезпечити викладання відповідних дисциплін, у 1936 р. були репресовані.

Вибух війни завадив В. Ревуцькому скласти всі державні екзамени в т. зв. тоді ГІТІСі, і він терміново повертається до Києва, до батька. Разом з ним залишився в окупованому німцями Києві, мріючи про цілковиті зміни життя в Україні, про здобуття нею незалежності. Але мрії не справдилися: німецькі нацисти не збиралися сприяти розбудові Української держави. Тим часом у житті

В. Ревуцького сталася велика трагедія: наприкінці 1941 р. було замордовано його батька й мачуху. Убивців не встановлено, але видно було почерк тогочасного радянського підпілля. Отоді він поклявся, всі свої сили, все життя присвятити боротьбі за незалежну Україну. Не уникнув арешту гестапо за антинімецькі висловлювання і випадково врятувався завдяки незнайомому офіцерові слов'янського походження. Від початку 1942 р. В. Ревуцький викладав історію українського театру в Київській музично-драматичній консерваторії (директором був Остап Лисенко), а коли німці закрили її, то разом з Глібом Затворницьким організував молодіжний театр-студію “Троно”. 23 вересня 1943 р. останнім поїздом біженців з Києва подався на Захід України.

У Львові дістав посаду викладача історії світового театру в театрі-студії, якою керував Й. Гірняк при Інституті народної освіти (інститутом опікувався Український Центральний Комітет на чолі з В. Кубійовичем), а також працював референтом професійних театрів у системі Українського Центрального Комітету. Якщо в Києві у жовтні 1941 р. В. Ревуцький дебютував у газеті “Українське слово” як історик українського театру, то саме у Львові він дебютує як театральний критик, друкуючи 1944 р. статті в газеті “Львівські вісті”. Остерігаючись репресій з боку радянського режиму, подався ще далі на Захід. Після численних пригод у Берліні, Відні та італійському місті Ріміні перебрався 1947 р. до Англії, де здебільшого працював фізично, а через три роки, наприкінці 1950-го, переселився до Канади, де згодом прийняв канадське громадянство й досі мешкає у Ванкувері. 1954 р. вступив до магістратури Славістичного департаменту Торонтського університету і захистив (1957) магістерську дисертацію на тему “Драми Миколи Куліша”. У 1960–1976 рр. викладав курси з радянської літератури в Славістичному департаменті Університету Британської Колумбії (м. Ванкувер), де ввів як викладову українську мову. Після виходу на пенсію в 1976 р. професор В. Ревуцький ще три роки працював у Славістичному департаменті Університету міста Вікторії в Канаді.

Ще під час перебування у 1946–1947 рр. у Ріміні активно друкував статті переважно на театральні теми в українських газетах “Життя в таборі” і “Батьківщина”. З 1949 р., тобто ще в Англії, почав працювати для “Енциклопедії українознавства”, якої не покидав до завершення цього славнозвісного десяти томного видання (нещодавно з'явився й додатковий одинадцятий том), тепер такого популярного і в нас. В Енциклопедії йому належить близько чотирьох сотень підписаних та непідписаних статей про театр (до літери “К” писав ще й В. Гаєвський, а опісля – від 1975 р. – сам В. Ревуцький, коли був редактором театрального відділу). Далі було ще й англомовне

видання “Енциклопедії України” в п'ятьох томах, що вийшли друком у 1985–1993 рр., де театрознавчу тематику також представляв В. Ревуцький.

Попри активну енциклопедичну діяльність В. Ревуцький, живучи в Канаді, опублікував сотні статей – передусім на театральні теми – в українських часописах “Нові дні”, “Новий шлях”, журналі “Сучасність”, альманахах і збірниках, у багатьох англомовних періодичних виданнях і збірниках, а в 90-і роки ХХ ст. – на сторінках журналів “Український театр”, “Народна творчість та етнографія”, газети “Культура і життя”, останнім часом – і в журналі “Просценіум”.

Сподіваймося, що колись численні статті В. Ревуцького будуть зібрані й видані. Майбутній український читач знайде в них цікаві міркування як про наш класичний дореволюційний театр, представлений іменами М. Щепкіна, К. Соленика, С. Гулака-Артемівського і всіх наступних корифеїв, так і про новочасний театр ХХ ст.; причому це погляд чесний, неупереджений, не закомплексований умовами драконівської цензури і, що найгірше, самоцензури, погляд на театральний процес, що відбувався тут, поцейбіч ідеологічної завіси. У статтях В. Ревуцького читач знайде свідчення і про український театральний процес, який відбувався потойбіч, за кордоном, у Західній Європі й Америці.

Протягом останніх десятиліть В. Ревуцький вельми плідно працював у галузі публіцистики, присвяченої питанням мистецтва – зокрема, виступаючи на радіостанціях Міжнародного відділу (СВС) Канадського національного радіо в Монреалі та “Свобода” (“Вільна Європа”) у Мюнхені.

Але найвагоміший здобуток 65-річної наукової діяльності В. Ревуцького – це його книжки: “П'ять великих акторів української сцени” (Париж, 1955; тут вміщено нариси про М. Кропивницького, М. Садовського, М. Заньковецьку, П. Саксаганського, Г. Затиркевич-Карпинську), “Нескорені березільці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська” (Нью-Йорк, 1985), монографії “В орбіті світового театру” (Видавництво М. П. Коць, Київ; Харків; Нью-Йорк, 1995), “Віра Левицька: життя і сцена” (Нью-Йорк, 1998), книжка мемуарів “По обрїю життя” (К., 1998), брошура “Заграда” (Львів, 2000), а також збірник “Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників – документи” (Балтимор–Торонто, 1989), загальну редакцію якого здійснив, передмову і примітки до якого написав В. Ревуцький; значним внеском в українське театрознавство є редакторська робота і вступна стаття В. Ревуцького у книзі Ю. Шерегія “Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року” (Пряшів, 1993).

Вершинні серед них, на мій погляд, три: “Нескорені березільці”, збірник “Лесь Курбас” і “В орбіті

світового театру”. Перефразовуючи назву останньої, можна сказати, що їх об’єднує спільна тема: “В орбіті “Березоля”. Палкий прихильник, інтерпретатор і пропагандист реформаторської творчості Леся Курбаса, який прагнув прогресивну тенденцію українського театру 20-х років включити в загальний процес еволюції українців “в націю в модерному розумінні слова” (вислів Л. Курбаса), В. Ревуцький висловив свої думки про його творчість у передмові до згаданого збірника. Але Курбас постійно присутній і в попередній (“Нескорені березильці”), і в наступній (“В орбіті світового театру”) книжках. Адже перша з них присвячена видатним учням Курбаса – Йосипові Гірнякові та Олімпії Добровольській, які намагалися і в роки творчої праці в “Березолі”, і в умовах радянського табору для “зеків” на Далекій Півночі, і під час німецької окупації України, і в нелегких умовах еміграції в Західній Європі та в Північній Америці утверджувати Курбасову систему акторського перетворення, його режисерські й педагогічні принципи. Так само й книжка “В орбіті світового театру” присвячена іншому видатному українському акторові, режисерові-експериментаторові й педагогові – Володимирові Блавацькому, який нехай і недовго, всього лише один рік, але все ж безпосередньо доторкався до творчого досвіду Леся Курбаса та став палким його послідовником у колишній Галичині в умовах польської, а згодом німецької окупації, а ще пізніше, після війни, в Західній Європі та Північній Америці.

Як у “Нескорених березильцях”, так і в книжці “В орбіті світового театру” автор наголошує на тому, що школа, набута у Леся Курбаса і в інших українських митців, у повоєнних умовах для Й. Гірняка та В. Блавацького збагатилася знайомством з працею західноєвропейських і американських театральних режисерів, – але досягнення обох українських митців були б неможливі без власного блискучого обдарування.

Не обходить В. Ревуцький і “гострих кутів” щодо сприймання творчості обох видатних режисерів-новаторів різношерстною українською діаспорою, особливо у США, де старій українській еміграції було незрозуміле експериментаторство Й. Гірняка, О. Добровольської, В. Блавацького. Та й молодше покоління українців у діаспорі, що знало Україну як “країну шароварів і голубців”, не сприймало модерний український театр Й. Гірняка й В. Блавацького такою мірою, як на це сподівалися самі митці. Тим більш подвижницькою постає, з книжок В. Ревуцького, діяльність обох визначних режисерів – Й. Гірняка та В. Блавацького, які довели своєю талановитістю і невсипущою працею, що українська театральна культура є невід’ємною часткою сучасної світової культури.

Після книжки про В. Блавацького учений-театрознавець випускає ще одну монографію про найви-

датнішу актрису з-поміж тих, які опинилися на Заході й дожили до останнього часу в діаспорі, – про Віру Левицьку, сподвижницю В. Блавацького, яка пішла з життя зовсім недавно.

Особливе місце в науково-публіцистичному доробку В. Ревуцького посідають мемуари “По обрії життя” – широка панорама українського мистецького і громадсько-політичного життя 20–40-х рр. на Україні та 50–80-х рр. ХХ ст. у діаспорі. На тлі цієї панорами вельми цікавими виявились спогади В. Ревуцького про власне життя від дитячого віку до кінця ХХ ст. Скромно подана, за суттю своєю подвижницька, праця самого автора. У цій книжці, як і в інших, тактовно, без перебільшень, вчений простежує зацікавленість представників західноєвропейського й американського середовища здобутками українського театру поза межами України.

Учений досконало володіє сучасним театрознавчим інструментарієм. Його праці спираються на конкретний, суворо документований фактаж, глибоко осмислений та узагальнений. При цьому стиль викладу привертає увагу не тільки театрального фахівця, а й будь-якого читача, що цікавиться питаннями українського мистецтва. Отож маємо підстави зарахувати наукові праці Валеріяна Ревуцького до нашої театрознавчої класики.

Зрозуміло, що професора В. Ревуцького небезпідставно обрано членом різних наукових товариств і асоціацій. Він дійсний член Наукового товариства імені Шевченка в Канаді, дійсний член Української вільної академії наук у Канаді та у США, член Канадської асоціації славістів, Американської асоціації театральної освіти.

За вагомий внесок в українське театрознавство і популяризацію української театральної культури в світі В. Ревуцького відзначено й у нас, в Україні: 1995 р. він здобув театральну премію імені І. Котляревського, яку пожертвував на користь найкращих студентів українського акторського відділу Київського державного інституту театральної мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого. Академія мистецтв України 2001 р. обрала В. Ревуцького своїм іноземним членом. А напередодні відкриття у Києві Першого культурологічного міжнародного симпозіуму “Українська театральна діаспора в контексті державної мовної та культурної політики” (2002) В. Ревуцькому серед інших відзначених Президентом України осіб присвоєно почесне звання “Заслужений діяч мистецтв України”. Бог дав йому здоров’я і велику працездатність до десятого десятка його віку. Тож нехай продовжиться довголіття і снага для здійснення ще багатьох нереалізованих намірів Валеріяна Дмитровича Ревуцького – паріярха українського театрознавства, справжнього лицаря української сценічної культури, якій він присвятив усе своє подвижницьке життя.

Світлана ВЕСЕЛКА

ВИТОКИ МАЙСТЕРНОСТІ БОГДАНА СТУПКИ

Богдан Ступка (світлина О. Гутіна).



*“У майбутнього слух абсолютний...”
Ліна Костенко*

Його сценічний родовід бере початок від ролі Механтропа у виставі “Фауст і смерть” О. Левади. Б. Ступка зіграв її ще студійцем (1960 р., режисер – Б. Тягно).

Такої ролі до Богдана, мабуть, не грав ніхто: це кібернетична подоба людини, і створив цю подобу персонаж п’єси на ймення Вадим. Сьогоднішні монстри-кібери американського виробництва – електронні страшилки, тупа, безжалісна сила. Механтроп же – це “четвертий вимір життя”, він радник і слухняний раб свого творця, поєднує в собі непоєднуване: він П’ятниця і Аристотель, “Безмежна в нього функцій партитура, / Та для емоцій місця в ній нема”.

Угадавши “електронним чуттям” потаємне бажання Вадима, Механтроп виконує його наказ: міжзоряний корабель зазнає аварії.

Студієць Ступка грав нарівні зі знаними заньківчанами: Володимиром Данченком, Анною Босенко, Ярославом Гелясом, ба навіть з корифеями:

Варварою Любарт та Борисом Романицьким. Його дивна синкопована мова була природною, щедро скропленою іронією, рухи – геометрія кутів, переважно гострих, але Механтроп не був маріонеткою. І він був артистичний. І мав почуття власної гідності (“Халтурників та інших спекулянтів між механтропів поки що нема”, – “відрізав” він своєму творцеві та володареві).

Головне полягало не в провіденціальності Механтропа як сценічної предтечі комп’ютерної ери. У молодого актора було відчутним несподіване для глядачів зміщення погляду на звичне, те, що й у подальшому заворожувало в Ступці, хай би що він грав, навіть пересічних Васьків, Андрійків, Романів, котрі тільки іменами й різнилися.

Таке зміщення, коли воно суперечить очікуванням глядача, часто є причиною неприйняття актора чи вистави. Це тоді, коли актор агресивно нав’язує свою незвичність, яка насправді звучить фальшиво

і дисонує з органікою. Ступка інакшим бути не міг. Які б личини не приміряв – кожна пасувала.

Після Механтропа грав багато у виставах Б. Тягна, О. Ріпка, А. Ротенштейна, А. Горчинського.

Зустріч із Сергієм Данченком відбулася 1966 р., коли Богдан, відслуживши в армії, повернувся до театру. І – зустріч з роллю! То був юнак Володя з вистави “В дорозі” за п’єсою Віктора Розова. (Цей драматург став “хрещеним батьком” багатьох щасливих акторських доль).

Сергій Данченко, як ніхто, вмів явити молодість на сцені в усій її привабливості та чарівливості.

Богдан Ступка – Річард III у виставі “Річард III” В. Шекспіра. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1974 р.



...Полого спускаючись, бігла дорога (художник – В. Борисовець), обабіч неї, пунктиром вогників на щитах-екранах – рух потяга; випереджаючи його, просто назустріч глядачам мчали молоді, з широко відкритими на незорість світу очима, гарні Сіма (Наталка Міносян) і Володя (Богдан Ступка).

Володя упродовж вистави зустрічався з різними людьми, і всі вони, незалежно від того, “хороші” чи не дуже, були йому цікаві (для Ступки на сцені нічого й нікого нецікавого не було!). Володя став знаковою постаттю молодого шістдесятника у заньківчан. Та світлоносна дорога виявилася пророчою. Вона ніби визначила життєвий і творчий ритм актора, стрімкість його лету до загального визнання, постійне очікування незнаного за кожним поворотом.

Між уславленою тріадою ролей у виставах Сергія Данченка (“Камінний господар” – 1970, “Річард III” – 1974, “Украдене щастя” – 1977) хочу пригадати (хоча й не забувалося) Ротмістра в “Дамах і гусарах” О. Фредра (1976 р., режисер – Збігнєв Хшановський).

Ротмістр – поєднання тупости з абсолютною елегантністю – виглядав неймовірно смішним. Була в цій ролі та особлива, Ступчина, міра іронічності, що її, коли вдатися до музики, порівняла б із раннім Сергієм Прокоф’євим.

Такий фрагмент. Підстаркувата панна Анеля (Катерина Хом’як), намагаючись спокусити Ротмістра, розводиться про свою любов до коней. Ключуло! І коли, аби закріпити досягнуте, Анеля пропонує прогулянку до парку, Ступка з неперевершеною галантністю – що там маркіз де Ля-Фер! – відповідає: “А може, до стайні?!”

Ще дві ролі, котрі пам’ятають хіба що найзаповзятіші театральні-заньківчаномани.

Молодий хлопець Антон, син італійця Антоніо Террачіні і української жінки Катерини з “Пам’яти серця” О. Корнійчука. Драматургія невисокого класу, вистава ж (режисер – М. Гіляровський) істинно заньківчанська, тобто елітарно акторська.

Антоніо Террачіні грав Олександр Гай. Через багато років по війні, подолавши всілякі кордони й перешкоди, приїхав він в Україну до сина, до тієї, яку кохав. Антон ще не знає, хто цей симпатичний італієць, але все в ньому відчутно весніє. Обертони тиші... Як легко зчитуються імпульси акторів! Які подібні очі в Гая і Ступки! Вони – володарі миті!



Богдан Ступка – Механтрон та Ярослав Геляс – Вадим у виставі “Фауст і смерть” О. Левади. Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1960 р.

А ще роль у знаменитій виставі – “Суєта” І. Карпенка-Карого (режисер – О. Ріпко, 1967 р.). Роль з тих, які називають епізодичними. Воно таки-так: Акіла Акілович, учитель-розпорядник (та що там, диригент!) вечері на уродинах Михайла Барильченка (про якого дядько Терешко сказав: “Це тобі губернський учитель, а не яка-небудь свиня!”).

Акіла Акілович перебуває одночасно всюди. Ми бачимо його навіть тоді, коли він відсутній на сцені. Він розпоряджався приготуванням вечері, як полковонець військом. Усе помічав і запам’ятовував, устигаючи при цьому про щось змовлятися з покоївкою Дариною, діяв за апробованим методом “батога і пряника”, аж кипів, аж випаровувався: суєта!.. Акіла Акілович Ступки був таким собі метафізичним її фантомом.

Тріада ролей у виставах Сергія Данченка: “Камінний господар” Лесі Українки (Дон Жуан), “Річард III” В. Шекспіра (Річард Глостер), “Украдене щастя” І. Франка (Микола Задорожний) – це заньківчанський вінець Богдана Ступки, це справджене очікування українського театру.

І Річарда, і Дон Жуана Богдан грав паралельно з Федором Стригуном. Не можна знов і знов не віддати належного режисерській мудрості Сергія Данченка. У строгій концепції вистави він давав можливість вільного самовиявлення обох талановитих акторів. Спокусливо проаналізувати створене обома не в порівнянні – у зіставленні, але це тема великого окремого дослідження. Тому обмежусь лише згадкою про останню сцену.

Федір Стригун: “Коня! Коня! Все царство за коня!” Високий трагедійний злет у цій з дитинства знайомій фразі. Це єдина обіцянка, яку б чесно, не вагаючись, виконав Річард, єдина присяга, якої б він не порушив – і це кінець. Він вичерпав себе заради золоченої примади, що незворушно сяє в кольчужі – горизонті сцени. Він загинув – як особистість і як політик.

Богдан Ступка: його Річард гине, ще сподіваючись знайти вихід, обійти смерть, знайти підхід і до неї. Цей Річард не воїн. Його поле битви – темні закутки Тауєру і ще темніші, ще заплутаніші душі його підданих. Він виграє двобій зі своєю жертвою, дотримуючись усіх правил гри (втім, правила встановлює він сам, за цими правилами примушує не тільки діяти – мислити всіх, хто його оточує). У цій ролі довершено виявилася май-



Богдан Ступка – Ротмістр у виставі “Дами і гусари” О. Фредра. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1976 р.

стерність різних жанрових перепадів, балансування на єдино вгадуваній точці зіткнення трагедії і фарсу.

Про Ступку – Миколу Задорожного існує вже, здається, незліченна кількість статей – переважно щодо виконання цієї ролі у виставі Київського Національного театру ім. І. Франка. Я бачила столичну виставу з трьома різними виконавицями ролі Анни (М. Герасименко, В. Плотникова, Л. Хоролець), з кожною у Богдана був тонко нюансований контакт (так само, як з С. Олексенком та В. Розстальним – Михайлом), але переконала, що у заньківчанській виставі (Анна – Т. Литвиненко, Михайло – Ф. Стригун) виконавський рівень був найвищим.

І – Дон Жуан. Богдан Ступка – інтелектуальний, вольовий, рвучкий і – не забудьмо про це! – справжній Маркіз де Теноріо, зі шляхетним поведженням, не бундючною – природною гордістю іспанського гранда і лицарським шармом. Закоханий???

Роль підступна: “буино викохана воля”, яку долає воля дужча – жінка, Донна Анна. Перстеник Долорес – позиттєвий міт волі й вірності Дон Жуана, ненадійний захист у камінному світі. Падіння Дон Жуана неминуче. “Камінна брама” замкнулася. Трагедія безвиході в актора – зворотний бік егоїстичної волі Дон Жуана. Верх і низ помінялися місцями. І це також – одна з домінуючих рис таланту Богдана Ступки.

І ще таке спостереження. Перше враження від зустрічі з цим актором у будь-якій виставі завжди залишалось надовго. Настільки, що по тому, коли навіть якась його робота не сприймалася, воно, те перше враження, ніби коригувало негативні емоції до певного естетичного балансу.

Богдан Ступка – Маляр у виставі “Дикий Ангел” О. Коломійця. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1978 р.



Віра Полінська – Помикевичева, Богдан Ступка – Дзюньо, Лариса Кадирова – Леся у виставі “Човен хитається” Я. Галана. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1973 р.



Віра КАНДИНСЬКА

“ШЯКУНТАЛА” КАЛІДАСИ У ФРАНКІВЦІВ



Постава драматургії минулих епох завжди стає своєрідним випробуванням для режисера. Попри популярну тезу про “позачасовість” класики, “вдихнути” новий сенс в історично віддалені колізії, уникнувши банальності прописних істин, з одного боку, й поверхової “модернізації”, з іншого, вдається небагатьом.

Серед таких – талановитий київський режисер Андрій Приходько. В його спектаклях “Увертюра до побачення” (за І. Франком), “Трагедокомедія о воскресенні мертвих” (за О. Кониським), “Каїн” (за Дж. Байроном), “Життя – це сон” (за П. Кальдероном) вражають глибина і точність інтерпретації, досконале володіння сценічною мовою (в якій гармонійно взаємодіють візуальні, вербальні, музичні та ритмічні складові), тонкий смак і винахідливість постановника.

Своєрідним етапом у творчості А. Приходька можна назвати його нову виставу “Шякунтала” (одну з найяскравіших прем’єр минулого сезону в Київському національному академічному театрі ім. І. Франка), де звернення до первинних цінностей давньоіндійської культури стало потужним імпульсом до творення нової естетики, в якій режисер органічно поєднав прийоми давнього театру й сучасні виражальні засоби.

Універсальність, невичерпний естетичний потенціал сюжетів і форм традиційного східного театру не раз надихали театральних реформаторів ХХ ст. Так, драма легендарного індійського поета Калідаси “Упізнана Шякунтала” (написана приблизно в V ст. н.е. на

Сцена з вистави “Шякунтала” Калідаси. Режисер – Андрій Приходько, художник-постановник Марія Погребняк. Київський національний театр ім. І. Франка, 2006 р.

основі “Магабгарати”) у 1914 р. відродилася в знаменитій постановці Олександра Таїрова “Сакунтала” (переклад К. Бальмонта) – першій виставі новоствореного Камерного театру, який став символом нового мистецтва для молодого покоління 1910–1920-х рр.

Зачарований східним колоритом драми Калідаси, Таїров побачив у ній передусім піднесену історію кохання й вірності, поставивши її героїв в один ряд з такими знаковими для європейської культури образами закоханих, як Трістан та Ізольда, Данте й Беатріче, Ромео і Джульєтта.

Шякунтала (роль якої в Камерному театрі виконала славетна акторка Аліса Коонен) – дочка мудреця Вішмавітри й небесної танцівниці – апсари – Менаки. Апсара не змогла забрати з собою земну дитину й залишила дівчинку на березі річки, де її оберігали птахи “шякунта” (звідси її ім’я), а потім знайшов і виховав у своїй лісовій обителі відлюдник Канва. Якось під час полювання до обителі потрапляє цар Душянта. Вони з Шякунталою покохали одне одного й узяли шлюб гандхарвів (тобто лише за взаємною згодою, без дотримання формальних обрядів). Змушений повернутися до столиці, цар дарує дружині перстень зі своєю печаткою. Захоплена мріями про коханого, Шякунтала не помічає мудреця Дурваса-

са, який прийшов відвідати Канву. Розгніваний неувагою, мудрець проклинає дівчину, сказавши, що чоловік забуде її. Прокляття Дурвасаса могло бути зняте, як тільки цар побачить перстень, подарований Шякунталі, – однак дорогою до палацу молода жінка губить його, й Душянта не впізнає коханої. Менака переносить Шякунталу в один з небесних світів, де та народжує сина Бгарату. Коли ж перстень випадково потрапляє до царя, він згадує вигнану Шякунталу й щиро розкаюється. Після багатьох років пошуків Душянта знаходить дружину й дорослого сина на небі та разом з ними повертається до палацу.

“Сакунталою” Таїров стверджував на сцені можливість іншого, прекрасного світу, в якому панують любов, краса, мудрість, повнота духовного життя, що було своєрідним викликом песимістичним настроям епохи, протестом проти вульгарності, яка, за словами режисера, заповонила сцени тогочасних театрів.

“Шякунтала” Андрія Приходька – це передусім повернення до витоків культури, спроба почерпнути духовну енергію з глибин етнічної пам’яті. Показово, що, запозичивши окремі колізії з драми Калідаси, режисер звертається переважно до її епічного претексту – оповіді з першої книги “Магабгарати”, де стосунки героїв потрактовано в дещо іншому ключі.

Епічний Душянта відвертається від Шякунтали (яка приходить до царя, вимагаючи коронації його законного сина Бгарати), не через чари, а через почуття царського обов’язку, сумніваючись, чи визнає народ

його шлюб, таємно взятий у лісовій гущавині без здійснення обрядів. Але голос з небес велить Душянта визнати дружину та сина, й цар з радістю виконує це повеління. Молодий цар Бгарата стає родоначальником династії героїв. Саме від нього, за переказами, походить індійський народ – народ бгарата.

Тема народження людства, його дитинства стає у спектаклі основоположною. Звідси – сміливе поєднання індійської та української автентики (що простежується на всіх рівнях – від музичних мотивів до сценографії та бутафорії) – своєрідне нагадування про спільні витоки, індоєвропейське коріння.

З перших сцен глядач опиняється у сфері міту, блаженній позачасовій дійсності, одухотвореній чудом повсюдної божественної присутності, де Небо, Земля й Людина становлять єдине ціле, а закони Космосу є провідними законами людського буття.

Охопити безмір, показати всеєдність і повноту світу – не просте режисерське завдання. Живий і гармонійний універсум, яким є вистава А. Приходька, скрупульозно вибудований з різнорідних елементів. Потужним засобом створення атмосфери стає “жива музика” індійських національних інструментів – сітара (Олексій Кабанов), таблів (Сергій

Сцена з вистави “Шякунтала” Калідаси. Режисер – Андрій Приходько, художник-постановник Марія Погребняк. Київський національний театр ім. І. Франка, 2006 р.



Пучков), перкусії (Андрій Мороз) та автентичний індійський спів.

Вишуканий лаконізм декорацій (художник-постановник Марія Погребняк) можна вважати даниною як традиціям східного театру, так і сучасним мистецьким віянням. Власне, порожній простір сцени розділяють кілька вузьких полотен, які, завдяки розписам, стилізованим під давні барельєфи, нагадують колони індійського храму. Між них із різнобарвних світлових потоків і клубів диму у якийсь магічний спосіб вимальовуються мінливі обриси, що напереміно нагадують то океанське дно, то лісову гущавину, то небесні сфери, населені відповідно – рибами, тваринами й птахами. (Надзвичайно природно рухаються в руках акторів яскраві макети – життєрадісні символи священних тварин, що асоціюються з колоритними образами Марії Приймаченко).

Надзвичайну роль у виставі відіграє традиційний танець. Як відомо, саме ритуальний танець став стрижнем, навколо якого сформувався класичний індійський театр. Адже саме в танці бог Шива створював світ. Щоб оволодіти азами цього унікального мистецтва, українським акторам знадобилося близько двох років регулярних занять із досвідченим виклада-



Сцени з вистави "Шякунтала" Калідаси. Режисер – Андрій Приходько, художник-постановник Марія Погребняк. Київський національний театр ім. І. Франка, 2006 р.



чем Вікторією Шетлез-Віріч. Але результат перевершив найсміливіші очікування. Гармонія ритмічних жестів, якої вдалося досягнути виконавцям головних ролей, за силою експресії може позмагатися з методологією “перевтілення” К. Станіславського (хоча в творенні характерів актори все ж вдаються до елементів психологічної гри).

Вміння знаходити нові таланти, розкривати несподівані грані майстерності відомих виконавців, створювати злагоджені ансамблі давно стали своєрідною візитною карткою Приходька-режисера. “Шякунтала”, без сумніву, – етапна вистава не лише для молодих акторів Ярослава Гуревича (який створив на сцені надзвичайно виразні образи Душянти та Бгарата) й Олександра Печериці (цар богів Індра), а й для Лариси Руснак, яка в ролях Шякунтали та Менаки постає в усьому блиску свого досвіду й таланту.

спокусливішу в світі апсару Менаку. (Тут не можна не відзначити вишуканих пластичних композицій на теми “Камасутри”, які блискуче відтворюють виконавці головних ролей).

Мітичний час – це ланцюг вічних повторень. Символічно, що обидві історії кохання розігрують ті самі актори. А трохи пізніше лунають пророчі слова: “Входячи в свою жінку, чоловік знову народжується з її лона в образі сина”, і маленький Бгарата (Михайло Віріч) за мить перетворюється на точну копію свого батька, щоб бути поряд з Шякунталою перед зачиненими воротами палацу, за якими назавжди зник Душянта. Адже очікуване єднання закоханих у виставі так і не відбувається. У фіналі самотня мати власноруч коронує свого сина, вимоливши благословення у богів, які пророкують молодому цареві гідне майбутнє. У цій сцені немає ані краплі трагізму.



Сцена з вистави “Шякунтала” Калідаси. Режисер – Андрій Приходько, художник-постановник Марія Погребняк. Київський національний театр ім. І. Франка, 2006 р.

Отже, мужній цар Бгарата застигає, вражений красою лісової обителі. Саме тут йому судилося зустріти свою долю – дитя природи Шякунталу й поєднатися з нею серед краси первозданного світу, з благословення всемогутнього Індри, який колись послав до благочестивого відлюдника Вішвамітри

Героїня Лариси Руснак випромінює щастя материнства, любов до всього живого й радість від здійснення божественної волі.

Попри одверту невідповідність світоглядним настановам сучасного суспільства, фінал спектаклю видається цілком природним. Адже протягом півторагодинного дійства глядач органічно існує в іншій системі координат, разом з героями йде шляхом гармонізації духу, інтуїтивно сягаючи до розуміння й примирення зі світом. Можливо, саме в цьому й полягає найбільший успіх постановника.

Ніна МАЗУР

“ALBAMONO” СКЛИКАЄ ОДНОДУМЦІВ

(Огляд фестивалю моновистав, Албанія)

“Albamonono”... Так назвали перший в Албанії фестиваль “театру одного актора”. Назва промовиста: адже “alba” не лише інформує про країну, де відбувся новий монофестиваль, але й означає “білий” – колір чистоти, самозаглибленості, колір снігу на вершинах Балкан...

Зазвичай важко бути першим. Але директор “Албамонно”, найвідоміший в країні актор і режисер Дімітер Орготска (український глядач знає його як члена журі на Міжнародному фестивалі моновистав “Відлуння”) досконало впорався із роллю першо-прохідця.

Місцем проведення цієї державної театральної акції стала Корча – місто старовинне, оточене високими горами. Початок літа ще не додав золотавих відтінків зеленому вбранню гір, тож Ілірія (згадаймо “Дванадцять ніч” Шекспіра, дія якої відбувається саме тут) виглядала святковою країною, де мимохіть дитинно сподіваєшся на різні дива...

“Диво Піаф” – моновиставу театру “Колесо” (режисер – Дімо Дімов) – обрали організатори фестивалю для своєї програми під час перебування у Києві. Їй заслужена артистка України Ірина Кліщевська гід-

но захищала честь вітчизняного театру, здобувши нагороду журі за найкращу жіночу роль. Додамо, що це – не перший успіх актриси на зарубіжних теренах: її “Піаф” зібрала чимало лаврів на різних фестивалях. Славнозвісна французька співачка постає у трактуванні Ірини Кліщевської тендітною й незламною водночас. Доля великої актриси – хіба це не жіноча доля? Із захопленнями й розчаруваннями, зі злетами й падіннями... З єдиним – на все життя – справжнім коханням, яке заздрісниця-смерть одняла на самому злеті, як перед цим відняла єдине дитя...

Можливо, так сталося для того, щоб вони назавжди залишилися тільки удвох: Піаф та її пісня. Жіноче серце – і його віра у диво, втілені в неповторному голосі, в сяйві променистих очей... Справжній голос Піаф лунає над залом; з екрана, з минулого, дивляться на нас ті, кого вона кохала (когось – на мить: “хіба без кохання проживеш?”, когось – назавжди). Й інша – наша сучасниця, жінка, на сцені не розповідає про Піаф і не прагне бути нею, – ні, вона творить диво присутності тієї, що назавжди пішла від нас, – пішла, щоб залишитись.

Нагороду за найкращу чоловічу роль на фестивалі “Албамонно” здобув переможець цьогорічного “Відлуння”, відомий болгарський актор Ніколай Урумов за виставу “Життя в картонних коробках” (режисер – Невена Мітева). Жанр трагікомедії – один з найважчих для сценічного втілення, але герой Урумова, самотній безробітний, викинутий у прямому у переносному сенсі на смітник життя, примушує згадати персонажів Чарлі Чапліна, беззахисних і зворушливих, чистих і чесних



Ірина Кліщевська у виставі “Диво Піаф”. Режисер – Дімо Дімов. Театр “Колесо” (Україна).

серед бруду й бідности. Але часи інші – “маленькій людині” не вижити...

Варто згадати ще одну гарну сценічну роботу з афіші нового фестивалю, хоча й усі інші з представлених вистав мали власну художню вартість. Це – спектакль Іоанни Поповської з Македонії за відомою п'єсою Ежена Йонеско “Стільці”. Самотня стара жінка веде бесіду зі своїм чоловіком. Але співрозмовник її – уявний, бо ж насправді чоловік давно помер. Та помер – для інших, а не для неї. Жінка кокетує, ображається, танцює, співає, приймає уявних гостей, фліртує... Божевільня? Ні, жінка знає і усвідомлює правду. Вона просто живе, продовжує жити, бути потрібною, бути коханою. Не її провина, що для цього треба поринути в уявний світ. Іоанна Поповська зуміла показати трагедію самотності без відчуття безвиході; темрява вічності, в яку ступає її героїня, зігріта теплом людського серця.

Минулорічний київський фестиваль “Відлуння” подарував шанувальникам Достоевського зустріч з героями його роману “Злочин і кара” – подружжям Мармеладових, і цей міжнародний проєкт припав до душі організаторам албанського фестивалю. Тож у програмі “Албамоно” були обидві моновистави, з яких складається проєкт: “Семен Захарович” – у виконанні актора з Естонії В'ячеслава Рибникова – та “Катерина Іванівна”, де образ дружини Мармеладова створила відома сербська актриса Рада Джюричин. П'яний Мармеладов сповідається, блазнює, юродствує, просить довести його додому. Охочих немає, зараз він потрапить під екіпаж, і його хвора на сухоти дружина почне власну передсмертну сповідь.

Ментор Зімберай, албанський актор з Косова, розгорне перед глядачами моторошну сторінку сучасного геноциду. Він сам написав п'єсу, сам її поставив і сам зіграв. Можна шукати і знайти хиби в його роботі, але таке бажання не виникає, бо ж цьому красеню, схожому на вікінга, вдалося найголовніше: створити атмосферу невимовного жаху. Його герой – розумово неповноцінний селянський хлопець, що намагається ховати незліченні трупи земляків, поки не загине сам він не вміє розмовляти, але слова тут зовсім зайві...

У перегуку двох фестивалів – “Відлуння” та “Albamo” – є добрий знак: можливість подальшого знайомства України зі світом і світу – з Україною, з її культурою, мистецтвом, її театральними митцями.



В'ячеслав Рибников у виставі “Злочин і кара” за Ф. Достоевським (Естонія).

Николай Урумов у виставі “Життя в картонних коробках”. Режисер – Невена Мітева (Болгарія).



Світлана МАКСИМЕНКО

САД МОНОВИСТАВ

(Огляд фестивалю “Марія”–2006, Київ)



Міжнародний фестиваль монодрам жінок-актрис “Марія” було організовано й проведено вперше 2004 р. з нагоди 150-річчя від дня народження першої народної артистки України Марії Заньковецької (4.08.1854 – 4.10.1934). Автором концепції та ініціатором проведення цього вже щорічного фестивалю є Лариса Кадирова, народна артистка України.

Протягом 23–27 вересня 2006 р. показували свої вистави на Сцені у фойє Національного академічного українського драматичного театру ім. І. Франка актриси з України, Польщі, Німеччини, Італії, Росії, Білорусі, Австралії. Гостинними господарями форуму стали директор та художній керівник фестивалю Лариса Кадирова, генеральний директор Національ-

ного академічного драматичного театру ім. І. Франка Михайло Захаревич, художній керівник театру Богдан Ступка. Організатори фестивалю: Міністерство культури і туризму України, Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка, Міжнародна благодійна організація “Міжнародний інститут театру” (Український центр) за сприяння Всеукраїнського товариства “Просвіта” ім. Т. Шевченка, Музею Марії Заньковецької (відділу Державного музею театрального, музичного і кіномистецтва України), Благодійного фонду “Сприяння розвитку мистецтва”. Свято монотеатру не би без допомоги технічних, творчих працівників театру ім. І. Франка, які активно підключились до процесу показу та стали, по суті, співтворцями моноспектаклів гостей-актрис.

Робота форуму завершилась розмовою за круглим столом (що цьогогоріч нагадував коло друзів) “Сучасні виміри акторської майстерності”, присвяченого проблемам монотеатру. Також М. Хорунжий (Київ) та М. Ігнатюк (Івано-Франківськ) презентували свої нові книги: “Садовський садить сад – з Марією і без...” (вийшла у світ до 150-річного ювілею Миколи Садовського) та “На кону вічності” (у співавторстві М. Ігнатюк та М. Сулятицького).

Авторові цих рядків пощастило вдруге взяти участь у роботі фестивалю, а, отже, простежити динаміку його розвитку та творчі тенденції. Театр одного актора у мене особисто викликає неоднозначні асоціації. З одного боку – співчуття до драматичних акторів, які повною мірою не мають змоги творчо реалізувати себе, які вимушено обирають вид монотеатру як максимально незалежну (наскільки це можливо у їхній професії) форму захисту від адміністративно-режисерської байдужості. З іншого – захоплення одинаками-особистостями, які мають професійну мужність і талант “атакувати” глядний зал своєю енергетикою (до таких належить, зокрема, Михайло Мельник з театру “Крик” у Дніпропетровську), утримувати його увагу власною харизмою.



Лариса Кадирова – Сара Бернар у моновиставі “Сара Бернар – наперекір усьому”. Режисер – Збігнев Хшановський. Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка.

Мій дворічний досвід участі у роботі “Марії” розвіяв і перший, і другий стереотип. На запрошення Л. Кадирової до Києва приїздить зазвичай визнані у себе на батьківщині майстри сцени: Ірена Юн з Варшави та Наталя Половинка зі Львова, Марія Захаревич та Наталя Гайда з Мінська (Національний театр ім. Янки Купали) – минулого року; цьогоріч – Барбара Дзекан з Варшави, Галина Дзягілева з Мінського театру “Зьніч” (“Смолоскип”), Йоланта Козак-Зутович (Німеччина, театр “Ех – Ре”), Наталя Заякіна (Москва, Театр ім. Ленкому). Професіоналізм актрис різних культур, ментальностей, сценічного досвіду виявляється у їхньому вмінні оперувати монологом у формах його різновиду (за М. Битяною): імперативу (відкритого спонукання, наказу, вимоги) та маніпуляції (монологічне спілкування). “Марія” – 2006 показала яскраво виражену тенденцію до домінування у сценічній практиці згаданих актрис діалогу: з залом, уявним опонентом, самим з собою, що полегшує глядацьке сприйняття, але ускладнює роботу актрис, виявляючи високу планку їхньої сценічної культури.

Проблематику вибору драматургії (свідомо чи спонтанно?) вистав фестивалю і тон розмови з глядачем (довірливий, сповідальний) задають “Марії” його вистави. У 2005 р. це “Посаг кохання” за Г. Г. Маркесом (Національний театр ім. І. Франка, Л. Кадирова), “Не я”, “Колискова” С. Беккета (Варшава, Ірена Юн), єгипетська актриса Нора Амін у виставі “Араб” та ін., які у презентованому високохудожньому і складному драматургічному матеріалі апелювали до неприсутнього на сцені (уявного) опонента, винуватця їхніх нездійснених мрій: колись коханого, а нині – ненависного “руйнівника–узурпатора” (у підтексті читаємо: режисера, партнера, продюсера, директора, можливі варіанти...).

Рік 2006-й кардинально змінив настрої і загальний тон його учасниць. Гаслом фестивалю монодрам “Марія” – 2006 став гімн самодостатній жінці-творцю, берегині, актрисі. Цьогоріч вона явила глядачеві усі принади (і недоліки) власного “я”, всю свою велич і усвідомлені нею слабкості (саме в них, як відомо, сила жінки). Головне: не боятися бути собою, усупереч усьому! – стверджує Лариса Кадирова у виставі “Сара Бернар – наперекір усьому” (сценічна композиція за спогадами, листами Сари Бернар, режисер – Збігнєв Хшановський). “Не бійтеся!” – наче медіум, звертається до глядача інша учасниця фестивалю – Барбара Дзекан (Варшава, Польща), автор постановки і виконавиця, неперевершена у вияві сімнадцяти різних іпостасей жінки: черниці, розпусниці, матері, сестри... Вистава Б. Дзекан (“Театр – це жінка”) – карнавал професіоналізму (вокал, пластика, культура мовленого сценічного слова, енергетика, панування над залом), незаперечний доказ монотеатру як найвищого вияву професіоналізму.

Наталя Заякіна (Москва, Театр ім. Ленкома) показала у своєму “Недоторканому запасі” (режисер – О. Сучков, музика Й. Гайдна, аранжування К. Єжова) інший бік медалі: філософію мистецтва з погляду театральної прибиральниці, мовлену нею світові крізь шпаринку “підсобки” техпрацівниці. “Професійним інструментарієм” сценічної героїні є швабра, відро, шмата, чорний халат-роба; ідеологічним підґрунтям – любов до мистецтва (послухайте її аналіз творів Гайдна – С. Белза виглядає на її тлі просто абітурієнтом!). “Кульмінацією” вистави є віртуозний стриптиз–танець з елегантним “оголенням” натур у... білосніжних панталонах по коліна та майці “наглухо”). Спектакль складається з низки реприз у жанрі капустяника (улюбленого виду творчості акторів).



Галина Дзягілева у моновиставі “Зачекай, сонце!” за романом у віршах “Маруся Чурай” Л. Костенко. Режисер – Максим Сохар. Театр “Зьніч” (Мінськ, Білорусь).



Барбара Дзекан у моновиставі “Театр – це Жінка” (Польща).



Йоланта Юшкевич у моновиставі "Елліда". Режисер – Кейт Гоул. Театр "Кропка" (Австралія).

Як виглядали жанри середньовічного релігійного театру з його напівлітургійною драмою, мораліте, міракліями, уявити сучасному глядачеві вкрай важко. Відродити латиномовний театр в Європі взялася німецька актриса (польського походження) Йоланта Козак-Зутович. Разом з режисером Леонідом Зутовичем вона показала "Апокаліпсис" за творами першої німецької поетеси і драматурга християнської епохи, черниці Розвіці фон Гандерсхайм (935–970). Монодрама театру "Ex-Re" створена за віршами про видіння Йоанна, які Розвіца написала під впливом 14-ти фресок. Актриса діє у просторі, затиснутому між двох колон (інтер'єр сцени у фойє Театру ім. І. Франка), у півтемряві, яку пробиває єдиний гарячий промінь, висвітлюючи лише обличчя Й. Козак-Зутович. Героїня "загорнута" у чернече вбрання, що приховує її тіло, на ногах – важкі, мов кайдани, "котурни". Пластика птаха, який крильми прагне пробити мури, голос – пораненого звіра, удари ніг – як молот, що руйнує скелю... Не знаючи латинської (усі вистави йдуть мовами оригіналу, без перекладу – це засадничо для "Марії"), глядач енергетично поринає у магійний вир двобою життя – існування, мороку – світла, духу – бездуховності, в якому перемагає дух. При мінімальному мізансценуванні, спеціально створеному режисером, актриса "прориває" зал своєю потужною енергетикою, віртуозною акторською технікою, точним розподілом етапів "життя людського духу" від покори – до перемоги своєї сценічної героїні.

На півтонах музики хвиль, пластики жінки-русалки, що прагне жити у морі, але кохати, як людина, збудована вистава-імпресія, вистава-рефлексія Йоланти Юшкевич (Австралія, театр "Кропка", режисер Кейт Гоул). В основі тексту – твір Г. Ібсена "Жінка з моря". Недомовленість тексту, недовершеність жесту, роздвоєність душі жінки-русалки – в основі легенди та в природі сценічного існування актриси.

Італійка Соні Антінорі розповіла у моноспектаклі "Очі, що дивляться у небеса" (керівник постанови Гейдрун Калетш) історію острова Пасхи (від вісімнадцятого століття до наших днів) у своєрідних епізодах-картинках. Перед нами наче у калейдоскопі проходять обличчя і характери тих, хто в різний час ступав на цю загадкову землю: мореплавців, можливо-владців, сучасних туристів.

Білоруська акторська школа і цього разу для мене особисто стала найяскравішим театральним враженням. Якщо додати, що актриса Галина Дзягілева (театр "Зьніч", Мінськ) запропонувала українському глядачеві білоруську моновиставу з виконанням "на живо" українських пісень за твором Ліни Костенко "Маруся Чурай" (переклад білоруською Ніни Матяш, музика О. Зальотнея, сценографія і костюми О. Грицаєвої), то глядацький інтерес "підігрівався" багатьма чинниками. Як звучатиме вірш Ліни Костенко у перекладі? Як епічний твір може виконати одна актриса? Як відтворити на камерній сцені однієї виконавиці народ, масові сцени, характери Гриця, суддів, свідків, Бобренчихи? Всі персонажі оживають як живі-живісінькі у виконанні Г. Дзягілевої: і закохана та розчарована Маруся, і розгублений та нестримний Гриць, і "правдиві свідки" злочину: кожен зі своїм "психологічним жестом" (за М. Чеховим), точним відбором (до єдиного, найхарактернішого) нюансу голосу, паузи, роздуму. А коли несила глядачеві вболівати за Марусю, дивовижна музика-тло, музика-настрій, музика-душа поезії Олега Зальотнея доповнить і допоможе актрисі. Воїстину, такому "колективу" у складі цих майстрів під силу і толстовський "Война и мир"!

Круглий стіл "Сучасні виміри акторської майстерності" не мав науково-аналітичного характеру (як минулоріч), радше нагадував коло друзів, однодумців. Фестиваль "Марія" – репрезентативний. Усіх його учасниць нагороджували пам'ятною "золотою краплиною" з образом Богоматері Марії. Можливо, наступний фестиваль, як запевнили організатори, матиме й гостей – чоловіків-акторів монодрами. Тоді "Марія" садитиме мистецький сад не одна. Дай Боже цвітіння цьому саду!



Софія РОСА

ДИВУЙМОСЯ – “ДИВЕНЬ–2006”!

(Огляд Другого міжнародного фестивалю театрів ляльок, Хмельницький)

Восени 2006 р. Хмельницький обласний театр ляльок радо запрошував та сердечно вітав гостей на Другому міжнародному фестивалі ляльок “Дивень–2006”. Директор театру Микола Гончарук, головний режисер театру Сергій Брижань та вся театральна родина як справжні українські господарі творили теплу атмосферу затишного дому. За короткі три дні фестивалю (відбувався з 6 до 8 листопада) всі відчували себе давніми добрими друзями. Воно й не дивно, адже звела разом одна любов – лялька. В цій затишній атмосфері “грілись” і глядачі фестивалю, разом з учасниками шукаючи ДИВО. Його неможливо пояснити, можна тільки відчувати, адже воно – ДИВНЕ. Важко його зрозуміти навіть крилатому бичку, що його створив головний художник театру Михайло Ніколаєв як емблему фестивалю. Бичок дивується своїм крилам, тому, що вміє літати зоряними небесами, дивуємося цьому і ми. “Але чому? – питають господарі Хмельницького театру, – хто з нас не літав? Адже всі ми родом зі снів...” Нагадувати нам про це і є метою лялькового фестивалю “Дивень”, а також гаслом Хмельницького обласного театру ляльок.

Нас дивували

лялькарі Рівного, Сімферополя, Дніпропетровська, Катовіц (Польща), Молодечно (Білорусь), Санкт-Петербурга та Іваново (Росія).

Відкрився фестиваль “Казкою про добренького принца” (за Анною Шмідт) Хмельницького обласного театру ляльок. Вистава режисера С. Брижаня починається пантомімічним прологом, що поступово, ніби боязко занурює глядача в народження казки, її особливого світу (художник М. Ніколаєв). Трое акторів у химерних костюмах (Ігор Брильов, Марія Брильова, Наталія Брижань) – наче чарівники... Ось в їхніх руках з’являються кольорові метелики, виростають дивовижні дерева, що раптом вбираються в капці та штанці, стають ніжками загадкових веселих істот... аж з’являються Король та Королева. “Казка про добренького принца” не тільки відкривала

Сцена з вистави “Там, де Вісла плине”. Режисер та художник – Генрик Конвінський. Сілезький театр ляльки і актора “Атенеум” (Катовіце, Польща).

Сцена з вистави “Казка про добренького принца” за А. Шмідт. Режисер – Сергій Брижань, художник – Михайло Ніколаєв. Хмельницький обласний театр ляльок.



фестиваль, – це був її перший показ. Напевно цим можна пояснити не до кінця вибудований темпоритм вистави, котра розділилась на дві частини через надто довгий (як на коротку виставу) пролог-пантоміму. Вистава цікава оригінальними втіленнями казкових персонажів. Наприклад, Король та Королева – це великі картонні умовні силуети чоловіка та жінки. Рухомі в них тільки руки, що є руками акторів. Постаті статичні та поважні, як і належить королям. Одного дня з лона-віконечка королеви з'являється маленький принц. Йому шкода абсолютно всіх, він випускає з кліток на волю диких звірів, з тюрем – злочинців... А від того – неймовірний безлад в королівстві, адже виявилось, що мати тільки добре серце і добрі наміри недостатньо, потрібно ще й добрих вчинків та відповідальності. Повчальна казка для дітей? – Не тільки. Батьки в залі неодноразово вибухали сміхом та оплесками, відчитуючи таку впізнавану сучасну політичну ситуацію в країні. Вистава багатопланова, адже кожен – чи то маленький, чи дорослий глядач знаходить в ній близьке і зрозуміле для себе.

Для широкого глядацького загалу зроблено виставу Мінського обласного театру ляльок міста Молодечно “Батлейка” (Білорусь). Імпровізація для двох бродячих акторів – так визначив жанр “Казок зі скрині” режисер Олег Жюгжда. Вистава насичена народним колоритним гумором. В ній немає чітких меж, що розділяють акторів, ляльок та глядачів. Актриса Тетяна Чаєвська веде діалог зі своєю лялькою, дає їй поради. Тим часом лялька може звертатись не лише до іншої ляльки, але й до її ляльководо-актора (Михайло Асанович). Так, на прохання ляльки-сиротинки повертається її сестра, погублена чортом.



Сцена з вистави “Батлейка”. Режисер – Олег Жюгжда, художник – Валерій Рачковський. Мінський обласний театр ляльок (Молодечно, Білорусь).

спілкуються не лише між собою, але й з Музикою (Володимир Владико), що супроводжує всю виставу, виграваючи на різних народних інструментах. Крім того, актори від свого імені та від імені ляльок розмовляють із глядачем. В результаті такого постійного полілогу починаєш вірити, що ляльки живуть своїм окремим життям. Адже кожна з них має не лише інший голос, поведінку, але й свою особливу вдачу, відмінну від характеру лялькаря. Дія у виставі починається, коли на сцені з'являються актори і Музика, аби показати глядачам казки, які живуть в скрині. І давня, розмальована яскравими візерунками скриня відкривається та несподівано трансформується – то в хату, то в млин, то у вулицю, змінюється день і ніч (художник-постановник Валерій Рачковський). Вистава є квінтесенцією старовинних традицій білоруського народного лялькового театру. Це яскраво відображає творчу програму театру з Молодечно, який прагне орієнтуватися на традиції національного мистецтва та християнські духовні цінності.

Для наймолодших глядачів фестивалю виступив Івановський обласний



Сцена з вистави “Ладушки-Ладусі”. Івановський обласний театр ляльок (Іваново, Росія).

театр ляльок (Росія) з виставою “Ладушки-Ладусі”. Герої російського фольклору, розповідаючи казки, залучають малят до гри. Круглий столик в центрі сцени є простором для дії лялькових персонажів. Різнокольорова арка-веселка на ньому то розлягається гірською стежкою, якою чимчикує Внучка, то стає веселою гойдалкою для усіх казкових персонажів. Діти із захватом відгадують загадки, повторюють скоромовки, допомагають героям, які мандрують від однієї казки до іншої, об’єднуючи всі фольклорні сюжети в єдиний органічний світ.

За мотивами відомої казки О. Толстого “Золотий ключик” показав виставу “От так Буратіно” Дніпропетровський міський театр ляльок “Театр Актора і Ляльки”. Інценізація та режисура – Михайла Овсяникова. На сцені – конструкція, подібна до ширми, з якої в епоху Відродження проголошував свої саркастичні монологи головний ляльковий герой Італії Пульчинелла (художник – Віктор Нікітін). У програмці до вистави зазначено, що вона поставлена в стилі комедії дель арте, однак потрібні асоціації виникають лише на рівні сценографії та завдяки елементам костюмів лялькарів: чорні маски та яскраві берети.

Виставу Сілезького театру ляльки й актора “Атенеум” (Катовіце, Польща) “Там, де Вісла плине” мо-

Сцена з вистави “Балаганчик” О. Блока. Режисер – Оксана Дмитрієва, художник – Олександр Долгих. Кримський театр ляльок (Сімферополь, Україна).



жемо визначити швидше як хореографічну постановку, в якій дві простенькі солом’яні ляльки існують як елемент народних традицій (постави та хореографія Генрика Конвінського). У виставі без тексту, за допомогою народної музики і танців показано традиції та звичаї різних регіонів Польщі. “Подорож” починається зі Сілезії і продовжується вздовж Вісли, минаючи краківський, сandomirський, куявський та інші регіони, які глядач має впізнати за особливими елементами народного костюма, музикою та характерними для певної території танцями. Хореографія є найвагомішим акцентом. Зрештою, сама вистава не що інше, як танець, що складається з елементів трояка, краков’яка, лайконика, оберека, куяв’яка, кашубського танцю-коседеру, полонезу, мазурки та народних гулянь. Ляльки, як вже згадувалось, існують як елементи народних ігор, а також як глядачі, бо саме вони подорожують вздовж Вісли і спостерігають за життям народностей, які їм зустрічаються – така собі вистава людей для ляльок.

Справжній маріонетковий “Цирк на нитках” показав режисер, художник, майстер ляльок і лялькар Віктор Антонов (театр “Ляльковий формат” із Санкт-Петербурга). Руки цього лялькаря нагадують руки віртуозного музиканта, який впевненим рухом не просто пробуджує ляльку, а й дарує їй емоцію, настрій, особливий характер. У виставі діє багато маріонеток і кожна має свій неповторний цирковий номер. З великою любов’ю створює актор образи: кумедного клоуна з пташкою на великому носі, яка горланить смішні пісеньки; зосередженого мага, який ковтає гостру зброю; штангіста, що аж червоніє від зусилля і вусики якого задираються вгору; гімнастки на підвішеному обручі, за яку мимоволі починаєш хвилюватися; кумедних мавпочок; летючого верблюда; жонглерів на велосипедах і багато інших. Вистава Віктора Антонова – це висока майстерність лялькаря-майстра, помножена на щире любов і фантазію лялькаря-митця.

Єдину виставу для дорослого глядача в рамках фестивалю показав Кримський театр ляльок. Жанр вистави “Балаганчик” О. Блока режисер Оксана Дмитрієва визначає як фантазмагорійне сновидіння, тому тут усе підкоряється дивним законам підсвідомого, яке народжує химерні образи, слова. Власне зорові образи та слова існують спочатку ніби відокремлено. Текст вібрує, живе, раптово виринаючи з уст акторів і ніби підкоряючи їх собі. Сцена – чорна коробка з низько опущеними софітами, усе вирішено в чорно-білих тонах (художник Олександр Долгих). У центрі – маленький віз – ляльковий балаганчик. Дія у

виставі існує у двох світах: у маленькому балаганчику з трьома ляльковими героями – П'єро, Арлекіном, Коломбіною та у великому балаганчику – сцені з трьома акторами, що грають ролі П'єро, Арлекіна та Коломбіни і є наче дзеркальним відображенням лялькового світу. Пластика акторів (хореограф Ірина Дзвонкова) наче надірвана, рухи механічні, нагадують рухи зламаної ляльки. Вистава – про картонне, штучно прикрашене благополуччя, про мрію, яка виявляється паперовою, крихкою та навіть непотрібною, про людей, яким легше не визнавати цього, не вірити, а вічно снити у штучному благополуччі, подібно до П'єро, до пласких картонних фігурок закоханих, що віками повторюють заштамповані чужі слова про любов, до хору містиків – картонних масок-голів на коліщатках, далеких від справжнього життя, занурених у власну екзальтацію. У цьому сні лише раз голосно прозвучить крик блазня, що пробуджує усіх до справжнього життя, але так нелегко жити цим... справжнім життям. Тому герої знову втікають у блаженний сон, де немає дії, вчинків, відповідальності.

Завершила фестиваль театральна фантазія за народним ляльковим вертепом Рівненського обласного театру ляльок “Різдвяна ніч”. Режисер С. Брижань, художник М. Ніколаєв, актори – Франческа Барабаш, Оксана Родіонова, Олександр Шило, Станіслав Лозовський витворили містичну атмосферу народного Різдва. Синьо-білі кольори сценографії нагадують засніжену передсвяткову українську ніч, коли оживають божественні та демонічні сили. Місце, де відбувається дія, нагадує трирівневу скриню. На кожному рівні – властиві йому персонажі. Нагорі розташовано центральні фігури Вертепу – Маленького Ісуса в яслах, Марію та Йосипа; на середньому – пастухів

та царів; на найнижчому – демонічні сили, Ірода. Єдиний персонаж, який існує на всіх трьох рівнях – це Запорожець. Спочатку Запорожець – це завзятий, сміливий, з добрим гумором, але все ж гуляка. Однак герой виростає до образу народного філософа – він йде в світи шукати правди та мудрости. В цей момент Запорожець підіймається до найвищого рівня, де знаходяться янголи та свята родина. Над скринєю крутиться вітряк. Цей образ прочитується і як хрест, і як Різдвяна зірка, і як язичницьке колесо-сонце, що своїми крилами міряє час. Вистава наче пливе у мелодиці поліських співів та колядок, що їх виконують актори. А в кінці дійства вони, знімаючи шапки (ніби маски), стають перед глядачем як звичайні колядники, прохаючи нагороди за показану виставу.

Третього дня фестивалю у Кам'янці-Подільському відбулася конференція з актуальних проблем сучасного українського лялькового театру. На ній виступили режисери та директори лялькових театрів – учасників фестивалю. Обговорювались не лише суто мистецькі проблеми. Найбільш наболілою виявилась проблема нерозуміння важливості лялькового театру, який, на думку фахівців, перебуває на маргінесі сучасного українського театру. Досі не зруйновано поширеного стереотипу театру ляльок як мистецтва тільки для дітей. Конференція дала можливість висловити важливі думки та погляди щодо розвитку і сучасного стану лялькового театру в Україні.

А починалося все...

... у травні 2003 р., коли впродовж трьох днів у Хмельницькому відбувся перший Міжнародний фестиваль театрів ляльок “Дивень–2003”. Тоді в ньому взяли участь театри Білорусі, Росії та України. Фестиваль планується проводити раз на три роки. Отже, наступного – третього – чекаємо у 2009-му. На питання, яка мета фестивалю, один із його організаторів, головний режисер Хмельницького обласного театру ляльок “Дивень” Сергій Брижань відповідає: “... всіх нас єднає один біль, одна любов, єдина морока – Театр. Так написалася наша доля. Ми рвемося на фестивалі, щоб побачити рідні очі таких самих затятих професійних одновірців, щоб відчутти, чим живемо саме сьогодні, чому радіємо, чим заспокоїться серце. Ми прагнемо бачитись якомога частіше, дивитись вистави один одного, спілкуватись, пригощати чаркою дбайливо збереженої в дорозі екзотичної рідини, набридати одне одному нічними балачками, потім, з полегшенням, роз'їжджатись по своїх театральних норах, щоб знову мучити себе, вигадуючи новий театр, і знову сумувати один без одного, іноді телефонувати, вчитися писати вже електронні листи, і в них приховувати свою любов, але щоразу з нетерпінням чекати нагоди знову побачити рідні очі...”. З нетерпінням чекати нового, третього фестивалю “Дивень – 2009”...

Сцена з вистави “Різдвяна ніч”. Режисер – Сергій Брижань, художник – Михайло Ніколаєв. Рівненський обласний театр ляльок.



Михайло ЧЕХОВ

ПРО ТЕХНІКУ АКТОРА*

(Продовження, початок: “Просценіум”, ч. 1 – 2 (11–12)/2005 – ч. 1(14)/2006)

ПСИХОЛОГІЧНИЙ ЖЕСТ ЧЕТВЕРТИЙ СПОСІБ РЕПЕТИРУВАННЯ



Михайло Чехов

Образ за словом

Кілька слів про роль уяви для художньої мови.

Інтелектуальний зміст чи абстрактна думка, що звичайно стоять за словами нашої повсякденної мови, не дають їй змоги піднятися до рівня мистецької виразності. На сцені ми часто опускаємо мову на ще нижчий рівень, ми не надаємо їй навіть інтелектуального змісту. Слова перетворюються на порожні звукові форми. Такі слова швидко набридають акторові і стають перешкодою в його роботі над роллю. Актор починає гвалтувати свої почуття, використовувати голосові штампи, видумувати інтонації, “тиснути” на окремі слова та ін., послаблюючи в собі творчий імпульс.

Одним із найкращих способів оживити мову і піднести її над повсякденною є ваша уява. Слово, за яким стоїть образ, набуває сили, виразності й залишається живим, хай би скільки разів ви його повторювали. Якщо ви в сценах, які здаються вам визначальними для п’єси в цілому чи для вашої ролі зокрема, знайдете головні фрази і в них важливі слова і потім перетворите ці слова в образи – ви оживите вашу мову. Її виразність пошириться поступово і за межі обраних вами слів, чимраз більше й більше збуджуючи у вас творчу радість при виголошенні тексту вашої ролі. Як ви, не маючи добре пророблених образів за словами, зможете говорити зі сцени такі монологи короля Ліра, як “Почуй мене, природо!...” (дія 1, сцена 4), “Дміть, вітри, хай полопаються щоки!” (дія 3, сцена 2), “Навіщо ви покликали мене із домовини?...”

(дія 4, сцена 7)** та ін.? Ви можете також узяти слова, що стосуються однієї визначеної теми в п’єсі, і створити образи для кожного з цих слів. Ви можете, наприклад, виокремити всі слова, де Лір говорить про своїх дітей. Ви побачите, що ніде упродовж усієї трагедії він не вимовляє слів: “Корделія”, “Регана”, “Гонерилья”, чи, звертаючись до них: “ти”, “ви” та ін. з одним і тим самим значенням (що легко може здатися при поверховому підході до роботи). Щоразу в свідомості Ліра за ними стоять інші образи. Ці образи ви, як виконавець ролі Ліра, повинні викликати у своїй уяві. Ви побачите, як оживуть ці важливі для Ліра слова і як вони пожвавлять і наповнять виразністю ще безліч інших слів, фраз та навіть цілих сцен. Або в “Дванадцятій ночі”, виділивши всі слова, пов’язані з темою любови (кожен герой “Дванадцяті ночі” закоханий або кохає), ви створите для них різні образи – ваша мова набуде свіжості, і основна тема п’єси виграє. І не тільки особливо важливі слова належаться переглянути й оживити у вашій ролі – за будь-яким словом, яке не вдається вам, можете створити оживляючий його образ. “Який миленький носик у твого пана”, – говорить дочка городничого Осипові. Як часто вимовляє акторка цю фразу з “притиском”, з метою викликати сміх. Чи не простіше уявити собі цей “носик” і дати йому самому зробити фразу смішною, живою і легкою?

Створені вами образи ви проробляєте щоденно, удосконалюючи і посилюючи їх.

Повернемося до ПЖ.

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

** Текст подано у перекладі М. Рильського за: Шекспір В. Твори у 6-ти т. Т. 5. – К., 1986 – С. 235–343.

Читання п'єси

Я вказував на п'ять випадків застосування ПЖ у практичній роботі над роллю. Але поступово, починаючи опановувати техніку ПЖ, ви побачите, що застосування його, по суті, набагато ширше і вільніше. Ви засвоїте, наприклад, новий спосіб читання п'єси. За її подіями, образами та діями, за почуттями, вольовими імпульсами, сміхом і сльозами автора ви почнете бачити то тут, то там спалахи ПЖ. І ви вже не будете запитувати себе, як виник той чи інший жест у вашій уяві, що відтворив він: чи атмосферу, характер героя, сцену чи слово (ви також не будете запитувати, з яких окремих букв складене слово, зміст якого ви уловлюєте, глянувши на нього). Така гра жестів стане для вас новим способом проникнення в п'єсу: ви читатимете її як *актор, перетворюючи літературний твір у сценічний*. Простота, економія часу при засвоєнні п'єси і глибше проникнення в її психологічний зміст будуть результатом такого читання.

Вправа 7.

Виберіть для вашої вправи один із творів Діккенса чи Достоевського. (Обидва вони писали як *актори*, і їхні образи дають найкращий матеріал для вправи на ПЖ). Ви можете, зрозуміло, працювати і над п'єсами, особливо для мови.

Робіть вправу на ПЖ у такому порядку:

1. Для всього обраного вами образу в цілому.
2. Для окремого моменту того ж образу.
3. Для атмосфери (Діккенс і Достоевський багаті на атмосфери).
4. Для окремої сцени.
5. Для мови.

Стежте за тим, щоб ваш ПЖ був завжди простий. Працюйте над ним так довго, як це потрібно для того, щоб він дійсно розбудив у вас волю і почуття. Тоді він *зіллється* з вами і не буде присутнім у вашій свідомості окремо, відвертаючи увагу.

Ваші вправи для мови будуйте в такий спосіб: спочатку вправляйтеся тільки в жесті. Потім робіть жест і вимовляйте слова (чи слово) одночасно. І, на решті, вимовляйте слова, *не* роблячи жесту.

Вправляйтеся в зворотному порядку: спочатку зробіть повний, добре сформований жест, а потім почніть *уявляти*: яку сцену можна було б зіграти на основі цього жесту? Який образ? Яку атмосферу? Яка фраза могла б бути вимовленою?

Зробіть інший ПЖ і, засвоївши його, почніть імпровізувати короткі сцени зі словами (самі чи з партнерами).

Спробуйте знайти ПЖ: 1) для особи, відомої вам з історії; 2) добре відомої вам у житті; 3) звичайних

перехожих на вулиці; 4) для фігур фантастичних (казки); 5) для фігур, зображених на картинах; 6) на карикатурах. (Не намагайтеся бути смішним. Чим серйознішими будуть пошуки ПЖ, тим більше шансів, що він пробудить у вас гумор і *стане* смішним.)

Проробивши запропоновані вправи, спробуйте засвоїти техніку читання п'єси так, як цю техніку було описано вище. При цьому я рекомендую вам не затримуватися занадто довго на тому чи іншому моменті п'єси, вичікуючи, коли з'явиться ПЖ. Йдіть далі, якщо він навіть відразу не з'явиться. У вас поступово розів'ється здатність швидко уловлювати спалахи жестів. Пам'ятайте, що мета ваша – виробити нову манеру читання п'єси.

Сприйнятливість до ПЖ

Я переходжу до деяких особливостей ПЖ, що мають важливе значення у його практичному застосуванні. ПЖ тільки тоді досконало виконуватиме своє призначення, коли ви через вправи розвинете свою сприйнятливість щодо нього до такого високого рівня, що навіть найменша зміна в ньому одразу викикатиме реакцію ваших почуттів і волі.

Вправа 8.

Візьміть простий ПЖ. Не визначаєте його забарвлення. Доберіть коротку фразу, що відповідає ПЖ. Наприклад, жест закриття і фраза: “Я хочу залишитися сам-один” (див. мал. 14).

Зробіть цей жест і спробуйте внутрішньо “почути”, яке забарвлення виникає у вашій душі. Скажімо, цим забарвленням буде *спокій*. Виконайте жест із цим забарвленням. Засвойте його. Зробіть жест, вимовляючи фразу. Вимовте фразу, не роблячи жесту.

Тепер зробіть знову той самий ПЖ, *злегка* змінивши його. Якщо, наприклад, положення вашої голови було прямим – нахиліть злегка голову вперед і опустити очі додолу. Яка зміна відбулася у вашій душі? До спокою, можливо, приєднався відтінок легкої *упертості*. Знову зробіть (кілька разів) змінений ПЖ, поки спроможетесь вимовити вибрану вами фразу в повній гармонії з ним.

Внесіть нову зміну: зігніть, наприклад, злегка коліно правої ноги. Постарайтеся вловити відтінок *безнадійності*. Вимовіть фразу.

З'єднайте руки трохи вище, ніж дотепер (ближче до підборіддя). Попередні барви посиляться, і з'явиться новий відтінок *необхідності* усамітнення.

Підведіть голову і заплющіть очі: *біль і благання*.

Поверніть долоні рук назовні, від себе: *самозахист*.

Ледь схиліть голову набік: *сентиментальна жаль до себе самого*.

Зігніть три середніх пальці обох рук (долонями назовні): легкий відтінок *гумору* і т.д. (Повторюю: усе це не більше як приклади *ймовірних* переживань психологічного жесту).

Продовжуйте, легко варіюючи усе той самий жест, прислухатися до змін, що відбуваються у вас. Вимовіть ту саму фразу. Чим незначніші зміни, тим тонша сприйнятливість. Вправляйтеся доти, *доки все ваше тіло*, позиція і рухи вашої голови, плечей, шиї, рук, пальців, ліктів, корпусу, ніг, напрямок вашого погляду і т.д. викликать у вас внутрішню реакцію.

Проробіть запропоновану вправу у своїй *уяві*. Доможіться реакції вашої волі і почуттів, наче ви робили жест реально.

Прослухайте (чи згадайте) добре відому вам музичну фразу. Створіть відповідний їй ПЖ із забарвленнями. Проробіть його. Візьміть наступну музичну фразу. Знайдіть і для неї ПЖ. Виконайте обидва жести один за одним, гармонійно переходячи від одного до другого. Зв'яжіть у такий спосіб цілу низку ПЖ, створених під впливом музики.

Стежте, щоб жести ваші не набирали характеру танцювальних, чи так званих пластичних. Як і раніше, їхня форма повинна бути простою і чистою.

Тепер перейдіть до натуралістичних, побутових рухів і положень. Виберіть фразу і вимовляйте її по-різному у різних позиціях, наприклад: сидячи, лежачи, навстоячки, проходжуючись по кімнаті, притулившись до стіни, дивлячись у вікно, відчиняючи або зачиняючи двері, входячи в кімнату і виходячи з неї, беручи, кладучи і відкидаючи предмети і т. ін. Стежте, щоб інтонацію вимовленої вами фрази підказували вам поза або рух, щоб фраза звучала в гармонії з ними.

Проробіть ту саму вправу, *швидко* змінюючи ваші пози і дії. Намагайтеся виробити здатність *миттєвої*, внутрішньої реакції на зовнішню дію чи позицію.

Крім тонкого сприйняття виробленого вами жесту, дві останні вправи розбудять у вас відчуття *гармонії* між внутрішнім переживанням і зовнішнім його проявом. Сценічна *правда* стане для вас внутрішньою потребою.

ПЖ виходить за межі фізичного тіла

Я вже казав, що слабкий, безвольний ПЖ не може достатньо розбудити ваших почуттів і вольо-



Мал. 14

вих імпульсів. Але як зробити ПЖ повносилим? Роблячи вправи, ви могли помітити, що надмірна напруга м'язів радше послабляє силу жесту, аніж збільшує її. Потрібна сила іншого гатунку.

Вашому фізичному рухові передує *внутрішній* імпульс, бажання, постанова зробити той чи інший рух. Цей імпульс є внутрішньою силою. Вона продовжує жити у вашому фізичному русі й після того, як ви його здійснили. Виконуючи фізичний рух, ви можете або зберегти цю внутрішню душевну силу, або ослабити її передчасно. Надмірна фізична напруга виснажує її. І навпаки, фізичний рух без зайвої напруги заощаджує її.

Але ви можете не тільки зберегти цю силу, виконуючи жест, але й надати їй потуги. Припустімо, ви робите гострий, сильний рух, викидаючи уперед тіло і руки. Зробивши його, ви, природно, досягаєте межі свого фізичного руху. Ваше тіло

мусить зупинитися. Якщо ви силкуватиметеся продовжувати рух зовні, ви будете змушені надмірно напружити ваші м'язи і водночас утратите значну частину первісної внутрішньої сили. Але ви можете *продовжувати* ваш рух і без такого напруження м'язів. Якщо ви будете продовжувати його, *випромінюючи внутрішню силу в напрямку виконаного руху*, ви *продовжите його*, незважаючи на зупинку фізичного тіла. Ви відчуєте при цьому, що ваш внутрішній рух виходить за межі зовнішнього, фізичного, сила ваша зростає, і тіло звільняється від м'язевої напруги. Це і є та *сила*, що наповнює ПЖ, збуджує ваші почуття і волю.

Вас не повинно бентежити, якщо спочатку вам буде здаватися, ніби ви тільки *уявляєте* внутрішню силу. Уява, зв'язана з вправами, поступово зробить цю силу реальним фактом.

Вправа 9.

Починайте з простих рухів: підніміть руку, опустіть її, витягніть уперед, убік і т. д. Виконуйте цей рух без зайвої м'язевої напруги, *уявляючи* собі випромінювання, що йде в напрямку вчиненого руху.

Проробіть ті ж рухи з більшою фізичною інтенсивністю, але без зайвої м'язевої напруги і у значно швидшому темпі, як і досі уявляючи собі силу випромінювання.

Ті ж рухи – з надмірною фізичною напругою. Послабляйте поступово м'язеву напругу, водночас уявляючи собі, що фізичну силу *замінює* всезростаюча внутрішня. Встаньте і сядьте, пройдіться по кімнаті, опустіться на коліна, ляжте і т. ін., намагаючись проробляти ці рухи за допомогою вашої *внутрішньої сили*. Закінчивши рух зовні, продовжуйте його внутрішньо.

Виконайте ПЖ із забарвленнями, намагаючись відсторонитися від фізичного тіла і зосередити увагу винятково на внутрішній силі жесту. Ваші випромінювання самі собою наповняться забарвленнями ПЖ.

Зробіть простий етюд (приберіть кімнату, накрийте на стіл, упорядкуйте бібліотеку, полийте квіти та ін.). Виконуючи рухи, намагайтеся вловити зв'язану з ними внутрішню силу і випромінювання.

Знову проробіть низку простих рухів, але тільки в уяві. У цьому випадку ви будете мати справу з чистою формою внутрішньої сили і випромінювання. Проробіть у такий самий спосіб ПЖ.

Через подібні вправи ви познайомитеся з тією єдиною силою, що передається глядачеві зі сцени, притягуючи його увагу.

Уявні простір і час

Наступна особливість ПЖ зв'язана з переживанням простору і часу.

Наша душа за своєю природою схильна жити в нереальному просторі та часі. Вона щодня вносить елемент фантастичності в наше повсякденне життя. Згадайте хвилини, коли ваша душа була налаштована щасливо й радісно. Чи в ті хвилини простір для вас не ширшав, а час не скорочувався? І, навпаки, у години туги й душевної пригніченості чи не зауважували ви, як стискав вас простір і як повільно плинув час? Наш розум, накладаючи табу на все фантастичне й нереальне, приховує від нас і ці, доволі часті в житті відхилення від “нормального”. Але митець, актор, не повинен забувати про них. Світ, у якому він живе, є світ уявлюваний. Уся його діяльність утрачає свій зміст, щойно він виключає з неї елемент фантастичності. Без нього немає мистецтва.

Наш ПЖ (що має так мало спільного з інтелектом!) уже вносить цей елемент у сценічне мистецтво і дає можливість акторові розвинути і розбудити в собі любов до фантастичного. Завдяки уявлюваним



Мал. 15

простору й часу актор збуджує у своїй душі творчі почуття, образи і вольові імпульси, які в іншому випадку залишилися б не розкритими для нього.

У запропонованій вправі ваша уява відіграє таку ж важливу роль, як і попередньо.

Вправа 10.

Почніть із нескладних жестів: підніміть спокійно руку, уявляючи собі, що при цьому минає *багато часу*. Зробіть той самий жест, супроводжуючи його уявленням про *найкоротший проміжок часу*.

Виконуйте подібні прості вправи доти, доки не відчуєте, що ваша уява набула для вас переконливої сили.

Зробіть спокійно широкий жест *розкриття* (див. мал. 15).

Продовжуйте його у вашій уяві нескінченно довго, поширюючи в нескінченні далі. Той самий жест зробіть миттєво, в обмеженому просторі, фактично роблячи його в давнішому спокійному тоні.

Виконайте те ж саме – з жестом *закриття*.

Почніть з відкритого жесту і потім закривайте його, стискаючи початковий безмежний простір до крапки (див. мал. 16).

Робіть жест спочатку неспішно, потім швидко. Той самий жест: спочатку – повільно, у безмежному просторі, на завершення – стрімко, в обмеженому просторі. Потім: спочатку – швидко, у безмежному просторі, на завершення – повільно, в обмеженому просторі.

Знайдіть самі кілька варіацій із ПЖ.

Перейдіть до нескладних імпровізацій. Наприклад: сором'язлива людина входить до крамниці. Вибирає і купує потрібну їй річ. Нехай сором'язливість з'явиться внаслідок *зменшення, стиснення* простору в уяві упродовж імпровізації. У крамницю входить фамільярна людина. Постарайтеся набути фамільярності, подумки *розширюючи* простір під час імпровізації. Нудьгуюча, ледача людина перед книжковою полицею вибирає книгу для читання. Нудьга і лінь окресляться як наслідок “розтягнутого часу”. Те саме робить людина, що зосереджено шукає конкретну книгу. “Стиснутий час” дасть вам у результаті переживання зацікавленої людини. Зовні спробуйте у кожному з цих випадків зберегти приблизно однакову тривалість імпровізації. Робіть те саме з образами літературними та драматичними.

Спостерігайте за своїми “фантастичними” переживаннями часу й простору в повсякденному житті. Спостерігайте за людьми, з якими ви зустрічаєтесь, намагаючись угадати їхні переживання простору і часу.

ТІЛО АКТОРА

*Тіло актора може бути
 або його найкращим другом,
 або найлютішим ворогом.*

Не повинно бути суто фізичних вправ

Існує тип акторів, що глибоко відчують свої ролі, але не здатні сформулювати і передати глядачеві зі сцени свої переживання у всій повноті. Їхнє внутрішнє життя скуте нерозробленим, негнучким тілом. Процес репетицій і гри на сцені для таких акторів часто є болісною боротьбою з власним тілом. Кожен актор більше чи менше страждає від опору, який чинить йому тіло. Тілесні вправи потрібні, але їх треба будувати за іншим принципом, аніж той, що зазвичай практикують у театральних школах. Гімнастика, пластика, фехтування, танці, акробатика та ін. мало сприяють розвитку тіла як інструмента для виявлення внутрішніх переживань на сцені. Надмірне зловживання ними шкодить тілу, роблячи його грубим і несприйнятливим до тонкощів внутрішніх переживань. Тіло актора повинно розвиватися під впливом *душевних* імпульсів. Вібрації думки (уяви), почуття і волі, пронизуючи тіло актора, роблять його рухливим, чуйним і гнучким. Тому в пропонованому методі ви не знайдете суто фізичних вправ.

Уявний центр у грудях

Вправа 11.

Уявіть собі *центр* у ваших грудях. Він випромінює життєві хвилі. Вони спрямовуються в голову, руки і ноги. Відчуття сили, гармонії, здоров'я і тепла пронизують ваше тіло.

Почніть рухатися. Поштовх до руху йде з середини грудей. Стежте, щоб плечі, лікті, стегна й коліна не затримували випромінювання з центру, а вільно пропускали їх крізь себе. Усвідомте естетичне задоволення, що отримує ваше тіло від такого роду рухів.

Робіть прості жести: піднімайте й опускайте руки, витя-

гайте їх у різних напрямках, переміщайтеся вперед, вправо, вліво, назад, сідайте, підводьтесь, лягайте і т.п., уявляючи собі, що ваші руки і ноги починаються не від плечей і стегон, а із середини грудей, від уявленого центру. Рухаючись у просторі, уявляйте собі, що центр у грудях веде й скеровує вас.

Перейдіть до складніших рухів і простих імпрізацій, зосередивши увагу на центрі в грудях, котрий імпульсує ваші дії. Продовжуйте вправи, поки відчуття центру не стане для вас звичним і не вимагатиме особливої уваги.

Уявлюваний центр у грудях повинен поступово викликати у вас відчуття, що ваше тіло стає гармонійним, наближається до ідеального типу.

Формуючі рухи

Вправа 12.

Робіть широкі, потужні рухи тілом (можете користатися ПЖ). Скажіть собі: я, як скульптор, *виліплюю* в навколишньому просторі. У повітрі залишаються живі форми від рухів мого тіла. Акцентуйте початок і кінець кожного руху. Уявляйте собі повітря як середовище, що чинить вам легкий опір. Виконуйте рухи в різних темпах, з різною гостротою або плавністю.

При всякого роду рухах зберігайте попередню внутрішню силу. Сила не повинна переходити в м'язеву напругу. Виконуйте прості імпрізації.

Плинні рухи

Вправа 13.

Проробіть ті самі рухи, що й у попередній вправі, викликавши в собі відчуття: мої рухи *плинуть* у просторі, переходячи з одного в другий без зупинок, м'яко і плавно. Не акцентуйте їхні початки і кінці, але й остерігайтеся безформної розпливчастості, так само як і краси так званих пластичних рухів.

Як і в попередній вправі, вони повинні бути строгі, чіткі й прості. Нехай вони підкочуються й віддаляються, як великі хвилі. Стежте, щоб внутрішня сила при цьому, з одного боку, не переходила в мускульну напругу, з іншого – не робилася надмірно слабкою. Довколишне повітря при цій вправі уявляйте собі як водну поверхню, по якій легко ковзають ваші рухи. Змінюйте темпи. Перейдіть до імпрізацій.



Мал. 16

Ширяючі рухи

Вправа 14.

Рухів цього роду найлегше навчитися, спостерігаючи політ пта-

хів. Ваші руки, ноги, як і все тіло, ви уявляєте собі в русі, вони ширяють у просторі. Безупинно зливаючись одне з одним, виливаючись одне з одного, рухи ваші все-таки не повинні ставати безформними. Внутрішня сила при цій вправі може зростати й меншати, але зникати зовсім вона не повинна. Ви можете зовні затримувати ваші рухи, внутрішньо продовжуючи “політ”. Повітря ви переживаєте як середовище, що *спонукає* вас до руху (польоту). Змінійте темпи. Робіть нескладні імпровізації.

Випромінюючі рухи

Вправа 15.

Ті ж самі рухи супроводжуйте уявленням про *випромінювання*. Ваші руки, груди і все тіло надсилають промені в різних напрямках на ваше бажання. Змінійте характер рухів і випромінювань: стакато, легато, повільно, швидко; випромінюйте на далеку чи близьку відстань безупинно, з павзами та ін. Уявляйте повітря навколо вас сповненим світла. Імпровізуйте.

Засвоївши попередні вправи, почніть повторювати їх, цього разу звернувшись до уявлюваного центру в грудях. Робіть прості імпровізації, застосовуючи всі чотири типи рухів. Не вирішуйте заздалегідь, коли і який тип руху ви використовуєте. Характер вашої дії під час імпровізації підкаже вам, який рух вам належить застосувати.

Чотири якості

Чотири якості притаманні істинному витворові мистецтва: *легкість, форма, цілісність (завершеність) і краса*.

Як художник, ви повинні виробити в собі *здатність* проявляти їх у кожному вашому русі, словах і душевних переживаннях на сцені.

Легкість

Такі твори мистецтва, як “Лаокоон”, “Мислитель” Родена, “Мойсей” Мікеланджело чи архітектурні будівлі пізньої готики, незважаючи на важкий матеріал і громіздкі розміри, справляють враження легкості. Камінь і мармур як матеріал скорився формі, створеній генієм художника. Ви, як актор, можете подолати неадаптивність свого тіла і всіх засобів виразності на сцені своєю внутрішньою силою.

Вправа 16.

Згадайте моменти з вашого життя, коли ви були у важкому, пригніченому або, навпаки, жартівливому, веселому настрої. Порівняйте їх. Важкість або легкість ви переживали не тільки душею, але й тілом.

Зосередьтеся упродовж часу на спогадах пережитої вами легкості.

Стоячи спокійно і випроставшись, доведіть до своєї свідомості дві протилежні думки: “я прикутий до землі вагою мого тіла” і “пряме положення мого тіла, скерованого вгору чимдалі від землі, звільняє мене від тягаря матерії”. Зосередьтеся на другій думці. Повертайтеся вряди-годи до цієї вправи.

Робіть нескладні рухи, намагаючись досягти легкості. Повторюйте один і той самий рух кілька разів. Не вважайте помилково *слабкість* легкістю. Зберігайте необхідну силу і при легких рухах. Поступово переходьте до чимраз ширших і складніших рухів. Вправляйтеся в стрибках.

Зробіть нескладну імпровізацію з небагатьма словами, намагаючись викликати в собі внутрішню і зовнішню легкість.

Перейдіть до імпровізацій зі складними настроями та діями, але *виконуйте* їх з допустимою легкістю. Важкі рухи, настрої і мова на сцені здатні пригнітити і навіть відштовхнути глядача, якщо ви, як актор, піддавшись їм, зробите важкою і вашу гру. Важкість може бути показана на сцені тільки як *тема*, але не як *манера* гри. “It is the lightness of touch which more than anything else, makes the artist” (Edward Eggston)*.

Привчайтеся робити з легкістю усі ваші вправи. Легкість пов’язана з почуттям гумору. “При засвоєнні акторської техніки, – говорить Рудольф Штайнер, – гумор відіграє важливу роль”.

(Далі буде)

Переклав з російської Петро Микитюк

*”Саме за найтоншими штрихами, більш ніж за чим-будь іншим, пізнається істинний артист” (Едвард Егестон) (англ.)

Михайло ЗАХАРЕВИЧ

ПРАВО НА ПАМ'ЯТЬ

Часто думаю, чому наше театрознавство впродовж десятиліть так несправедливо обходить мовчанкою діяльність великої громади працівників, який прийнято називати директоромським корпусом, або адміністративною частиною театру. Адже без цих людей не можна уявити не тільки організаційно-технічного боку театрального життя, а й часто його творчо-художнього наповнення.

Хочу згадати прізвища бодай кількох моїх колег по професії, на долю яких випала нелегка місія керівництва театром у різні періоди його існування. А легких періодів, повірте, у цій справі не було! У Київському національному академічному театрі імені І. Франка за весь час працювало близько тридцяти директорів разом з директорами-розпорядниками та заступниками директора. Я б розділив їх на дві групи: до першої належали “люди зі сторони”, фахівці, яких високі інстанції доволі часто переводили з місця на місце. Тут імена Д. Вольського, В. Стебловського, Р. Латинського, О. Карпенка, І. Безгіна, К. Гурського, В. Гнатенка, М. Компанійця, Д. Федоряченка... Друга група – це працівники Театру імені І. Франка – режисери, актори, яким в той чи інший час паралельно з роботою за їхнім фахом доручали адміністративне керівництво театром. Це, передусім, Г. Юра, Д. Мілютенко, О. Омельчук, С. Сміян, С. Данченко.

Почати треба з імені легендарного. Йдеться про Гната Петровича Юру, засновника театру. Цього року відзначатимемо 120-річчя від дня народження цього видатного театрального діяча. Довгий час він був не тільки художнім керівником і провідним актором, а й директором – вольовим, наполегливим, з видатними якостями стратега. Від часу заснування театру у січні 1920 р. Гнат Юра провів його крізь бурі та грози громадянської війни, скрутні умови часів соціалістичного будівництва, екстремальні роки війни з фашизмом та повоєнної відбудови країни.

Артистка театру Євгенія Ожеговська у рукописних спогадах про 1922 р. занотувала: “Пригадую у Вінниці бенефіс Гната Петровича. Після вистави “Лорензаччо” вся трупа – 32 чоловіки

– зібралась у Терентія Петровича Юри. Кімнатка в нашому гуртожитку маленька – три сажень та ще й посередині – піч з трубою. Тісно. Хтось сидить на ліжку, на вікні, а хтось прямо на підлозі. Але весело!”

Час підносить на п’єдестал видатних діячів і героїв, примушуючи наступні покоління забути, як трудно ця героїка давалася. Взяти хоча б 1923 р. – керований Гнатом Юрою театр з півроку виступає перед шахтарями Донбасу, спростовуючи поширену думку, що тут робітництво не розуміє української мови. Побутові умови життя артистів були надзвичайно скрутними. Успіх у глядачів – легендарний. І після цього трудового подвигу уряд переводить театр на стаціонарну роботу до тодішньої столиці України – міста Харкова. Проте для директора й художнього керівника це не тільки нагорода, а й нове випробування. Перший сезон був невдалим. Довелося докласти надзвичайних зусиль, вжити цілу низку творчо-адміністративних заходів, щоб другий сезон став переможним.

У фондах Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України ви можете знайти

Під час роботи над виставою “Платон Кречет” О.Корнійчука. На лаві в центрі – Гнат Юра, ліворуч – Володимир Стебловський, 1934 р.





Володимир Стебловський

папірець, списаний олівцем, почерком нерівним, нервовим. У кінці тексту – 21 підпис працівників театру. Це – звернення колективу франківців до свого керманіча Гната Петровича Юри з проханням не залишати театру. З усього видно, що було це 1924 р., коли в Харкові театр переживав важкі часи, і Г. Юра відчував нестерпно болючий моральний тиск з боку групи невдоволених. Наведу рідкісний документ.

“Гнате Петровичу! Момент, який зараз переживає театр імені І. Франка, катастрофічний. Для врятування справи потрібні негайні, рішучі заходи.

Не уявляючи театру без вас, а також цілком визнаючи, що атмосфера, в якій приходилось вам працювати, була неможливою, – ми просимо вас не кидати справи, що має всеукраїнське значення, і, віруючи у вас, просимо вжити абсолютно всіх заходів аж до корінної чистки складу труп, аби справа наша не загинула і той, хто вірив у нас, – не зневірився...”

У жовтні 2006 р. виповнилося 70 років від дня народження Ігоря Дмитровича Безгіна. Поруч із цим іменем нині стоїть безліч титулів, почесних звань – доктор мистецтвознавства, професор, академік Академії мистецтв України, заслужений діяч науки і техніки України, лауреат Державної премії України в галузі науки і техніки та ін. Людина високої культури, демократичности, ерудит, він, ясна річ, всюди користується повагою. А з франківцями зустрічається, мов з любими родичами. Справа в тому, що в другій половині 60-х років він очолював колектив як дирек-

Сергій Сміян



тор. Обов’язки художнього керівника тоді виконував Д. Алексідзе, а згодом В. Лизогуб.

Сьогодні Ігор Дмитрович згадує про той час з цілком зрозумілою ностальгією. Пам’ятає не тільки свої тодішні директорські чесноти, але й поетизує “синці та гулі”, які заробив за свої новаторські прожекти, що не вписувалися в параметри часу. Йому було десь під 30 років, енергія шалена, таке ж – бажання реформувати все, що не відповідало його уявленням про сучасний театр – режисуру, драматургію, мораль. Одне слово, яскравий вияв рис шістдесятника. “Репетиція” директорської професії відбувалася до цього в Київському театрі юного глядача. Тут, завдяки взаєморозумінню молодого тоді директора і головрежа О. Барсегіяна ТЮГ почав серйозніше говорити з молоддю про життя. Творча планка піднялася на рівень втілення драматургії Шекспіра.

Чому ж не працювати в колективі франківців молодим режисерам Лесеві Танюку, Борисові Головатюку? Навіщо директорові приховувати свою відразу, коли бачиш, як у буфеті глядачі (та й деякі актори) споживають оковиту?

Зараз неможливо визначити, чий внесок більший у творчий поступ колективу того часу. Природно, що славному виставу “Антигона” Софокла Д. Алексідзе глядач оцінив аншлагами та оплесками. А от щодо ще одного свята – гастролей в заголовній ролі великої грецької актриси Аспасії Папатанасіу – це вже ініціатива дирекції. Так само, як пропозиція укласти угоду про творчу співдружність і обмін гастрольями із Польським театром імені Ю. Словацького у Кракові. І все, що було здійснено в цьому напрямку після того. Або запрошення славетного московського артиста Михайла Жарова з гастрольями в ролі Іларіона Грози у франківській виставі “Сторінка щоденника” О. Корнійчука...

“Зараз усвідомлюю, що інколи мене “заносило”, – згадує Ігор Дмитрович. – Я був сповнений молодого задерикуватості. Мені бракувало мудрості й дипломатичності. Так, я доволі різко наполягав перед тодішнім міністром культури Р. Бабійчуком підсилити режисерський корпус театру молодими митцями. Вперто пропонував конкретні прізвища. На що він відповідав: “Ви прагнете зробити молодіжне кафе з нашого академічного театру. Запам’ятайте, в ньому на режисерських посадах не має права працювати молодь. Претендентам повинно бути не менше 50 років...”

Не так давно я зустрівся із Р. Бабійчуком, який вже в дуже поважному віці. “Пам’ятаєте, Ростиславе Володимировичу, – кажу йому, поцілувавшись, – це з вашої ласки мені довелося піти з театру імені Франка?” Він закліпав очима: “Та я вас любив, як сина. А ви не хотіли мене слухати! Але ж радійте, доля мудра

– вона зробила з вас те, чого ви, безумовно, варті!”

Сьогодні Ігор Дмитрович Безгін – видатний вчений, педагог, автор фундаментальних наукових книжок, підручників, що розкривають премудрості організації та управління театральним виробництвом.

“Віруючи у вас” – ці ключові слова звернення трупи до Г. Юри осявали й стосунки з театром вірного сподвижника Гната Петровича в часі його директорської діяльності, людини унікальної внутрішньої цілісності й моральної чистоти Володимира Васильовича Стебловського. 31 жовтня 2006 р. виповнилося 100 років від дня його народження, і сьогодні я радий нагадати про внесок, зроблений цим видатним майстром директорського мистецтва у поступ франківського творчого життя.

Володимир Васильович, режисер за освітою, працював заступником директора та директором-розпорядником у франківців у три різні, але максимально відповідальні періоди. Початок 1934 р., коли Київ став столицею України, і Театру імені І. Франка знадобилися зусилля, щоб піднести свою майстерність і виконати соціальне завдання часу – охопити якнайширші кола робітничого, селянського, комсомольсько-молодіжного глядача та ще й відсвяткувати своє 15-річчя. Друга зустріч з колективом – період війни. Третя – початок шістдесятих років.

З наказу наркома освіти УРСР від 15 листопада 1934 р.: “Наркомос відзначає, що театр імені І. Франка, який перетворено на столичний, зумів організовано провести підготовку до відкриття столичного сезону. В короткий термін провів ремонт та обладнання театру, зміцнив театр рядом кваліфікованих акторів, розгорнув велику роботу серед пролетарського глядача та в боротьбі за покращання комунального господарства Києва. Організував навчальну роботу щодо підвищення кваліфікації в самому театрі. Постановою “Майстрів часу” І. Кочерги, відновленням “Чудесного сплаву” В. Кіршона та роботою над п’єсами “Платон Кречет” О. Корнійчука, “Дон Карлос” Ф. Шіллера показує ударну творчу роботу”.

Цим наказом премійовано, зокрема, директора та художнього керівника театру Г. Юру і заступника директора В. Стебловського.

Щодо воєнного періоду, зацитую наказ по управлінню в справах мистецтв при РНК УРСР від 4 листопада 1944 р.: “На початку Вітчизняної війни, коли загроза фашистської навали нависла над Вітчизною, мистецькі заклади України в складних і напружених умовах спромоглися виїхати на схід, зберігши основні творчі кадри українського мистецтва. Після визволення Радянської України від фашистської окупації мистецькі заклади організовано повернулись на батьківщину, де відновили свою діяльність. За добру роботу в справі збереження та реєвакуації мистецьких



Народна артистка СРСР Наталія Ужвій (ліворуч), директор Київського академічного театру ім. І. Франка Ігор Безгін та відома грецька трагедійна актриса Аспасія Панатанасіу. Київ, 1966 р.

закладів УРСР оголошую подяку і премією...”. Прізвище В. Стебловського тут – одне з перших.

У його архіві (з ним познайомила нас дочка Володимира Васильовича – Тетяна Стебловська) багато фотографій артистів-франківців з дарчими написами – свідченнями визнання і щирої поваги.

У ньому не було начальницької відчуженості, він щиро поважав акторів і товаришував з багатьма із них – А. Бучмою, К. Кошевським, О. Ватулею, П. Куманченко, А. Гашинським, М. Яковченком.

Дружба, побудована на щирості та повазі, на обопільній відповідальності за театральну справу, єднала Володимира Васильовича з Гнатом Петровичем Юрою. Він, до речі, – хрещений батько Тетяни Стебловської, нині – народної артистки України.

Усе, про що я зараз говорю, не такі собі звичайні сентименти. У театральних умовах дружба і взаємоповага, відчуття дружнього плеча – поняття фундаментальні, які створюють необхідний психологічний клімат для плідної колективної творчості.



Данило Федоряченко. Нині – директор-розпорядник Національного академічного театру ім. І. Франка.



Ірина НІРОД

КРЕЙДЯНЕ КОЛО ДОЛІ

Ірина Володимирівна Нірод (уроджена Луговська) – театральна художниця, член Національної спілки художників України (з 1986). Народилась 16 листопада 1945 р. у Ростові-на-Дону (Росія). Спеціальну освіту здобула у Львівському училищі прикладного мистецтва імені Івана Труша на факультеті художньої кераміки (1962–1967) та на постановчому факультеті Ленінградського інституту театру, музики і кінематографії ім. Островського (1967–1972 р.). Працювала художником-постановником у Львові: в Театрі юного глядача ім. М. Горького (1973 – 1979, 1982 – 1985), у Львівському академічному театрі ім. М. Заньковецької (1979 – 1980), Львівському драматичному театрі Прикарпатського військового округу (1985–1989). Як художник-постановник здійснила також низку постанов у театрах інших міст України (Харків, Вінниця, Ужгород, Севастополь), Росії (Хабаровськ, Сухумі, Красноярськ, Томськ, Новосибірськ, Санкт-Петербург, Москва), Литви (Паневежис, Вільнюс, Клайпеда, Каунас) – усього близько 150 вистав.

– Свобода? Незалежність? Свобода народжується з чогось... Людина й сама народжується із зустрічей з великими, талановитими особистостями.

Був Лисик, Євген Микитович... Дивовижно освічена людина. З ним можна було говорити на будь-яку тему. Драматургія. Політика. Опера. Диригенти. Параджанов. Темирканов...

Він жив і вчився у Львові, але не обмежував себе вузьким колом буття. Його освіта була широкою, енциклопедичною, і від цього йшло зацікавлення до нього, притягувало неймовірно... Ні, це не називається залежність, тут якраз починалась свобода... Параджанов – я була знайома з ним, заходила до його майстерні у Тбілісі, художниця Леся Тавадзе привела мене; оповідали, що він був великим авантюристом – я це на собі відчула, правда!

Він заявив, що хоче переслати Борисові Возницькому до Львова гранатовий браслет, відчинив шухляду – “ось, передасте” – ми сиділи тоді довго, він показував масу робіт, усе своє житло – мальовничу колажну історію; на балконі висіла Шамаханська цариця з клаптів матерії, ляльки з рядюжок, що він їх робив у тюрмі; він це страшенно любив оповідати, з драми творив таку собі браваду, показував альбом з телеграмами від Фелліні чи Антоніоні, які, може, сам собі й писав. І ось коли вже відходити – він раптом – “ах, браслет!” – а браслета нема! “Де браслет?! Куди зник браслет?!” – і дивиться на мене. Я була в шоку, а він радів, і тільки Леся мені опісля все пояснила, про ці його розігрування й жарти...

Свобода? Сама в собі? Сама собою?

Я здобула унікальну освіту, мені пощастило... В дитинстві начебто й не любила малювати – і ось раптом – намалювала яблука. Учитель у школі, на прізвище Лашков, поставив “двій-

Федір Нірод



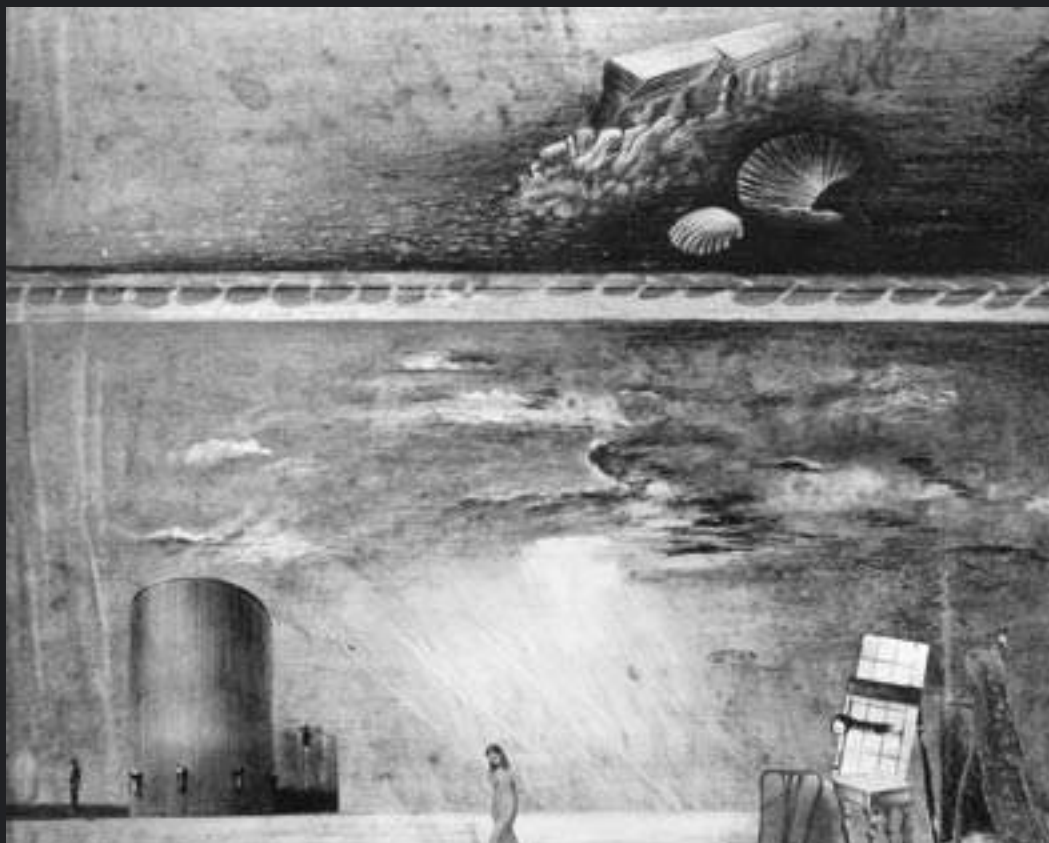
*Родина моя
Ніроди
на відділі
о. мистецтва у
Львові.
Я. Нірод.
3/8/71.*

ку” – мовляв, “малювати треба самому”, довелося повторити ма-
люнок у школі. “Віддайте дівчинку до дитячої художньої школи,
– порадив учитель мамі, – стане художником – не стане, але ж від-
дайте”. І віддали, там було все по-справжньому, уявити зараз годі
– у дитячій художній школі Крвавич читав нам історію мистецтва,
Захарчишин – скульптуру, Турин – рисунок, Лещинський – компо-
зицію, Качанов – живопис... Це зараз навіть годі уявити: в училищі
– Драган... Училище Труша було незвичайною школою. Драган
керував моїм дипломним проектом – це було панно “Театр”. Я
вчилася на відділі кераміки, а Слава Нірод відкрив мені театр...
Хоча – були вже й свої театральні відкриття – я в одинадцять ро-
ків одинадцять разів слухала “Євгенія Онегіна”, і це залишилося
на все життя: музичний театр... А потім був Петербург, я знала,
що поїдемо зі Славою в Пітер. В училищі було демократично; у
Пітері почалася нова історія... Знову про училище – якщо зараз
туди прийти учитися, чи в когось усе відбудеться так, як у нас?
Адже нині учителями стали учні учнів...

Чи сама я по собі? Ні, наш інститут у Пітері був унікаль-
ним, і наш курс здавався мені унікальним. Нас не готували вузько
скерованими ремісниками, ми хотіли бути освіченими людьми,
хотіли працювати. В Ленінградському інституті викладали масу
предметів: матеріальна культура, античність, західноєвропей-
ський і російський театр, малярство, декоративне мистецтво, іс-
торія костюма, технологія костюма. Коли читали історію костюма
– торкалися усього відразу, зв’язок існував з усім – з музикою,
драматургією, це ж цілий пласт людської культури – історія меб-
лів, поведінка... Зрештою, філософія. І які у нас педагоги були!
Російську літературу читала грузинка Олександра Пурцеладзе,
котра була знайома з Ахматовою... Акімов був з нами в інституті
лише рік, не викладав – лише хіба на переглядах ми його чули, але
сама творчість, сама особистість художника означали дуже багато.

*Ірина та Ярослав Ніроди під час роботи над переддипломною виста-
вою “Лікар Айболить” І. Морозова. Львівський театр опери та балету
ім. І. Франка, 1971 р.*





Ескіз до вистави "Принцеса Марлен" М. Метерлінка. Омський драматичний театр (Росія), 1999 р. Постанову не здійснено. Власність автора.



Ескіз до вистави "Червона Шапочка" за Ш. Перро. Львівський театр юного глядача ім. М. Горького, 1979–1980 рр. Власність автора.



Ескіз до вистави "Роки блукань" О. Арбузова. Львівський академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1980 р. Зберігається в Державному музеї театрального, музичного та кіномистецтва України (Київ).



Ескіз до вистави "Кафедра" В. Врублевської. Львівський академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1979 р. Власність автора.



Ескізи костюмів до вистави “Том Кенті” С. Міхалкова. Львівський театр юного глядача ім. М. Горького, 1973–1974 рр. Зберігається в Музеї дитячих театрів (Москва).

А викладала в нас його учениця – Марина Азіян. Була ще “Таганка”, “Современник”, на Таганку ходили на всі вистави, студентів завжди пускали; і в Москву їздили з педагогами, Бахрушинський музей відвідували, в запасниках читали нам лекції, – а поряд ескізи – Бакст, Судейкін, Гончарова... Так, у Трушевіч училищі – основа закладалася, а тут було щось інше, нове, інший вимір, і все лягало одне на одне: знайомство й одруження зі Славою Ніродом, знайомство з усією їхньою родиною, з Федором Федоровичем – і Пітер... Я це місто полюбила назавжди. Так, є Карпати, море, Крим – але ж є й Петербург...

Читали ще предмети спеціальні. Однак рисунку в училищі незгірше навчали, Драган був кращий, я мала завдяки йому добру основу. Мені потім, пізніше, дорікали: ти зверхньо дивишся на всіх, ти вважаєш, нібито багато знаєш – але ж так і було, я справді вчилася і знала; а далі – пішли лабораторії, наприклад, у Лідера, цікаві зустрічі – саме лише знайомство з грузинським театром, зі Стуруа чого вартувало! Я товаришувала з художником Міріаном Швелідзе, і коли грузини бували в нас на гастролях – у Львові і в Києві – скільки часу проводили разом! Ось це і робить тебе вільним і самостійним.

Для диплома вибрала музичний театр: “Золотий півнік” Римського-Корсакова. Музичний театр – мрія, що, на жаль, не здійснилася... Славу Нірода взяли в оперу – не мене; мене – зі Славою, а він насправді художник драматичного театру...

Драматичний театр – щось таке собі? Ні, я цього не казала й не думаю; я його просто не люблю; істинний театр – це музичний, а ніби насправжки бавитися в життя – це мене ніколи не вабило. Мені подобається ірраціональне мистецтво.

Перечитую Буніна і Метерлінка... Метерлінк – наївно? Метерлінк, дотик до нього і музичний театр – це одне й те ж; мене причаровує наївне мистецтво, це все наїв, це гра така, ілюзія; у Метерлінка немовби рай земний – це і є рай небесний; як у східній філософії – випробування “садом”, красою, гармонією – “Велике мовчання” – усе це Метерлінк... Та кому зараз щось таке потрібне, кому цікаво? Ну, ще на початку минулого століття Мейєрхольд робив, Комісаржевська... Так, правда, Леся Українка перекладала Моріса Метерлінка – вона, ця особлива жінка, була символісткою... Метерлінк називав себе щасливою людиною, він таким і був – щасливий Метерлінк... Я десь читала: як замок, не зруйнований, а зарослий дерном, плющем, і в нього просто не можна зазирнути...

Люблю Вагнера; відкрила його для себе, коли в Маріїнському

Ескіз костюма до вистави “Том Соєр” за Марком Твенем. Одеський російський драматичний театр ім. Вс. Іванова, 1983 р. Власність автора.



відновлювали “Лоенгіна”, Версаладзе був тоді ще живий, “Лоенгрін” ставили з його декораціями; я працювала всю практику з “Лоенгріном”, поряд ще – Темирканов – головний диригент; це було дивовижно, мене скрізь пускали, практикантів сприймали серйозно; бачила всі репетиції – дивовижне відкриття. Хоч знала, хто такий Вагнер, але тут побачила все в процесі роботи. Маса є музики безмірно цікавої... Я люблю Моцарта. І Генделя... Малера... Не сталося... І коли відійшов Євген Микитович Лисик, мені порожньо стало, зовсім порожньо, зник інтерес до спілкування з людьми...

Еммануїл Мисько? Григорій Островський? Євген Безніско? Фана Бриж? Звичайно, ми були знайомі; Мисько з Островським навіть приходили до моєї майстерні на Коперника, тоді, як я надумала вступити до Спілки художників. Так... Островський намагався якомога ширше показати мої роботи, показати, що я роблю. Не просто щоб картинку кудись принести – адже театральний художник – це зовсім інша історія, тут усе разом треба бачити, зрозуміти світосприйняття, тоді й зрозумієш, з ким маєш справу; ми пили якийсь джин, так, так, джин, настояний на хвої, такий смачний був джин! Звичайно, я тоді курила; ще в інституті. Тоді модно було курити... Тепер – мода насамперед на оголені животи. Хтось сказав – мода безсоромности, вони всі – інше покоління, і, здається, все йде вділ, падаюча вділ лінія; до розвалу Союзу можна по-різному ставитися, але ж розвал виник і там, де не варто було щось нищити; від браку спілкування між окремими людьми йде до браку спілкування між народами; до революції теж можна по-різному ставитись, але ж усе це треба пережити, зануритися глибоко; у мене зараз за деякими речами ностальгія.

Я їхала в Прибалтику працювати на запрошення їхніх режисерів, це був початок дев'яностих років... Минуле століття – така часова відстань! Бідони з олією загромадили вихід з вагону – везли все, що можна було везти, зусібіч везли, живе й мертво на продаж – аби лишень вижити. Так виглядає “історія мистецтва”. А втім, “литовський період” був неповторним, знаковим для мене. Театри в Клайпеді, Каунасі, Вільнюсі, Паневежисі – де поряд знамениті актори й режисери – легенда колишнього Союзу. Надзвичайно цікавою виявилася співпраця з Саулюсом Варнасом.

Коли я їхала в Прибалтику, щоб там працювати, то зустріла Фану Бриж: “Ви не лякайтесь, не так уже й страшно, у мене в самої є латвійські корені” – вона розповідала щось про свою бабцю і про прибалтів...

Євген Безніско дружив зі Стригунами; дивився всі вистави в Театрі ім. М. Заньковецької; у “Кафедрі” Врублевської йому сподобалась моя робота, і коли почали “чистити” усю колажну штуку в “Кафедрі”, після таких собі обкомівських обговорень, Безніско узяв це близько до серця.



Ескіз костюма до опери “Мавра” І. Стравінського за О. Пушкіним. Новосибірський театр опери і балету, 1977 р. Власність автора.



Ескіз костюма Полонія до вистави “Гамлет” В. Шекспіра. Львівський театр юного глядача ім. М. Горького, 1981 р. Зберігається в Державному музеї театрального, музичного та кіномистецтва України (Київ).

Ви ж знаєте, ТЮГ мав куратором управління культури; Вітошинський, правда, був доброю людиною – хоч я ніяк не могла зрозуміти: невже це Москва забороняла ставити Рощина у Львові? Наприклад, дитячу виставу “Райдуга взимку” – які проблеми? Я думаю, такі речі залежали й від місцевого керівництва. А заньківчан “опікували” з обкому, це правда.

Отож, “почистили” мені декорацію в “Кафедрі”, Безніско скрушно співчував, а я, пригадую, сиділа й плакала... Усе вичистили!

В оформленні йшла колажна штука, центр композиції був зміщений – маса чистих, порожніх рамок і ще маса годинників; коли “чистили” – забрали геть усіх Ленінів; так, Ленінів: у ті часи на кафедрах, в установах завжди стояло безліч таких бюстиків Леніна – їх чомусь вважали за потрібне дарувати, оті статуетки; тож я й накупила їх – ходила спеціально у крамниці, де золото чи там срібло продавали – і поряд такі ширпотребівські статуетки – письменників, вождів усіляких – були й Пушкіни, і Гоголі, і Шевченки

– і Леніни. Пам’ятаю – хоч у який кабінет урядовий зайдеш – завше стоїть Ленін подарований, я це затимила й узяла “на озброєння”, і накупила штук десять чи п’ятнадцять Ленінів, навіть на годинник натрапила такий із зозулькою – і там теж крихітний Ленін. Валерій Бортяков, заньківчанський художник, був у захваті, на здачі вистави у мене все це жило – і враз заборонили, всіх Ленінів зняли – й по всьому.

Виставу, пригадую, приймав з обкому Мирон Божко; Алла Бабенко дорікала мені й мало не плакала: “Ви мене підвели”, – адже це була її вистава. Авторка, Валерія Врублевська, ніби не реагувала, не втручалась; звичайно, їй би не хотілось, аби виставу закрили, однак поводитись, як Катерина II – такою вона мені запам’яталась. Наказала переодягнути в якісь інші костюми деяких артисток, навіть Ларису Кадинову переодягла; я прийшла на монтування вистави і все це побачила – і тут з’явився Безніско, йому я й сказала: “Хіба так можна? Треба відновити весь колаж!”

І ось після цієї “чистки” Безніско й Теодозія Бриж зробили слайди з заньківчанської “Попелюшки” і показували їх у майстерні Фани... Нехай це ще не дружба – але ж які приятельські стосунки, справді теплі, хіба не так?

Я працювала з багатьма режисерами – яюсь жартома намагалась порахувати – майже до п’ятдесяти дорахувала – і далі облишила...

Тексти? Про тексти п’єс говорять письменники чи театрознавці, п’єса сама по собі не має особливого сенсу. Режисер – от звідки починається моя робота над виставою. Якщо є особистість, світогляд, людина – тоді це тебе починає – ну, починає “заводити”. Для сценографа саме це найважливіше, а не якась там “сума слів”. Іноді режисер береться щось розповідати, ти сидиш, слухаєш і думаєш: Господи, що ж з цим робити? А робити щось треба, щоб фарби лягали... Театр робити неможливо без особистого шарму, справа не в п’єсі, правда, не в п’єсі – стосунки не з п’єсою, а з людиною...

У Львові були – Ада Куниця, Володимир Опанасенко, Анатолій Ротенштейн – провідні режисери, я з ними всіма працювала – не просто була знайома, а працювала, доволі щільно працювала. “Тексти” часто траплялися минущі – хіба що завдяки роботі навички з’являлись; гроші доводилось заробляти.

Співпраця з Адою Куницею – як своєрідний виклик долі. Ми нелегко доходили до спільної думки, але ж зробили спільно багато вистав, які мали чималий резонанс у тьогівській історії. “Ві-

Ескіз плаката до фестивалю “Херсонеські ігри”, 1992 р. Власність автора.





Ескіз костюма до вистави “Сорочинський ярмарок” за М. Гоголем. Львівський театр юного глядача ім. М. Горького, 1980 р. Зберігається у Національній спілці художників України (Київ).



Ескіз костюма до вистави “Ганчір’яна лялька” У. Гібсона. Ризький театр юного глядача (латвійська група), 1991 р. Власність автора.



Ескіз костюма до вистави “Капітанська дочка” за О. Пушкіним. Красноярський драматичний театр ім. О. Пушкіна, 1998 р. Власність автора.

чно живі” Розова, андерсенівська “Снігова королева”, “Червона шапочка” Шарля Перро, “Всі миші люблять сир” – а поряд “Сни Сімони Машар”. З іменем Ади Куніци пов’язаний цей перший брехтівський спектакль на львівській сцені – і саме у ТЮГу.

У Львові так само радо працювала з Анатолієм Ротенштейном – він сприймав мою роботу серйозно і прихильно.

Усе життя я хотіла, щоб хтось зробив Метерлінка; режисер Роман Мархолія зацікавився, ми почали робити “Принцесу Марлен”, але все закінчилося на стадії картинок; вистава мала відбутися в Омську, там головним працював Володимир Петров, із Севастополя; ми приїхали, хотіли братися до роботи, але артистку, яку мав намір заангажувати у виставі Мархолія, не дозволили призначити на роль, тож усе розсипалось, усе пішло прахом...

Москва – мегаполіс, своєрідна держава в державі – і в економіці, і в мистецтві; там є понад сто театрів. Решта міст у Росії – це все поза Москвою. Навіть Петербург – певним чином провінція. Що пройде в Москві, у Петербурзі можуть не прийняти. Образне мислення інше, психологія інша... До речі, ви бачили телевізійного “Доктора Живаго”? Препоганий, жахливий фільм; соцреалізм якийсь, про революцію фільм, ні до чого тут “Доктор Живаго”!... Ну так, Москва – це Мейєрхольд, а Пітер – театр Станіславського. Хоча, звичайно весь світ вчиться за системою Станіславського і за Михайлом Чеховим.

Щодо провінції – Бархін якось приїхав робити “Чайку” в Іваново: але яка там “Чайка”? Болото, холод, фуфайки – до чого тут “Чайка”? Тому він вирішив робити не московську – а їхню, івановську “Чайку”, зовсім іншу.

Ескіз костюма до балету “Дон Кіхот” Л. Мінкуса. Львівський театр опери та балету ім. І. Франка, 1973–1974 рр. Власність автора.





Ірина Нірод (стоїть) та Кіра Пітоєва. Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Київ, 1982 р. Світлина А. Бронштейна.

Ірина Нірод (перша зліва), Богдан Козак (у нижньому ряді зліва) та студійці Львівського академічного театру ім. М. Заньковецької під час роботи над дипломною виставою "Три сестри" А. Чехова, 1982 р.



У Прибалтиці – ще інакше, там ще один, неповторний світ, але тут теж вивчають систему Станіславського. Я б сказала, це режисерський театр, де все й підпорядковується тільки режисерові – і сценограф так само. Там дивовижні режисери, з досконалою високою освітою, яку вони здобувають переважно в Москві – Мільтініс, Вайткус, Коршуновас, Някрьошюс; театральних художників не надто багато. У Латвії – Фрейберг, Блумбергс – тут більше зацікавлення художниками.

Саулус Варнас, між іншим, теж зацікавився Метерлінком, але й тут – не вдалося. Однак ми з ним робили "Жінку з моря" Ібсена, "Сон" Стріндберга, з російської драматургії – Сухово-Кобиліна "Смерть Тарелкіна". Актори – віддзеркалення характеру нації, литовці – нація дуже добротна, там навіть селянин самодостатній, від власних коренів, і режисура там іде від цього – і від високої освіти...

Найжорстокіше і найстрашніше – відхід друзів. Відхід у небуття. З Євгеном Микитовичем я познайомилася ще студенткою, ми зі Славою приходили до нього в майстерню; його аура заворожувала. Це була не якась побутова історія – а радше зустріч з людиною часів Ренесансу.

Я готувала виставу в Севастополі, коли помирав Лисик. У Севастополі ми ставили "Кандіда", розмах широченний, понад сто костюмів, вистава ось, ось – приміряли костюми на сцені... І водночас – шаленство політичних подій, ГКЧП, невідомість. Тільки це – як віддалене, розмите тло; найважчою і найстрашнішою була звістка: у Львові помер Лисик. Сон снівся: плита якась кухонна, кухня; в келихах червоне вино, яке ми з Євгеном Микитовичем гріли. До речі, червоне вино – сакральність, жертвність – за символікою снів. Лідер, Лисик – це були могутні постаті, двоє могутніх, непроминальних людей.

Жаль, що не здійснився музичний театр, не здійснився Метерлінк; якісь варіанти сама для себе закрила... Але тільки на якийсь час. Світ сам розриває обмеження.

Світ безмірний – Львів, Омськ, Красноярськ, Новосибірськ,

Петербург – і Паневежис... Після розлучення зі Славою здавалося, що світ завалюється – але, на диво, все ж саме завдяки цьому я тоді народилася як художник, мене визнали як художника... Я завжди вірю у випадок.

Розмовляла Ніна Бічуя

Володимир МОСКОВЧЕНКО

СУВОРА ПРОФЕСІЯ – РЕЖИСЕР...

Народився 1954 р. у театральній родині. У 1973–1978 рр. навчався у Харківському інституті мистецтв імені І. Котляревського (режисура драми). Від 1978 до 1988 – режисер Донецького обласного російського драматичного театру (Маріуполь). З 1988 – головний режисер української трупи Луганського драматичного театру, від 1990 – головний режисер Луганського обласного академічного українського музично-драматичного театру. Заслужений діяч мистецтв України (1996). Здійснив понад 80 постанов у театрах України.



Володимир Московченко

Світлана Максименко: Що для Вас професія режисера: покликання, ремесло, хрест, місія – чи існують Ваші варіанти відповіді?

Володимир Московченко: Назвати щось окремо чи акцентувати мені важко. Мій шлях у режисуру до певної міри був випадковим, але водночас закономірним. Я родом з театральної сім'ї: батько очолював Дніпропетровський театр імені Шевченка, Полтавський театр імені М. Гоголя, Харківський театр імені О. Пушкіна, мати викладала сценічну мову у Харківському інституті мистецтв. Отже, сімейна орієнтація, її театральні уподобання одразу визначили мій шлях. Оскільки я був дитиною начитаною, освіченою, спочатку хотів вступити на театрознавче відділення. Але того року не було набору, тому пішов на режисуру. Сподобалось! Для мене режисура – це обов'язкове поєднання широкого культурного осягу. Сьогодні мене просто вибиває з колії і лякає ситуація, коли бачу режисерів, які взагалі не знають не лише театральної культури, а й не мають ширшого розуміння цього явища. Нині не раз можна побачити завзятих, емоційних, вольових режисерів, які пробивають собі шлях, розуміючи, що ця спеціальність дає певні можливості реалізації: особистої і матеріальної (більші, ніж в акторстві). Я маю на увазі режисерів, котрі мандрують, не пов'язані обов'язком виховання трупи. Це дуже приваблива позиція, її поділяє зараз більшість режисерів-варягів: вразив, захопив, зробив щось яскраве для міста, а далі... Поїхав до інших міст вражати й захоплювати. Режисер – професія чоловіча. В мене викликають повагу ті представники цього фаху, які працюють у конкретному місті, роблять чітко означену роботу в одному колективі. Зараз їх дуже мало. До них належить Анатолій Канцедайло, режисер

Дніпропетровського театру імені Тараса Шевченка. Він виховує свій колектив, має свою чітко визначену репертуарну політику, має свого глядача. Але тут є й інший бік медалі: скажімо, Олександр Барсеґян у Харківському театрі за останні десять років не запросив на постанову жодного режисера. Часто мистецький колектив може зруйнувати особа, з якої вже “вийшло творче повітря”, але вона й далі продовжує тримати ситуацію, впливати на неї. Я внутрішньо побоююсь, щоб зі мною цього не сталося. Адже в Луганську я вже вісімнадцять років... Інколи виїжджаю у Макіївку, Донецьк. Останній мені став рідним, бодай раз на рік вирушаю туди. Отже, мені найближчий тип режисера, який усвідомлює свій обов'язок перед культурною ситуацією в регіоні і в місті. Плюс талант, удача та успіх. Найкраще – це коли сходяться всі три вектори. Про месіянство говорити не хочу: це як пощастить, як зірки зійдуться. Мене лякає режисер, який відчуває на собі месіянство. Мені здається, такі люди дуже небезпечні.

С. М.: Своїм батькам Ви вдячні – чи, навпаки, шкодуєте, що іншого шляху, окрім театру, Вам не вказали?

В. М.: Ні, я їм дуже вдячний. Я розумію: в театрі – моя особистість, мої плюси і мінуси (мінусів менше, плюсів більше), моє чоловіче начало.

С. М.: Повернемось до Луганська. На які періоди поділили б Ви ті вісімнадцять років у цьому театрі?

В. М.: Перший – знайомство із самим театром, з містом. Він дуже важливий. Поступово починаєш розуміти потреби міста, на чому тримається мистецький колектив. В цей час допустимі тільки дуже обережні експерименти. Я побоююсь революційних рухів. Бо революція призводить до руйнації: окремих



Михайло Голубович – Антоній, Наталя Коваль – Октавія у виставі “Антоній і Клеопатра” В. Шекспіра. Режисер – Володимир Московченко. Луганський обласний український музично-драматичний театр, 1995 р.

творчих особистостей та театру загалом. Свого часу Маріупольський театр пройшов через цю боротьбу і досі зупинитись не може. Для мене дуже важливо: зберегти позитивний настрій, який панує у трупі. Мені допомагав у цьому Михайло Голубович, колишній художній керівник української трупи Ворошиловградського обласного музично-драматичного театру. Він передав керівництво творчою частиною мені, а сам залишився актором, з власною енергійною, дуже яскравою позицією. Під його рукою, підтримкою чи, навпаки, дуже прискіпливим поглядом, закінчився цей період. Тоді, у 80-і, в мене були свої погляди на так званий український театр.

С. М.: Тобто?!

В. М.: Стан цей був жахливим. Я починав перші кроки в російському театрі, десять років працював у Маріуполі, стажувався в Ленінграді та Театрі Моссовета в Москві. Там у мене виховали ставлення до українського театру як до мистецтва не лише другорядного, а навіть чогось непотрібного, що ганьбить сценічне мистецтво як таке. Приходить в український театр з такими думками, звичайно, небезпечно.

С. М.: На той час панували такі уявлення чи Вам це хтось нав'язав?

В. М.: По-перше, ті вистави українських театрів, які я бачив, саме такі думки й породжували. По-друге, читаючи українську драматургію, я не бачив там сучасної естетичної, художньої мови. Це дуже лякало і викликало, м'яко кажучи, відчуття відрази. Але так склалося, що Маріупольський театр почав роздвоюватися, виникали конфлікти, сварки... Я зрозумів: якщо беру в цьому участь, то це надовго... Але саме тоді мене покликав Михайло Голубович. Він став першим на шляху моїх пошуків. Він мене обійняв і повів у Луганський театр.

С. М.: Ви були знайомі з ним? Працювали разом раніше?

В. М.: Ні, він тільки чув про мене. І хотів, щоб у театрі з'явився молодий режисер. Він людина такого масштабу – духовного і тілес-



Сцена з вистави “Безталання” І. Карпенка-Карого. Режисер – Володимир Московченко. Луганський обласний український музично-драматичний театр, 1988 р.

ного, що я поруч з ним почував себе як дитина. Таке відчуття мене довго гнітило, бо він, як батько, звик керувати у цьому театрі. Але, по-перше, по-людськи це було симпатично, по-друге, я відчув, що Луганський театр потерпає від браку сучасної режисури. І це було трагічно. По-третє, поштовх дали самі актори.

С. М.: Вони відчували внутрішню потребу перемін?

В. М.: Вони палали бажанням працювати: дай їм лише завдання, інформацію. Звичайно, було приємно, що на рівні тієї режисури, яка була раніше, я виглядав таким собі трішечки Станіславським, трішечки Немировичем-Данченком, трішечки Курбасом...

С. М.: Це імена Ваших кумирів?

В. М.: Станіславський для мене – великий методологічний вчитель. Навіть коли я роблю крок убік, потім знову повертаюсь до нього. Бо це режисерська школа номер один, яку ми завжди вивчаємо у театральній діяльності. Курбас тому, що це режисер з солідним театральним та інтелектуальним підґрунтям, індивідуальним підходом, чого я не бачу в інших режисерів, навіть славнозвісного Мейєрхольда. Якщо говорити про сучасних вчителів, то не можу не згадати свого першого головного режисера Олександра Утеганова, який керував Ждановським (тепер Маріупольським) театром. Він був людиною толерантною, інтелігентною, демократичною. Такий тип режисера був тоді для мене дуже незвичним. Я бачив представників цього фаху: зубастих, крикливих, істерично галасливих (колись у Московському театрі імени Маяковського мене такі навіть зачарували). Вони були мені зрозумілими. А тут раптом – Олександр Утеганов... Він дав мені можливість реалізуватись як режисеру. Доброю школою були вистави Анатолія Васильовича Ефроса: телевізійні, радіоспектаклі. Я бачив майже все, що він зробив для театру, крім “Одруження” Гоголя. Кажуть, вистава була найкращою. Мені подобається Марк Захаров своєю демократичністю, Георгій Товстоногов – академічністю. Я виховувався не лише на його книжках, а й на виставах: добрих, середніх. Бо для режисера дуже важливо зрозуміти інструментарій, метод праці. Для навчання це найкраще. Все інше – від Господа Бога, від того, чим він тебе нагородив: умінням змішувати такі-то фарби таким-то пензлем. Режисер повинен через це пройти. На жаль, у сьогоднішній режисерській школі такого вміння я бачу дуже мало.

С. М.: Отже, прийшовши до Луганська, Ви мали своє ставлення до українського театру та драматургії.

В. М.: Як людина, вихована російською літературою і культурою, я не можу досі ставити в перекладі



Олеся Богданова – Уляна, Наталя Недоступ – Одарка (в центрі), Олександр Редя – Олексій у виставі “Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ’яненка. Режисер – Володимир Московченко. Луганський обласний український музично-драматичний театр, 1999 р.

українською Чехова чи Тургенєва. В Луганську почав ставити різну драматургію: класичну, сучасну, яка була невідомою або ж не мала успіху на луганській сцені взагалі. Дуже цікавою була п’єса Василя Босовича “Залісні солдати”. Коли мені здалося, що я опанував цей театр, коли збагнув це місто, зрозумів, як треба в ньому працювати, – тоді розпочався другий період праці. Мені він видався найбільш нецікавим або невдалим, бо тут не було якихось яскравих творчих моментів. Йшлося насамперед про вирішення тактичних завдань. А вони розвивають режисерський рух, його надзавдання. Третій період розпочався років сім-вісім тому. Тоді я зрозумів, що залишилося так мало часу, а так багато нового довкола! І захотів працювати над вишуканою драматургією, або принаймні шукати такі рішення, такі фарби, які б “дописували” (вибачте, але я дописую і Шекспіра) драматургію.

С. М.: Чого Вам бракує у Шекспірові!?

В. М.: Він хоче сказати дуже багато про весь світ. Я не маю таких можливостей: акторських, технічних і ще інших. Я обираю одну тему. Скажімо, наш “Антоній і Клеопатра” – фестивальна вистава, яку луганчани пам’ятають і досі, а Голубович одержав за виконання головної ролі премію НСТД імени Амвросія Бучми, – викликала зацікавлення своєю красою, поетичністю. У третій період приходиться режисерська мудрість, коли позбуваєшся зайвих рухів і виникає бажання зосередитись на дуже солідній драматургії. Тому останні роки завдяки допомозі Віри Василівни Тимошенко, завідувача літературною частиною, ми позначаємо тематично творчі сезони.



Сцена з вистави “Свіччине весілля” І. Кочерги. Режисер – Володимир Московченко. Луганський обласний український музично-драматичний театр, 2002 р.

От, до прикладу, останній був сезоном сучасної драматургії: Ніл Саймон (він сюди належить, хоча писав у минулому, ХХ столітті); п’єси Тетяни Іващенко – “Мені являлася любов” (про Івана Франка) та молодіжна “Екстезі”; “Євангеліє від Івана” Анатолія Крима – це п’єси, які потребують свого рішення, які треба підносити до якогось особливого наголосу. Вони вимагають певної майстерности режисера, акторів. А це – проблема. Наступним сезоном у нашому театрі буде класична драматургія: “Міщанин-шляхтич” Мольєра, “Два веронці” Шекспіра. Цю п’єсу ми адресуємо молоді, вистава має бути жвавою, навіяною молодіжною енергетикою. Ці роки я активно працюю з юним складом трупі, це ніби ознака моїх зацікавлень зараз.

С. М.: Тут виступаєте в ролі педагога?

В. М.: Можливо. До 1998 року у нас було дуже мало молоді в театрі. З Києва востаннє приїздили до нас випускники у 1992 році, так само з Дніпропетровська та Харкова. Навіть якщо від нас виїжджали на навчання до столиці, звідти не поверталися, хоча там працювали не за фахом. Тому треба було виховувати своїх. Відкрили у коледжі культури акторське відділення, зараз уже маємо вищу акторську освіту. У нас вони доростають у процесі роботи. Для них беремо низку молодіжних вистав. “Сватання

на Гончарівці” Квітки-Основ’яненка “Приборкання норавливого” Ярослава Стельмаха – молодіжні варіанти комедії дель арте, перетворення старих прийомів театру класичного та нетрадиційного, з сучасною пластикою, музикою, потужною енергетикою. Спектаклі ці перемогли на фестивалях у Макіївці, Херсоні, Донецьку. Зараз, на відміну від ситуації 20-річної давности, нове акторське поповнення захопило творчу територію дуже енергійно. У сусідньому, російському, театрі Луганська такого немає. У нас покращилась ситуація з відвідуванням вистав, омолодився глядач, маємо зараз дуже багато прихильників. Ми ведемо боротьбу за зацікавлення нашого глядача. Якщо цього не будемо робити, років за п’ять-шість взагалі втратимо його. Адже в таких містах, як Луганськ, Донецьк, де домінує російськомовне населення, режисер має витратити великі зусилля на творення яскравих, театральних-агресивних спектаклів. Якщо позбутися цієї зовнішньої активності, акцентувати на вербальній сфері, глядацька увага послаблюється, виникає певна агресія залу. Я свого часу був свідком (у нас тоді в одному приміщенні працювало дві трупі: російська та українська): коли відкривалась куртина, звучали перші українські фрази, публіка починала поводитись так, ніби дві години свого часу та гроші вона викинула

на смітник. Для мене є важливим позбутись такої реакції, розчарованих облич. Уже кілька років у нас я не чую чогось подібного.

С. М.: Реакція протилежна?

В. М.: Звичайно! І в державі, і в театрі. Навіть люди, які в побуті розмовляють російською, надають нині перевагу українському театрові: їх затягує дія, театральна видовищність. Наш театр утвердився як український. Ми собі дозволили лише двічі виставити оперету російською мовою: одну – театральну фантазію за мотивами відомих оперет та другу – за п'єсою Рацера та Константинова “Товарищи артисты” (вона побудована на піснях періоду Другої світової війни: “Катюша”, “Смуглянка” та ін). З'явилась ця друга оперета на нашій афіші не випадково: Луганський театр народився у 1941 році з фронтової концертної бригади. Це була данина пам'яті наших засновників, а ще – героїко-комедійна вистава з хорошими яскравими характерами (як у фільмі Леоніда Бикова “В бій ідуть лише старики”), жартами, міцною кульмінацією і... риданочим залом. Ми працюємо тільки українською мовою, дбаємо, щоб вона була насиченою і доходила до кожного. Хоча, на відміну від інших двомовних театрів нашого регіону, не заявляємо про свою неповторність. Ми такі сором'язливі! У нас немає голосних, крикливих агентів, і тут ми програємо. Але жодного разу ми не програли творчо. Підтвердження – наша участь у театральних фестивалях та визнання фахівців.

С. М.: Ви говорили про зацікавлення з боку неукраїномовного населення Вашими виставами. Універсальність, метафоричність, театральність цих вистав повернула до глядної зали молодого глядача. А чи змінилось Ваше особисте ставлення до українського театру, його сприйняття?

В. М.: Звичайно, але до певної міри. Коли мені запропонували поставити “Безталанну” Івана Тобілевича, я зрозумів, що не можу цього зробити. Почав читати п'єсу знову, довідався інші її назви: “Хто винен?” та “Безталання”, мені стало трішечки легше. Я зрозумів, що не зможу її ставити так, як написав автор. У таких випадках треба знайти зернятко, енергетичний центр української п'єси, і на ньому будувати виставу так, як ти її сьогодні розумієш, у сучасній театральній естетиці. В мене виник образ громади, на яку дивлюсь з верхньої точки. Цю виставу ми з успіхом грали п'ять років, здобували нагороди на фестивалях, про неї писала газета “Культура і життя”. У ній було запропоновано нову лексику та театральну мову. Тоді ми всі зрозуміли, як треба працювати з українською класикою. А далі були

“Свіччине весілля” Кочерги, “Ніч під Івана Купала” Старицького, “Титарівна” Панаса Мирного. Над ними працював так само: позбувшись зафіксованих і зазначених у тексті прийомів, іду не за формою, а вхожу в суть твору. Не завжди поставлену виставу легко приймає художня рада театру. Скажімо, мені закидали, що у масових сценах жінки без взуття, босі. Я вчитав, бачив у знайдених іконографічних матеріалах: в українських селах жінки ходили босі, а звідси й інша їхня пластика, рухи. На сцені це викликало здивування, всі звикли до героїнь у черевичках, до підборів, відповідної ходи. А відомий театральний критик Євген Русабров зрозумів наше “Свіччине весілля”. Головна героїня не розмовляла у нас, а тільки співала. Інші герої говорили звичайною, непоетизованою мовою. Цей прийом зрозуміли не всі. Але у фіналі, після сцени згвалтування, її голос стає спаленим, вона вже не може співати, тільки виголошує останні кілька фраз і помирає. От такі у нас стосунки з українською класикою!

С. М.: ?!

В. М.: Раз на два роки ми обов'язково беремо в репертуар подібну драматургію, але я не можу її доручити нікому. Бо не маю впевненості, що молода або запрошена людина йтиме “нашим шляхом”. Я й сам побоююсь повтору знайдених прийомів.

С. М.: Це можливо?

В. М.: Можливо. Тому беру різну драматургію. Скажімо, наша “Титарівна” М. Кропивницького має зовсім інші ознаки: перехід від бурлеску до яко-

Олександр Редя – Микита, Микола Ляховець – Тиміш у виставі “Титарівна” М. Кропивницького. Режисер – Володимир Московченко. Луганський обласний український музично-драматичний театр, 2004 р.



гось поетичного злету, коли все відбувається наче не на землі, а в інших світах. “Ніч під Івана Купала” Старицького – особлива купальська ситуація з таємничим, містичним, загадковим коханням. Цікавий театральний досвід був із “Ой, не ходи, Грицю”, яку ми назвали “Зимове кохання”. Після літньої, загадкової вистави, де “грала” жива вода, у яку кидали Купала, ми поговорили про інше кохання, замерзле від холоду. Зараз придивляюсь до української героїчної драми – “Оборона Буші” Старицького чи “Тарас Бульба” за Гоголем. Боляче від поділу України на дві частини. І як режисер, мушу говорити, що ми єдині.

С. М.: Люди театру, професіонали, з якими мені доводиться спілкуватися на Заході чи Сході України, російськомовні чи україномовні – не хочуть цього поділу і свідомі: тут зацікавлені окремі політики, нечесно заробляючи на цьому дивіденди.

В. М.: Я стовідсотковий централіст. Свого часу вивчав політичну ситуацію Франції і знаю, що країна була врятована завдяки міцній централізації. Нас можна поєднати лише духовно. Коли наш театр приїздив до Києва, ми зустрічали там пихатих дядьків, які відверто говорили, що у нас, у Луганську, немає України. Ця пиха мене дуже ображала. І давала мені енергію працювати саме тут. Я хочу довести, що ми така ж справжня, чиста, нормальна Україна, як і та, так звана найукраїнніша Україна тих дядьків. Оце і є моєю позицією.

С. М.: Чи у режисера Московченка є власне бачення моделі театру? І що Вам вдалося реалізувати, створюючи таку модель?

В. М.: Я виховувався у репертуарному класичному радянському театрі. Іншого не знав. Тому й моє бачення збігається з усталеним раніше. Театр має бути репертуарним, демократичним. До нього може

зайти і академік, і сантехнік. Кожному має бути у нас цікаво. Звичайно, я не кажу про камерні вистави на малій сцені. Мені в цьому плані ближчий театр Марка Захарова. Ми в Луганську не можемо собі дозволити бути театром або інтелектуальної драми, або молодіжним, або експериментальним. У нашому місті півмільйона глядачів. З них два відсотки – театралі. І їм у нас має бути цікаво. Так, ми – театр репертуарний. Я дбаю про те, щоб на сцені була справжня драматургія, щоб боротьба була захоплюючою. У фіналі глядний зал повинен відчувати, що він є дійовою особою, щоб кожен хоч на кілька годин захотів у цьому житті щось зробити!

С. М.: Ви добре знаєте свого глядача? Який він?

В. М.: Це дуже різна публіка. Скажімо, є сім’я, де дочка навчалася за кордоном. Вони дивляться всі вистави. Є пенсіонери, які після спектаклю обов’язково обступають мене й нагадують про себе. Це розмаїття є дуже привабливим, мені симпатичні усі. Глядач не повинен належати до якогось одного соціального прошарку. Через всеїдність ми, можливо, щось втрачаємо. Але є інше надбання: ми єднаємо зал. І тут мені близьким є отой старий театр, про який уже згадував. Він для мене дорогий, я б хотів, щоб репертуарний театр не зникав. У цьому я страшний консерватор: роблю два кроки як революціонер, а десять – як страшний консерватор.

С. М.: Хто в професії для Вас є кумиром? Що від нього хотіли б перейняти?

В. М.: Театр для мене – місток між тим, що було і тим, що буде. Я – зв’язковий між минулим і нинішнім. У Курбаса (показує на портрет – С.М.) були такі завдання. Він дозволив театру колишнього перейти на інший рівень. Він працював своїм міцним інтелектуальним підґрунтям, філософією, освітою. Цього не вистачає сучасному театру. Вислів Курбаса про “емоційне бидло” (в акторстві), на жаль, актуальний і до сьогодні.

С. М.: На цьому акценті дозвольте завершити й нашу розмову. Дякую!

С. М.: На цьому акценті дозвольте завершити й нашу розмову. Дякую!

Розмовляла

Сцена з вистави “Екстезі” Т. Іващенко. Режисер – Володимир Московченко. Луганський обласний український музично-драматичний театр, 2006 р.



В'ячеслав ХІМ'ЯК

СЦЕНІЧНІ ПЕРЕВТІЛЕННЯ НАТАЛІЇ ЛЕМІШКИ



Наталія Лемішка

Світлина Тараса Іванківа.

Яворів – місто особливе, військове. Коли розпочиналася пора бойових навчань, нічна тиша розривалась від гуркоту танкових колон, і тільки оповіді про земляка – гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного, про козацького ватажка, красеня Северина Наливайка та мамина пісня відганяли страх. (У Наталчиної мами, Катерини Дмитрівни – чудовий голос. Вона й донині співає у Яворівському церковному хорі).

А згодом дівчинка теж, співаючи, заколисувала свої іграшки – двох ляльок і солдатика. І не знала Наталія, що пошле їй Бог трійко діточок: Оксанку, Марійку та Петруся.

Так і росла серед вибухів і пострілів, легенд та пісень.

Пісня привела її у новеньку музичну школу. Співала, грала на бандурі, а довгими осінніми вечорами мріяла, що стане великою артисткою. І буде вона їздити по світі, співатиме людям, а люди захоплено її слухатимуть і даруватимуть букети її улюблених квітів – волошок, конвалій та льону...

Наталка не без гордості часто повторює, що їй пощастило на зустрічі з хорошими вчителями і просто гарними людьми, які допомогли у виборі життєвої дороги. Вдячним словом вона згадує Галину Заброцьку, викладача Яворівської музичної школи, яка прищепила любов до музики, до бандури, Марію Коробань, викладача вокалу Дрогобицького музичного училища, яка відкрила її чудовий голос. Дівчина повірила в себе, відважилась вступити до Київської консерваторії ім. П.І. Чайковського, у клас народної артистки України, професора Зої Христич.

Усе найкраще, що Наталія Лемішка акумулювала в собі, вона сьогодні щедро віддає студентам Тернопільського національного педагогічного університету імени Володимира Гнатюка. Мені траплялось бувати на її заняттях. Вона не шкодує ні себе, ні свого часу, ні голосу, дуже терпляче й уважно ставиться до студентів. Це її покликання як педагога – віддавати свої вміння, розуміння, талант молодим. “Те, що віддаю, – завтра прибуває!” – так вона живе, так навчає, так творить. Ця риса поєднує Наталію з її викладачами та наставниками. Її уроки – пам’ять про них.

Педагогічна праця, ролі у виставах, концертна діяльність... Виступи Наталі Лемішки – окраса будь-

Сцена з вистави “Любов по-американськи” В. Кело. Режисер – Анатолій Горчинський. Тернопільський академічний драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1990 р.



якого заходу: чи то у рідному театрі чи у філармонії, в залі “Березіль”, концертних залах Польщі чи в часі творчих звітів тернополян у Києві. Вона талановито виконує класику (арії з опер європейських композиторів) і українські народні пісні, твори композиторів А. Кос-Анатольського, О. Білаша, П. Майбороди, І. Задора.

Восени 1989 р. весь колектив Тернопільського (тоді музично-драматичного) театру ім. Т. Шевченка з нетерпінням чекав прем'єри вистави “Любов по-американськи” В. Кело у режисурі народного артиста України Анатолія Горчинського. Особлива увага була прикута до молодої співачки Наталі Лемішки. У виставі було багато музики, вокалу, танців. Яскравий водевільний сюжет вимагав від учасників вистави неабиякої акторської техніки. Тернопільський глядач з особливим пієтетом ставиться до музичних вистав. Роль Доллі вимагала повної віддачі і неабиякої майстерності. Це була роль для досвідченої актриси, а не вчорашньої випускниці консерваторії. І хоча поряд працювали зрілі майстри, які добрими порадами допомагали, всіляко підтримували, боялася підвести їх, режисера, театр.

Настав день прем'єри. Театр був переповнений, стояли у проходах...

У мене особисто викликають глибоку повагу і захоплення актриси, які не бояться виглядати на сцені негарними, старими, смішними й немудрими, в костюмах, які їм не пасують. З усім цим арсеналом

Наталія Лемішка та Микола Блаженко в опереті “Летюча миша” Й. Штрауса. Режисер – В. Стенько. Тернопільський академічний драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2000 р.



Наталія Лемішка – Мелашка, В'ячеслав Хім'як – Наливайко у виставі “Наливайко” за І. Ле. Режисер – Володимир Грипич. Тернопільський академічний драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1990 р.

виражальних засобів довелося зіткнутися Наталі у роботі над образом Доллі.

На відміну від тих співаків, які ставляться до діалогів у виставах як до чогось другорядного, от, мовляв, заспіваю – і роль моя – Наталія Лемішка дуже серйозно підходить до тексту, до акторської гри. І в дебюті, і в наступних ролях (Арсена в “Циганському бароні”, Розалінда у “Летючій миші”, Розіта у виставі “Ніч у Парижі”) вона показала себе дійсно драматичною актрисою. Наталія намагається зрозуміти і донести до глядача суть своїх героїнь. Якимось вона пояснила: “Я намагаюся співати там, де проза, діалоги, і говорити, де пісня чи арія...”

Уже тоді, в тій першій виставі, не за віком і досвідом, їй було властиве відчуття гармонії та жагуче бажання досягти в образі найвищої переконливості. Мабуть, це був той щасливий випадок, коли молода актриса зуміла реалізувати себе у ролі, яка вимагала не просто перевтілення, а трансформації. І це була її перемога. Це був успіх театру. Це була одна з найкращих постанов музичної комедії режисера А. Горчинського та художника С. Лукашенка.

Осінь 1990-го пам'ятна приїздом до Тернополя відомого режисера Володимира Грипича, якого дирекція театру запросила на постанову “Наливайка” за І. Ле. У свій час ця легендарна вистава дивувала і викликала захоплення не тільки в Україні. (Театрالی старшого покоління свято бережуть пам'ять про Богдана Антківа – Наливайка у постанові



1957 р.). Цього разу на драматичну роль Мелашки призначили Н. Лемішку. Наталя дуже трепетно і щиро поставилась до роботи над цим образом. Вона ніби розчинилась у тому часі, немов сповнені чимось неземним, її пластика, мелодійна мова заворожували. Була як та Дівчина з української народної пісні. У сцені першої зустрічі із Наливайком вона неймовірно тонко і правдиво передавала зародження кохання. Пам'ятаю сцену побачення закоханої Мелашки з Северином, овіяну щемливим, давно забутим і дуже хвилюючим почуттям.

Під час обговорення вистави уславлений режисер дуже високо оцінив Наталину роботу. Він сказав: “Якби мені довелось знімати фільм про Наливайка, я б на роль Мелашки запросив Наталю Лемішку. Сьогодні так щиро любити на сцені не вміють”.

У театрі артистку довго називали Мелашкою.

Особливого слова заслуговує роль Марусі Богуславки в однойменній виставі за п'єсою М. Старицького. Прем'єра відбулась у 1993 р. Це була остання режисерська робота незабутнього Павла Загребельного. Поставка увібрала в себе складність часу, в якому ми жили, а також протиріччя та імпульсивність непересічної особистості майстра. Як на мене, тоді дуже важливо було відтворити на глибинному рівні українство, осмислити проблематику нашого устремління до волі. Маруся (Н. Лемішка) була тиха, щира, вся заглиблена в себе. Здавалось, актриса прислухалась більше до свого внутрішнього стану, аніж ішла за сюжетом. Але в останній сцені, коли все пропало, згоріло у палаці, який підпалили врятовані Марусею козаки, її гра досягає трагічних висот. І стає зрозуміло, що згоріло її щастя, її надія, згоріла душа, і несила її летіти через Босфор в Україну. Мабуть, у цій ролі найяскравіше засвітились риси її власної особистості

– глибокого, непоказного патріотизму, доброти у ставленні до людей, християнського смирення і твердості духу. Лагідна, навіть лірична зовні – і який глибинний трагізм у душі!

Пристаючи в 1998 р. до “Гуцулки Ксені”, колектив шевченківців уже знав руку Майстра – Федора Стригуна. Його “Суєта”, “Хазяїн”, “Житейське море” радували тернопільських глядачів. І от – “Гуцулка Ксеня” із забутою музикою Я. Барнича.

Попри зовнішню простоту драматургії і музики майбутня вистава вимагала копіткої праці й польоту душі. Не перестаю дивуватись Федорові Стригуну, його умінню створити відповідну атмосферу навколо народження нової вистави, здатності бачити й відкривати в акторові найпотаємніші струни, закоханості у театр, у справу, яку він робить. Вражає потужна енергія творення, яка змушує навіть скептиків ставати одержимими. Він уміє і знає, як лікувати акторську душу. Йому вірять як лікарю-цілителю чи священику. Всі ці риси свого часу, у період кризи в колективі, згуртували і зцілили Тернопільський драматичний театр ім. Т. Шевченка.

“Гуцулка Ксеня” була ще одним іспитом на професіоналізм. Наталка відчувала і, здавалось, добре знала свою героїню. Але коли виходила на кін, все летіло шкереберть. Підкрадалися тривога й розпач.



Сцена з оперети “Циганський барон” Й. Штрауса. Режисер – Анатолій Бобровський. Тернопільський академічний драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1996 р.



Наталя Лемішка – Розіта в опереті “Ніч у Парижі” Ж. Оффенбаха. Режисер – Олег Мосійчук. Тернопільський академічний драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2005 р. Світлина Тараса Іванківа.



Режисер допоміг несподіваною порадою: “А ти, Наталю, поїдь у Карпати, побудь там кілька днів, а як повернешся, продовжимо роботу”...

Коли повернулась, її не впізнали. Федір Михайлович щасливо посміхався. Виявилось, що ця горда гуцулка на ймення Ксеня жила у ній давно.

Глядачі сприйняли виставу із захопленням. Пізніше “Гуцулці Ксені” гаряче аплодували у Луцьку, Вінниці, Чернівцях, Івано-Франківську.

У творчому житті кожного актора бувають несподіванки. Про деякі з них довго згадують, переповідають, вони стають легендою. Так от, призначення на роль пані Диндальської у п’єсі О. Фредра “Дами і гусари” було

цілковитою несподіванкою. Про музику й вокал на репетиціях не йшлося. Режисер-постановник Олег Мосійчук таємничо посміхнувся і на запитання актриси: “А де, в якій сцені арія?” – жартома сказав: “Пісень не буде, – будуть танці” і попросив подумати про характерність у ролі.

Репетиції йшли звичним трибом, розмірено. І раптом одного дня Наталя одягла окуляри, які їй не дуже пасували, й абсолютно змінила ходу. Її природна граціозність десь зникла, з’явилась незграбність, змінилась постава, голова ледь подалась уперед. Спочатку було не дуже комфортно сприймати актрису в такому образі, але згодом, коли з’явились костюм і грим, сталася метаморфоза – діяла уже не актриса Наталя Лемішка, а пані Диндальська у всій своїй неповторності...

Якось Федір Стригун, художній керівник Театру ім. Марії Заньковецької, народний артист України, лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка, на питання, чого ж бракує артистці Наталі Лемішці відповів: “Великий талант мусить мати повну і всебічну реалізацію!”

Важко з цим не погодитись...

Наталя Лемішка – пані Диндальська в опереті “Дами і гусари” О. Фредра. Режисер – Олег Мосійчук. Тернопільський академічний драматичний театр ім. Т. Шевченка. Світлина Тараса Іванківа.



Наталка ПОЛОВИНКА

“Вони йдуть”*

(Монолог про пісенну дію)

Наталка Половинка

Наталка Половинка – співачка, актриса, педагог; художній керівник мистецького об’єднання “Майстерня пісні” (від 1996 р.); лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка (2006). Разом з ідеологом та методологом “Майстерні пісні” Сергієм Ковалевичем здійснила низку проєктів:

проєкт “Ірмос” – жива традиція давнього духовного напіву України: вистава “Како воспоем...”, проєкт “Проца до плаццаниці”, CD “Ірмос”, святкові Всеношні в Соборі Архистратига Михаїла, Міжнародна лабораторія ірмосу “Спас”, участь у міжнародних фестивалях;

театральні проєкти за підтримки Міжнародного фонду “Відродження”: вистава “Вість літа” (поле спієу) та моновистава Наталки Половинки “Квітчаневіста” (концерт для голосу та виконавця), участь у міжнародних фестивалях;

проєкт “Раса”. Дівочий ритуал: культурні та антропологічні розвідки “Співоче поле України”, театральна лабораторія “У неділю рано” (Центр Єжи Гротовського, Вроцлав, Польща), участь у міжнародних фестивалях;

міжнародні фестивалі: театральний фестиваль 360 Sources – Sound – Sonority (Белефельд, Німеччина), Giving Voice Festival (Абериствіт, Великобританія), фестиваль давньої музики Pieśń Naszych Korzeni (Ярослав, Польща), фестиваль духовної музики (Варшава, Польща), фестиваль “Галиція” (Нароль, Польща), фестиваль “Ukraina Viva” (Вроцлав, Польща), “Soloway” (Львів, Україна), “Мистецьке березілля” (Київ, Україна), “Золотий лев” (Львів, Україна).

“Майстерня пісні” досліджує і втілює закони Традиції, принципи її існування, організації, ритуалу в передачі Майстер-учень, у формі зустрічі, свята як завершення, здійснення культури. Святкування на різних рівнях, святкування як містерія, можливість організації Свята-Храму. Це **новітня антропологія**, що базується на давніх законах і формах Традиції і здійснюється в сьогодинському соціо-культурному художньому просторі та часі.

Це починалося дуже смішно. У 1996 році у Львові, в Театрі Курбаса з’явилася група дівчат, які заявили: “Ми співаємо, але ми прийшли до вас, бо хочемо більше ніж співати”. І я одразу зрозуміла, що буду з ними працювати.

Ми почали заняття. У нас не було жодних технологій, ми не знали – а як це – більше ніж співати. Ми почали з народних пісень. І перша пісня багато відкрила – “Калина-малина над яром стояла”. Земля і Небо, стовбур між землею і небом, напруга, як струна. Це дуже пов’язано з тілом. Іноді ми просто отак тримали себе, своє тіло руками, співали і тупотіли ногами. Але все це було пошуком. Тоді я вперше використовувала досвід, який прийшов після Гротовського, але напрям був зовсім інший.

А-форматність. Під час перебування у Гротовського** світ розкрився, і прийшло розуміння, що ти можеш усе. Мене вразило тоді, що людина може бути такою красивою, що людина є така красива у своїй суті і може бути такою красивою у проявах. Може так красиво жити, розмовляти, наливати чай, так само співати, і все це одна якість, одна цільна якість, яка має строгу структуру, порядок, має простоту і красу одночасно. Я вперше в житті побачила жінку у всій її красі, її густоті змісту. Її глибині і, разом з тим, легкості ліній, граційності. Я побачила, що таке Вчитель. Гротовський був як... Його майже не було. Він був присутній, міг сказати на вушко мадам Мод*** дві

*“Вони йдуть” – перша вистава “Майстерні пісні”, показана на Міжнародному театральному фестивалі “Ярилові ігрища” у Львові 1997 р.

** Міжнародний спільний проєкт Анатолія Васильєва та Єжи Гротовського “Слов’янські Пілігрими”, 1991 р. Стажування у Центрі Є. Гротовського в Понтедері (Італія) проходили Н. Половинка, О. Стефанов, М. Садовська, Р. Рось, О. Гелитович.

*** Роберт Мод – керівник групи, актриса та асистент Є. Гротовського.



Наталка Половинка з акторами польського театру "Зар" під час майстер-класу "Вінець драми". "Міжнародний театральний фестиваль 360°". Белефельд, Німеччина, 2006 р.

репліки, і все... але ця якість присутності – батьківська опіка, дуже уважна, але строга. Дбайлива, і разом з тим така строга.

Проте це – результат, який ми бачили, спостерігаючи за групами мадам Мод і Томаса*. Результат їхнього життя, їхнього шляху, певного етапу шляху. А що при цьому діялося з нами... це був жах! Уламки рук, ніг, роз'єднане на члени тіло, розщеплена на мозок і набір відчуттів психіка, засмічений світогляд... Обмежений світ, упакований у зручну маленьку коробочку. Ми чулися, наче нас кинули у якусь калабаню, з нас летіли якісь шматки, дрантя, пружинки вискакували. Я не можу це оповісти... це неймовірно співвідношення того, що з тебе вилазить, поряд з тією красою, яку ти бачив у перервах, яку ти бачив у присутньому тут Гротовському, у мадам Мод, що абсолютно спокійно входила у цей хаос, давала тобі якийсь завдання і знову опинялася поряд.

Там були фізика, пластика, голос і хода. Кожен мав свого інструктора.

Хода, *Marcher*, крок – це тренінг, пов'язаний з конкретним тактильним відчуттям землі, з тим, що ти, ступаючи, слухаєш, як тече твоє тіло разом з хребтом, як тече енергія. Це пов'язане з поставою. Земля – і все твоє тіло як вісь. Як воно стоїть, як воно ступає крок, як змінюється цей крок і залежно від чого змінюється. Ти йдеш по живій площині і

*Томас Річардс – керівник групи, актор та асистент С. Гротовського; нині – керівник Центру С. Гротовського у Понтедері (Італія).

щоразу відшукуєш нове співвідношення вертикалі та горизонталі... *Physique* (фізика) була пов'язана з виставленням зовсім іншої системи координат у тілі. Ми весь час стояли на голові. Дві години різних вправ на голові. *Plastique* (пластика) – те, що пов'язане з життям (боюсь уже вимовляти слово *енергія*), пов'язане з живим імпульсом: як імпульси існують у тілі, як вони перетікають. Спочатку ти конкретними вправами розбиваєш своє тіло на малі частинки. Чим дрібніше, тим краще. А потім – "імпровізація", коли вже з цих дрібних частинок ти складаєш цілий потік, етюд. Ніби заново відбудовуєш своє тіло. Воно було дуже сильно зв'язане з простором, зв'язане з іншими людьми. Відгукувалось на інших людей, на підлогу, на стелю.

Десять днів щільної роботи. Сказати, що було важко фізично – це нічого не сказати. Я ніколи фізично так не працювала. Ти не знаєш, де в тебе руки, де ноги. Боліло все. Жахливо судомило ноги. Я не могла ступити ані кроку. Ми працювали через ніч. Приїжджали десь о шостій ранку. Наступного дня я підвелася з ліжка, спустила ноги на підлогу. Вони "стрельнули" і заспазмували. Це дикий біль, який нічим не можна зняти, ніякі голки не допомагають. Я зрозуміла, що сьогодні я не те що не зможу працювати, я просто не дійду. Коли рухала рукою, те саме відчуття виникало в руці. До вечора мені трішки відпустило, і я могла робити маленькі кроки. Прийшла й кажу, що не зможу займатися. Мені посміхнулись і сказали: перевдягайся. Я перевдягнулася і прийшла. Мені кажуть: – Вставай. – Але я не можу. До мене всміхаються і кажуть: – ВСТАВАЙ! І цієї ж миті я стала на голову. Вперше в житті, в той момент, коли я напевно знала, що не можу стати, бо це було б самогубством, тому що такий біль, що... І раптом я бачу себе збоку, бачу, що я стою на голові.

Першого дня ми всі стали на голову, а третього почали імпровізувати. Все було дуже швидко. І поступово відчуття (від першого дня – місива, від другого дня – клініки) змінилися. Третього дня почало неначе світати. Ми поволі приходили до тями, а далі пішла творчість. Із тілом, яке поволі оновлювалось, із новою поставою, із новим кроком, голосом.

Для мене заняття з голосу були насправді відразу усвідомленими. Вже на першому занятті я впізнала, впізнала те, що ти ніби з дитинства знаєш. Знаєш, і ніде не знаходиш цьому застосування. Тому що нема для цього ані жанру, ані соціально прийнятої техніки – немає застосування. Я з дитинства знала, що голос живе *так*, а все довкола – Алла Пугачова, музична школа, академічна музика, опера – все це було інше. Крім тих пісень, що я чула в дитинстві, але тоді не розуміла, що це таке. Це існує на чуттєвому рівні, але, оскільки немає зв'язку з тим, що

ти знаєш углибині, і світом, в якому ти живеш, весь час існує неможливість, біль неможливості. Те, як я чула звук, я впізнала тільки там першого ж дня. І тоді зраділо все моє єство, тому що я сказала: “Так! Так! Звичайно, так!”

Ми працювали з ритуальними співами африканських племен. Такі короткі формули молитви, священні піснеспіви. Це був спів цілого тіла, спів цілого простору. Ти стаєш такою ж живою тканиною, що звучить, як і цілий світ. І тому виникав звук як хвиля, звук як стріла, звук як удар, звук як прийняття, звук як те, що прорізає простір. Звук, що завмирає біля вуст, і звук, що пускається дуже далеко. Він набував параметрів, властивих усій живій природі.

Вони вимагали великої точності. Не було поділу поміж співом і словом. Ти співаєш тільки тим словом, яке є. Воно *так* промовляється, *так* співається. Ось так звук існує на “с”, так – на “і”. Було видно, як звук іде спалахами, квантами. Вся природа має вібрацію і є розриви. Тоді було видно, як напруга звуку вибудовує простір. Вона певним чином цієї миті будує простір. І це є праця. Вона животворяща. Вона витікає з цілого, з природи, з її законів, і вона спів-творить.

Це є танець-спів – тіло бринить танцем і голосом одночасно, це єдине. Основа танцю – крок. Ти ідеш, це хода, яка є одночасно танцем і співом. Як наші стародавні духовні напиви – це був крок, тому що ти йдеш, ти будь-що ідеш. Це був танець – тому що це квітування тіла. І це голос – вібрація тіла. Це в-тілена молитва – молитва, яку можна бачити.

На останньому занятті вони дали кожному заспівати соло. Ти виходиш у коло. Всі довкруги тебе так квітнуть, співають, звучать, ідуть. Це була рідна мова. Через це висловлювалась вдячність – кожній людині, Богові, моментів, освяченому цим співом. Один спалах вдячності, що освітлює всіх. Ти цілий є вдячність. І це є незнайоме почуття, бо вдячність є ти весь (уся). Кожен, хто співав – плакав. Така повнота. Повнота як дякування, як покликання – це єдине, що людина може спільно творити, бути співтворцем. Це такий досвід. Момент, коли люди навколо дарують тобі знання про тебе самого.

Те, що ти маєш бути точним, нагадували весь час. Гранично точним. Маєш бути вільним. Про це не говорили, але сама робота вибудовувалась так, що відкривався величезний світ. Саме завдяки цій точності, граничній точності, відкривалась безмежність. Ти бачив, що твої можливості є безмежними.

Далі – якість спільноти. Жодного натяку на психологічне спілкування. Хоча ми робили все те, що робиться завжди. Ми мали дві безконечні ночі-сидіння за столом (по приїзді й на фінал), коли ми разом готували їжу, розмовляли, їли, пили вино, хтось щось співав – нормальне спілкування, але ані крихти пси-



Наталка Половинка під час репетиції проекту “Квітка-невіста” (Львів), 2002 р.

хологічного. То було правдиве тішення, радування дотиком своїми якостями. Кожен унікальний, надзвичайно красивий і довершений. Завдяки самій присутності Гротовського в цій кімнаті було таке поле, що ніхто не міг собі дозволити хоч хвилину бути неточним, незосередженим. Але це не є зосередження таке, що – “зараз я напружуся і зосереджуся”. Це була уважність кожної твоєї клітини, яка не могла не чути, що зараз можливе, а що неможливе, що *саме* зараз потрібне.

...Я рік усім розповідала про Гротовського. Мені хотілося розповідати, самій зрозуміти, сказати, що це можливо... Стільки років мене на світі тримало усвідомлення, що існує це місце – такий згусток краси... Коли Гротовський помер, я тяжко пережила це особисто. Зрозуміла – а тепер от зовсім сама... Тільки набагато пізніше дійшла до усвідомлення, що кожен і є сам. Тільки. Але доки він жив та працював там, це так тримало, давало таку якусь радість: що є, розумієш. Є! Є свідцтво, є живе, втілене свідцтво, що людина може бути такою красивою.

Аж через рік енергія, яка була нам дарована, скінчилася, і я зрозуміла, що все: тепер я повинна пройти цей шлях сама. Жодної конкретної технології у

мене не було. Я займалася тренінгами, які ми робили у Центрі, але насправді я шукала того шляху, яким ішов Гротовський.

Водночас інтенсивно і дуже швидко змінювалися люди. Вони навчилися співати тілом, навчилися шани, поваги до пісні. Галицькі паньки з намальованими губами раптом беруться за таке правдиве – за народну пісню. Ця відстань, неспівмірність – наскільки не відповідаєш пісні – завдяки правильній роботі стає дуже помітною. Вона сама є творчою. Люди почали нарешті співати собою, а не “ніби хтось”. Ми записали касету таких пісень і відіслали Сергієві Ковалевичу. Він телефонує і каже: “Збирай усіх, треба робити роботу. Я приїду на три дні”.

Я зустрілася з Сергієм десь через півроку після повернення з Понтедери. Йому хтось сказав, що є одна дівчина, яка співає, яка була у Гротовського. Він захотів зустрітись.

Коли Сергій почав розпитувати, він так слухав... єдиний з усіх, кому я розповідала. Він виріс на текстах Гротовського, він жив цим, не будучи там, це були його принципи життя. Три дні такого спілкування, і далі рік розмов по телефону, але я відчула, що в мене з’явився побратим. Ми зустрічалися в Москві, коли у нас були гастролі, співали разом, і ось тут ці дівчата...

Склали структуру з тих пісень. Створили з них один монолог. Самі пісні, їхні тексти вже мали драматичну структуру, треба було тільки проявити її. Це була дуже цікава робота з драматичним співаним простором, для дівчат – перший досвід акторської роботи. Третій, останній день ми присвятили костюму. Вмінню існувати в костюмі, вмінню ходити в костюмі, не ототожнювати себе з костюмом. І вже вночі чи в день виступу склався монолог.

Сергій пояснював, що має бути текст, монолог. Ще казав, що у виставі має бути потужна драма... “Драма, яка віддзеркалюється в глядачах, в людях, які дивляться – вони повинні її чути. В вас же – оповідачах має бути простота”. Він спершу не міг передати цю якість, а тоді каже: “Ти просто згадай, як бабця тобі розкаже: “Ну та що, так пішов на війну. А ми любилися. Позустрічалися місяць, і ще встигли обвінчатися. І він пішов. І більше я його вже не бачила. Вбили його. От тобі і вся любов”, – згадай, як вона це каже. Вона не плаче, немає у неї жалю в голосі. Вона просто розкаже. Бо це життя. А ти бачиш, що за цим стоїть: скільки почуття, яка любов за цим стоїть, яке смирення”. Він тільки сказав, і я розплакалась. Скільки таких історій, а я згадала, як моя бабуня Ганя сіла і розказала мені все своє життя. Десь години дві. В мене була думка – диктофон! – але я сиділа, не могла порушити це священнодійство. Вона дивилась перед себе, змітала руками крихти хліба зі столу і

розповідала підряд все своє життя. Я це не записала. А Сергій каже: “Ну в тобі ж це записалося”. Вранці я сказала: “Розповім історію воєнного кохання”. Він тоді дав мені перший добрий урок – монолог, пов’язаний конкретно з чимось життям. Він сказав: “Ти можеш?.. Спробуй слухати зараз конкретно цей момент. Слухати. Не підробляти, як вона говорить, а слухати, як бабуня говорить – те, як ти зараз існуєш – ти просто слухаєш”.

Так починалась вистава. Це був дуже красивий момент. Кожному добрали якусь сукню, а мені чомусь випала чорна. Виявилось, що мені в ній найгарніше. Вистава починалася з того, що я сідала на стілець. На мені був Піджак. Піджак я вішала. Вішала і розповідала про Никифора. І потім виникала пісня. Вистава називалась “Вони йдуть”. Ніхто не думав, що це вистава про вдову. Так вийшло, що перша вистава відкривала долю.

Дуже важливим був у роботі Ігор Шевчук*. Він приїхав з Сергієм. Весь час був присутній на всіх репетиціях, розмовляв з нами. Його розмови і те, як він допомагав працювати, збирало, нанизувало все на таку вісь, яка виходила поза рамки мистецтва.

Її структура була дуже вільною. Ми починали її як початок весільного обряду, коли дівчата співають. Зафіксували порядок пісень, мізансцени. Мізансцени – це також схема: графічна структура переходів. Потім співвідношення: соло – і ти одна, соло – і всі до тебе, соло – і ти в центрі – з цього теж вибудовується простір і сама драматургія. Якщо ти точно стоїш в пісні, сама пісня проявляється через тебе і виникає тіло, жест, рух. Так само, як виникає малюнок, візерунок.

Це драматургія. Як кожна драматургія, вона має текст, структуру: зав’язка, розвиток сюжету, кульмінація історії, вихід і кода. Кода одпускання. У театрі зазвичай у мене є персонаж, і я цим персонажем проходжу виставу. Це виникало з того, що вибудовував режисер, але виникало не тому, що він так придумав, а тому, що в тих піснях, які ми вибрали, було закладено таку історію.

Сама драматургія виникає... ти чуєш її із текстів пісень, які дібрано, із людей, які зійшлися для роботи. І образ проявляється через обличчя цих людей, через їхні постаті, через те, як вони співають, проявляються образи, які ти потім упізнаєш, і можеш їх означити, і означаєш. Але не нав’язуєш ці персонажі від початку. Є всі складові вистави, але ти їх дочікуєшся, ти їм даєш дозріти. Даєш проявитися структурі, саме ось так, не інакше, укластися пісням; дивишся, чому

*Ігор Шевчук – поет, духовний практик, побратим Сергія Ковалевича та Наталки Половинки.

саме такі пісні зібралися, чому саме такі люди. Що вони несуть по життю. Кожна людина несе якусь ідею. Як ця ідея проявляється в світі пісень. Виникає світобудова, і в цій світобудові кожен виникає як персонаж.

Щоденно ми так не живемо. Кожен з нас носить в собі якихось персонажів. Дати самому собі можливість подивитися на цих персонажів, навіть більше того, дивлячись, розпочати з ними спочатку співпрацю, потім співтворчість – це і є актор. Це і є перформер. У якийсь спосіб від поєднання певних обставин і при зіткненні з певними піснями... якість починає виходити на поверхню. Ти її не можеш закріпити... ти її можеш тільки впізнати і дати можливість ще більше виявитися. Не зашкодити виявитися. Ти весь час споглядаєш, споглядаєш цього персонажа, споглядаєш, як він живе, як вибудовується сюжет.

Коли ми працювали, Сергій казав: будете правильно співати – з'являться чоловіки. Ми не розуміли, що він має на увазі. “Будете співати по-справжньому – з'являться чоловіки. Ви тільки стійте нормально”. І от, в кінці ми співаємо “Древо”, і весь зал починає співати з нами. І то самі лише чоловіки. Потім люди казали: це якесь чудо, бо це і є фінал вистави. Коли дуже ждеш і кличеш, люди приходять.

Ми назвали це “Пісенна дія”. Діялося зі свідками і з нами через пісню. Так, бракувало декорацій, костюми – не в десятку, люди тільки починали існувати як актори, але це була межа, на якій ти, співаючи, даєш дивитися пісню, яку ти співаєш, ти – оповідач.

Взаємини з публікою – це стало чимось принципово новим. Це те, що почав робити і робить з нами Сергій. І це зовсім інакше, ніж усе, що я робила раніше. У Гротовського цього не було, тому що не було публічних речей, але у його попередній, театральній праці, так є: коли глядач – свідок, коли ти робиш це не для нього, а з ним. Ми говоримо весь час про зняття четвертої стіни, але тепер я розумію, що весь час відбувається дуже сильне нав'язування глядачеві своїх переживань, почуттів. Ти ніби весь час вихлюпуєш у зал хвилі чогось – своєї життєвої філософії, почуттів, своєї уяви про щось. А тут тільки дозволяєш дивитися на те, що ти сам споглядаєш. Я дуже добре пам'ятаю цей момент. Я дуже добре пам'ятаю цей монолог. Як слухала я, так слухали й люди. Я просто давала змогу вийти через себе цьому монологу, і я дивилася, і бачила, що виникає образ, цей образ – жінка, чоловік якої пішов на війну. Цей піджак, вона ще молода, а вже згадує, що було. Виникає ціла історія, виникає персонаж. Я так само дивилася, як дивилися глядачі. Я нічого в нього не привносила “від себе”. Він був об'єктивним, і тому я нічого не нав'язувала глядачам. Я ніби вперше побачила кожен людину в залі. Що вона є особливою. Доти у мене завжди було відчут-



Наталка Половинка у моновиставі “Квітка-невіста”. Фестиваль “Марія” (Київ), 2005 р.

тя, що зал ... от зал – повний, це публіка, вона якимось дихає, має свою енергію, енергетику. Але це не була публіка. Кожен був уважним, кожен інакше слухав. Я пам'ятаю, що встигала дивитися. І при тому йшов цей монолог.

Тому ця робота для мене найближча. У мене виникло відчуття, що вперше роблю роботу, яку б хотіла показати Гротовському. Це була перша робота, де якимось зібрався набутий досвід. Він зібрався вже як самостійний, як мій.

Гротовський скрізь пише про це: коли він працював, він тільки вкінці збирав роботу... А спершу було передчуття. Як буває передчуття, коли добираєш пісні. Кожен, не тільки режисер, має якийсь нюх на матеріал. Часом складаються кілька матеріалів, і ти ставиш собі мету ось таку виставу поставити – а народжується інша. Через проявлення, через зустріч: зустрічаються режисер, певна група людей, певна матерія їхнього життя – якісь тексти, якісь пісні чи входить поміж них ще якась драматургія написана... Але зустрічаються вони, а потім ще й публіка, на дуже істотних питаннях. Кожна людина приходиться з важливими питаннями до життя. І коли є великі питання до життя, то з цих людей являються великі актори. І коли зустрічається режисер з цими людьми – постає художній продукт, як у Тарковського. Тому що саме життя, завдяки цьому *патоосу дистанції*, стає образом, стає картиною. Завдяки дистанції. Фактично, відстань погляду – це початок театру – відстань погляду до самого себе – це вже є перформер. А далі – точна робота. Спочатку щоб не зашкодити, потім щоб точніше проявити. Тільки коли з'являється дистанція до свого життя, виникає художник. Я досі граю цю жінку. Жінку, що чекає чоловіка. Мабуть, це взагалі моя тема. Ніби один образ в різних проявах.

Записала Марія Коротченко



Олексій БЕЗГІН

МІЖНАРОДНІ ТЕАТРАЛЬНІ ЗУСТРІЧІ НА ФІЛІППІНАХ

У липні 2005 р. румунське місто Сіная зустрічало учасників Міжнародного семінару театральних шкіл “Театр і культура цивілізацій” та четвертої Міжнародної конференції ректорів театральних шкіл (13–17 липня 2005 р.), на які було запрошено педагогів і студентів Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Обидва проєкти здійснила кафедра Міжнародного інституту театру при ЮНЕСКО.

Кафедра Міжнародного інституту театру при ЮНЕСКО є міжнародною неурядовою організацією з постійним секретарем у Будапешті. Її було створено 1998 р. за угодою, підписаною в Парижі.

Головний напрямок у роботі кафедри Міжнародного інституту театру – реалізація програми “Академічна мобільність у сфері театральної діяльності” (при ЮНЕСКО). Понад тисячу студентів і професорів із 45 країн брали участь у проєктах у рамках цієї програми протягом останніх шести років.

Наші студенти показали уривки з вистав “Тартюф” Ж.-Б. Мольєра та “Урок” Е. Йонеско. Роботи наших студентів визнали найкращими серед представників театральних шкіл Європи.

Міжнародне журі, головою якого був завідувач кафедри Міжнародного інституту театру при ЮНЕСКО, професор Корнеліу Думітріу, запросило Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого представляти Європу на Всесвітньому фестивалі драматичних шкіл (16–30

травня 2006 р.) та на Всесвітній конференції ректорів драматичних шкіл (23–29 травня 2006 р.) у Манілі (Філіппіни).

З 16 по 30 травня на Філіппінах відбувався Всесвітній фестиваль театральних шкіл, який проводив Міжнародний інститут театру під егідою ЮНЕСКО. Цей захід мав назву “Театр для всіх”.

У фестивалі брали участь 11 театральних шкіл, які представляли театральні школи різних країн та континентів світу. Це були, зокрема, Румунія, Китай, Сінгапур, Індія, Філіппіни, Перу, Мексика, Південна Африка, Буркіна Фасо, Іран і Україна.

Україну представляла делегація студентів Київського національного університету ім. І. Карпенка-Карого, які у 2005 р. в румунському місті Сіная виборола право представляти європейську театральну школу.

Програма фестивалю складалась із трьох основних частин. Організаторами виступили Рада Міжнародного інституту театру та Центр ЮНЕСКО на Філіппінах.

Перша частина “Театр для всіх” (16–20 травня 2006 р.) передбачала знайомство делегацій з різними адміністративними регіонами Філіппін. Делегація України відвідала один з найбільших філіппінських регіонів, адміністративним центром якого є місто Ілоїло.

Першого дня перебування в Ілоїло українські студенти побували у місцевому університеті Св. Ав-

густина, де зустрілись з його ректором, викладачами і студентами, ознайомилась із музеєм університету.

Делегацію прийняли в місцевому департаменті туризму, який опікується питаннями культури.

Увечері в одному з найбільших торгових центрів Ілоіло відбулась урочиста церемонія відкриття фестивалю "Театр для всіх". На церемонію прибули мер міста і його заступники. Під час церемонії прозвучали державні гімни Філіппін та України, виголосили промови мер міста і ректор КНУ театру, кіно і телебачення імени І.К. Карпенка-Карого. Після цього відбувся концерт творчих колективів Ілоіло. Українці подарували господарям університетську форму, буклети, значки і диски з фільмами про наш університет.

На фестивалі було показано уривки з вистав "Урок" Е. Йонеско та "Тартюф" Ж.-Б. Мольєра, тривалістю 35 хвилин кожна, окрему концертну програму, сорокахвилинний фрагмент вистави "Тартюф" за п'єсою Ж.-Б. Мольєра, інсценізоване оповідання А. Моравія "Маріо".

22 травня президент Філіппін Глорія Аройо влаштувала прийом і вечерю для учасників Всесвітнього фестивалю драматичних шкіл, учасників Конгресу МІТ та конференції ректорів театральних шкіл. Українська делегація у повному складі була присутньою на прийомі.

У дні форуму відбувся також фестиваль театрів малих форм "Олімпія".

На конференцію ректорів прибули представники 60 театральних шкіл світу, 30 були представлені безпосередньо ректорами. Загальна кількість учасників становила 860 чоловік.

Перебування на фестивалі української делегації проходило надзвичайно цікаво та насичено. 16 травня у Форті Сантьяго відбулась церемонія відкриття програми "Театр для всіх". Церемонію транслювало телебачення і радіо Філіппін, ексклюзивне право міжнародної трансляції отримала компанія CNN. Було обрано десять головних міст Філіппін, в яких відбувались заходи програми "Театр для всіх".

Наша делегація провела понад 10 годин майстер-класів для учасників фестивалю. Студентів та викладачів зацікавила відеопрезентація університету англійською мовою (тривалість 15 хвилин), а також текстові та фотоматеріали.

Ректори драматичних шкіл обговорювали питання відкриття регіонального відділення ЮНЕСКО в Європі, децентралізації різних напрямів діяльності.

Обговорено також можливості та отримано попередню згоду від потенційних учасників щодо участі в майбутньому фестивалі, організаторами якого є Київський національний університет театру, кіно і телебачення імени І. К. Карпенка-Карого та генеральний партнер Університету концерн "Київпідземшляхбуд". Проведення Міжнародного фестивалю театральних шкіл в Україні з робочою назвою "Натхнення" заплановано на вересень-жовтень 2007 р.

Показ спільної роботи усіх студентів-учасників фестивалю "Зустріч" відбувся 28 травня під час закриття усіх заходів МІТ, які проходили у Манілі під егідою ЮНЕСКО. Фрагмент, що його показали українські студенти, отримав високу оцінку глядача. Президент Міжнародного інституту театру Манфред Бейлхарц під час вечери з нагоди закриття усіх заходів Міжнародного інституту театру висловив свої найкращі враження від роботи наших студентів. Він офіційно запросив їх разом з керівниками стати учасниками фестивалю професійних театрів, який відбувається під його патронатом у німецькому місті Вісбадені (Німеччина).

Участь в зазначеному фестивалі Університету імени І.К. Карпенка-Карого дало змогу показати досягнення однієї з найстаріших драматичних шкіл Європи та України, що й надалі сприятиме розвитку мистецької освіти в Україні, обміну досвідом і здобутками українського мистецтва на світовому рівні.

Сцена з вистави "Тартюф" Ж.-Б. Мольєра. Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.



Юрій ВИСОЦЬКИЙ

МОВА НА КОНУ

Коло навчальних закладів України, які дають вищу акторську освіту, впродовж останнього десятиліття значно розширилось: монополізм Києва і Харкова у цій царині відійшов у минуле. Відбувається процес становлення нових театральних шкіл. Брак у них педагогічних традицій, з одного боку, безперечно ускладнюватиме їхню діяльність, а з іншого – може постати як певна перевага, оскільки дає змогу уникнути надто звичних, а тому й не обстежених критичним оком підходів у вихованні акторів. Саме до таких, як на мене, належить і комплекс питань, пов'язаних із змістом навчальної програми однієї з головних профільюючих дисциплін акторського відділення – “сценічна мова”. Спробую це довести.

Однак на початку хотів би підкреслити: у публікації не йтиметься про стан і рівень викладання “сценічної мови”. Йдеться про інше – про необхідність зміни підходів до змісту навчальної програми з цього предмета. Що ж до рівня викладання у межах діючої навчальної програми, то найкрасномовніше про нього, мабуть, свідчать перемоги наших студентів (маю на увазі студентів Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого) на міжнародних та всеукраїнських фестивалях-конкурсах читців, перемоги, здобуті останніми роками, не згадуючи вже про той високий авторитет і повагу, якою користувалась у колишньому СРСР київська школа сценічної мови. Це був цілком заслужений авторитет, який підтверджували і творчі роботи наших учнів на найпрестижнішому тоді конкурсі читців ім. О. Яхонтова, і постійний творчий пошук викладачів. Переконаний, що ті, хто



Юрій Висоцький

навчався тут, приміром, у сімдесятих роках, просто не знайомий з новими тренувальними комплексами, які запровадила кафедра протягом кількох останніх десятиріч. І все ж потреба істотно переглянути зміст навчальної програми з предмета “сценічна мова” досить відчутна.

Почнемо з того, що чинна програма не приховує своєї орієнтації на оволодіння майстерністю художнього читання. Згідно з її настановами, основа навчального репертуару – це оповідання (чи прозовий уривок), байка, казка, громадянська та інтимна лірика. Знайомство з цими жанрами літератури для студентів, можливо, корисне. Але при цьому важко уникнути питання: а як це все стосується підготовки в класі сценічної мови власне драматичного актора? Адже він за характером своєї роботи має справу передовсім з драматургією. Так, драматургія є складовою поняття література. Але з тими принциповими відмінностями, які виділили її в окремий літературний рід – драму. Прошу вибачити за нагадування, але драма відтворює людину безпосередньо у її діях (про це дещо згодом), у безпосередньому спілкуванні дійових осіб між собою. Ця обставина і визначила домінуючу форму сценічного мовлення – діалог. А де він – діалог – у викладанні сценічної мови? Його немає.

Особливістю сценічного мовлення драматичного актора є те, що воно зумовлене завжди новими запропонованими обставинами. У кожній ролі вони інші, свої, меж їхньому різноманіттю не існує. В них, у постійно змінюваних запропонованих обставинах, значною мірою і зачинаються витoki мотивацій до

мовлення. Існуюча ж методика викладання сценічної мови завжди має підґрунтям одні й ті ж самі запропоновані обставини: я – читець, ви – слухачі, я знаю щось важливе і цікаве, ви – слухайте. Такий підхід стоїть осторонь специфічної особливості мовлення саме актора драматичного театру, для якого альфою і омегою професії є завжди нові запропоновані обставини.

Ще однією особливістю сценічного мовлення є те, що дійова особа завжди існує в конфлікті, у боротьбі. Поза ними сценічний діалог втрачає свою визначальну якість, бо саме конфлікт є головною рисою драми як роду літератури. Отож сценічний діалог – це завжди двобій позицій, безперервний взаємообмін з партнером думками і баченнями. Мистецтво сценічної мови – це мистецтво словесної взаємодії. Відомо, що динаміка психологічних процесів людини, яка перебуває в діялозі з іншою людиною, відмінна від загалом статичних психологічних процесів особи, яка просто виступає перед іншими (зазначу, що саме українським психологам-експериментаторам належить наукове дослідження цього питання). Навчати сценічного мовлення поза партнером – це все одно, що вчити плавати на березі, не занурюючись у воду, чи вчити водити автомобіль, не рушаючи з місця.

Навчаючи студентів сценічного мовлення, і при цьому ігноруючи діалог, викладачі припускаються надзвичайно серйозної методичної помилки. Студенти звикають у класі сценічної мови говорити поза партнером, він їм не потрібен. Це надзвичайно ускладнює подальшу роботу в класі майстерности актора. А втім, не так ускладнює, як відверто шкодить професійному вихованню актора. Адже замість того, щоб прищеплювати органічну звичку не дозволяти собі жодного звуку, жодного слова, якщо воно не є результатом сприйняття партнера і обставин саме цієї секунди, ми привчаємо наших студентів говорити у відриві від партнера за визначеним заздалегідь інтонаційним лекалом. А все повинно бути навпаки. В живому театрі саме партнер є подразником і джерелом мовлення. Здатність органічно сприйняти думку і бачення партнера є передумовою виникнення потреби відповідно діяти словом. Слово в сценічному діялозі спрямоване на досягнення змін у поведінці партнера і в його позиції. Поза спілкуванням з ним годі говорити про якесь сценічне мовлення. Все інше буде яким завгодно мовленням – філармонічним, естрадним, радійним, телевізійним тощо, але не сценічним. Нам давно вже час чітко визначити, якою є специфіка власне сценічного мовлення. На моє переконання, цього поки що не зроблено.

Тепер – дещо з приводу питання, яке викладачам сценічної мови видається надзвичайно простим, давно вирішеним, отже, й цілком зрозумілим. Йдеться про таке поняття як дія. Викладачі сценічної мови настільки впевнені, що вони по-справжньому займаються налагодженням дії у виконанні творів літератури, що вже сама лишень спроба висловити сумнів щодо належності цієї дії до сценічної сприймається як серйозні сумніви у їхній професійності. Та все ж дозволю собі не погодитись з тим, що та дія, яку вони вибудовують у процесі підготовки того чи іншого літературного твору, є сценічною дією. Одряду ж так і чую обурене: “Це ж що, у нас студенти не діють словом?! Та ми весь час добиваємось, щоб вони впливали на слухача. Ні, саме ми вчимо студентів діяти словом”.

У цьому міркуванні, здається мені, і криється суть педагогічної помилки. Як можна вчити впливати на того, кого немає – і невідомо, яким він буде? Це по-перше. А по-друге, термін “словесна дія” – термін скорочений, проміжний. Спіратися на нього в практичній роботі є серйозною помилкою. Точніше сутність того, чим володіють теорія і практика сценічного мовлення, визначає термін “словесна взаємодія”. Саме цього мистецтва і повинні бути навчені студенти в класі сценічної мови. А це неможливо без методичної опори на такі поняття, як запропоновані обставини, партнер, сприйняття-спілкування, діалог, конфлікт, характер, словесна взаємодія тощо.

Важливою (хоч у сучасних п’єсах і маловживаною) формою сценічного мовлення є також монолог. Проте і його годі шукати у програмі зі сценічної мови. Все котиться усталеним маршрутом: прозовий уривочок – казка – байка – вірш. Мовляв, що порадиш – програма зобов’язує. Донедавна ще й додавали: “не ми її склали”. Аргумент на ті часи чи не вбивчий. Замахуватись на затверджені програми вважалося справою якщо й не небезпечною, то принаймні безперспективною. Тепер начебто кивати немає на кого. Хоча при бажанні, звісно, об’єкт можна знайти досить швидко. Приміром, ті ж викладачі майстерности актора. Викладачі-мовники категоричні: у нас студент говорить добре, а ви, себто викладачі майстерности актора, просто нехтуєте питаннями мови. Таке протиставлення, мабуть, не зовсім коректне. Сценічна мова – не такий собі ізольований предмет, який було б корисно пізнавати майбутньому акторові, а одна з найважливіших складових такого поняття як “майстерність актора”. Власне, так би мало бути...

На часі подумати, як один з основних профілюючих предметів, необхідних у вихованні майбутнього

актора, наповнити тим змістом, якого вимагає сама його назва. Цим і ми сприятимемо поверненню нашої мови до повноцінного життя. Бо, врешті, важко віднайти в Україні когось відповідальнішого за майбутнє живого українського слова. Для мови театр, окрім усього іншого, має бути палатою мір і ваги, де із дотриманням оптимальних умов зберігається один з найцінніших скарбів народу.

Тут, на мою думку, заслуговує на найсерйознішу увагу одне з недооцінених сподівань К. Станіславського. Видатний режисер і педагог уявляв собі можливість одночасної появи в студентській аудиторії двох викладачів – майстерности актора і сценічної мови. До того ж, вони могли б увійти пліч-о-пліч. Йшлося не про демонстрацію доброзичливих взаємин викладачів, а про утвердження якісно нового характеру взаємозв'язків двох предметів – майстерности актора і сценічної мови. Вони мали б взаємопроникати один в одного, а не існувати, як зараз, у паралельних вимірах, власне кажучи, не перетинаючись. Сценічна мова не є автономною і відокремленою частиною виховання актора, а однією з найважливіших складових його майстерности. Так ми розуміємо ідею одночасної появи викладачів двох предметів у студентській аудиторії.

Очевидно, форми співпраці викладачів повинна визначати кожна творча майстерня зокрема. Найсуттєвішим у цьому випадку є те, що в основі роботи лежатиме єдиний навчальний репертуар. Якщо, наприклад, ми прагнемо, аби студент міг логічно і послідовно діяти від свого імені в запропонованих обставинах драматургічного уривка, то завдання викладача сценічної мови полягатиме в тому, щоб студент продуктивно діяв словом у межах цього уривка. Тим самим предмету “сценічна мова” буде повернено його головне завдання – навчити мистецтва словесної взаємодії.

Якщо на другому курсі одним з основних завдань є оволодіння характерністю, то для викладача сценічної мови на цьому етапі основним стає практична робота з усім комплексом питань, пов'язаних з оволодінням мовною характерністю. А це величезний простір для різноманітних вправ на мовну характерність, для спостережень за мовою людей, які оточують кожного з нас.

На третьому році навчання в аспекті свого предмета сценічна мова повинна впритул займатись драматургічними жанрами, спираючись на твори драматургії, над якими працюють у класі майстерности актора. Успішність оволодіння предметом “сценічна мова” має виявлятися не під час окремих заліків та іспитів, а на іспиті з майстерности актора. Зрозуміло,

що за такого підходу індивідуальні заняття, коли педагог працює сам на сам зі студентом, можуть бути віддані постановці голосу і техніці мови. Чого, між іншим, починає бракувати з другого року навчання. Чомусь вважається, що за перший рік роботи всі питання з постановки голосу і технічного вдосконалення мовного апарату можуть бути вирішені. Викладачі припиняють працювати в цьому напрямку, сподіваючись на самостійну роботу студентів, і, зрештою, студент виходить з навчального закладу з тими ж вадами, з якими й прийшов.

Основну частину навчального часу треба присвячувати роботі над драматургічними текстами, роботі над діалогами прозовими й віршованими, оволодінню різними темпоритмічними малюнками ведення діалогу, широкою палітрою мовної характерности, вивченню особливостей слова у комедії, трагедії, драмі тощо. Саме в класі сценічної мови необхідно постійно використовувати комплекс вправ, який виробляв би рефлексорний зв'язок між словом і внутрішнім баченням. Надто вже ми нехтуємо цим видатним відкриттям К. Станіславського, яке за вагомістю відомий театральний педагог М. Кнебель цілком слушно порівнювала з відкриттям електричного струму. Саме через недооцінку внутрішніх бачень наше вухо так часто наражається в театрі на банально-набридлий інтонаційний “оживляж”. Викладач зі сценічної мови, як правило, працюватиме з кількома студентами, а не з одним, як нині, коли вся робота спрямована фактично на підготовку філармонійного читця. Повторюю – акторський фах вимагає володіння мистецтвом словесної взаємодії. І навіть більше – необхідне розвинене відчуття стильових особливостей такої взаємодії у п'єсах Карпенка-Карого, Чехова чи Шекспіра.

Рівень підготовки акторів при такому підході до роботи в класі сценічної мови став би професійно вищим, до того ж, зникла би безглуздість творчих контактів викладачів майстерности актора та сценічної мови, яка існує нині. Багатьом ця практика відома. За кілька днів до показу уривків чи вистави на останні прогони приходять викладач сценічної мови і винятково ретельно фіксує всі мовні неточності. Після завершення репетиції кожен студент отримує цидулочку, де згадано всі мовні огріхи. І от на останніх репетиціях, де має з'являтися відчуття цілого, де акторові належить трішки піднятися над матеріалом, щоб побачити істинну значимість кожного факту на просторі цілісної вистави, – на цих останніх репетиціях студент під час виконання ролі внутрішнім оком зазирає в ту цидулочку, щоб розпізнати, як же там, приміром, треба вимовляти слово “залишаться”:

з наголосом на другому чи на третьому складі? Така практика стосунків викладачів лише смикає студента у найневідповідніший момент, перешкоджає охопити роль і виставу в цілому, відвертає увагу від сприйняття наскрізної дії та надзавдання.

Дуже важливо також істотно розширити комплекс вправ зі сценічної мови, які б постійно розвивали психотехніку майбутнього актора. Те, що у професії пов'язане зі словом, повинно бути предметом тренажу в класі сценічної мови. Надзвичайно цікавими, зокрема, були б вправи для вивчення характерності мови – вікової, національної, соціальної, психологічної тощо. Такі постійні заняття, яких нині бракує, на все подальше творче життя налаштувало б вухо студента до сприйняття мови повсякдення, привчило б дослухатись до неї. Саме звідси повинна зростати любов до слова – від спостережень за його багатством, а не від одноманітно-занудних нотацій на тему “треба любити рідну мову, бо як же...”. Власне кажучи, природа акторського обдарування виявляє себе насамперед в умінні спостерігати і запам'ятовувати. Як виявляється талант актора при спілкуванні з ним навіть у побуті? Це, насамперед, безмір спостережень і оповідок, де *що* сказано невід'ємне від *як* сказано.

На жаль, справжньої цікавості й уваги до мовленого слова ми не культивуємо. Студенти-філологи в деяких університетах, наприклад, виїжджають на спеціальну мовну практику у села України дослухатися живої мови. А що ж у нас, у нашій театральній справі? Чи можемо ми назвати бодай один випадок, аналогічний виїзду студентів Льва Додіна з тодішнього Ленінграда в Архангельську область до прототипів своїх героїв з роману Ф. Абрамова “Брати і сестри”? Ціле літо, під час студентських канікул вони вслухалися в неповторну мелодіку мови тамтешніх селян і опісля буквально вразили увесь театральний загал. А хіба у нас, в Україні, однаково говорять у різних її областях? А хіба бракує нам відмінностей у тому, що має назву ментальність?

Орієнтація класу сценічної мови на мистецтво художнього читання, на мою думку, не відповідає реаліям повсякдення. Маємо визнати, що золотий період мистецтва художнього слова залишився у минулому. Блискучі майстри, які зачаровували нас уже знайомими літературними текстами, майстри, на чії концерти неможливо було потрапити, виявились непотрібними часу нинішньому. Пишу про це з сумом, бо розумію, наскільки унікальним і великим є мистецтво художнього читання. Не будемо себе втішати тим, що десь, хтось дуже гарно щось та й прочитав, мав вдячні відгуки слухачів. Загальної картини це

не змінює, суспільного ажіотажу навколо художнього читання, будемо відверті, не бачимо принаймні останні два десятиліття. Мусимо погодитися з тим, що кожне з мистецтв знає і періоди свого найвищого злету, і періоди поступового згасання інтересу до нього, а згодом не раз і занепаду. Саме це, мабуть, і відбувається з мистецтвом художнього читання. Повторюю, пишу про це з гіркотою, бо назавжди закоханий в це чарівне мистецтво і досі не раз слухаю платівки із блискучими його зразками.

Однак, час нинішній висунув вимогу до зовсім інших навичок у галузі мовленого слова. Замість колишньої кіно- і телесірятини (так її називали) тотальний наступ масової культури запропонував нам інший феномен – епоху візуальної “серіальності”. Не хотілось би це коментувати, але факт залишається фактом: ми чомусь змушені дивитись у необмеженій кількості серіали та фільми іноземного виробництва. За таких умов було прийнято цілком вірне рішення про дублювання цієї продукції українською мовою. Але ж її міряно-неміряно! Отож знадобляться чималі акторські кадри для виконання роботи. А чи навчають майбутніх акторів умінню дублювати і озвучувати текст? Питання риторичне, бо всім відомо негативна на нього відповідь.

Нам знадобиться значно більше професійно підготованих у цій ділянці акторів, ніж донедавна. Така робота, попри певну технологічну підготовку, потребує також і чималого творчого потенціалу. В ній є чимало і тонкощів, і складнощів. Ознайомлення з ними, так само як і практичні проби, спрямовані на оволодіння основами професійних навичок дублювання і озвучення, повинно відбуватись у театральних школах. Цього вимагає час. Вища школа зобов'язана змінами у програмі предмета “сценічна мова” допомогти в задоволенні вимог часу. Звичайно, це пов'язано із відповідними змінами у матеріальному забезпеченні навчального процесу. Однак, витрати не такі вже й великі.

Головне, щоб ми не призвичаїлись до хронічної безініціативності. Відмовлятися від найждженої колії завжди дискомфортно, але байдужість прирікає наше акторство на довічний інтонаційний “оживляж”, і він котре вже десятиліття є візитною карткою значної частини акторства.

Сцена з вистави “Московіада” за Ю. Андруховичем. Режисер – Станіслав Мойсеев. Київський Молодий театр. Світлина Інни Шкльоди.

Олеся НАГІРНА

КУДИ ПРЯМУЄ “ЗОЛОТИЙ ЛЕВ”?

Львів відсвяткував своє 750-річчя. Театральна громада подарувала ювілярові 8-й міжнародний театральний фестиваль “Золотий лев”, який уже багато років організує Львівський духовний театр “Воскресіння” і його незмінний керівник Ярослав Федоришин. Програма фестивалю виявилася дуже насиченою, і театри Львова ледве встигали побачити все і побувати на запланованих імпрезах. Спробуємо намалювати вже пройдений шлях “Золотого лева” у невеликих мініатюрах.

Фестиваль почався днем львівських театрів. Стартував виставою Першого українського театру для дітей та юнацтва “Княжич Лев” Я. Мельничука в постанові режисера М. Лукавецького. Далі – “Мати-наймичка” Т. Шевченка у Театрі Західного оперативного командування (режисер В. Щербаков). Але, на нашу думку, мистецьке обличчя Львова цікавіше презентоване у наступних двох виставах.

“Хелемські мудреці” М. Гершензона в Національному академічному українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької (режисер В. Сікорський) – комедія з трагічним відтінком, але не трагікомедія. В Хелемі “мудреці сушать голови”, як позбутися Хойзека-дурня, котрий хоче одружитися на красуні Ціреле. Але ж якщо у нього з’являться діти, з’явиться ціле покоління дурнів! У місті хаос. Над ним зависли два трикутники з дерев – це втілене протистояння прагматичних “мудреців” і романтичного “дурня”-митця, який проміняв усе своє майно на батьківську сопілку (сценографія М. Кипріяна). Між цими світами ніяк не може запанувати гармонія. Але щире талановите серце знає, що робить. “Мудреці” самі одружили Хойзека з коханою і гармонія відновила. З трикутників утворилася зірка Давида – в місті запа-

нував спокій. Режисер тепло і по-доброму посміявся над дріб’язковістю людей, їхніми чварами, показав “мудрагелів”, що заплуталися у власних міркуваннях і висновках наче у гілках, з яких виготовлено трикутники.

Ще більше глядачі сміялися у Львівському театрі ім. Леся Курбаса, дивлячись виставу “Чекаючи на Годо” С. Беккета (режисерська провокація О. Кравчука). Годо (О. Кравчук) і Діді (О. Стефан) загубилися у часі й просторі. Єдине, що не дає їм загубити і себе – це очікування... на Годо. Зупинився час, а у позачасовому просторі, як у стелі (з хитрим малюнком зі скотчу) утворилися дірки, й тому у плині подій відбуваються збої – вони то плутаються, то повторюються, а то й зовсім зникають з пам’яті. Актори легко творять ірреальний світ, запрошують у нього глядачів, – щоб разом не було так нудно чекати. О. Кравчук і О. Стефан, бігаючи по замкненому колу, дивляться на себе з боку, мов на старий запис, намагаючись у цьому (реальному?) просторі відтворити той, інший. Вони чекають на Годо, навіть не знаючи – хто це. Така їхня надія в очікуванні на очікування.

Уже нічого не чекають мешканці “пісочниці” у виставі “Пісочниця” М. Вальчака у постанові театру ім. В. Семашкової із Жешова (Польща) в режисурі Я. Федоришина. Він і Вона – універсальні люди нашої доби, однакові і в дитинстві, і у дорослому віці. Вони бавляться кожен у своїй пісочниці зі своїми ляльками-примарами, не помічаючи, як перетворюються на таких самих ляльок – мертвих, без почуттів і емоцій, таких, що не хочуть кохати чи ненавидіти. Весь зміст і суть вистави втілено у хитросплетінні ниток і ляльок (сценограф А. Федоришин), пластиці акторських тіл.

Протилежне можна сказати про іншу виставу цього ж театру – “Яблуко” В. Тіссен (режисер та сценограф Т. Дуткевич). За жанром це звичайна мелодрама, якими переповнений телевізійний простір, але з незвичним фіналом. У житті подружжя з’явилася Вона – молода студентка. Та їй не вдалося зруйнувати вічного кохання, навіть після смерті дружини. Актори настільки точно відтворюють психологічний стан своїх героїв, що зворушують глядача до щирих сліз. Сценографічне вирішення лаконічне: на сцені лише паркова лава і великий білий екран, на якому чергуються їхні відображення, ілюстрації до підручника з анатомії та еротичні сцени. Герої час від часу кидають погляд на свої відображення – це ж тільки спогади перед тим, як перегорнути наступну сторінку життя.

Театр “Табор” з м. Оттенгайм (Австрія) ще раніше почав писати сторінку, на якій зазначено: “Золотий лев”. У Львові колектив уже втретє. Цього разу “Табор” привіз на суд львівських глядачів дві вистави – “Матінку Кураж” Б. Брехта і “Одруження” М. Гоголя. У першій з них повноцінно звучить текст Б. Брехта, є спроба певного режисерського рішення, є віддана сценічна робота напівпрофесійних акторів, проте вистава не примушує глядача замислитися. Використані у виставі засоби – зокрема сценографічне рішення (кам’яні жорна у центрі сцени, що постійно прокручуються – як метафора війни) – не надали роботі мистецької вартості. Ще яскравіше це помітно у виставі цього ж театру “Одруження” М. Гоголя. Намагання висміяти вже наших, а не гоголівських сучасників перетворилося у доволі грубий жарт аматорського театру, і тут не зміг порятувати навіть тонкий гумор М. Гоголя.

Подивували театралів гості з Білорусії. Останнім часом білоруський театр для нас – велика загадка, “терра інкогніта”. Білоруський музично-драматичний театр з Бреста привіз виставу “Дядя Ваня” А. Чехова. Режисер А. Латенас із Литви разом зі сценографом В. Лесиним зуміли створити простір занепаду: з перевернутими стільцями, товстим шаром пилуки, громіздкими меблями і... людьми. Тут дядя Ваня не має заради чого і заради кого жити, Соня настільки зневірена і пригнічена затхлим середовищем маєтку, що в ній уже наче зазмерла сила молодості і кохання; Олена Андріївна не просто приземлена і прагматична – вона об-

межена. Кожен образ – окрема атмосфера, які ніколи не поєднуються. Вся вистава побудована на зіткненні різних атмосфер, темпоритмів, способів існування акторів.

Ще незвичніше потрактував класичні образи Сучасний художній театр з Мінська у виставі “Дванадцята ніч” В. Шекспіра. Режисер Є. Огородникова із самим лише чоловічим складом виконавців несподівано інтерпретувала сюжет класичної комедії ситуацій. З перших хвилин вистави вони створюють атмосферу гри, забави і відверто про це заявляють, представляючи себе і даючи характеристику своєму персонажам. Кожен актор – зі своєю валізою, у якій сховані всі атрибути гри: нехитрі костюми з кухонного начиння, вуса з соломи і музичні інструменти. Здається, що сюжет Шекспіра просто став приводом для веселої забави. Веде виставу Блазень, який акомпанує собі на фортепіано. Весь сценічний простір – біло-сіре полотно, яке актори легко перетворюють на місце дії, використовуючи завіси, валізи і засоби лялькового театру, як-от у сцені на морі. Актори весело бавлять глядача, який легко приймає такі умови гри, розважаючись і сміючись.

Розважали і смішили глядачів також і виставою “Усі п’єси Вільяма Шекспіра” (у максимально скороченій версії) актори Могильовського обласного драматичного театру. Та від надміру намірів хотілось плакати... Перед глядачами постали всі твори Шекспіра (33 п’єси) у скороченому варіанті та ще й

Сцена з вистави “Дядя Ваня” А. Чехова. Режисер – А. Латенас. Білоруський музично-драматичний театр (Брест). Світлина Інни Шкльоди.





Сцена з вистави “Яблуко” В. Тіссен. Режисер та сценограф – Т. Дуткевич. Театр ім. В. Семашкової (Жешов, Польща). Світлина Інни Шкльоди.

пересипані сучасними, в жанрі КВК, жартами, жахливим чорним гумором, запозиченим з набору низькопробного СТЕМу. Тому навряд чи це можна назвати виставою театру професійного, та й студентські театри ображати не хочеться порівняннями.

У скороченій версії глядачі мали нагоду подивитися сценічну інтерпретацію роману “Московіада” Ю. Андруховича, а точніше – виставу Київського Молодого театру. Режисер С. Мойсеев дав глядачеві можливість пережити разом з українським поетом Отто фон Ф. один день у Москві одразу після розвалу радянської імперії. Це по-своєму сенсаційна вистава, яка ще задовго до прем’єри сколихнула театральний простір Києва та й України. Перше сценічне прочитання “Московіади” стало продовженням співпраці автора з театром після перекладу й постанови “Гамлета”. Всі події відбуваються серед плетива труб і навіть усередині труб (сценографія А. Александровича-Дочевського). Труба – і ліжко, і вулиця, і гуртожиток, і пивбар на Фонвізіна, і квартира москвички Галі, і підземелля КДБ, і камера ув’язнення поета, і столи на фуршеті “народних вождів, що повставали зі своїх мавзолеїв”. Ці труби, як артерії, живуть своїм життям, постійно нагадуючи про вакуумний закритий простір і промовляючи, що, мовляв, “усім – труба”, і що імперія, як-то кажуть, “вилетить у трубу”. Остап Ступка у ролі поета Отто фон Ф. – дуже маленька людина у цьому просторі, він може поміститися навіть у невеликій частині труби, як у клітці підземелля КДБ. Гостро сатиричний образ Блазня і за сумісництвом – князя Олелька, створений О. Вертинським, – друга частина свідомості поета, сублимація його емоцій, загубленого в чужому і ворожому просторі, постійно смішить глядачів своїми сентенціями. Вистава жорстка і навіть жорстока, як і текст Ю. Андруховича, вона різка, гостра, така, що довго не розумієш, чому так...

Зовсім інше враження викликала ще одна вистава з Києва – філігранна, зроблена, як коштовна прикраса, постава “Ромео і Джульєтта” Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра. Режисер О. Лісовець відтворив сповнену романтики і чистоти трагедійну мить кохання. Це кохання народилося і померло у білому чистому просторі, у залитій сонцем Італії середини минулого століття (художник І. Несміянов). У центрі задника – смуга світла, яку закриває важкою рукою час ворожнечі. Ця смуга – чисте кохання Ромео і Джульєтти, яка не ділиться, а навпаки, єднає два мафіозні клани. Ромео (А. Сейтаблаєв) – запальний юнак, який стає мужнім та рішучим чоловіком, Джульєтта (О. Лук’яненко) справді наділена рисами юної дівчинки з дитячим і чистим сприйняттям світу. Зрозумілими для глядача стають усі вчинки героїв – емоційні, романтичні чи ворожі, вони точно обгрунтовані психологією стосунків персонажів. Вони існують у просторі справжньої трагедії, трагедії з катарсисом, без оголених емоцій, гірких ридань та істерики. Вистава стримана і водночас відкрита, спокійна, точна і стисла.

Абсолютно відмінний простір та енергетику відчули і побачили глядачі у виставі Люблінського театру “Провізоріум” (Польща) “Транс-атлантик” за твором польського класика В. Гомбровича. Це малюнок у жанрі трагікомедії про долю митця, поета, долю невідривну від долі країни, нації. Вистава чимось схожа за сюжетом на згадану вище “Московіаду” Ю. Андруховича. Тільки у “Транс-атлантик” ідеї доведені до межі абсурду, “Московіада” ж – фантазмагорія, “похмільні сни”. Події польської вистави розгортаються у невеликому за діаметром колі; в центрі його росте пальма, навколо якої безперервно рухається герой у візку. Той візок перетворюється на різні транспортні засоби: потяг, літак, екіпаж. Герой зустрічає на своєму шляху різних людей, здійснює невмотивовані вчинки, прямує до своєї мети – можливо, не до кінця нам зрозумілої.

Інший польський театр “КТО” з Кракова, навпаки, – напрочуд зрозумілий і близький українським глядачам. Цього року він продемонстрував на фестивалі аж три вистави. Перша з них – “Зашморг для двох, або домашня різня” І. Буковчана (режисер М. Прохазка). Вся вистава відбувається на горіщі серед розвішаної білизни, де вже протягом 20 років живе чоловік. Він через шпаринку підглядає за дружиною. Весь простір

просякнутий його постійним страхом. Це вистава про те, як подружнє життя може перетворитися на зашморг, зашморг для двох. “КТО” запропонував львів’янам також виставу “Архітектор і Цезар Ассірії” Ф. Арабала – сучасна і набагато жорстокіша історія Робінзона Крузо і П’ятниці на безлюдному острові. Спочатку відбувається почергове взаємне приниження цих двох знедолених у формі рольової гри, яка перетворюється у двобій інтелектів, де може вижити і перемогти тільки один. Остання вистава фестивалю, запропонована театром “КТО” – “Гаргантюа і Пантагрюель” Ф. Рабле. Всі глядачі з великою цікавістю очікували на сценічне втілення знаменитих раблезіянських велетнів. А рішення режисера П. Біконта виявилось несподіваним і дуже дотепним: троє жінок, пораючись на кухні, просто розважають одна одну, оповідаючи історію-казку про пригоди Гаргантюа і Пантагрюеля. У звичайному просторі кухні, де варять самогон, чистять картоплю, місять тісто, легко перевтілюючись, актриси творять на очах у глядачів образи героїв роману Ф. Рабле. А закінчивши свої побутові справи, накривають стіл і, помолвившись, запрошують глядачів приєднатися, частуючи горілкою та варениками.

В абсолютно ірреальному середовищі відбувається вистава театру “Контіноу” з Чехії “Затьмарені”. Наче за межею добра і зла Вони у нас на очах творять Людину-маріонетку, керують її долею і життям, спонукаючи до найменших порухів душі і тіла, повністю володіючи свідомістю. Вся вистава – єдине, цілісне метафоричне відображення внутрішнього світу людини, її “я”. Ще містичніша інша вистава цього театру, але вже на відкритому просторі. Під деревами, на килимі з листя розгорнулося справжнє містичне дійство “Надто багато для дотику”. Режисер П. Сторуач використовує для створення вистави людське тіло, дерев’яні палички і ритм. Ніби за Лесем Курбасом – ритм вистави існує у всьому, у кожному предметі і русі, навіть у листочках під ногами акторів і глядачів. “Надто багато для дотику” розповідає про сучасну людину і вороже їй довкілля, про переродження і ще про щось таємниче, загадкове. Через двері з реального в потойбічний світ приходить людина в савані. Ангел і демон оцінюють її життя за записами на магнітофонній плівці, в яку замотано чоловіка. Проїшовши своєрідний ритуал очищення, він повертається і робить по-справжньому християнський жест – годує ближнього. Вистава наповнена акробатичними трюками, музикою і багатьма інтермедіями. Це як хаотичне життя людини: з ненавистю, любов’ю, спокусою і каяттям. Людина, відтанцювавши танець спокути,



Сцена з вистави “Пісочниця” М. Вальчака. Режисер – Я. Федоришин. Театр ім. В. Семашковой (Жешов, Польща). Світлина Інни Шкльоди.

приходить на світ у плетиві чистої магнітофонної плівки, щоб почати життя спочатку...

“Золотий лев” пройшов і вулицями, алеями та площами Львова, подарувавши глядачам приємні несподіванки до свята. Розпочали вуличні дійства “Морські таємниці” театру “Пляма” з Гданська (Польща). Актори на ходулях просто посеред людського моря будують романтичний морський світ із... політиленової плівки. Тут танцюють танго закохані водянники, поряд щось досліджує людина-амфібія, а маленький чортик – морський коник, добродушний і щирий, намагається зробити щось капосне. Але весь цей світ дивовижно симпатичний і близький нам.

А от театр “Кулермеханік” (Франція) віддалився від глядачів на відстань... стрибка на гідравлічних ходулях. Це шоу відчайдушних акробатів, які за допомогою батута показують історію створення гідравлічних ходуль, до речі, єдиних в Європі. Вони стрибають, виконують сальто і ще купу акробатичних трюків, радіючи такому екстремальному винаходу. Зразу після акробатичного шоу – романтична комедія “Шик-Стік” театру “Акт” з Варшави про всепереможну силу кохання, здатного стареньких дідусів і бабусь перетворити на супергероїв. Вони стрибають, танцюють з вогнями і діляться з глядачами запальною енергією молодості й любові. Далі – контрастна за змістом і формою “Поема про сонце і місяць” театру “Клініка ляльок” з Вроцлава (Польща). Режисер В. Вікторчик не тільки відтворив ритуальне дійство, а ще й сам на



Вулична вистава. Світлина Юрія Ямаша.

Сцена з вуличної вистави "Поема про сонце і місяць" за "Вишневим садом" А. Чехова. Режисер – Ярослав Федоришин. Львівський театр "Воскресіння". Світлина Юрія Ямаша.



кільканадцятьох інструментах (тамтами, флейти, сопілки, свищики і багато інших) акомпанував виставі. Це історія про створення земних світил, про драконів, кам'яних людей-велетнів, схожих на скіфських баб, про походження людини. У виставі-ритуалі передано і дух предків, і одвічні традиції. Завдяки виставі прадавні ляльки і небесні світила стали набагато ближчими до нас.

"Поема про сонце і місяць" – повернення до ритуалу. Я. Федоришин і львівський театр "Воскресіння" повернулися до класики і наважилися поставити як вуличну виставу "Вишневий сад" А. Чехова. Всі образи у ній створені декількома дуже точними штрихами, збережені і навіть розкриті. Мізансцени постійно змінюються, але неодмінно присутній образ вишневого саду – від маленьких гілочок на честь приїзду Раневської до величних квітучих дерев, які у фіналі згоряють вщент, перетворюючись на клітку-труну, де помирає самотній і покинутий Фірс. Більша частина вистави – ідилія, казковий сон, який заколисують білі янголи-охоронці в японських масках. Але вони перетворюються на примар, що руйнують гармонію у маєтку і в душі Раневської. Вистава побудована на контрастах. Після жахів, які відбуваються у свідомості Раневської, – ідилічна картина-прогулянка вишневим садом. А через мить Лопухін грає у більярд... людськими головами. Всі образи і предмети набувають метафоричності, кожна річ зростає від звичайного реквізиту до знаку – як-от поліетиленова плівка, що перетворюється на пісочний годинник, або ж відра, що, перевернуті, стають дзвонами у фіналі. Вишневий сад знищено, Лопухін керує героями, ніби маріонетками, смікаючи за нитки-спогади, у яких заплутались герої.

На щастя, не заплуталась у спогадах і враженнях театральна громада, яка з гідністю зустріла і провела "Золотий лев". А провівши, спробувала зорієнтуватися, куди ж він прямує. Продовжуючи перед ЗМІ наголошувати, що фестиваль відбувається під гаслом "Класика очима експерименту", організатори насправді ним не керуються. Чим далі, то більше запрошених колективів засмучує низьким рівнем мистецької якості вистав. Постає питання про відбір (чи його відсутність)... Подеколи навіть доводиться вгадувати

– це професійний театр чи аматорський. Це щодо вистав стаціонарних театрів. Інша ситуація з вуличними виставами – вони дедалі якісніші, професійніші і різноманітніші. Чи не свідчить це про тенденції фестивалю, який, можливо, через декілька років перетвориться на суцільне вуличне дійство? Звичайно, і його бракує на українських теренах, але все ж таки фестиваль міжнародного рівня має триматись обраного шляху, щоб не заблукати і залишитись подією міжнародного класу. Тож щасливої дороги, "Золотий Леве"!



Майя ГАРБУЗІОК

60-ЛІТТЯ КРАКІВСЬКОЇ ВИЩОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ШКОЛИ ІМЕНІ ЛЮДВІКА СОЛЬСЬКОГО

Заснував цей вищий театральний навчальний заклад, який набув розголосу далеко за межами своєї батьківщини, відомий реформатор польського театру Юліуш Остерва 1946 р. Об'єднання трьох студій: при Старому театрі, Театрі ім. Ю. Словацького та Драматичної студії Іво Галла стало датою народження Школи. Від 1949 р. навчальний заклад відомий як Вища акторська школа, а 1955 р. затверджено сучасну назву. Восени цього року Краківська вища театральна школа ім. Людвіка Сольського відзначила своє шістдесятиліття.

Розвиток Школи відбувався шляхом розширення спеціальностей та спеціалізацій, розбудови нових філій, зокрема у Вроцлаві. Тож сьогодні тут готують фахівців із таких театральних напрямків: драматичний актор (в т. ч. вокально-естрадна, пантомімічно-рухова спеціалізація), актор театру ляльок, режисер драматичного театру, драматург, режисер театру ляльок, режисер театру для дітей та юнацтва (факультет післядипломної освіти).

Імена багатьох провідних майстрів польської сцени, котрі були як педагогами, так і випускниками Краківської державної вищої театральної школи, увійшли до історії не лише польського, а й європейського театру. Достатньо згадати Тадеуша Кантора та Єжи Гротовського, Кшиштофа Пендерецького і Кристіяна Люпу, Збігнева Цибульського й Конрада

Свинарського, Єжи Яроцького та Лешка Гердегена, Густава Голубка та Анну Полони, Софію Куцувну та Еву Демарчик аби переконатись у тому, що минуле й сьогодні цього навчального закладу сповнені перемогами непересічних особистостей, зірок першої творчої величини. Як останній (чи найактуальніший) доказ цього – посаду ректора вже тривалий час обіймає провідний актор театру й кіно професор Єжи Штур.

Тож не дивно, що до запрошених на тренінги та майстер-класи Школи належать такі визначні майстри як Анджей Вайда, Войцех Пшоняк, Зигмунд Молік, Гжегож Яжина, Кшиштоф Варліковський та ін.

Для практичної роботи у Краківській Вищій театральній школі сьогодні створено чотири навчальні сцени, де глядачам пропонують свої дипломні та курсові роботи студенти й викладачі Школи. Репертуарний діапазон навчальних вистав – від античних до сучасних авторів – вражає і жанровим розмаїттям. Студенти випробовують себе і як актори монотеатру, і як виконавці та постановники мюзиклу. Якісно новим етапом розвитку навчальних сцен стало відкриття 1998 р. Сцени ім. Станіслава Виспянського із глядною залом на 300 місць та найсучаснішим технічним обладнанням. У будівлі Школи йдуть до завершення роботи з облаштування античного амфітеатру під відкритим небом. А щодо Сцени С. Виспянського,

то наявність такого професійного сценічного майданчика спонукала викладачів до співтворчості зі студентами та до самостійної праці – тож на цьому майданчику можна побачити спільні студентсько-викладацькі проекти – вистави за участю провідних майстрів-педагогів та студентів Школи.

Школа провадить широку фестивальну діяльність. Періодично тут відбуваються спільні майстер-класи студентів акторських факультетів польських театральних шкіл, від 1994 р. у Вроцлаві відбуваються Міжнародні зустрічі факультетів театрів ляльок.

Стрижнем сучасної міжнародної співпраці стала програма SOKRATES-Erazmus, до якої студенти й викладачі з Кракова долучились 2000 р. Щорічно зростає кількість тих, хто виїздить за цією програмою в інші європейські країни для навчання упродовж одного чи кількох семестрів, збільшується перелік і тих іноземців, що обрали Краківську театральну школу для продовження своїх професійних студій.

До міжнародних партнерів, з якими співпрацює Краківська школа, належать: Музична академія імені Яначека (Брно, Чехія), Музична академія (Прага, Чехія), Вища Музична школа (Братислава, Словаччина), Інститут театру (Барселона, Іспанія), Латвійська академія культури (Рига, Латвія), Естонська академія музики й театру (Таллінн, Естонія), Санкт-Петербурзька державна академія театрального мистецтва (Санкт-Петербург, Росія), Національна вища консерваторія драматичного мистецтва (Париж, Франція), Національна вища школа драматичного театру (Страсбург, Франція), Університет мистецтв (Сієна, Італія), Театр 89 (Берлін, Німеччина).

Згідно з угодою про співпрацю із Львівським національним університетом імені Івана Франка вже відбулись взаємні обміни викладачами та студентами акторських відділень. Як міжнародних партнерів делегацію Львівського університету, разом із представниками інших мистецьких навчальних закладів, було запрошено до Кракова на ювілейні святкування, що відбулись 20-21 листопада 2006 р.

У програмі святкувань – цілковита відсутність помпезности та офіціозу на користь конструктивного діалогу з проблем виховання сучасного актора; презентації освітньо-педагогічних моделей мистецьких навчальних закладів Європи; і, звісно – вистави у виконанні господарів-ювілянтів.

Перша з них – “Друге падіння, або Годо, акт III” є своєрідною візитною карткою демократичних творчих засад Школи. У вільному переспіві-продовженні відомої п’єси “В очікуванні на Годо” С. Беккета дві головні ролі виконували ректор Єжи Штур та викладач Єжи Треля, а режисером вистави був студент



Єжи Треля (ліворуч) та Єжи Штур у виставі “Друге падіння, або Годо, акт III”. Режисер – Яцек Ябжик. Краківська вища театральна школа ім. Людвіка Сольського.

четвертого курсу Яцек Ябжик. Спектакль – низка цікавих і парадоксальних нових комедійно-трагічних рефлексій з приводу самообмежень людської свідомості, не здатної на вчинок, на вихід із усталеного трибу життя...

Того ж дня нам пощастило відвідати Краківський театр ім. Ю. Словацького, на сцені якого у програмі Беккетівського фестивалю, що власне відкрився, було представлено виставу всесвітньо відомого режисера Джорджо Стреллера – “Щасливі дні” С. Беккета, здійснену у славетному “Пікколо театрі”. І хоча від дня прем’єри цієї вистави минає незабаром двадцять п’ять років, вона не старіє не тільки ідейно – думками про минуність буття і невблаганність часу – а й естетично та технічно. Улюблений білий стреллерівський простір, виповнюючи сцену та авансцену, “вихлюпується” аж у залу. Серед цього вражаючого розкішного “білосвіту” перед глядачами бовваніють майже нерухомо герої акторів Джулії Лаццаріні та Франко Сангермано. Приречені режисером “вгрузнути” у землю по пояс, вони провадять діалоги про старі добрі часи. Але насправді вистава – не у змісті цього рваного й необов’язкового потоку слів, а в просторовому і буквальному “поглинанні” білим часпростором живої – кумедної, розгубленої, смішної – людини. У другій дії перед нами залишається лише ... голова героїні, що яскравіє останньою виразною цяткою над “рівниною”. Тепер уже звучить не діалог (партнер зник у чорній дірі невіддалік) – а монолог, що триває цілу дію – доки пустеля не поглине героїню цілковито. Годі й говорити про дивовижну, вражаючу майстерність актриси, поставленої режисером у надскладні запропоновані обставини – але з цього, доведеного до абсурду способу існування сценічного персонажа видобуто незабутньо-тужливу й щемну

ноту любови, щирого жалю – до людини-піщинки у безкінечному холодному світі.

Другого дня у Школі все було виповнене по-мітним хвилюванням: презентували міжнародний проєкт – прем'єру дипломної вистави акторів ІV курсу “Звичайне диво” Є. Шварца у постановці петербурзьких педагогів: режисера Наталії Лапіної та хореографа Ірини Ляховської (Санкт-Петербурзька академія театрального мистецтва). Ця робота виявила неабияку фахову готовність майбутніх акторів до музичного театру – володіння інструментами, вокалом, танцем, навіть акробатикою забезпечило спектаклю динамічність, видовищність, театральність. Хоча власне неповторних шварцівських сумної іронії, фантазійності, щирого щему тут не було, та й не передбачалось. Мабуть, що й цю драматургію також можна прочитати у жанрі мюзиклу. От тільки не зовсім зрозуміло – задля чого? За блискучою виконавською технікою, якої, без сумніву, з часом досягнуть юні дипломники, їм не залишено часу на лірику, почуття і “звичайні дива”.

Блискучим завершенням святкової програми стала вистава “Verklärte Nacht” М. Байера (недавнього випускника Краківської школи) за участю викладачів Вроцлавського відділення Краківської вищої театральної школи Кшесіслави Дубелувни та Ядвіги Скупнік у поставі режисера й викладача Павла Міськевича. Химерні переплетіння долі двох літніх жінок, їхні спогади про минуле, суперечки, їхні ігри в любов-ненависть пронизано головним лейтмотивом вистави – самотність старости. Окрім глибоко людяного змісту, в ній не менш важлива ще й форма – найвищого мистецького рівня імпровізація актрис

Студенти-лялькарі у виставі “Котигорошок”. Краківська вища театральна школа ім. Людвіка Сольського.



Сцена з вистави “Щасливі дні” С. Беккета. Режисир – Джорджо Стрелер. “Пікколо театр”. Мілан, Італія.

із текстом, із глядачами ні на мить не позбавила їх вражаючої органічності та радості існування на сцені. Блискучі акторські роботи двох досвідчених, зрілих майстринь сцени довели, що проблема найсучасніших – нелінійних – методів побудови вистави не пов'язана з проблемою віку митців, а є лише справою таланту й творчої снаги.

Власне, про те, як виховувати нового актора для нового театру – театру нелінійного, нелітературного, неаристотелівського, непсихологічного тощо йшлося під час круглого столу у перший день конференції. В його роботі взяли участь провідні викладачі Краківської школи – вони ж і провідні майстри польської режисури, сценографії, театральної педагогіки: Крістіян Люпа, Анна Августиневич, Ева Кутрись, Павел Міськевич, Барбара Ханіцка, Пшемислав Войцешек на чолі із ректором професором Є. Штуром*.

Презентація національних вищих акторських шкіл відбулась наступного дня під головуванням проф. Є. Штура. Представлені навчальні моделі та програми попри своє розмаїття та несхожість однак мали подібну кваліфікаційну структуру, пов'язану із стандартами болонського процесу. Звичайно, досвід колег із країн Євросоюзу у цьому сенсі був для нас повчальним і показовим.

**Матеріали круглого столу читайте у наступному випуску “Просценіуму”.*





Сцена з вистави “Бог з вами”. Режисер – Ева Кутриць. Краківська вища театральна школа ім. Людвіка Сольського.

У своєму виступі ректор Академії театральних мистецтв у Празі проф. Іво Мате розповів про діяльність навчального театру “DISK”, на сцені якого – як і в Кракові – спільно працюють викладачі, професори та студенти. До роботи залучають, зокрема, старшокурсників п’ятого та шостого семестрів навчання. Упродовж року відбувається 8-9 прем’єр, частину з яких представляють студенти акторського відділення, решту – студенти напрямів “альтернативного” театру та театру ляльок. Репертуарний портфель добирають самі студенти, остаточне узгодження відбувається за участю професорів. Зокрема, на цьогорічній афіші: “Дон Жуан” Ж. Б. Мольєра, “Ювілей” А. Чехова, “Криваве весілля” Ф. Г. Лорки. Долаючи певні труднощі, головню бюрократичні, Академія налагоджує міжнародні контакти і зв’язки. Основною проблемою, на думку проф. І. Мате, залишається мовний бар’єр. Тому сьогодні частину лекційних та практичних курсів викладають – з розрахунку на іноземців, котрих щороку більше – англійською мовою. Зростає і кількість чеських студентів, що користають з програми “Erasmus”, виїжджаючи до країн Євросоюзу продовжувати вищу освіту.

Академія театру, радіо, кіно та телебачення Університету у Любляні (Словенія), за словами проф. Єрнея Лоренці – найменша з-посеред низки університетських структур, хоча й налічує вже 60 років. Обсяг щорічного прийому на всі спеціальності становить 200 осіб. Виховання студентів театральних спеціальностей відбувається тут на холистичних засадах: “У той час, як увесь світ розпадається, розділяється, ми прагнемо об’єднання, дифузії, взаємопроникнен-

ня різних видів театральної діяльності”, – каже Е. Лоренці. Тому студенти акторського та режисерського відділень займаються разом щоденно по чотири години. Проводять заняття одразу два викладачі – з акторської майстерності й режисури, тож студенти отримують завдання від кожного з них. Для повноцінного індивідуального розвитку навчальні програми розроблено за двома рівнями: обов’язкова й довільна. Завдяки цьому талановиті студенти виявляють себе активніше й виразніше. Для виховання різнобічного актора в Академії працює викладач з “буто” – танцю, що, на думку фахівців, є найкращим різновидом саме драматичного танцю. Найактуальнішою проблемою Академії залишається перехід на болонську систему.

Академію музичного та театального мистецтва ім. Яначека у Брно (Чехія) засновано 1947 р.

У скрутні часи прорадянського режиму, як засвідчив декан театального факультету проф. Йозеф Ковальчук, викладачі та студенти Академії перебували в опозиції до офіційної ідеології. Сьогодні вони виховують фахівців із усіх театральних напрямів: актор драматичного театру, актор музичного театру, драматург, режисер, сценограф, театральний педагог, театральний менеджер – усього близько 300 студентів. Структура навчального процесу передбачає трирічний ліценціатський курс та дворічний – магістерський для усіх напрямів, окрім акторського. Майбутні актори драматичного та музичного театрів (це окремі спеціальності!) навчаються упродовж чотирьох років, отримуючи диплом магістра. Окрім цього, в Академії існує докторантура з усіх основних театральних спеціальностей. Прагнучи виховувати різнобічного митця, в цій Академії, подібно як і в Любляні, розроблено спільні програми для навчання студентів. Так, режисери і драматурги на першому курсі навчаються разом, на другому курсі відбувається частковий поділ, на третьому – вужча спеціалізація. Окрім цього, запроваджено низку лабораторій (авторських) – для індивідуальної роботи студента. Наприклад, діють: три акторські лабораторії, дві – з майстерности клоуна, три – спільні для режисерів та драматургів. У педагогічному процесі серйозну увагу приділено і “театрові одного актора”: від третього курсу студенти готують монодрами тривалістю 30–40 хв. Успішно зреалізувався і проєкт під назвою “Салон драматургів і письменників”, що розпочався із спільних семінарських занять другокурсників – драматургів, акторів та режисерів, а завершився показом вистави, складеної із скетчів, що її спільно створили студенти. Академія має укладені угоди про співпрацю із п’ятнадцятьма вищими навчальними закладами інших країн. У міжнародній співпраці надзвичайно допомагає щорічний

фестиваль студентських вистав, який організують та проводять студенти за участю та під головуванням педагогів.

Найдавніший, власне перший в Росії театральний навчальний заклад, що нині має назву Санкт-Петербурзька державна академія театального мистецтва, випускає фахівців із шістнадцяти спеціальностей: акторів та режисерів усіх театральних напрямів, режисерів телебачення, театрознавців, менеджерів. Ректор Академії, проф. Лев Сандстрем при цьому зауважив, що переважна частина усіх студентів Академії – це актори. Важливе місце у їхньому навчанні посідає навчальний театр, що є місцем практики для студентів усіх спеціальностей. Академія співпрацює також із професійними театрами: трьома драматичними, двома – комедії, театром “Лицедії”, театром ляльок, музичним для дітей. Академія, подібно до Краківської школи, має філії – у Самарі та Архангельську. Для підтримання “фірмового” знаку та відповідного академічного рівня у програмах цих філій – обов’язкове щорічне навчання у Санкт-Петербурзі упродовж місяця. За прикладом європейських театральних шкіл тут також планують започаткувати спеціальність “драматург”. У міжнародній співпраці СПДАТМ орієнтується на спільні проекти – прикладом такої співпраці була вищезгадана постава “Звичайного дива” Є. Шварца у Кракові, постанови в Англії, зокрема в Лондоні.

У відповідь на презентацію львів’ян, яку провели викладачі кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Іван Франка Олексій Кравчук та автор цих рядків, з боку господарів прозвучали ностальгійні спогади про той час, коли і в Кракові акторів навчали за принципом творчих майстерень. Через низку об’єктивних обставин, насамперед у зв’язку із великою зайнятістю педагогів, що є одночасно провідними акторами, режисерами, сценографами у

професійних театрах Польщі, краків’янам довелося відмовитись від цієї, перевіреної часом, моделі. Тому сьогодні у студентів акторського, режисерського відділень щорічно, а то й щосеместру змінюються викладачі із фахових дисциплін. На думку ректора Є. Штура, окрім переваг (можливість “пройти” кілька педагогічних шкіл, методологій) це створює й відчутні проблеми – насамперед у формуванні морально-етичних засад творчості майбутнього митця, який зазвичай потребує пильної щоденної уваги відповідального за весь курс керівника творчої майстерні.

Проблема не лише професійного, а й морально-етичного виховання нового актора для нового театру XXI сторіччя звучала чи не в кожному виступі і на круглому столі, і під час презентацій театральних шкіл. Якщо організаційно-методичні проблеми переходу до болонської системи розв’язуються, як це переконує досвід закордонних колег, доволі успішно, то формування митця нової генерації – складний і неоднозначний процес. Обмін досвідом та налагодження співпраці – найкращий спосіб пошуку відповідей на питання. І те, що педагоги Краківської театральної школи на чолі із ректором, проф. Є. Штуром побачили у своєму ювілеї нагоду обговорити ці проблеми – найпереконливіше свідчення високої професійної та етичної відповідальності цього славетного навчального закладу перед сьогоднішнім та майбутнім Театру.



Учасники та гості круглого столу “Новий театр” під головуванням Єжи Штура (на світліні праворуч). Краківська вища театральна школа ім. Людвіка Сольського, 2006 р.

Ганна ВЕСЕЛОВСЬКА

ПОЄДНАННЯ ТВОРЧОСТИ Й МЕНЕДЖМЕНТУ

Ігор Безгін. Мистецтво і ринок: Нариси. – К.: ВВП “Компас”, 2005. – 544 с.

Сказати, що поява цієї книги на часі – значить не сказати майже нічого. Адже за якихось десять-п’ятнадцять років реалії організаційної сфери мистецького життя в Україні змінилися набагато кардинальніше, ніж естетичні орієнтири вітчизняного мистецтва. Як не парадоксально, але те, що не стосується безпосередньо акту творчості, розвивається сьогодні надто динамічно й прагматично: відновлено антрепризи й ангажементи, введено систему контрактів, замість режисерського керівництва домінуючим у більшості театрів України стало директорське управління. Зрештою, всі, хто має певний стосунок до сфери театральної творчості, починають усвідомлювати незворотність і необхідність цих змін, а також залежність від них успішного розвитку духовно-творчої сфери. Але далі констатації організаційних проблем, зумовлених соціо-суспільними реаліями і хворобливого лементу з цього приводу українські науковці та практики допоки не просувалися.

Однак, у новій книзі доктора мистецтвознавства, академіка Академії мистецтв України Ігоря Безгіна “Мистецтво і ринок” уже є реальні практичні відповіді на питання, що повсякденно постають перед театральними практиками. Безперечно, не на всі питання, але більшість з нагальних щоденних проблем театрально-організаційної сфери не лише констатовано, описано та проаналізовано, а й подано перспективи їхнього розв’язання.

Зрозуміла річ, І. Безгін не чародій і не маг, що має рецепти на всі випадки життя: його книга – це узагальнення досвіду, свого й чужого, вітчизняного й зарубіжного, радянського і пострадянського. Вона увібрала напрацювання багатьох років та сотень людей, про що свідчить чималий бібліографічний апарат, система посилань і надширокий спектр проблематики.

Автор цілком свідомий, що на пострадянському просторі утворилася своя унікальна театрально-ор-



ганізаційна структура, для якої не допасуєш відпрацьовані рецепти театрального менеджменту США, Великобританії чи Франції. Відтак, його пропозиції виключають калькування чужого досвіду, а стосуються вибору доцільних управлінських шляхів саме для нашої держави з її особливим історичним досвідом. Важливість цього досвіду обумовила наповнення тексту цікавими театрально-історичними уточненнями, деталями, як-от про формування режисерської професії, про явище прем’єрства, про суспільний вплив практиків сцени і так звану “піраміду творця”.

Власне цей потужний струмінь, скерований до театральної творчості, створив незвичну ауру серйозного дослідження, на сторінках якого співіснують новітній сленговий вигук “вау!” і ретельний соціологічний аналіз. А визначення ключових понять, що належать до театрально-організаційної сфери і ринкових стосунків у цілому, та окреслення різних векторів театрального менеджменту зарубіжних країн, склали теоретичну базу, яка дозволила авторові вільно здійснювати аналіз саме українського театрального менеджменту. У підсумку ж театрально-організаційна сфера постає у І. Безгіна не як окрема галузь народно-господарчої діяльності, а як особливий сегмент театрального життя, в якому практичне й прагматичне тісно сплітається з духовним і творчим.

Така непересічна амбівалентність викладу спровокована, здається, ще й назвою книги “Мистецтво і ринок”, яку сам автор сприймає як оксюморон. Можливо тому чи не кожному розділ книги – це своєрідне

випробування на витривалість заявленого гасла-назви, зміст якого кардинально оновлюється через заміну сполучника “і”: “мистецтво чи ринок”, “мистецтво не ринок”, “мистецтво у ринок” і т. д. Провокуючи до таких сентенцій і, безперечно, вбачаючи в них особливий сенс, Ігор Безгін наполегливий у своїх переконаннях: театральна творчість, театральний ринок, управління театральною справою – це прерогатива рішучих творчих людей. На вагомості ролі творчої

особистості Ігор Безгін наголошує постійно: апелюючи до минулого, пишучи про сьогодення та прогнозуючи майбутнє, говорячи про зарубіжний досвід та відсилаючи до вітчизняних реалій, оповідаючи про мистецькі колективи. Адже навіть за усіх сприятливих умов лише потужна особистість здатна успішно кермувати в нашій театральній-організаційній сфері. Кермувати так, як уже багато років робить він сам: творчо, сучасно й динамічно.

Валентина ГАЛАЦЬКА

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР НА КРИМСЬКОМУ ПІВОСТРОВІ

*Нирко О.Ф. Ялтинська "Українська трупа".
Історичний нарис. – РВВ КДГІ, 2004. – 70 с.*

Бувають долі, як люди, а люди, як долі. Своїм подвижницьким життям ці непересічні, багатогранні особистості утверджують загальнолюдські цінності, відкривають у певній галузі наук чи мистецтв незнані історико-теоретичні координати.

Такою особистістю у житті й мистецтві був Олексій Федорович Нирко (1926–2005), музикант, історик мистецтва, культуролог, заслужений працівник культури України. Все життя він був свідомим українцем, бо народився у давньому козацькому краї – на Січеславщині (Дніпропетровщина). З юности захоплювався народними музичними інструментами, закінчив Львівський технікум культосвітніх працівників; у 1949 р. вступив до Львівської консерваторії. За сповідування національних ідей був засуджений і 1950 р. загнаний до сталінських таборів.

Після звільнення все свідоме життя присвятив мистецтву гри на бандурі. Особливо плідно працює митець після переїзду до Ялти у 1964 р. В Україні і за кордоном були відомими створені ним колективи: народна капела бандуристів ім. С. Руданського “Кримські проліски” та ансамбль “Зоряниці”. Провадив О. Ф. Нирко і педагогічну діяльність, викладаючи у Кримському державному гуманітарному інституті в Ялті.

Любов до бандури як знакового для українства музичного інструмента переросла у професійне заняття. Дослідник і педагог першим в Україні



грунтовно вивчав кобзарство у Криму та на Кубані, створивши у Ялті музей кобзарства. А велика громадсько-культурологічна діяльність Олексія Нирка спричинилася до відродження кобзарського мистецтва у кубанських станицях.

Історико-теоретичне зацікавлення мистецтвом Мельпомени в Олексія Нирка вилилося у вартісне за своїм культурологічним сенсом, важливе для історії українського театру ХХ ст. видання “Ялтинська “Українська трупа” (2004). Воно має на меті

ще й спростувати думку українофобів, нібито українське національне мистецтво є чужим для такого поліетнічного регіону як Крим. Автор означив це науково-популярне видання як історичний нарис. Варто зазначити, що манера подачі цікавого в історико-культурологічному аспекті матеріялу, численних фотографій, які засвідчують персоналії учасників театрального руху в Криму, є водночас досить демократичною, науково-популярною і по-дослідницьки скрупульозною.

Традиційна народна культура збагачувала українське середовище у Севастополі й відповідно впливала на культуру сценічну, зазначає дослідник. Антрепренер, актор, виконавець комедійних ролей у виставах І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка – Данило Журахівський (1799–1867) як один з відомих акторів першої половини XIX ст., а також К. Соленик, І. Дрейсіг, Л. Млотковська, Т. Домбровський, Д. Зубович своїми гастрольними виступами у Криму створили передумови для майбутнього національного театру. Українсько-російська трупа Д. Журахівського виступала в побудованому кам'яному приміщенні театру з надзвичайним успіхом, як вказували періодичні видання того часу, а також у Миколаєві, Одесі, Херсоні, Сімферополі. На розвиток українського театру в Криму позитивний вплив мав також видатний український поет Степан Руданський, який мешкав у Ялті з 1861 по 1873 рік.

У другій половині XIX ст., як це доводить О. Нирко, у Криму функціонує український аматорський театр: у Севастополі з 1881 р. театральним гуртком керує повірений у судових справах Л. Розумний, а по його смерті – О. Журбенко. Утвердження репертуару українського театру в Севастополі пов'язане і з діяльністю Товариства імени Тараса Шевченка.

Особливого розквіту театр сягнув у короткий період української державности (1917–1919). Так, в Українському клубі у Севастополі був створений змішаний акапельний хор зі 120 осіб, у якому заспівує Оксана Бородавкіна (у майбутньому народна артистка СРСР Оксана Петрусенко).

У 1922 р. було створено Ялтинську “Українську трупу” під орудою П. Делявського. Театр було розташовано у постійному приміщенні нового Народного Дому (тепер – кінотеатр “Спартак”), він мав відповідну обсаду, змішаний хор, танцювальну групу, малий симфонічний оркестр, театральну обслугу. Трупа, як констатує О. Нирко, давала вистави в оздоровницях Південного берега Криму, виїжджала на гастролі в Запорізьку область.



Олексій Нирко

На жаль, місцева влада та уряд Автономної республіки Крим Російської Федерації не сприяли наданню трупі державного статусу, і театр у 1927 р. самоліквідувався (чи не досить промовистий історичний факт?!). Більшість акторів перейшло в колективи ялтинської художньої самодіяльності, а Андрій Цемко заснував на його базі український аматорський драмхортеатр, що припинив свою діяльність за кордоном наприкінці Другої світової війни, як зазначає у своєму дослідженні Олексій Нирко.

Цікавим є згаданий у нарисі факт, що 1942 р. “за наказом окупаційної влади 29 осіб трупи виїждять до Німеччини обслуговувати невідільницькі табори”. Мистецький колектив дістає назву “Ялта” і розташовується в Берліні в готелі “Пфельцергоф”. Трупа виступала у Берліні, Гамбурзі, Магдебурзі, у різних містах Італії, Австрії, Німеччини. Ці подробиці, наведені О. Ф. Нирком, доповнюють тему існування національного театру в часи німецької окупації України, ґрунтовно розроблену у книзі В. М. Гайдабури “Театр, захований в архівах”.

Матеріяли та світліни, які зібрав О. Нирко, безумовно, є важливими для історії українського театру. Дослідник широко використовує жанр інтерв'ю з колишніми учасниками ялтинського колективу, крихта за крихтою збираючи цінні свідчення. У нарисі з великим дослідницьким пієтетом згадано імена Марії Берлін, Олени Рибаківської, Антоніни Ротач, Олександра Борисенка, Михайла Дмитріїва. Автор яскраво викладає матеріял, з боєм ставить проблему збереження національної культури: “Я не професійний дослідник, а лише аматор у повному розумінні цього слова, але мене бентежить те, що з кожним роком на цей неоціненний мистецький, а може й більше – національний скарб – лягає все товщий і товщий шар забуття й безпам'ятства”.



Уляна РОЙ

“НОВЕ МИСТЕЦТВО” У ХАРКОВІ

(Огляд перших номерів часопису)

З ініціативи “Харківського театрального центру”, що об’єднує чотири недержавні театри Харкова (“Нова сцена”, “Театр 19”, “P. S.”, “Котелок”) у травні минулого року вийшов перший (а в жовтні – другий) номери науково-популярного журналу “Новое искусство / Нове мистецтво / new art (96 % чистого театру)”. Редакційна колегія журналу: С. Бичко, В. Гориславець, І. Дядченко, Д. Кутовий, К. Мацієвський, М. Осипов, С. Пасічник, О. Саєнко, Ю. Швець, редактори – К. Бєляєв, А. Краснящих. Поки що це єдиний журнал у Харкові, який висвітлює сучасне театральне життя.

З-поміж численних газет та журналів харківське “Нове мистецтво” одразу привертає увагу насамперед своїм нестандартним розміром. Шпальти А3 формату, які аж ніяк не покладеш навіть до портфелю – це хіба не виклик сучасним кишеньковим носіям інформації (mp3 плеєри, флешки та ін.)? Однак завдяки саме такому формату, разом із плакатно-афішним стилем оформлення дизайнерів “3Z studio” (Сергій Мішакін, Тая Борзунова), видавці театрального журналу, на нашу думку, сподіваються привернути увагу громадськості до театрального та культурного життя Харкова.

Вступна стаття у першому числі “Нового мистецтва” пояснює вибір назви та використання мовного білінгвізму, окреслює значення, завдання та зміст журналу. З усіх постулатів найконтroversійнішим видається мовний білінгвізм, явище, на жаль, не нове, а радше анахронічне. Зрозуміло, що створення цілком



україномовного видання для інформаційного простору Харкова було б ризикованим вчинком (як додаток до епатажного формату і оформлення), тому співіснування матеріалів російською та українською мовами (у № 1 відповідно 24 і 7 статей; у № 2 – 20 і 5) видається допустимим компромісом, хоча, як і всі компроміси, викликає почуття невдоволення. Свою позицію редакція обґрунтовує так: “Мистецтво, якою б мовою воно не розмовляло з глядачем чи читачем, завжди говорить однією мовою – мовою того ж таки мистецтва”. Залишається побажати, аби, подібно до мистецької, ми нарешті визначились зі своєю мовою.

У двох номерах журналу зміст укладено з п’яти рубрик: *Театральний понеділок*, *Рецензії та отзєвы*, *Персона*, *Пьєсы* та *Информбюро*.

Рубрики *Пьес* та *Информбюро* знайомлять читачів із, відповідно, – новими драматургічними творами (“Наближення” О. Дарк, “Жанна” І. Кацман, “Вимкніть світло” К. Малініна) та цікавою інформацією про репертуар харківських театрів, мистецькі події в місті та ін. У першому числі рубрику *Персона*, або ж *Театр в лицах* заявлено як представлення читачам історичних персоналій. Йдеться про харківську актрису А. Романовську (1843–1916) у статті Ю. Полякової, а вже у другому числі – “персоною” став сучасний театр “P. S.”, про вистави якого, між іншим, в обох числах уже сказано чимало. У рубриці *Рецензії и отзиви* матеріяли поділено на дві підрубрики. Перша з них – постанови харківських театрів (зокрема, рецензії М. Прево на вистави “Двері” за п’єсою Л. Лунарі у “Театрі 19” та “Пригоди ведмедиків панда...” М. Вішнека у театрі “P.S.”; рецензії О. Коцарева на “Критичні дні” за Д. Селінджером у театрі “Арабески” та прем’єру “Місяця кохання” за І. Тургенєвим в режисурі А. Жолдака в Академічному театрі ім. Т. Шевченка та ін.). Друга – про вистави й театри інших міст (*Восток-Запад, Север-Юг*). Тут мова з приводу спектаклів, зокрема, мюнхенського театру “44” (О. Мільштейн), московського Театру Російської Армії (О. Дарк) та київських моновистав (огляд Є. Поветкіна). Ще одна підрубрика – *Проба пера*. Назва вказує, що це перші спроби театральних рецензентів, але не обов’язково студентів-театрознавців чи молодих за віком осіб: авторами рецензій можуть бути й поважні аматори театального мистецтва.

Перша і наймісткіша, на наш погляд, рубрика в обидвох номерах – *Театральний понедельник*. Хоча понеділок, як правило, у всіх театрах – день вихідний, редакція вирішила використати його для розмов про потреби та проблеми театру із його ж творцями. Підрубрики, заявлені у двох номерах: *Интервью* – із засновниками журналу, акторами, режисерами, особами, причетними до театального життя, та *Опрос* – це (у першому номері), висловлювання харківських режисерів та художніх керівників театрів про можливість співіснування державних і недержавних театрів, і (в другому) – думки представників різних професій з приводу появи “Нового мистецтва”. Підрубрики з першого числа – *Из бесед в редакции* (розмова про проблеми театрів Харкова за участю членів редколегії часопису), *Взгляд* (про механізми споживацького селекціонізму пише А. Кузьмін у статті “Протиприродний добір”) і *Guest Star* (про гастролі у Харкові московської актриси О. Морозової із авторською виставою “Щоденник брудної Еви”, автори Ю. Швець та С. Бригада), у другому номері замінено на: *Теория* (про драму та театральну мову розмірковує той-таки Ю. Швець) і *Прямий репортаж* (перебіг подій джазового фестивалю у Харкові в оглядах та коментарях

С. Давидова, А. Галицької, Д. Кутового). Назви рубрик та підрубрик, як вказує редакція, будуть постійно змінюватись і по-новому формулюватись, що частково залежить від інтенсивності розвитку культурного життя Харкова. Щоб структура журналу остаточно сформувалась і почала працювати на повну потужність, потрібен час. З номера в номер переходитимуть ті елементи, які виявляться незамінними, і згодом редакція знайде оригінальну цілісну структуру, яка відповідатиме меті та завданням журналу.

Кожну статтю супроводжує мінімально коротка інформація про автора, але коли її нема (наприклад, про Е. Катмисскую. Ретро/ Новое искусство. – № 2. – С. 36) – читач розгублений, він не довіряє тексту або ж намагається пояснити для себе причину цього. Трапляється ще так, що опубліковано кілька статей одного автора, а інформація про нього, зрозуміло, супроводжує лише один матеріал або ж розміщена на шпальті так, що потрібно проштудіювати кожний сантиметр сторінки, аби знайти потрібні рядки (це, у кращому випадку, хіба що допоможе читачеві докладно ознайомитись із журналом). То, може, щоб допомогти читачеві не загубити серед інших текстів і таку, справді цінну інформацію, потрібно усталити, звичайні місце її розташування?

Стиль оформлення, як уже було зазначено, плакатно-афішний постмодерн: привабливо й оригінально, проте... Коли необґрунтоване поєднання гігантського 72-го кегля шрифту поруч з крихітним 10-м співіснує на одній сторінці і накладається один на одного, тоді втікають, губляться між літерами і художнім оформленням сама стаття та її зміст, акценти та структура. Другий номер у цьому сенсі показовий – вже від звороту обкладинки зміст доводиться шукати у лабіринтах авангардного дизайну.

Та попри це, читаючи перші два номери “Нового мистецтва”, варто подякувати тим, хто ініціював вихід журналу, а також тим, хто втілює і продовжує втілювати ідею в життя. Тішить, що на наступний, 2007 р. оголошено передплату; періодичність (щоквартально) та й наклад у тисячу примірників відповідає популяризаторсько-виховним завданням редакції. В інформаційному просторі так мало видань, які звертають увагу на проблеми театру та театального мистецтва, надаючи на своїх шпальтах місце для театральних рецензій, що хочеться побажати харківському часопису вірності накресленим перспективам, щедрих спонсорів, творчих авторів та рецензентів, натхнення для вдосконалення структури й загального образу журналу. Постійним мотто для творців часопису, гадаємо, можуть бути слова Леся Курбаса: “Мета сих рядків – перш за все закласти перші пункти порозуміння нашого з публікою, що приходитиме дивитись і слухати до нашого театру”.

Федір СТРИГУН

ВІН ЖИВ ТЕАТРОМ

(Пам'яті Михайла Форгеля)

Про заслуженого діяча мистецтв України, художнього керівника Тернопільського академічного обласного музично-драматичного театру імені Тараса Шевченка, художнього керівника Міжнародного фестивалю “Тернопільські театральні вечори” Михайла Якубовича Форгеля у “Просценіумі” ми писали не раз. Ще у вересні минулого року за кулісами заньківчан під час гастрольної вистави “Цар Едіп” Київського театру ім. І. Франка, яку він приїхав дивитися, домовлялись про публікацію його наступної статті у “Просценіумі”.

Доля ж знайшла зовсім інший привід... У той день, коли ми зустрілися із художнім керівником Національного театру ім. М. Заньковецької Федором Миколайовичем Стригуном, щоб поговорити “про Форгеля”, було 25 грудня, Різдво, яке для Михайла Якубовича було особливим святом. Цей день був 87-им, відколи його вже не було з нами...

Кор.: Федоре Миколайовичу, як режисер, як керівник, як людина Ви були дуже близькі із Михайлом Якубовичем. В чому ж, на Вашу думку, полягав “феномен Форгеля”?

Федір Стригун: Насамперед, він був блискучим організатором театральної справи, раніш би сказали – антрепренером. Історія українського театру пам'ятає їх: Кропивницький, Старицький, Садовський, Карпенко-Карий, Стадник, Бенцаль. Потім ці адміністративні художньо-творчі діячі відійшли вбік, радянська держава перебрала на себе всі функції, усе віддала парторганізаціям, номенклатурі. І від таких людей перестало будь-що залежати, зникла антреприза. І це дуже неправильно. Адже цієї професії не навчиш. Це може навчити народ, навчити аматорство. І я свого часу був організатором театру – звичайно, аматорського – у себе на селі. Тоді на мене працювало усе село: і кузня, і майстерня, і короварня, і колгосп.



Михайло Форгель

Так ось там, де народився Михайло Якубович – на Тернопільщині, у Скалатському районі – звідтіля вийшло багато справді відомих діячів. Крушельницький, Геляс, Бучма, Курбас. Треба було, мабуть, з дитинства в себе всотати диво театру. І коли природа не дала йому можливості бути актором в театрі, не подарувавши сценічної фактури, голосу (а він сам до себе дуже критично ставився), то любов до театру з нього ж ніхто не знімав! І це була така висока любов до театру, до кіно, до мистецтва, до літератури! Він був талановитим хлопцем – ще від піонерських нагород, коли про нього писала центральна “Піонерська правда”. Він пішов, щоб бути ближчим до мистецтва, в училище культури у Тербовлі. А Тербовля – це така собі Болонья на Поділлі. І там він набирався не лише знань – а й особливого ставлення до традицій, які оберігають у цьому краї дуже пильно. Ось згадати б театральний музей у селі Копичинці, який організував Юліан Савка – це ж дивовижно! Яке святе ставлення до театру, мистецтва, акторів-земляків! Любов до акторів, а до талановитих особливо – це було щось безмежне для нього. Він безумно любив акторів...

Кор.: А як при цій любові він міг керувати ними – такими різними, суперечливими?

Ф. С.: А я скажу як. Дуже просто. Любив... Вірив у свій колектив і своє покликання...

Кор.: Хоча шлях до цього покликання був у нього довгим і непрямим...

Ф. С.: Звичайно. Він у юнацькі літа належав до так званої “золотої молоді”, або ж – “стиляг”. Уже після Теробовлі, студентом Київського інституту культури, коли приїздив до Тернополя – з ним гуляло пів міста. В цьому була щирість і широта душі. Але в цій же душі незмінно жила глибока Віра. Михайло Якубович був католиком за віросповіданням. І ця віра, як на мене, не просто в чомусь обмежувала його, а організовувала його духовне життя.

Кор.: Коли Ви уперше з ним познайомилися?

Ф. С.: Точної дати не назву. Десь середина сімдесятих років уже минулого століття. Ми тоді часто гастролювали в Тернополі. Я спочатку просто бачив його, не знаючи, хто це. Він не пропускав жодної вистави, жодної прем’єри. Взагалі, все життя був жадібний до мистецьких вражень – дивився усіх і усе. Гастролерів у Тернополі – без винятку, потім, навчаючись у Києві – усі київські театри, усіх тамтешніх гастролерів. Коли повернувся назад – збагнув, що Інституту культури замало. Подався у Москву, в театральний інститут Луначарського. І там передивився усе, що міг, мав купу знайомств – його однокурсники тепер провідні театрознавці, його навчали блискучі педагоги. Коло спілкувань надзвичайно розширилось. Київ, Москва загострили його естетичні смаки, сам багато учився, вдосконалювався. Так ось, одного дня, здається, дев’яносто другого року, сиджу я у себе в гримерці, аж хтось постукав і – заходять до мене два “хлопчики”. Це були Григорій Шергей, тоді начальник Тернопільського обласного управління культури, і Михайло Форгель – тут я згадав, що бачив його. Вони говорили про кризу у тернопільському театрі, розповіли, яким бачать театр, як хочуть продовжувати традиції Ріпка, Степаненко, Загребельного. Перед тим я відмовлявся від запрошень кілька разів. Але цього разу погодився. І ми поставили “Суєту” Карпенка-Карого, щоб об’єднати розколотий протистоянням колектив. І далі пішло. Тоді він, будучи художнім керівником театру, не проминув жодної репетиції “Суєти”, жодного прогону.

Кор.: Як він наважився прийти у такий розкряяний колектив? Та ще й перебороти таку кількість проблем – з його м’якістю, інтелігентністю?

Ф. С.: Він і пішов туди, і зміг це робити, бо повірив у добрий потенціал цього театру, в людей. Відчув, що знає, як треба робити. І дуже вдало почав. Нікого не образив, нікого не звільнив. Він дивовижно умів

розмовляти з начальством. Він якось так міг розмовляти і в себе, в Тернополі, і в Міністерстві культури, – що усім був “до розмови”, дуже комунікабельний. Він одразу познайомився з усіма директорами і керівниками театрів регіону. Щось таке у ньому було від старої доброї “Просвіти”...

Кор.: ... і дивовижне уміння легко зав’язати і вести бесіду, поважати і зацікавити співрозмовника.

Ф. С.: Дуже добре знав історію українського театру. Найулюбленіша вистава його – це “Житейське море”. У мене навіть є приватне відео, на якому Михайло Якубович сидить у кадрі з Володимиром Ячмінським, і той читає йому монолог Усяя. Вони двоє ведуть монолог на повному серйозі, а Назар Стригун, мій син, поміж ними позаду комедійно це відтінює. Це такий театр! Так ось, коли Михайло Якубович прийшов до театру, він одразу побачив людей, які справді хотіли працювати. Він одразу знайшов спільну мову з цехами, з бухгалтерією, з заступниками своїми – Олегом Дмитровичем, це ж потрясаючий замдиректора. І дуже скоро створилося враження, що Форгель у цьому театрі народився і жив тут багато-багато років. Майстрів сцени – Гонту, Коцюлима, Ячмінського, Бобровського, Давидко, Хім’яка він по сцені прекрасно знав, бачив увесь їхній репертуар. Він не відірвав театр від міста, він завжди знав, чого хоче глядач. Але завжди чітко відрізняв – де комерція, де творчі засади. Він знайшов спільну мову з молодим ще тоді режисером В’ячеславом Жилою. Це він його скерував до українського репертуару. Багато думав над майбутнім театру, над вихованням своїх акторів. Пам’ятаю, з яким захватом він дивився наших студентів – тоді це ще було у Львівській консерваторії – коли вони працювали у “Ромео і Джульєтті” чи виходили у виставі “Ісус, Син Бога Живого”... Він загорівся мати своїх, шевченківських, студійців – і зробив це! У нього вистачило і доказів, і переконливості, щоб захопити цією справою і управління культури, і дирекцію музичного училища. І відкрив-таки акторське відділення. А як тішився! Скільки разів він привозив цих студентів до Львова – на наші прем’єри, на фестиваліні вистави. Вони за ним як курчата бігали. Окрім того, що їх навчали майстерности актора, в них виховали оте найцінніше – патріотизм до театру, але не до театру взагалі, а до театру конкретного – Тернопільського імени Шевченка. Тут для них був дім, тут і монастир... І було ж уже кілька випусків. Не всі залишилися у театрі. Але для найкращих він знайшов місце, ставки – і театр ожив, запульсував. Йому багато довелося пережити чиновницького бюрократизму. Добре, що в Тернополі всі керівники, врешті-решт, розуміли його. Я казав колись, що всі добрі люди – з худож-

ньої самодіяльності, від аматорства. Бо там, серед тернопільського керівництва, немає людини, яка б не співала в якомусь хорі, чи не грала в ансамблі, чи не виходила на сцену в аматорській виставі. Це ж святе було, особливо взимку – на Поділлі, на Тернопільщині. Оцією любов'ю він і освятив усіх довкола себе. І хто більше сприйняв віру, той і знайшов собі місце в театрі. Хто не сприйняв – пішов на обочину. І це також коштувало Форгелеві здоров'я. Він і жив у театрі. Тільки що не спав. А бувало, мабуть, й спав, тільки ми не знаємо. Його цікавило все: акторський, столярський цехи. Та ж він закладав свою квартиру, тільки щоб випустити виставу! Вона й зараз – вже по його смерті – закладена. Тільки він нікому про це не казав. Навіть мені. А все посміхався. Тільки один раз признався і на моє здивоване питання відповів: та потім якось розрахоуюся... Я завжди кпив з нього, жартував – і він про це знав. Форгель помер – і для мене цілий пласт життя відійшов. А як він умів запрошувати, ні – випрошувати на постановку! Він так тебе зазомбує – і що театр у нього найкращий, і що актори найталановитіші, і за якийсь час ти вже відчуваєш себе так, наче завинив виставу Марії Євгенівні чи ще комусь. Та й їдеш, вириваєш час, ставиш.

Кор.: І в цьому сенсі у нього, як художнього керівника театру, було багато переваг?

Ф. С.: Так, бо зазвичай головний режисер має "свої вистави", і директор має своїх "улюбленців". А для нього всі вистави, роботи і режисери були однакові. І він зміг – що важливо – повернути у Тернополі всіх людей обличчям до театру. Всі раптом збагнули, що театр – це вогнище, біля якого можна нагріти душу, можна розм'якшити серце, чогось навчитися, зрозуміти, а найголовніше – збагатитися духовно. В театрі найперше – людей любити. Любиш людей – любиш театр. От показовий момент: недільні репетиції було перенесено на годину пізніше, щоб актори мали час піти на службу Божу!

Кор.: Він був веселий чоловік, і мабуть, усе сумне тримав у собі, не виставляв напоказ. Але Ви були дуже близькі – що стояло за цією веселістю, що йому боліло, що найбільше ображало?

Ф. С.: Не міг зрозуміти людської невдячності. При цьому продовжував робити добро – бо ж був християнином. І коли казав інколи, що хоче кинути театр – я сміявся, бо це б означало – кинути самого себе. Якщо чесно, може й тісно йому було в Тернополі. Але якби його запросили до Києва – не знаю, чи він би погодився. Він не був таким чоловіком, що кар'єру собі будує у житті чорт-батька зна для чого. А це був такий чоловік, який щасливий тим, що у нього є місце роботи, де він може ошчасливити людей, життя, аби воно не було таким сірим. Це ж не кожен

може йти містом і гукати до знайомих: "То ж ви на прем'єру сьогодні прийдете? Не забудьте!"

Кор.: Він був знаючий, вдумливий театрознавець. А водночас – у ньому завжди жив добрий театральний кураж. Я дивувалася з цього поєднання...

Ф. С.: Так, театральні легенди жили в ньому і з ним. Він попри все був людиною богеми. І в театрі любив богему. Але в нього було своє розуміння – богема любови. Навіть за столом красиво посидіти... У нього і вислів такий був: "Правда, нам добре?" А піком цього всього, мабуть, був момент, про який зараз розкажу. Під час дуже успішних гастролей тернополян у Чернівцях очевидці бачили, як схвильований прийомом публіки художній керівник театру Михайло Форгель вибіг на вулицю і під дощем, нікого не бачачи, ходив узад-вперед і розчулено плакав, промовляючи сам до себе: "ну ха-а-роший же театр! ну театр же ж ха-а-роший!" Ви собі уявляєте такого керівника?

Кор.: Він мав у собі конструктивну ідею розбудови театру, бо можна бути чудовим комерсантом або прекрасним режисером, або дуже сумлінним адміністратором, але не бачити перспективи розвитку театру, не ставити тих складних творчих завдань, долаючи які колектив якраз і рухається уперед.

Ф. С.: Так, бо для цього потрібні культура і освіта. І він їх мав. Проаналізуйте репертуар театру – і Вам стане зрозумілим, якого широкого діапазону прагнув Михайло Якубович для свого колективу. І команду довкола себе формував з таких людей. І я не знаю, чи сьогодні в Тернополі знайдеться хоч одна людина, яка б здивувалася: дивись – і не актор, і не режисер, і нічого не ставив, а театр же який зробив! Я його любив... Я його любив безмежно... Саме зараз я це розумію... Мабуть, в тому його секрет, що він не за комерцією бігав. І не за гроші в театрі служив. Він працював зовсім за інше. За любов до театру.

Розмовляла Майя Гарбузюк



Майя ІЛЮК

“СЦЕНОГРАФІЯ. СЕЗОН 2006”

*Костюми до вистави “Добрий Хортон”
за Ю. Чеповецьким. Художник – Олег Татаринов.*

Від 25 жовтня до 24 листопада 2006 р. у Галереї мистецтв ім. О. Замостян Національного університету “Киево-Могилянська академія” було розгорнуто виставку “Сценографія. Сезон 2006”. Ідею відродити традицію щорічних підсумків театрального сезону підтримали численні київські сценографи різних поколінь та творчих напрямків. Про це свідчить широке коло учасників: А. Александрович-Дочевський, В. Бариба, І. Білецький, О. Вакарчук, О. Гавриш, А. Злобін, В. Карашевський, В. Кузьмічова, М. Левитська, О. Луньов, Л. Нагорна, А. Натяжна, М. Погребняк, Т. Соловйова, Д. Таранін, О. Татаринов, Б. Фірцак, П. Фішель. Автор проєкту – режисер А. Приходько, куратори – А. Александрович-Дочевський, В. Бариба, Л. Нагорна.

Простора зала Галереї на час виставки стала чимось на кшталт театрального майданчика, де фантастичні фігури Лева й Бика (фрагменти сценографії з вистави “Шякунтала”, худ. М. Погребняк) опинились поруч із манекенами у стильних костюмах з вистави “Кохання у стилі бароко” (худ. Т. Соловйова), дотепні костюмо-персонажі з “Доброго Хортон” (худ. О. Татаринов) відбивались у склі фотографій з опери “Мойсей” (худ. М. Левитська), а на підлогу “неспо-

дівано” висипалась гора соняшникового лущиння – “зерно” сценічного простору вистави “Голодний гріх” (худ. В. Карашевський). Діяльність театральних художників представлено різнопланово: ескізи до вистав, ескізи костюмів, світлини з вистав, макети, власне костюми, фрагменти сценографії, елементи реквізиту, театральні плакати... Це надало експозиції театральності, атмосфери імпровізації і водночас вкотре покликало до роздумів про тривалий та складний шлях сценографічного образу від задуму до втілення, про особливості роботи художника у сучасному театрі, про ті проблеми, що їх доводиться долати митцям у процесі випуску прем'єри.

Цим та іншим питанням творчості сучасних українських сценографів було присвячено організований ініціаторами виставки круглий стіл, що відбувся 16 листопада. Участь у його роботі взяли театрознавці, режисери, художники, студенти Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, а провадили зустріч А. Приходько та А. Александрович-Дочевський.

У своєму слові головний редактор часопису “КіноТеатр” Л. Брюховецька наголосила на необхідності проведення такої виставки саме в стінах Галереї,

сказала про перспективність подальшої співпраці, про діяльність Театрального центру Києво-Могилянської академії. Завідувач кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого В. Фіалко наголосив на тому, що попри усі організаційні, творчі труднощі останніх десятиліть творчість театральних художників в Україні залишалась у колі зацікавлень театрознавців і була – на його думку – достатньо широко висвітленою та зафіксованою у фахових публікаціях. Підсумовуючи виставкову експозицію, В. Фіалко висловив зауваження з приводу відсутності якісно нових мистецьких вирішень, які б могли здивувати, вразити неординарністю розв’язання творчих завдань. Н. Владимирива привернула увагу присутніх до проблем творчої реалізації наймолодших сценографів, до взаємної відірваності та нерозуміння одне одних нових поколінь режисерів і художників, що, на думку театрознавця, завдає непоправної шкоди не лише сьогоденню, а й майбутньому українського театру.

У жвавій дискусії, до якої долучилась і авторка цих рядків, учасники прагнули випрацювати спільні думки, спільне розуміння проблем розвитку сучасної української сценографії. І хоч позиції “доповідачів” не завжди збігалися, були дискусійними, а доволі провокативні виступи головного художника Національної опери ім. Т. Шевченка М. Левитської та режисера О. Білозуба додавали розмові подекуди надмірної категоричності, необхідність та плідність таких зустрічей – безсумнівна. Як не називай це спілкування: “творчою тусовкою” чи “круглим столом”,

зустрічі на “нейтральній” території допомагають вибудувати спільний творчий простір – прозорий для найрозмаїтіших думок, бачень, уподобань. А студентам припала до душі сама можливість доторкнутись власними руками до незвичайних сценічних персонажів – реквізиту, елементів сценографії, що зазвичай залишаються по той бік сцени. Та й сакраментальне

*Макет до вистави “Біла ворона” Ю. Рибчинського.
 Художник – Данило Таранін.*



*Елементи сценографії з вистави “Шякунтала”
 Калідаси. Художник – Марія Погребняк.*





Костюми до вистави “Кохання в стилі бароко” Я. Стельмаха. Художник – Тетяна Соловйова.

питання “для кого й для чого створена виставка?”, що прозвучало під час зустрічі, стало зайвим, коли на наших очах до зали продовжували заходити відвідувачі – студенти, перехожі, здивовано-зацікавлено оглядаючи майже невідомий для них і такий особливий світ сценографії.

Тож, організатори виставки й “Круглого столу”, учасники й гості, а також відвідувачі експозиції, справді втішалися – з можливості оглянути останні роботи минулого сезону, з нагоди поспілкуватися. З тієї врешті-решт, причини, що нуртують у середовищі сучасних столичних митців ідеї некомерційні, творчі, здатні реалізовуватись у цікаві проекти, об’єднуючи творців, критиків, науковців.

Висловлені у часі зустрічі побажання з приводу вдосконалення експозиції, очевидно, допоможуть організаторам наступного разу ще більше розширити межі проекту. І спільне рішення про друк каталогу за підсумками першої виставки, сподіваємось, завершиться виходом видання у світ. А справжній мистецький приклад ініціативності, толерантності, жертовності організаторів виставки мав би надихнути сценографів в інших регіонах України на проведення подібних акцій.

Світлина автора статті

Учасники, гості та організатори круглого столу “Pro et contra сучасної сценографії”. Київ, 2006 р.



Світлана ШАШКО

ФРАНКОВІ КАЗКИ МАНДРУЮТЬ КАРПАТАМИ

Івано-Франківський обласний театр ляльок імени Марійки Підгірянки 150-річний ювілей від дня народження видатного українського письменника, філософа, драматурга Івана Франка вирішив відсвяткувати у дорозі. Протягом місяця, від 26 вересня до 9 листопада 2006 р., лялькарі показували своїм наймолодшим глядачам вистави за творами Камењара: “Коли ще звірі говорили” (режисер-постановник – Д. Нуянзін, режисер капітального поновлення В. Підцерковний), “Підкова на щастя” (режисер – В. Богданець), “Лис Микита та неситий Вовк” (режисер – Л. Попов, художник-постановник вище згаданих казок – М. Данько).

Сьогодні Театр імени Марійки Підгірянки чи не єдиний в Україні, в чинному репертуарі якого аж три вистави за творами уславленого ювіляра. Образний світ дитини й любов до національної культури, мови має формуватись на найкращих зразках української драматургії, – переконаний довголітній керівник театру, заслужений працівник культури України Зеновій Борецький. Саме йому належить задум здійснити ці гастролі у найвіддаленіші куточки Івано-Франківщини, бо переконаний: душа сучасної дитини потребує якісної та змістовної духовної поживи.

Лялькарі вирішили в такий спосіб наблизити Франкове слово та його образний світ до наймолодшого глядача, котрий часто позбавлений можливості бачити живий театр. Благородну ініціативу директора підтримали Івано-Франківська облдержадміністрація та обласне управління освіти.

Протягом місяця актори поспішали назустріч дітям Верховинського, Косівського, Богородчанського, Надвірнянського, Рожнятівського районів області. Без фінансової підтримки облдержадміністрації така акція, зрозуміло, не відбулася б. Вартість квитка на вистави більш ніж символічна – 3 гривні. Витрати театру не завжди покриваються прибутками. Але митці, свідомо порушуючи “домашній” затишок, вирушають назустріч своїй головній аудиторії. Яким же здивуванням для лялькарів була реакція вчителів СШ № 2 м. Космача (куди лялькарі не мали змоги приїхати 2 роки!) та Косова: мовляв, їхнім дітям не потрібний театр! Вони нещодавно бачили ...цирк! – тому масово повернули квитки.

Така “позиція” педагогів, не підкріплена волею дітей, насторожує та лякає своїм авторитаризмом.



Сцена з вистави “Підкова на щастя” за І. Франком. Режисер – Володимир Богданець, художник – Микола Данько. Івано-Франківський обласний театр ляльок ім. Марійки Підгірянки, 2006 р.

А ще підтверджує: в нашій державі уже вирросло і сформувалось покоління, клоноване іноземною низькопробною відео– та телевізійною продукцією. Якщо митці не битимуть на сполох і не йтимуть назустріч глядачеві з альтернативою високого духовного та мистецького змісту, нація морально деградує. Тому Івано-Франківський обласний театр ляльок показує приклад, бо розуміє, “як багато важить слово”.



Сцена з вистави “Коли ще звірі говорили” за І. Франком. Режисер-постановник Дмитро Нуянзін, Режисер – Володимир Підцерковний, художник – Микола Данько. Івано-Франківський обласний театр ляльок ім. Марійки Підгірянки, 2003 р.

*Привітальний виступ
Романа Іваничука.*



Галина Біловус презентує бібліографічний покажчик часопису "Просценіум".

Євдокія СТАРОДИНОВА

"Просценіум" та "Віснику Львівського університету. Серія мистецтвознавство" – 5 років

Свято Святого Миколая – 19 грудня 2006 р. – для редакцій часопису "Просценіум" та "Вісника Львівського університету. Серія мистецтвознавство" було пам'ятним – відзначали своє п'ятиліття. Без перебільшення, саме у надвечір'я Св. Миколая 2001 р. з друкарні винесли першу пачку "Просценіуму", а "Вісник..." уже перед тим лежав на полицях університетської бібліотеки. Обидва видання було започатковано на кафедрі театрознавства та акторської майстерності – тоді ще у складі філологічного факультету ЛНУ ім. Івана Франка.

До першого скромного видавничого ювілею готувались уже всім новоствореним факультетом культури і мистецтв, що постав 2003 р. Викладачі кафед-

ри бібліографії та бібліотекознавства Г. Біловус та Н. Демчук (завідувач кафедри – доц. О. Колосовська) уклали бібліографічні покажчики змісту "Просценіуму" та "Вісника..." за 2001-2006 рр., додавши іменні та алфавітні покажчики. Презентація відбулась у часі ювілейного вечора. Відтепер кожен науковець, викладач, студент у пошуках потрібної інформації про публікації у цих виданнях може звернутися до покажчиків.

Ювілярів вітали ректор Університету, проф. І. Вакарчук; голова НТШ доктор історичних наук О. Купчинський; відомий письменник Р. Іваничук, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка; представники Наукової бібліотеки ЛНУ імени Іва-



Привітальні виступи (згори до низу): Григорія Чопика, Олега Купчинського, Романа Яціва та камерного хору студентів I-го курсу кафедри музичного мистецтва ЛНУ ім. Івана Франка.

на Франка. Від наймолодшої на факультеті кафедри музичного мистецтва (завідувач – проф. Е. Тайнель) виступив студентський хор під керівництвом асист. М. Телюка. Святий Миколай (М. Король) у супроводі Ангела (О. Миронова) вручив подарунки членам редакції часописів-ювілянтів.

Світлини до статті Василя Рогана



Микола ЛАБІНСЬКИЙ

ЛЕСЬ КУРБАС – ПЕРЕКЛАДАЧ

Кожна епоха народжує митців, які творять духовне й культурне життя своєї нації, втілюючи у своїй творчості найістотніші риси народу. Їхнє мистецтво мовби вбирає в себе творчу енергію народу, особливо в драматичну добу, в часи виняткової напруги, піднесення, трагічних прозріння і пророчих осяянь.

Саме таким велетнем був Лесь Курбас – один з найвидатніших творців українського культурного життя 20-х – початку 30-х років, один з чільних діячів відродження української національної культури. Він – актор і режисер, публіцист і організатор театру, театральний педагог і сценічний діяч, драматург і перекладач, мислитель або (якщо скористатися висловом Неллі Корнієнко) – глибоко своєрідний філософ-естетик. Осяжність і вдумливість висунутих і розв’язуваних Курбасом новітніх мистецьких завдань співмірна як з трагізмом його особистої долі, так і з долею всієї української культури ХХ ст.

Творча спадщина Леся Курбаса впевнено повертається до нас. Видано значну частину спогадів (на Україні і за рубежом), мемуарів, статей, написаних колишніми молодотеатрівцями й березільцями, учнями й соратниками новатора театру. Ґрунтовні розвідки, присвячені його творчості, опублікували Юрій Бобошко, Наталя Кузякіна, Галина Довбищенко (у співавторстві з автором цих нотаток), Неллі Корнієнко, Лесь Танюк, Ірина Волицька, Раїса Скалій, Алла Терещенко, Наталя Чечель, Петро Медведик, Михайло Москаленко, із зарубіжних вчених – Валеріян Ревуцький та інші дослідники. Видавництво “Дніпро” в 1988 р. вперше випустило том мистецької спадщини Курбаса, де репрезентовано різні жанри: режисерські щоденники й філософсько-театрознавчу есеїстику, цикли лекцій з режисури та практики сцени, маніфести, статті, розпорошені в періодиці 20-х років, стенограми виступів, інтерв’ю, переклади й драматичні твори. Видавництво Соломії Павличко “Основа” у 2001 р. опублікувало книгу “Лесь Курбас. Філософія театру” – великий масив

стенограм лекцій Курбаса з режисури та практики сцени, а також стенограм засідань режисерського штабу та станції фіксації і систематизації досвіду “Березоля”: видання хоч і не є ще підсумковим, все ж у багатьох відношеннях найповніше. Це перша спроба дати українському читачеві, театрознавцеві, теоретикові та практикові сцени Курбасів теоретичний доробок як певну цілість – по-своєму різнорідну, але разом з тим внутрішньо організовану і структуровану. Видобуто з архівів і згромаджено величезний матеріал, що відкриває перед дослідниками теоретичний доробок видатного майстра і, нарешті, стає практичним відновленням деяких основоположних начал будівництва української культури.

Окремі періоди життя й діяльності Леся Курбаса почали вивчати масштабніше й детальніше в останнє десятиліття ХХ ст.: 1991 р. видано збірку статей і документів, присвячену Молодому театрові; 1995 р. опубліковано монографію Ірини Волицької, де йдеться про становлення Леся Курбаса як особистості й митця під час навчання у Віденському та Львівському університетах, простежено його участь в аматорських театрах, а також професійна діяльність у театрі товариства “Руська бесіда”. “Лесь Курбас: репетиція майбутнього” (1998) – книга Неллі Корнієнко – перша монографія, у якій здійснено сукупне дослідження евристичних художніх моделей Леся Курбаса.

Дослідники новаторського театру Леся Курбаса зробили чимало для осмислення його спадщини; без сумніву, основну роботу належить виконати в майбутньому, адже курбасознавство як наука поки що робить свої перші кроки. Скажімо, досі майже не висвітлено шлях Курбаса-перекладача.

Попервах може здатися, ніби його перекладацький доробок, кількісно не такий уже й значний, щось другорядне або, принаймні, допоміжне у творчих пошуках основоположника національного театру. Він пробував себе у прозі – і не без успіху, одну з

новел молодого Леся Курбаса привітав і опублікував у “Літературно-науковому вістнику” за 1906 р. Іван Франко, другу – “Сни” – надруковано в журналі “Україна” – в рік 100-річного ювілею митця (збереглась серед рукописів Каменяра). Цим проза Курбаса-белетриста, власне, й вичерпується. Відомо і про Курбасову працю в молодому українському кінематографі; як режисер він ставить у 1924–1925 рр. три короткометражні фільми: “Вендета”, “Пригоди Макдональда” й “Арсенальці”. Зняв також кілька кіноепізодів до театральних вистав “Джиммі Гігінс” та “Диктатура”. Але кінематограф його не скорив, як не став він і прозаїком. Перекладацька праця Леся Курбаса важила більше в цілісному контексті його творчості.

Про початки перекладацтва Леся Курбаса свідчив його приятель з гімназійних та університетських літ Хома Водяний: “У другім семестрі 1909/1910 навчального року Лесь готував до постанови п’єсу Макса Гальбе “Молодість”, над перекладом якої сам працював. Але молодь тоді була захоплена боротьбою за український університет – відбувалися наради, збори й “конспірації” – тому виставу до кінця не довели”. Аматорський гурток було розпущено, а сам Курбас, разом із багатьма іншими студентами, учасниками змагань за переведення університету на українську мову викладання та демократизацію, був заарештований і виключений з університету. Драма “Молодість”, спрямована проти реакційної ідеології та обскурантизму, побачила кін лише 15 жовтня 1917 р. в Києві на сцені Молодого театру. Режисером був Лесь Курбас, він же й виконував роль молодого студента Івана Гартвіга. Нарешті, наприкінці 1918 р. в київському видавництві “Грунт” ця драма вийшла окремим виданням.

Навесні 1917 р. в Києві було скликано збори театральних діячів міста, які, на пропозицію Леся Курбаса, створили щомісячний часопис “Театральні вісті”. Як секретар редколегії цього журналу Лесь Курбас розгорнув активну діяльність. Тут з’являються його полемічні статті, огляди, рецензії, видруковано й кілька власноручних перекладів. Передусім треба назвати переклад театрознавчого есею “Трагедія актора” німецького режисера й теоретика театру Еміля Лессінга, який працював на початку століття у Берлінському Вільному театрі (“Театральні вісті” за 1917 рік, № 2, 3-4, 5-6).

Тема, очевидно, була близькою самому Курбасові: в ній йдеться про акторський протейзм, про, так би мовити, професійний ризик акторського ремесла – загрозу втрати на сцені особистості. Проблема аж ніяк не вузько театрознавча. Ось кілька уривків: “В одному оповіданні розказується про трагізм старої

акторської душі, трагізм глибоко скомплікованого типу. Постарілий “герой” робить одного дня безумно жахливе відкриття, що в нього немає власного “я”.

Він відкриває, що завжди говорить чужими словами, чужими очима бачить, чужим вухом чує. Через невміння, соромливість чи боязкість висловити своє “найістотніше” він копався все своє життя довкола життя чужого, він навіть не знав, чи мав він справді коли-небудь свою індивідуальність. Він почував тільки, що став штучною людиною, що на місце його природної природи, вдачі, прийшла, як друга природа, штучність, його нова істота...”

“Навіть його найправдивіші почування стають перед внутрішнім дзеркалом у позу; і коли біль шарпав душу, то правда тільки те, що біль шарпає, але в тім, як він шарпає – сидить вже добрий шмат актора”.

А далі: “Ах ви, “артисти!” Ах, до чорта з вашим “мистецтвом”! Бути людиною, помагати людям, бути теплою, діяльною, помічною людиною – повірте, ви, “артисти” – се є більше, як все. (Принаймні так довго, доки нужда і горе кричать). І я не знаю багато таких висловів, щоби були мені такі противні, як слово Гофмансталя: “Добрий вірш є більше, як виграна битва”. І я не знаю кращого слова, як висказ Ріхарда Вагнера: “Доки ще знаходять на вулицях замерзлих хлопців-ремісничих, так довго не слід би й думати навіть про наше мистецтво”.

Того ж 1917 р. в “Театральних вістях” (№ 5–6) було вміщено афоризми Оскара Вайльда в перекладі з англійської мови Леся Курбаса. Всі вони певною мірою стосуються театального життя або мистецької практики взагалі. Наприклад: “Справжній драматург представляв нам життя під формами мистецтва, а не мистецтво під формами життя”.

“Давніше людськість мала тортури, тепер вона має пресу”.

“Різномірність поглядів на твір мистецтва доказує, що сей твір є новий, многогранний і спосібний на життя”.

“Не можна твору мистецтва судити не за тими законами, які виведені з нього самого; найважливіше те, чи він сам у собі суцільний”.

Легко переконалися, що ці та інші думки Оскара Вайльда перегукуються з мистецькими ідеями самого Курбаса.

Остання з перекладацьких публікацій Леся Курбаса в “Театральних вістях” (1917 р., № 9–10) – стаття “Драма і сцена” Рудольфа Блюмнера, німецького поета-експресіоніста, який був близьким до групи лівого журналу “Штурм” (виходив у 1910–1932 рр.). Стаття містить деякі співзвучні самому Курбасові ідеї, зокрема заперечення традиційного уявлення,

нібито театр – слухняний інтерпретант драми, отже, театральне мистецтво переважно вважають ілюстрацією. Автор статті впевнений, що драму треба трактувати як інтегральну частину цілком суверенного мистецтва театру. Аналогічні погляди згодом висловлював і Лесь Курбас у 1920-х роках у працях із режисури та практики сцени.

Київське видавництво “Трунт” випустило 1918 р. в перекладі Леся Курбаса книжку німецького мистецтвознавця та есеїста Віктора Обюртена (1870–1928) – “Мистецтво вмирає”. Жанр цього твору – щось середнє між мистецтвознавчим етюдом, есеєм і поемою в прозі. Автор застерігає сучасників від одностороннього захоплення науково-технічними відкриттями, стандартизацією життя, від схиляння перед позитивістськими утопіями, з їх обіцянками негайно ошчасливити людство за відмову від людської індивідуальності. Він нарікає на те, що людство, прагнучи здобути максимум прагматичних вигод, зрікається всього, пов’язаного з поетичним сприйняттям дійсності. Роздуми Віктора Обюртена сповнені глибокого смутку, та коли ж мова заходить про міщанські “омасовлені” смаки, в тексті лунає вбивчий сарказм. Чимало пасажів цього, здавалося б, напівзабутого трактату нині, як не дивно, набули своєї нової гостроти: “Були колись німецькі поети, що виспівували річку Рейн; його зелений шум проходить дзвінко через німецьке письменство від часу невідомого поета Нібелунгів аж до романтиків і до болісного вірша Генріха Гейне. Гарно. Але Рейн знищується чимраз більше, і чимраз то менше може давати натхнення для поетичної творчості. Тепер на цьому місці, де колись була річка, є щось в роді континентальної канави, якою возять у Голландію швейцарський маргарин; закопчена канава, що приймає жовті сплави цементових заводів, що тягнеться між тисячею фабрик і закурених димарів. А біля скелі Льорелай є тепер пристань для буксирних барок. Важко уявити, щоб коли-небудь якийсь поет заспівав ще пісню про цю комунікаційну гілку; а коли все-таки знайдеться такий поет, то це буде, напевне, якийсь йолоп, що вмовлятиме в себе і в нас настрої, який більш не існує, і переживуватиме старий літературний трафарет”... “Світ ще ніколи не мав такого промислу, як тепер, індустрії, котра хоче знищити Богом створене обличчя планети; він ще ніколи так, як тепер, не мусив здавлювати кожного руху генія і покоряти його нечуваній соціальній організації, обнімаючій цілий світ. З дев’ятнадцятим століттям прийшло в світ щось наскрізь нове, і ніякий історичний досвід нічого нам не роз’яснить”.

Лесь Курбас написав до цього трактату передмову “Слово перекладача”, де полемізує з автором,

доводить читачеві, що справи стоять далеко не так однозначно: “Не для того, – пише він, – я перекладав цю книжку бездонного, безнадійного суму й глибокої любові до мистецтва, щоб пропагувати її ідею: “мистецтво вмирає”... Для нас, сучасних, до котрих вже встигли докотитися хвилі нових гасел із Заходу і Сходу, для нас, що відчули всю трагедію переломової години в мистецькій свідомості і відчуженні людства, для нас, що встигли вжитися в переломи лінії Делоне, вслухатися в дивний геній Чурльоніса, дати себе піврати вихорам Скрябіна, відчути трагічні удари молота Маяковського, – для нас вже ясно, що поминки мистецтву рішуче не в пору. Навпаки. Нова естетика відкриває перед нами цілком новий світ і безмежні, невечерпні можливості”.

Наступний етап діяльності Курбаса-перекладача пов’язаний із працею Молодого театру. Журнал “Театральні вісті” (1917 р., № 9–10) повідомляє, що режисер здійснив переклад із польської мови віршованої драми Єжи Жулавського “Йола”. Прем’єра відбулася 12 квітня 1918 р. Драму поставив Лесь Курбас і виконував у ній головну роль Арно. На жаль, текст цього перекладу нам не відомий – або, принаймні, його досі не знайдено. Про те, яким віршем було перекладено драму, ми можемо судити хіба що з кількох невеличких уривків, що їх наводить у своїй книжці спогадів “Незабутні дні горінь” Поліна Самійленко, яка була провідною актрисою та фундатором Молодого театру. У драмі Жулавського вона грала головну роль. Ось як звучать рядки з монологу Йоли, що збереглися в пам’яті актриси:

Бо знай: віднині поміж нами
 Лягла ота година, що ти скривдив
 Мене перед всіма і змусив паленіти.
 Віднині пам’ятай – ти сам пірвав
 Ті пута, що лучили нас,
 Ти дав мені свободу, дякую, мій пане, –
 Я досі щастя бачила лише у сні.

Можна гадати, що, подібно до цього уривка, вся драма про романтичне кохання скульптора Арно й красуні Йоли, або переважна її частина, була перекладена нерівноскладовим ямбом, який, ймовірно, тяжів до п’яти – або шестистопного розміру.

Так само фатально не пощастило перекладеній з німецької мови комедії Франца Грільпарцера “Горе брехунові”. Тексту віршованого перекладу Леся Курбаса досі не виявлено.

Прем’єра цієї п’єси в Молодому театрі відбулася 21 серпня 1918 р. (поставив Леся Курбас, він же грав роль Леона). Комедія мала успіх не лише в Молодому театрі, а й була запозичена Кийдрамте; згодом її повторив Гнат Юра на сцені Театру

ім. І. Франка. Хочеться вірити, що цей текст остаточно не втрачено, й архівні пошуки увінчаються успіхом.

Із п'єсою “Войцек” німецького драматурга Георга Бюхнера вперше Лесь Курбас ознайомився 1927 р. під час літньої подорожі до Німеччини. Тоді ж його мав у своєму репертуарі Гамбурзький драматичний театр. Напевне, під безпосереднім враженням від цієї вистави й виник задум узяти п'єсу для “Березоля”. У музеї Харківського українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка зберігається машинопис перекладу “Войцека”. Його здійснив особисто Лесь Курбас за повним зібранням творів Г. Бюхнера, що вийшли 1879 р. у Франкфурті-на-Майні.

Лесь Курбас не випадково вибрав “Войцека”. Його приваблювала в цьому творі тема “маленької людини”; він з усією гостротою відчув жах її долі за умов жорстокого суспільного ладу, який кожного штовхав на шлях убивства.

Георг Бюхнер мовби завбачив парадоксальність ситуацій Камю і філософію екзистенціалізму, сповідувану згодом Ясперсом. Його герой намагається зберегти в душі свій ідеал і задля нього зважується на відчайдушний крок.

Із щоденника роботи “Березоля” над цією виставою і з тексту вступного виступу Леся Курбаса, записаного режисером-лаборантом Миколою П'ясецьким, відомо, що праця творчого колективу почалася з липня 1927 р. під час відпочинку акторів в Одесі, і підготовані сцени переглядали 26 серпня. Але після того до репетицій “Войцека” режисер більше не повертався. Сам Лесь Курбас у своєму виступі засвідчив, що виставу за п'єсою Бюхнера заборонив репертуарний комітет Наркомосу.

Слід згадати й найвідоміший переклад Леся Курбаса: це, можливо, єдиний випадок, коли з-під його пера вийшов переклад ліричного вірша. Йдеться про “Березіль” норвезького поета, драматурга й театрального діяча Б'єрнстєрне Бйорнсона – основоположника норвезької національної драматургії. Лесь Курбас переклав цей вірш і вмістив свій переклад на обкладинці першого номера журналу “Барикади театру” за 1923 р. Перекладач відмовився від класичного розміру та рим першотвору, очевидно, задля більшої точності відтворення змісту – в перекладі маємо різновид вільного вірша. Ось як звучить цей вірш в інтерпретації українського митця: “Я вибираю березіль; Він ламає все старе; Пробива новому місце; Він зчиняє силу шуму; Він стремить; Я вибираю березіль; Тому, що він буря; Тому, що він сміх; Тому, що в ньому сила; Тому, що він переворот, з якого літо родиться”. Лесь Курбас ужив назву весняного місяця як вагомий символ бурхли-

вого оновлення життя та відродження української культури, а також як наймення щойно створеного мистецького об'єднання, реорганізованого 1926 р. в Центральний театр республіки “Березіль”.

Розглядаючи цей вірш, зокрема його перший рядок, можемо спростувати один закид, який Курбасові, за інерцією, роблять усі курбасознавці. Ось як цей рядок звучить у норвезькому оригіналі:

“Jeg vaelger mig april” – “Я вибираю березіль”. Так уже повелося в нашій літературі твердити, ніби Курбас довільно або з якихось своїх міркувань (пояснення наводяться різні) перекладаючи, змінив “april”, тобто “квітень” першотвору, на “березіль” (“березень”). Пізніші дослідники, на відміну від самого Курбаса, не взяли до уваги історію східнослов'янських назв весняних місяців. Насправді ж, коли Курбас переклав норвезьке “april” нашим давньоруським (давньоукраїнським) “березіль” (синоніми – березозіль, березозоль), він був абсолютно точним. У першому томі академічного “Словаря русского языка 11–17 ст.” (Москва, 1975. – С. 145) зазначено: “Березозоль – м. апрель. Березоль – апрель м'сяць”; “Березозоля бо въ 20-тый единъ день настаеть весна”. Так само про квітень-березозол землеробського календаря давніх слов'ян мовиться в таких фундаментальних працях, як “Язычество древних славян” і “Язычество древней Руси” акад. Б.О. Рибаківа. Іншими словами, березіль-березозіль – це давньоруська і давньоукраїнська назва другого весняного місяця – він же квітень, він же “april”. Лесь Курбас, звичайно, добре знав слов'янську передісторію цього ключового для його художнього світогляду слова-символу.

Ще один драматичний твір у перекладі Леся Курбаса для сцени Молодого театру – комедія на три дії французького письменника Віктор'єна Сарду “Останній лист”. Роботу над ним закінчено 17 вересня 1919 р., але п'єса не побачила сцени. Автограф зацілів в архіві Василя Василька, й нині копія зберігається в рукописному відділі Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України (Фонд 14 – КЗ, од. зб. 14). Це – щось із “легкого” жанру побутово-розважального характеру, твір написано (й перекладено) прозою. Гадаємо, що читачі “Просценіуму” з цікавістю прочитають цей ще ніде не публікований переклад Леся Курбаса.

Віктор'єн САРДУ*

ОСТАННІЙ ЛИСТ**

Комедія на три дії

Переклад Леся Курбаса***

Особи:

ПРОСПЕР фон БЛЬОК

ТИТ фон ВАНГОВЕ

КЛЯРИССА, його дружина

МАРТА КРІЗОЛЬ

СЮЗАННА БРІК

ТРІОН, дослідник природи

КОЛЬОМБА, його дружина

ПОЛЬ ТАМПЛЬ

БІССОНІЄ

Пані СОЛЯНЖ, ключниця /

КЛЬОДІНА, покоївка /

БАПТИСТ, слуга / в домі Вангове

АНРІ, слуга /

Слуга Проспера /

Дія відбувається на селі, біля Шінон

ОБСТАНОВА

Дім священника в Рожанах (Роженау). Досить простора кімната, відділена темними, звичайними портієрами від прилягаючого салону. Магагонієві (з червоного дерева), старинні меблі. На першому пляні, зліва, покрита темною матерією канапа, перед нею чотирикутний, накритий стіл і кілька стільців тростяних. Посередині лівої стіни – широке, не дуже високе вікно, за ним видно садок. Наліво, в глибині, бюро з полицею на книжки. Проти вікна, в правій стіні – двері, що ведуть через кухню на двір. Спереду, наліво од дверей доволі висока полиця на книжки повна книг релігійних і історичних. На книгах стоїть позолочуване розп'яття. Направо, в глибині – шафа для білизни. Поміст застелений темним килимом. Над канапою висить годинник, а над бюро – Мадонна.

**Сарду (Sardon) Віктор'єн (7.IX.1831, Париж, – 8.XI.1908, там само) – французький драматург. Від 1877 – член Французької академії. Син учителя. В молодості працював у галузі медицини. В середині 50-х років почав писати для театру. Автор понад 60-ти п'єс різних жанрів (комедія, водевіль, історична драма): “Мушачі лапки”, “Мадам Сен-Чсен”, “Вітчизна!”, “Ненависть”. На сюжети драм Сарду написано опери “Флорія Тоска” Дж. Пуччіні, “Вітчизна” Е. Паладія та ін.*

*** Публікація М. Лабінського.*

**** У текст внесено деякі редакторські поправки. – Прим. ред.*

ПЕРША ДІЯ

ЯВА 1

БАПТИСТ, АНРІ, КЛЬОДІНА

(Баптіст зліва витрушує подушечки, Анрі на землі прибиває килим, Кльодіна справа обтріпує крісло).

БАПТИСТ. От і видумав пан Вангове сюди їхати на полювання.
(Ліг на канану, протягається).

Я вважав, що він нас повезе в який-небудь курорт, – я би при цьому підлічив свій ревматизм.

АНРІ. Мені тут цілком не подобається. З п'яти годин ранку ковтаємо порох.
(Сів на землі, як турок).

БАПТИСТ. І до цього примушується людей, яких вчора цілий день залізниця трясла.

КЛЬОДІНА *(сідаючи в крісло)*. До того ще другим класом, де так невігідно.

ЯВА 2

Ті, що були, пані СОЛЯНЖ

СОЛЯНЖ *(зліва)*. Ого! Непогано! Скажіть, будь ласка: ви таким чином зашановуєте свої черевики?

КЛЬОДІНА. Що таке? З ким маємо честь розмовляти?

СОЛЯНЖ. Ви маєте честь розмовляти з панею Солянж, ключницею цього замку пана Вангове, а до того, мої любі, – з нянею ясновельможної пані.

БАПТИСТ. Ах, можна вас привітати. Дитинка виросла великою й гарненькою. Але щодо вашого способу утримувати порядок і чистоту в цьому замку...

СОЛЯНЖ. Ну?

БАПТИСТ. То ви, мабуть, небагато праці собі завдавали. Тут навкруги, здається, років зо два лягав невимітаний порох.

СОЛЯНЖ. Три роки.

БАПТИСТ, АНРІ, КЛЬОДІНА *(сміються)*. Три роки!

СОЛЯНЖ *(просто)*. Слава Богу, три роки! З того часу, як у Париж поїхала на весілля вашої пані, панни Клярісси, давня моя господарка, пані Крізоль, – ви не знали її, – з того часу тут не замітано. Вони виїхали несподівано, і пані Крізоль сказала мені потайки: “Люба Солянж! Зачини двері на ключ, щоб чого не вкрадено, і не відчиняй аж поки я не повернуся!” Бідна пані! Вона вже більше не вернулася, померла до року, а тут усе було зачинено увесь час, аж вчора ввечері несподівано приїхала панна Клярісса, тепер пані Вангове, із своїм чоловіком, і наказала мені: Швидко, няню! Одчиняй салон, і хай його провітрянть і упорядкують завтра раненько. Будуть гості на снідання і до обіду. Тоді я відчинила цю вітальню, бо тепер вона моя пані.

АНРІ. Тому-то тут тепер така пилюка і непорядок?

СОЛЯНЖ. Еге, тому! Але замість того, щоб тут базікати, беріться швидше за роботу і кінчайте!

АНРІ. Ах, ще кілька разів махнути щіточкою, і буде готово! *(Хоче обтріпати Фльору)*.

СОЛЯНЖ. Не смій, нещасний! Не доторкайся до Фльори!

АНРІ. Чого ж? На ній повно пороху.

СОЛЯНЖ. Все одно! Не доторкатися! Заборонено! Заборонено з того часу, як із Зефіром трапилось нещастя.

ВСІ. З Зефіром?

СОЛЯНЖ. Еге, з Зефіром, що стояв на другому постаменті.

ВСІ. І?

СОЛЯНЖ. Звалився і розбився на тисячу шматочків, коли з нього хотіли змести порох. Ясна пані дуже сердилась, і крім неї і Клярісси, ніхто не сміє доторкатися до Фльори. Вона дуже коштовна.

АНРІ. Про мене.

СОЛЯНЖ (*бере щіточку*). Давайте сюди! Я вже сама зроблю, що ще залишилося.

КЛЬОДІНА. То й краще. Тоді ми пішли. Я вже й так нудькую по своїй шоколаді.

АНРІ. А я по своєму купанню.

БАПТИСТ. А мені треба листа писати.

АНРІ (*жартома*). Адіє, пані Солянж!

ЯВА 3

СОЛЯНЖ, згодом ПОЛЬ

СОЛЯНЖ. Йдіть, ідіть! Чиста компанія! Особливо ця з своєю шоколядою. Справді, тепер прислуги й не знайти.

ПОЛЬ (*стиха*). Солянж!

СОЛЯНЖ (*озирається*). Пан Поль тут?

ПОЛЬ. Еге, вона ще спить?

СОЛЯНЖ. Хто? Пані Вангове?

ПОЛЬ (*несміливо*). Ні, панна Марта.

СОЛЯНЖ. Ах, ви знайомі з панною Мартою?

ПОЛЬ (*несміливо*). Так, так!

СОЛЯНЖ. І ради того ви паленієте?

ПОЛЬ. Боже борони, я зовсім не паленію. (*До себе*). Ця стара дуже неприємна особа.

СОЛЯНЖ. Ну, а де ж ви познайомилися з панною Мартою? Вона ж не була тут на замку з десяти років.

ПОЛЬ. У Парижі.

СОЛЯНЖ. Он як!

ПОЛЬ. Еге, в Парижі, два місяці тому, як був я там з паном Тіріоном, моїм опікуном.

СОЛЯНЖ. З паном Тіріоном, нашим сусідом? І він вас познайомив з панною Вангове?

ПОЛЬ. Так, із панною Мартою.

СОЛЯНЖ (*дивиться на нього і сміється*). Ага!

ПОЛЬ (*збентежено*). Так.

СОЛЯНЖ. Цікаво. Пана Поля і питати не треба, все зразу робиться ясно.

ПОЛЬ. Ясно? Що ясно? Я ж нічого не сказав!

СОЛЯНЖ. А все для мене зробив ясним. (*До себе*). Такі хлопчики страшенно смішні.

ЯВА 4

Ті, що були, МАРТА

МАРТА (*в амазонці*). Добрий день, пане Поль!

ПОЛЬ. Ах, панна Марта.

СОЛЯНЖ. Він думав, що ви ще спите! Подумайте тільки.

МАРТА. Спати!.. Я вже двічі об'їхала все село навкруги, зовсім одна, наче англичанка. Няню, бери! (*Дає їй капелюх і батіжок*).

СОЛЯНЖ. Як мені вас залишити самих з таким молодим паничем. Ну, так ризикувати, так ризикувати. Бувайте здорові, пане Поль! (*Пішла*).

ЯВА 5

ПОЛЬ, МАРТА

ПОЛЬ (*до себе*). Неприємна стара! (*Голосно і живо*). О, моя панночко!

МАРТА (*злегка глузуючи, живо*). О, мій пане Поль!

ПОЛЬ (*мнеться, потім живо*). Як же ви проживали від того часу, як я мав востаннє щастя вас бачити?

МАРТА (*я. в.*). Непогано, непогано! А ви?

ПОЛЬ (*збентежено*). От ви знову починаєте з мене глузувати, як тоді в Парижі.

МАРТА (*сміється*). Боронь боже! Боронь боже! Що гарного ви зробили за ці два місяці?

ПОЛЬ. Гарного? О, нічогісіньки.

МАРТА. Нічого, нічого поетичного?

ПОЛЬ. Це, то так...

МАРТА. Значить, вірші! Ви мені їх покажете?

ПОЛЬ (*живо*). О, ні!

ПОЛЬ. А чому ні?

ПОЛЬ. Бо... бо там є таке, чого я не можу сказати.

МАРТА. Ви ж не будете казати, я сама прочитаю.

ПОЛЬ. Нізащо! Ах, я нещаслива людина.

МАРТА. Що це ви кажете?

ПОЛЬ. Дозвольте мені одійти, колись удруге... (*Бере капелюха*).

МАРТА. Отже колись, удруге, а тепер мені можна йти (*Іде*).

ПОЛЬ. Ви йдете вже?

МАРТА. Ви ж мені тільки сказали, що нічого вам мені більше казати.

ПОЛЬ. О, страшенно важну річ я маю вам сказати, [...] тільки зважився.

МАРТА. А знаєте ви, що вам треба зробити, пане Тампль?

ПОЛЬ. А що таке?

МАРТА. Вам треба піти, кілька годин прогулятися, щоб прохолодити голову. А особливо – не можна вам більше писати віршів.

ПОЛЬ. Як?

МАРТА. Не писати віршів! У зовсім звичайній прозі мусите собі сказати: я, Поль Тампль, дуже неповоротливий добродій!

ПОЛЬ. Це правда!

МАРТА. Два місяці я жду на подругу, що має приїхати з Парижа до Шінон.

ПОЛЬ. Це правда!

МАРТА. Жду, повен нетерпіння!

ПОЛЬ. Рахував хвилини!

МАРТА. І коли вона нарешті приїхала, то я кажу: Гм! Нічого мені вам казати, я колись, удруге...

ПОЛЬ. Ваша правда!

МАРТА. Так, наче те, що ви маєте сказати, дуже негарне, недобре, нечесне.

ПОЛЬ. Правда, правда!

МАРТА. І наче панна Марта не хоче вас приязно вислухати.

ПОЛЬ. Ой, моя прекрасна панночко! Так!

МАРТА. І тому йдіть прогуляйтеся, скажіть це у повітря, а тоді вертайтеся, скажіть собі ще раз, а тоді я готова буду вас вислухати.

ПОЛЬ. Ах! Дозвольте мені зараз...

МАРТА. А тоді ви побачите, чи я вас вислухаю привітлив[о]. Точка, і до побачення, пане Поль!
(*Вліво відходить*).

ПОЛЬ. Чудесно! Чудесно! От я й сказав, а власне вона сама це сказала. Але воно вже сказано!

КОЛЬОМБА (*з-за куліс*). Поль!

ПОЛЬ. О, пані Кольомба, жінка могого опікуна! Ні, вон[а] до могого щастя зовсім не підходить. Я освідчився, признався в коханні – я найщасливіша людина на світі! (*Йде до парку, вправо в глибину*).

ЯВА 6

ТРІОН, КОЛЬОМБА

КОЛЬОМБА (*зліва, з глибини*). Поль! Поль! Де він пропав?

ТРІОН (*з сіткою на метеликів, в ній метелик*). Метелик Він же тут.

КОЛЬОМБА. Ах, хто там стане цікавитися твоїм метеликом! Я [ка] жу про Поля, якого я тут бачила у вітальні.

ТРІОН. Поль, і вічно Поль! У тебе в голові нічого немає, тільки Поль!

КОЛЬОМБА. О, ти краще зробив би, якби за ним слідкував, а не за своїми метеликами та комахами.

ТРІОН (*сідаючи біля столу і приколюючи метелика до капелюха*). Ентомологія – розвага цілком нешкідлива.

КОЛЬОМБА. Але ти є шкідливий опікун цієї дитини.

ТРІОН. Ах, цій дитині вже двадцять років.

КОЛЬОМБА. І дуже розпущений цей хлопець від цієї паризької подорожі, якої я б ніколи не дозволила.

ТРІОН. Чого ж це? Йому треба було познайомитися із своїм нотарем і з світом теж.

КОЛЬОМБА. Навіщо?

ТРІОН. Навіщо? Моє опікунство швидко кінчається, а коли настане час і він ожениється...

КОЛЬОМБА. Ожениється? Цього ще бракувало! Навіщо цьому хлопцеві женитися?

ТРІОН (*вкрай здивовано*). Навіщо?

КОЛЬОМБА. Я тобі забороняю вбивати йому в голову такі дурниці.

ТРІОН. Ах!

КОЛЬОМБА. Він бував на балах і спектаклях і бачив жінок легкої поведінки, в таких от декольте!..

ТРІОН. З декольте... Але ж, моя дитино, всі молоді гарні пані їх носять.

КОЛЬОМБА. Цього ти не розумієш!

ТРІОН. Але він познайомився тільки з дуже порядн[и]ми людьми, приміром, пані Вангове...

КОЛЬОМБА. Правдиво! (*Стиха*). Вона кокетка.

ТРІОН. Але ж бо, Кольомба!

КОЛЬОМБА. Спитай тільки свого китайського приятеля Проспера Бльока, що в нашу хату недавно привіявся, спитай його лише, чи він перед своєю китайською подорожжю от тут, у Шіноні, не крутив голови самій пані Кляріссі – на сором і ганьбу всій округі?

ТРІОН. А чому ж би йому втікати від гарної, молодої панночки? Коли тебе слухаєш, можна подумати...

КОЛЬОМБА. Що можна подумати?

ТРІОН. Що любов це злочин взагалі.

КОЛЬОМБА. Це воно і є.

ТРІОН (*після паузи, дивлячись на неї*). Так, в цьому – твоя рація.

ЯВА 7

Ті, що були. ПРОСПЕР

ПРОСПЕР (*одягнений у все біле, з парасолем і китайським віялом*). Твоя дружина завжди має рацію.

КОЛЬОМБА. Ах, ви? Господи боже, невже ви отак вулицею йшли!

ПРОСПЕР. Я об'їхав "от так" увесь світ, чому ж мені от так не ходити по містечку Шінон? Навпаки, мені тут навіть повезло. Якійсь амазонці я так подобався, що вона не могла утриматися од сміху – а вона була дуже гарна, ця молода амазонка.

КОЛЬОМБА. Вона вас висміяла, і вже як собі хочете, а віяло й парасоль зовсім не личать мужчині.

ПРОСПЕР. Що ви розумієте під "личать", мадам?

КОЛЬОМБА. Господи боже мій, не модно це!

ПРОСПЕР. І це ви кажете людині, що якраз об'їхала весь світ і бачила всі можливі й неможливі моди. В [Ші]нон, може, цей практичний літній одяг і не модний, але в Китаї він дуже модний.

КОЛЬОМБА. Еге! У китайців!

ПРОСПЕР. У китайців! І говориться це надто гордовито! А все [ж] таки там не носять на голові камінів від печі, [а ось] тут циліндри, і т. д. Будьте впевнені, пані, ко[жна] нація має свої коси.

ЯВА 8

Ті, що були. БІССОНІС

БІССОНІС. І які ще коси! Мені якраз одну обрізано!

ТРІОН. Біссоніє! Тут?

БІССОНІС. Біссоніє тут! Щоб скласти своє вшанування прекрасній пані Вангове.

ПРОСПЕР. А можна вас спитати, яку це вам косу обрізано?

БІССОНІС. О так, це спитати можна. У мене була жінка.

ТРІОН І КОЛЬОМБА (*одночасно*). Біссоніє! Пане Біссоніє!

БІССОНІС. Але більше її вже в мене немає.

ТРІОН. Що таке?

КОЛЬОМБА. Померла?

БІССОНІС. Ні, вона живе собі дуже весело. Їй просто другий сподобався, і вона дозволила себе вкрати.

КОЛЬОМБА. Скандал!

ТРІОН. Але ж, Біссоніє, як ти можеш такі історії перед моєю жінкою розказувати?

БІССОНІС. Ба, коли я цього не скажу першим і як перший не насміюсь з цього, то скажуть про це інші люди й висміють мене. Так все-таки краще.

КОЛЬОМБА. Ви дійсно філософ!

БІССОНІС. Звичайно, я філософ. І я був чесним мужем і зостануся чесною людиною, хоч мене моя жінка так нечесно підвела.

ПРОСПЕР. Нарешті я побачив людину без упереджень.

БІССОНІС. Дуже дякую. Навіть дами мене хвалять. Панна Сюзанна фон Брік...

ТРІОН. Хіба вона тут?

БІССОНІС. Вона тут. Якраз приїхала. Вона мене дуже ласкаво втішала.

КОЛЬОМБА (*ревниво*). Тріон, ти її знаєш?

ТРІОН. Але ж бо, Кольомба.

КОЛЬОМБА. Хто це така, ця панна Сюзанна фон...

БІССОНІЄ. Брік. Це приятелька пані Вангове, і дуже дотепна парижанка, що вже роздала з десять гарбузів.

КОЛЬОМБА. Отже, стара панна?

БІССОНІЄ. Ще ні, мадам. Але, може, їй це судилося. Ми, чоловіки, для неї досить інтересні, хоч тепер вона дуже цікавиться моїм нещастям. Вона дуже вільно живе й говорить, це правда, але не дивлячись на це, вона дуже порядна дівчина.

КОЛЬОМБА. Справді?

БІССОНІЄ. Справді.

ТРІОН. Кольомба!

БІССОНІЄ. І дуже мила, хоч і розмовляє про речі, про які не завжди і заміжні говорять.

ТРІОН. Біссоніє!

КОЛЬОМБА. На превелике щастя, вона не вийшла заміж за пана Вангове, – вийшла б цікава історія!

ПРОСПЕР. Вангове – голландець і страшенно ревнивий.

ТРІОН. Тсс! Оце ж він іде.

БІССОНІЄ (*стиха до Проспера*). Він знову щось має проти своєї жінки і скрізь шукає отеллової хустини.

ПРОСПЕР (*стиха до Біссоніє*). Справді ревнивий?

БІССОНІЄ. Наче турок.

ЯВА 9

Ті, що були, і ВАНГОВЕ

КОЛЬОМБА. Добрий день, пане Вангове, як вам спалося?

ВАНГОВЕ. Гм! Дякую! Нічого!

БІССОНІЄ. А чи пані Вангове вже прокинулася?

ВАНГОВЕ. Вже? Я думаю, що вже.

ТРІОН. Тоді ми підемо з нею привітатися, а вас залишимо з цим добродієм (*представляючи*). Пан Проспер фон Блок, мій приятель, про котрого я вам учора розказував, і котрий бажає з вами побалакати.

ВАНГОВЕ. Зі мною? Добре.

ПРОСПЕР (*до себе*). Як дід.

ТРІОН. Отже до побачення. (*Обидва уходять*).

ЯВА 10

ПРОСПЕР, ВАНГОВЕ

ВАНГОВЕ (*бере крісло і просить сідати*). Поїдете з нами сьогодні на полювання, пане фон Блок?

ПРОСПЕР. Полювання? Ні, добродію, дякую. Мені важне зовсім інше полювання.

ВАНГОВЕ (*холодно*). Так?

ПРОСПЕР. Дозвольте, що я не буду розводитися широко і приступлю до справи. Я нежонатий, приїхав прямо із Східної Індії і хочу женитися.

ВАНГОВЕ. Так?

ПРОСПЕР. Та дуже спішно.

ВАНГОВЕ. Так?

ПРОСПЕР. З таких, бачите, причин. У мене є дуже багатий дядько і я спадкоємець його маєтків. Мій власний маєток пропав, – на далеких подорожах я його розшвендяв.

ВАНГОВЕ. Так?

ПРОСПЕР. Так. Ви напевно спитаєте мене, навіщо я робив такі далекі подорожі?

ВАНГОВЕ. Ні!

ПРОСПЕР. Ні?

ВАНГОВЕ. Ні!

ПРОСПЕР. Ах, то запевне вам буде цікаво дізнатися, як мене обманула любима особа і як я через те поїхав у далекий світ шукати забуття?

ВАНГОВЕ. Ні!

ПРОСПЕР. Ні?

ВАНГОВЕ. Ні!

ПРОСПЕР. Але ж, можливо, вам цікаво було б знати, які причини мене зневолюють так спішно женитися?

ВАНГОВЕ. Ні.

ПРОСПЕР. Ах пробачте, ви мусите познайомитися з цими причинами, бо в протилежному разі наша розмова для вас буде без користі.

ВАНГОВЕ. Так? Ну тоді я слухаю.

ПРОСПЕР. Я вам розказував, що мій дядько дуже впертий.

ВАНГОВЕ. Ні.

ПРОСПЕР. Коли так, то я вам це зараз скажу для вступу. Кілька тижнів тому – після трьох літ небуття – виїжджаю несподівано додому з цілим вагоном папуг і крокодилів, очевидно, і кричу собі задоволено: “Добрий вечір, дорогий дядьку!” А він замість того, щоб мене обняти, каже: “Це ти, вітрогоне?” – “Я, дядечку!” “А чи ти принаймні оженився?” – питає він далі. Я хвилинку згадую, чи я жонатий – всяке бувало зі мною, і мусів нарешті сказати: “Мій любий дядьку, я ще не жонатий”. “Як, – скрикнув він, – ти безсердечний хлопчище, ради тебе я себе присудив до celibату, лише ради тебе, маючи тільки надію, що в твоєму домі знайду сім’ю, а ти мене самого тут залишаєш в цьому голуб’ятнику із старою тільки Атенаїс (*так зветься його хазяйка*). Геть мені зараз же звідциль і шукай собі жінку!” “Жінку, дядьку, де ж її шукати?” “Де собі хочеш, вітрогоне, гарних дівчат скрізь багато. Є їх багато хоч би у Шіноні. Даю тобі часу шість тижнів, не більше. Як ти мені до шести тижнів не привезеш жінки, то я женюсь на старій Атенаїс, і вся твоя спадщина полетить чортові в зуби. Бувай здоров!” – При цьому він викидає мене за двері разом з усіма крокодилами й папугами. Що ви на це скажете?

ВАНГОВЕ. Нічого.

ПРОСПЕР. Нічого, – ах тоді підемо далі. Після цієї сцени я пішов до вашого сусіда Тіріона, поселився там і розказав усе своє горе. А він мені: “І тільки?” Я тобі допоможу, каже, завтра сюди приїде пан Вангове з дружиною і зовицею і будуть полювати. Його зовиця буде перлиною тобі й твому дядькові. Йди до добродія Вангове, проси в нього руки його зовиці, і справа готова. І тому я оце приходжу до вас, прошу у вас руки вашої зовиці і питаю нарешті: чи згода?

ВАНГОВЕ. Про мене.

ПРОСПЕР. Отже так? Згода?

ВАНГОВЕ. Ні.

ПРОСПЕР. Як це?

ВАНГОВЕ. Це все справа не моя. Поговоріть про це з моєю дружиною і з її сестрою Мартою. Ви знаєте Марту?

ПРОСПЕР. Ні.

ВАНГОВЕ. Це моя зовиця, а, крім того, це не буде зайвим, коли ви до вінчання з нею познайомитесь.

ПРОСПЕР. Цілком справедливо. Панна Марта була тоді ще в інституті, як я тут в цьому домі бував і познайомився з вашою дружиною.

ВАНГОВЕ. Отже ви знаєте мою дружину?

ПРОСПЕР. Так.

ВАНГОВЕ. І гаразд. *(Дзвонить. Входить Кльодіна)*. Я прошу мою дружину зайти сюди.

ПРОСПЕР. Передайте їй, будь ласка, мою візитну картку.

ВАНГОВЕ. Ви поснідаєте з нами і пообідаєте?

ПРОСПЕР. Дуже вдячний.

ВАНГОВЕ *(дивиться на годинника)*. Дев'ята година. Подивлюся, чи привезли собак, а потім знову зайду сюди. *(Пішов)*.

ПРОСПЕР *(сам)*. З заходом сюди можете не поспішати. Отже чоловік згодився, а жінка не буде суперечити. Жінка – Клярісса. Які спогади! Скільки перемін за ці три роки! А однак коли оглянувся, ця вітальня, це місце мого тодішнього життя, зовсім не перемінилася. Цей стіл, лампа, ця статуя Фльори. Все так, як тоді було. Навіть, їй богу, навіть оце гаптування і книжка “Женев’єв”, справді, ця сама книжка, це страшенно чудно! *(Сухо)*. Дійсно чудно, наче на зачарованому острові.

ЯВА 11

ПРОСПЕР, КЛЯРІССА

КЛЯРІССА. А ви прийшли, щоб його відчарувати.

ПРОСПЕР. Клярісса, мадам!

КЛЯРІССА. Я не вірила цій візитній карточці, що це ви справді, добродію.

ПРОСПЕР. Прийшов сюди як принц цього острова, щоб побачити, хто і що не піддалося чарам.

КЛЯРІССА. Ніхто і ніщо.

ПРОСПЕР. Ніхто і ніщо? Може, у вашому серці. Мое ж серце ніколи не забуде тих трьох місяців, місяців любови, найсвіжішої, найчистішої, найніжнішої з усіх, які коли-небудь розквітали серед квіток і соняшного проміння.

КЛЯРІССА. Вона померла.

ПРОСПЕР. Вона померла?

КЛЯРІССА *(сідас зліва на канапу)*. Сідайте, будьте ласкаві, і розкажіть мені, звідкіля ви так ранесенько з’явилися, щоб мені такі історії нагадувати?

ПРОСПЕР *(сідас)*. Я прийшов з других світів і хочу з вами побалакати про зовсім інші справи.

КЛЯРІССА. Ах! Про віщо?

ПРОСПЕР. Про те, що я женюсь.

КЛЯРІССА. На кому?

ПРОСПЕР. На вашій сестрі Марті, якщо ви тільки дозволите.

КЛЯРІССА. Марта! Що за дурниці, така молода дівчина!

ПРОСПЕР. Такі молоді дівчата стають молодими жінками.

КЛЯРІССА. Марта вас зовсім не знає.

ПРОСПЕР. Це їй корисно для мене – я буду для неї новим.

КЛЯРІССА. А хто вам сказав, що вона не кохає кого другого?

ПРОСПЕР. О, я на це якраз розраховую.

КЛЯРІССА. Ах, ви на це розраховуєте?

ПРОСПЕР. Звичайно. Дозвольте мені зробити маленьке порівняння. Коли ви ввечері захочете нам тут у вітальні зготувити чаю, то що ви почнете? Ви проллете на листки чаю кілька гарячих

крапель води, щоб листки розвинулись і видали з себе певну долю гіркості. Цю першу теч ви б, одначе, одлили, і тоді приготували б нам справжнього чаю. Через усю цю процедуру він зробиться тільки ніжнішим і приємнішим. Так воно і з першим закоханням молоді дівчини. Воно забирає тільки гірке, а вся свобода і ніжність залишається першій чашці, тобто я хотів сказати – другому коханню.

КЛЯРІССА. Ви все ще трохи божевільні.

ПРОСПЕР. Все ще, а ви щасливі?

КЛЯРІССА. Так, дуже щаслива.

ПРОСПЕР. І ви не жалієте, що вийшли за пана Вангове?

КЛЯРІССА. Зовсім ні. Я люблю його і жалію тільки, що була у мене хвилинка, коли я думала, що кохаю другого.

ПРОСПЕР. Так, отже ви розумієте відому гру в щастя: за вікно викидається того, кого любиш, і вінчаєшся з тим, кого не любиш. Тому-то й віддайте мені панну Марту, щоб вона зробила так само і стала найбільш щасливою жінкою на світі.

КЛЯРІССА. Ви так думаєте? Ну, тоді я вам скажу чистісіньку правду.

ПРОСПЕР. Чистісіньку?

КЛЯРІССА. Так, я зовсім не бажаю, щоб це вінчання збулося, і не буду цього сповивати у бавовну – це вінчання не збудеться.

ПРОСПЕР. Чому ні?

КЛЯРІССА. Ви ще питаєте? Ви знали мене такою молодою, як тепер моя сестра. Я була дівчина жива, і – я скажу це спокійно – трохи кокетлива. Я не паленію на згадку про це закохання інститутки, про яке ви тільки що казали, але й не особливо захоплено його згадую. Одначе ви повинні зрозуміти, що мені було б це не дуже приємно – бачити якраз того мужчину біля мого чоловіка і моїм швагром того мужчину, котрому я вперше дозволила сказати...

ПРОСПЕР. І котрому ви так само сказали: я люблю тебе.

КЛЯРІССА (*швидко встаючи*). Ах, цей ваш поворот доказує, що ви самі мені признаєте рацію. І тому будьте галантні і зречіться свого бажання. З вашого боку це ніяка не жертва: моєї сестри ви ані не знаєте, ані не любите. І тому беріть свої освідчини назад, і скажемо собі: адіє! Тоді ви візьмете з собою, крім усвідомлення доброго вчинку, ще й те переконання, що в моїй особі ви собі здобули щирого приятеля.

ПРОСПЕР. У це останнє я не вірю.

КЛЯРІССА. Як? Ви у це не вірите?

ПРОСПЕР. Я не вірю у вашу приязнь. І раджу вам у мою приязнь теж не вірити.

КЛЯРІССА. Ах!

ПРОСПЕР. Так. Під попелом мого погаслого кохання жевріє ще іскра, і яка іскра! Іскра гіркої помсти.

КЛЯРІССА. Як?

ПРОСПЕР. Так. З мужчиною безкарно не можна так гратися, як гралися ви зо мною цілих п'ять годин.

КЛЯРІССА. Я?

ПРОСПЕР. Ви! Можемо про це спокійно побалакати. Декорація ще тут та сама, що була, і можемо легко вмовити в себе, що за ці три роки проминула тільки одна ніч від того вечора – там сиділи ви, та ж сама книжка лежить там і досі. Ви гаптували – і гаптування це, як і все навколо, бог зна чому й досі на тому ж місці. У цьому кріслі сиділа втомлена ваша мати, вона слідкувала за нами, і наше кохання мусіло обмежитися скромними поглядами і маленькими записочками. Яким щасливим робили мене ті записочки, які я присяг спалити і які я дійсно у своїй невинності всі попалив. А наша поштова скринька, це була – от вона і досі стоїть – отая статуетка, якої нікому не можна було торкатися. Вона й досі стоїть, як вчора увечері. Ну і от, панно Кляріссо, вчора увечері я пішов

од вас і сказав: до завтра! А ви так любо мені відповіли: до завтра. А назавтра ви були вже пані Вангове. Це, ласкава добродійко, як собі хочете, а трошки несподівано і... швидко.

КЛЯРИССА. А хто сам хотів, щоб так було? Ви!

ПРОСПЕР. Я?!

КЛЯРИССА. Хіба ви zostалися, щоб цьому перешкодити? Куди ви ділися?

ПРОСПЕР. Куди я дівся? Ах, я вам це розкажу. Коли я од вас пішов учора ввечері, тобто перед трьома роками, я не пішов додому, до Тіріона, але пішов прогулятися по парку, закупив собі сигару, і як личить платонічному любовникові, схилився на дерево, ніжно поглядаючи на ваші освітлені вікна і ніжно зітхаючи. І нараз...

КЛЯРИССА. Нараз...?

ПРОСПЕР. Бачу під деревами, на два кроки від мене маленьку круглу вогняну точку – ще одну закурену сигару.

КЛЯРИССА. Що таке?

ПРОСПЕР. А наприкінці її очевидно мужчину. Одного з моїх добрих приятелів і вашого обожателя пана де Ревієр. Взаємне здивування, а після того цілковите остовпіння. Коли у кущах показався ще один вогник – третя сигара пана Таннеріє, секретаря префектури!

КЛЯРИССА. Ах!

ПРОСПЕР. Три палаючих серця, що свій фіміам слали до ваших вікон. Виводжу цих добродіїв із парку, і поміж нами відбувається бурхлива сцена. Кожен впевняє, що він єдино отримав право на таку серенаду, я цьому заперечую доволі пікантними словечками і отримую за те два поєдинки.

КЛЯРИССА. О Боже мій!

ПРОСПЕР. Поєдинки відбуваються в пишному місячному сяйві. Пана Таннеріє я зранив легко і нешкідливо, а де Ревієр пробиває мені рама, і мене, обійнятого пропасницею і гарячкою, заносять до ліжка.

КЛЯРИССА. Але ж я про це нічого ніколи не знала.

ПРОСПЕР. Звичайно. Крім Тіріона, котрий був єдиною втаємниченою людиною, всі думали, що в мене запалення легенів. Але якраз у цю хвилину, як я, зраний, падав на землю, пані Крізолі і її дочку панну Кляріссу повезло ландо до Парижа, де їх очікував пан Вангове. Ваше одруження, ласкава пані, було першою звісткою, котрою мене привітали, коли я почав одужувати. І ця звістка погнала мене до китайців.

КЛЯРИССА. А мій лист?

ПРОСПЕР. Який лист?

КЛЯРИССА. Лист, котрий я до вас писала, коли ви у парку під моїми вікнами... лист, в котрім я вам все розказала – про освідчини Вангове, про незламну волю моєї матері, про наш від'їзд, лист, в якому я вас просила за всяку ціну приїхати в Париж, і що я готова... Коротко, тисячу таких дурниць, котрих я б не змогла тепер повторити без того, щоб не спаленіти, а котрі вам відомі.

ПРОСПЕР. Я це чую вперше в житті.

КЛЯРИССА. Ах, не кажіть цього! Я зійшла сюди вночі, поклала листа на відоме місце, переконана, що ви його знайдете вранці, як і досі знаходили.

ПРОСПЕР. Але ж на другий ранок я лежав непритомний у ліжку!..

КЛЯРИССА. Ах Господи боже, тоді... Коли ж ви не взяли цього листа, то де ж він тепер?

ПРОСПЕР. Певно там, де ви його положили, під Фльорою, хіба що хтось другий...

КЛЯРИССА. Мій лист! Господи, коли мій чоловік... На щастя, вітальня була зачинена.

ПРОСПЕР. Тоді він і досі там.

КЛЯРИССА. Ах! Як ви мене злякали. Мій чоловік! Я й підійти не смію.

ПРОСПЕР. Тоді я це зроблю.

КЛЯРИССА. Ні, ні! Я!

ПРОСПЕР (*швидко*). Хтось іде!
КЛЯРІССА. Мій чоловік!

ЯВА 12

Ті, що були, ВАНГОВЕ, БІССОНІЄ, ТІРІОН, КОЛЬОМБА, згодом МАРТА, ПОЛЬ

ПРОСПЕР. Ну, добродію, собаки вже прийшли?

ВАНГОВЕ. Так! (*До Клярісси*). Що з тобою?

КЛЯРІССА. Нічого, я зворушилася тим, що мені розказав пан фон Бльок.

ВАНГОВЕ. Про сватання? Ну?

ПРОСПЕР. Ну, мені здається, що справа ця готова. Правда?

КЛЯРІССА. Назавжди. Пан Бльок згодився на мої причини і бере свої ослідчини назад.

ПРОСПЕР (*рух здивування*).

ВАНГОВЕ. Так?

ПРОСПЕР. Прошу пробачення, добродійко, так легко не зрікаються честі бути членом вашої сім'ї. Попереду я бажав би...

МАРТА (*обіймаючи Кляріссу*). Добрий день, сестро!

ПРОСПЕР (*до себе*). Ах ти чорт, це ж вона, амазонка! (*Голосно*). Мадам, я не зрікаюся в жодному разі, абсолютно не зрікаюся!

КЛЯРІССА (*занепокоєно*). Ах!

ПРОСПЕР. І я прошу так довго допомагати моєму сватанню, аж поки я не покажу себе негідним такої честі.

ВАНГОВЕ. Звичайно. (*Йде вглиб*).

КЛЯРІССА (*стиха, до Проспера*). Ах, мій пане, це, що ви тут робите, не доказує ні вашої приязні, ані ніжності. (*Йде в глибину*).

КОЛЬОМБА (*з правого боку, спереду, стиха до Поля*). Я забороняю вам розмовляти з панною Мартою!

ПРОСПЕР (*глядів за Кляріссою*). Якийсь філософ сказав: коли жінка перестала тебе кохати – вона починає тебе ненавидіти. Цей філософ сказав правду.

ТІРІОН (*зліва, спереду біля Проспера*). Що ти тут кажеш?

ПРОСПЕР. Вона вдає, що зробилася цнотливою, як мати Гракхів, і з цього приводу ця кокетлива дама поводить з мною, як з лакеєм.

ТІРІОН. Відказали?

ПРОСПЕР. Ґрунтовно. З цього вийшло, що я закохуюсь в амазонку, що ще сьогодні ранком була мені цілковито байдужа – до ста чортів, невже я так жалюгідно одійду із своєю парасолькою під пахвою.

ТІРІОН. Я б одмовився. Ревнивий голландець, капризна жінка, я б одмовився.

ПРОСПЕР (*дивиться на Кляріссу, що підходить до Фльори, коли всі посідали*). Грім і блискавка, ні! Я маю її, і я застаюся. Їй назло кружитиму цій малій голові.

ТІРІОН. Як ти кажеш?

ПРОСПЕР. Як? Бачив ти коли двох мисливців, що полюють на одну куропатку?

ТІРІОН. На куропатку?

ПРОСПЕР. Поглянь-но там, як пані Вангове обходить статуетку Фльори, там куропатка. Вона її хоче мати, але я теж хочу. Буде чудесна історія.

ТІРІОН. Куропатка?

ПРОСПЕР (*коли Клярісса хоче підняти Фльору*). Дьябль! Запізно! Вона вже прицілюється!

ЯВА 13

Ті, що були, СЮЗАННА

СЮЗАННА (*з глибини*). Ось і я! Бонжур!

КЛЯРІССА (*всі озираються, і тому вона одкидає руку назад*).

БІССОНІЄ. Панна Сюзанна фон Брік!

МАРТА (*біжить до неї*). Моя хрещена! Моя хрещена!

СЮЗАННА (*обнімаючи її, виходить на авансцену*). Бонжур, люба подруга, бонжур, маленька!

МАРТА. Я тобі зараз приготую кімнату. (*Пішла*).

СЮЗАННА. Бонжур, кузена Вангове, ви медвідь, але я дозволяю вам себе обняти. Це так рідко трапляється. І пан Тіріон теж! І пан Біссоніє! Ні, ми вже бачилися сьогодні вранці, правда? Хто ще?

ТРІОН (*представляючи Поля*). А це Поль, котрого ви бачили в Парижі.

КОЛЬОМБА (*стримуючи Поля*). Я забороняю вам її обнімати.

СЮЗАННА. Ах, пан Поль, – цей зараз спаленіє. (*Тягне його до себе*). Він уже червоний. (*Здоровається з Кольомбою*). Мадам!

КОЛЬОМБА (*сухо*). Мадемуазель! (*Стиха лає Поля*).

СЮЗАННА (*повертається і бачить Проспера, що якраз хотів підняти Фльору і непомітно взяти листа*). Ах, який білий добродій!

ПРОСПЕР (*робить пірует*). Схибив – до побачення! (*Підходить*).

КЛЯРІССА (*дуже старанно його представляє, щоб змусити його підійти ближче*). Пан Проспер фон Блок, наш приятель. (*Йде в глибину*).

СЮЗАННА (*поглянувши на обох*). Ах так. (*До себе*). Між ними щось є!

ПРОСПЕР. Я вже давно бажав з вами познайомитись, панно.

СЮЗАННА. Тоді ви любите курйози.

ТРІОН. Страшенно! Він приїхав з Азії, з Океанії, з усього світу.

СЮЗАННА. Ах, яке щастя бути мужчиною. З криноліном нікуди не заїдеш.

БІССОНІЄ. А от моєї жінки кринолін не стримав.

СЮЗАННА. А скажіть же нам, пане подорожнику, що із цього, що ви бачили в широкому світі, здалось вам найбільш курйозним?

ПРОСПЕР. Найбільш курйозним? Без сумніву – жінки.

СЮЗАННА. Ах, ви нас класифікуєте як породу.

ПРОСПЕР. Так, як Тіріон комах, а другі – шампінйони.

СЮЗАННА. Це значить, що між нами є отруйливі?

ПРОСПЕР (*глянув на Кляріссу, що підходить до Фльори*). Ці то найкращі. (*До себе*). Ах, ця пані знов на полюванні!

СЮЗАННА. Ви на нас чіпляєте ярлички, як на випханих птахів у природничих кабінетах?

ПРОСПЕР. Якраз я про це розмовляв з пані Вангове, прошу, може, будете ласкаві з нами. (*Всі озираються на Кляріссу, вона мусить підійти, він їй подає крісло*). Жінка – це пташка з гострим дзьобиком, з дуже довгими пазурами і з більш-менш блискучим пір'ям, котрим вона любить частенько почванитися.

СЮЗАННА. І з крильцями?

ПРОСПЕР. Ні, крилець немає. Може тільки тому, що янголи мають крила.

ВСІ. Ох! О!

СЮЗАННА. Ой, добродію, а ваша мати, що, може, й не була така дотепна, як ви, але цілими ночами вас колисала й годувала. А ваша сестра, що, може, й була трошки кокетливою, але все-таки, може, понесла в ломбард свої перлини, щоб заплатити за вас ваші борги, а ваша жінка?

ПРОСПЕР. Якраз вона нас псує.

СЮЗАННА. Ні, ви нас псуєте, ви допомагаєте нашим вадам, а нашим достоїнствам ви не допомагаєте. І коли вас в один прегарний ранок нужда або хвороба кине на ліжко, от тоді виявиться, яку неправду каже ваша природнича наука, бо вам на допомогу не прийде ні дзьоб, ні пазурі, тільки сестра-жалібниця з янгольськими крилами.

ВСІ. Браво! Браво!

ПРОСПЕР. Винятки потверджують правило. За правилом усі жінки...

СЮЗАННА. Ми, жінки, всі з винятками.

ПРОСПЕР. Ну, гаразд. Я теж вірив колись у два винятки, в один на Джаві, а в другий – у Борнео. І що з цього вийшло? І на Джаві, і в Борнео мене отруєно. Тут у нас отрутою є зрада і наклеп, і тому я ніколи не виходжу з хати, не маючи в кишені протиотрутного засобу.

ТРІОН. Якого, цікаво?

ПРОСПЕР. Якого? Якого-небудь предмета, що міг би мою противницю занепокоїти і тримати під шахом, приміром – лист!

КЛЯРІССА *(до себе)*. Він хоче листа!

БІССОНІЄ. О! Який сором! Проти жінки! Така зброя!

ПРОСПЕР. Пробачте! Не для нападу, а для оборони. Там, де меч є потворством, там щит буває дуже на місці. У всіх народів світу...

ТРІОН. Тепер він знов почне про своїх китайців.

ПРОСПЕР. А чому ж ні? У них є багато гарного, приміром, порцеляна. Погляньте на маленькі предмети цієї вітальні, справді, от вам один, оця, приміром, статуетка, яка чудова *(до Клярісси)* – це Фльора, правда! *(Бере її в руки)*.

КЛЯРІССА *(хоче його стримати)*. Ах, добродію!

ПРОСПЕР. Не бійтеся, пані. Я дуже добре знаю її ціну.

КЛЯРІССА *(в нестямі)*. Оддайте її! Вона повна пороху!

ПРОСПЕР *(взяв статуетку так, що рукою притримує листа, і підходить з нею ближче)*. Дуже прошу! *(До себе)*. Я чую, що це лист!

КЛЯРІССА *(хоче обтріпати порох хустинкою)*. Моєю хусточкою.

ПРОСПЕР. Дуже прошу, це можна і здмухнути. *(Відвертається і дмухає)*.

СЮЗАННА *(тисне руку Клярісси)*. Твій чоловік дивиться на тебе.

КЛЯРІССА. Коли б ти знала! *(Лист падає)*. Ах!

ПРОСПЕР *(ставить швидко свою ногу на лист)*.

СЮЗАННА *(до себе)*. Лист! Я так і догадалась.

ПРОСПЕР *(даючи Фльору Кляріссі)*. Ви, очевидно, боїтеся за долю цієї статуетки в моїх незручних руках!

КЛЯРІССА *(стиха)*. Ваша поведінка, мій пане, мене обурює.

ПРОСПЕР *(стиха)*. Тільки щит, мадам, тільки щит! *(Чути дзвінок)*.

МАРТА *(входить)*. Снідання вже на столі.

ТРІОН *(встає)*. Дуже вчасно! /

БІССОНІЄ *(встає)*. Дуже вчасно! / одночасно

ПОЛЬ *(встає)*. Дуже вчасно! /

КОЛЬОМБА *(стиха до Поля)*. Я забороняю вам сідати біля панни Марти.

ПОЛЬ. Але ж бо.

КОЛЬОМБА. Я забороняю вам!

МАРТА. Прошу вашу руку, пане Поль.

КОЛЬОМБА *(стиха до Поля)*. Я забороняю! *(Одвертається і стає перед Біссоніє)*.

БІССОНІЄ. Дозвольте? *(Відводить геть Кольомбу. Пішли Поль, Марта, Тіріон, Клярисса).*

СЮЗАННА *(до Проспера, що не ворухиться з місця).* Що ж ви мене не ведете до столу?

ПРОСПЕР. Пробачте, але в мене з рук вилетіла дрібничка.

СЮЗАННА. Що таке?

ПРОСПЕР *(кинув на землю хустинку).* Моя хустка.

СЮЗАННА *(стиха).* Швидко! Давайте мені його незаметно.

ПРОСПЕР *(стиха).* Що дати?

СЮЗАННА *(я. в.).* Листа!

ПРОСПЕР *(я. в.).* Мій протиотрутний засіб? Нізавіщо!

СЮЗАННА. Тоді я вас примушу віддати його мені.

ПРОСПЕР. Б'юсь об заклад, що ні.

СЮЗАННА. Б'юсь об заклад, що так.

ПРОСПЕР. Це ви оголошуєте війну?

СЮЗАННА. На життя і смерть!

ПРОСПЕР. А коли почнеться ворожий наступ?

СЮЗАННА. Зараз же після снідання! Тепер же давайте мені вашу руку, бо пан Вангове слідкує за нами.

ПРОСПЕР *(голосно).* Чи можу вам запропонувати свою руку, шановна панно?

СЮЗАННА. Отже ви любите китайців? А чи ви теж, як і китайці, їсте паличками замість ножів і вилок? *(Сміючись виходять).*

(Вангове дивиться їм услід).

ДРУГА ДІЯ

ЯВА 1

ПРОСПЕР *(сидить перед каміном у халаті, обведеному хустром, лисяча шапка на голові, ноги загорнуті у плед. В каміні вогонь).* Цього підсоння дійсно важко зрозуміти. Перед сніданням спека, мов у Сенегалі, а за дві години – холод, мов у Лапландії. *(Кидає дрова у камін).* Невиносимо! Невиносимо! *(Докидає дров, чути постріли).* Ах, стріляють! Ці панове дійсно на полюванні. Приємної забави!

(Входить слуга).

ПРОСПЕР. Що нового? Я не дзвонив.

СЛУГА. Лист для пана фон Бльока, чекають на відповідь.

ПРОСПЕР. Ага! Від дядька! Знаю його напам'ять. “Вітрогоне, є у тебе вже жінка?” Так і є! П'ятнадцятим виданням! *(Кидає його у вогонь).* Скажи, що відповідь я сам принесу, а на три години звели осідлати мого коня.

СЛУГА. Слухаю. *(Пішов).*

ПРОСПЕР. Чверть години туди, чверть години назад. Краще буде, коли я сам поїду і переговорю з суворим дядьком. Скажу йому і що жінку я вже знайшов. *(Бере з тютюнниці тютюн і папірець).* Що вона дуже гарна і що в мене закохана. *(Робить цигарку).* Що торкається панни Сюзанни, то я не знаю, чи вона така цнотлива, як її патронеса, проте ясно, що її виклик, ніби вона добуде листа, просто безсоромний. Хай спробує тільки! Вона мене хоче перехитрити, мене! А хай вона буде ще раз така дотепна! Носити його в кишені – ні, це непокоїть... Оддати його Тіріону, щоб цей заховав? Ні, у нього жінка, пані Кольомба. Зачинити його в куфер? Ні, такий малий куфер можна легко... Чорт подери, нелегко такий шматочок паперу заховати! Слюсарям і слугам теж не можна

довірятися; я тут тільки в гостях. Коротко казавши, я чудово вчинив, заховавши того листа туди, де його ніхто не здогадається шукати – у... *(Стук)*. Хтось іде! Прошу!

ЯВА 2

ПОЛЬ, ПРОСПЕР

ПРОСПЕР. Ах, мій молоденький приятель! Так ви не пішли з другими на полювання?

ПОЛЬ *(збентежено, але хоче говорити з гідністю)*. Ні, добродію!

ПРОСПЕР. Пані Кольомба боїться за ваше життя? Правда? Сідайте, будь ласка, й закуріть папіросу.

ПОЛЬ. Дякую, добродію, я не вживаю. *(Сідає)*.

ПРОСПЕР. Ах так, пані Кольомба не терпить тютюнового диму.

ПОЛЬ. Ах, я не прийшов сюди, щоб курити, а щоб сказати вам кілька серйозних слів.

ПРОСПЕР. Ах, так! *(Сідає)*.

ПОЛЬ. Сьогодні вранці я довідався з одного слова, яким проговорився мій опікун, що ви просили у пана Вангове руки панни Марти.

ПРОСПЕР. Це й правда. Що ж далі?

ПОЛЬ. Що далі? Так от, добродію: я люблю панну Марту і нічого так палко не бажаю, як повести її до шлюбу.

ПРОСПЕР. Коли пані Кольомба це дозволить.

ПОЛЬ. Мій пане, тут річ іде не про пані Тіріон, а про мене і про вас. Скажіть мені перш за все, будьте ласкаві, чи ви обстоюєте й надалі свої зазіхання до панни Марти?

ПРОСПЕР *(до себе)*. А дивіться, який забавний студентик. *(Голосно)*. Очевидно, я обстоюю й надалі свої зазіхання до панни Марти.

ПОЛЬ. В такому разі, добродію, тому що один з нас мусить уступити, а я уступати не хочу, треба...

ПРОСПЕР. Треба?

ПОЛЬ. Треба, щоб ми з вами станули до поєдинку.

ПРОСПЕР. Чи це обов'язково конечне?

ПОЛЬ. Самі подумайте.

ПРОСПЕР. Добре. Але, мій молодий паничу, поєдинкувати можна на всілякі лади. Який спосіб вам найбільш приємний?

ПОЛЬ. Право вибору за вами.

ПРОСПЕР. За мною? Ну, чудесно. Я признаюся вам, що найбільш подобається мені спосіб поєдинку в Японії.

ПОЛЬ. *(встає)*. Давайте так, як в Японії. Я матиму за честь прислати вам своїх секундантів, щоб...

ПРОСПЕР. Це зовсім зайве. В Японії обходяться без секундантів. Все буде зроблено поміж нами, при зачинених дверях і вікнах, і коли ви хочете, то й зараз же. *(Підходить до великого подорожного несесера)*.

ПОЛЬ. Це проти всяких правил, але... *(Одкладає капелюха і стягує рукавички)*. ...Я готов.

ПРОСПЕР *(показує йому два мамейські ножі)*. Ось тут два мамейські ножі – виберіть, будь ласка, один собі.

ПОЛЬ. Оце?

ПРОСПЕР. Це зброя.

(Поль бере один).

ПРОСПЕР. Сідайте, будь ласка. А тепер... *(Сідає)*. Будьте такі добрі і починайте.

ПОЛЬ (*повертається живо з ножем у руці до нього і здивовано бачить, що він сидить*). Я... я маю починати?

ПРОСПЕР (*дуже спокійно*). Звичайно, ви мене визвали, ви маєте й починати.

ПОЛЬ. Сам... Що я маю починати?

ПРОСПЕР (*спокійно*). Розпороти собі живіт.

ПОЛЬ. Розпороти живіт?

ПРОСПЕР. Так робиться в Японії. Той, хто викликає, розпорює собі живіт у присутності того, кого він викликав. Викликаний мусить після цього зробити те ж саме. Починайте ви, а я за вами.

ПОЛЬ. Що це ви глузувати хочете з мене? Ми не в Японії, лише у Франції, а в цьому способі поєдинкуватися немає здорового глузду.

ПРОСПЕР. Це питання смаку. Я вважаю, що в тутешньому поєдинкові немає здорового глузду.

ПОЛЬ. Немає глузду для тих, у кого немає ні честі, ні відваги.

ПРОСПЕР. О, що торкається відваги, молодий паничу, то я полював на тигрів і вбивав тигрів, а тигри куди більш небезпечні, чим ви. Що ж торкається честі, то ви ж бачите, що її скрізь інакше розуміють, в Японії, приміром, зовсім інакше, як тут у нас. І японець міркує в даному разі куди правильніше, як француз, бо коли допустимо, що ми поєдинкувались би так, як тут прийнято, то я би вас без усякого сумніву вбив.

ПОЛЬ. Ого!

ПРОСПЕР. Впевняю вас. А тоді б я тим певніше оженився на панні Марті. Тоді б ви на тисячу миль одскочили від своєї мети. А коли ви собі розпорете живіт, то й я так зроблю. І хоч тоді панна Марта не буде вашою, то не буде також і моєю – і одного ви б все-таки добилися.

ПОЛЬ. Ви, добродію, поведіться зо мною як з дитиною!

ПРОСПЕР (*встає й подає йому руку*). Як з приятелем, юначе. І щоб з цим покінчити, повірте мені, що один спосіб поєдинку такий же безглуздий, як і другий. Чоловік, що честь свою ополіскує кров'ю другого, може сказати, як Діоген, коли виходив з підозрілої купелі: “Куди треба йти скупатися, коли звідси вийдуть?”... Але скрізь і у всякі часи існувала гідна і лойяльна форма поєдинку – культурності й серця, і на такий поєдинок я піду. Ви любите панну Марту – панна Марта, можливо, вас любить. Тоді це ваше щастя, бо я, клянусь вам, не повінчаюсь з нею, коли вона мене не захоче. Ви до того ж постаралися здобути її прихильність, дозвольте теж мені сподіватися, що я не буду менш зручним, як ви, і дозвольте мені свого щастя спробувати.

ПОЛЬ. А як?

ПРОСПЕР. Ах, я вас не питав, як ви здобували панну Марту. Панночка сама вибере, той, хто буде побитий, одійде і цілим зостанеться, то не буде він простріленим і живіт у нього не буде розпоротий.

ПОЛЬ. А скільки часу ви на це собі берете?

ПРОСПЕР. Любий друже, не докучайте мені “часом”. Ви ще неповнолітній, немає у вас згоди вашого опікуна, і я переконаний, що ви її ніколи не отримаєте.

ПОЛЬ. Ніколи? Чому ні?

ПРОСПЕР. Чому ні?

КОЛЬОМБА (*з-за дверей*) Пане Бльок!

ПРОСПЕР. Чуєте? Тому ні. Я в негліже і втікаю.

КОЛЬОМБА, МАРТА (*знадвору*). Можна до вас?

ПРОСПЕР (*біля лівих дверей*). Заходьте, будь ласка. (*Відходить*).

ЯВА 3

КОЛЬОМБА, МАРТА, ПОЛЬ, згодом ПРОСПЕР

КОЛЬОМБА. Ну?

МАРТА. Пане Бльок?

ПРОСПЕР (*з сусідньої кімнати*). Пробачте мені. Я одягнений, як дикий звір, і ви б мене злякалися напевно.

КОЛЬОМБА. Ми просимо вашого вибачення. Ми думали, що панна Сюзанна у вас, і ці панове, що хотіли оглянути ваш музей.

ПРОСПЕР (*з кімнати*). Оглядайте, будь ласка, оглядайте!

МАРТА. Ох, які чудові речі.

КОЛЬОМБА (*стиха до Поля*). Ви знаєте, що я не бажаю, щоб ви одвідували пана Бльока. Цей добродій є для вас товаришем невідповідним.

ПОЛЬ. Але ж бо, коли я буду послухний усім вашим заборонам, то мені ні з одною людиною не доведеться розмовляти. З паном Бльоком не можна, з панною Сюзанною теж, з панною Мартою теж ні...

КОЛЬОМБА. З цією перш за все не можна. Ви взагалі не звертаєте уваги на те, що я вам кажу. За столом ви сиділи все-таки біля неї і непростимо з нею розмовляли, хоч я вам очима давала пізнати...

ПОЛЬ. Ваші очі, мадам...

КОЛЬОМБА. Вимагають слухняності. Коли ви зараз же не змініте своєї тактики, то я вас сьогодні ж увечері одішлю до Шінону, і там ви будете готувитися до іспиту.

ПОЛЬ. Але ж, пані Кольомба...

МАРТА (*підходить до авансцени*). Пане Поль!

КОЛЬОМБА (*стиха продовжує*). Тільки зі мною ви смієте розмовляти.

МАРТА. Пане Поль!

КОЛЬОМБА (*т. с.*). Я приказую вам! (*Сідає біля столу і оглядає все на ньому*).

МАРТА. Ах, ви мене не слухаєте – що це значить? (*Поль робить жести збентеження, вона сідає на канапу*). Ах, тепер я розумію. (*Впівголоса*). Пані Кольомба закотила очима і заборонила вам тепер навіть розмовляти зі мною?

ПОЛЬ. Ох...панні...

КОЛЬОМБА. Поль, подайте мені підніжок...

ПОЛЬ. Зараз, мадам. (*Хоче принести*).

МАРТА (*стиха*). Я забороняю вам давати їй підніжок.

ПОЛЬ (*з підніжком у руці, в середині, нерішуче*). Тільки...

КОЛЬОМБА. Ну, Поль, невже ви не чуєте? Підніжок!

ПОЛЬ. Пардон! Я не знаю...

КОЛЬОМБА. Ви не знаєте? Ви ж його в руках тримаєте.

ПОЛЬ (*глянув на Марту, що показує йому свої ноги*). Панна Марта веліла його собі подати...

МАРТА. Боронь боже! Коли його хоче мати пані Тіріон, то, будь ласка, дайте його пані Тіріон.
(*Поль щораз кидається то сюди, то туди*).

КОЛЬОМБА (*сухо*). Ви занадто ввічливі, панно.

МАРТА. Зовсім ні, це я шануючи лише ваші літа.

КОЛЬОМБА (*одсовуючи стільчик*). Різниця в літах не така то вже велика, щоб я мусіла користуватися підніжком.

МАРТА (*теж його одсовуючи*). То прийміть це, будь ласка, як галантність пана Поля, котру я вам відступаю.

КОЛЬОМБА (*встає, до себе*). Котру вона відступає! Яка безличність!

МАРТА (*встає, до себе*). Добре їй так!

КОЛЬОМБА (*стиха до Поля*). Сьогодні ж увечері одішлю вас до Шінону.

ПОЛЬ. Але ж...

МАРТА (*стиха до Поля*). Коли ви їй відповісте, то я до вас більше ні слова не скажу ніколи.

ПОЛЬ (*розпачливо*). Як так, то я... (*Сідає втомлений на свій стільчик*). Я вже більше не можу.

ЯВА 4

Ті, що були, БІССОНІЄ, ТІРІОН, як мисливець з рушницею, СЮЗАННА, ПРОСПЕР

ТІРІОН. Можна зайти?

ПРОСПЕР (*одягнений*). Прошу, прошу!

СЮЗАННА. Пробачте, добродію, я приходжу з озброєною силою. Це вам здається недискретним?

ПРОСПЕР. Промінь сонця скрізь прорветься.

МАРТА. А коли хто не є промінням, пане Бльок?

ПРОСПЕР. Тоді ця особа напевно пахощі троянди.

МАРТА (*до Поля*). Він куди галантніше вас.

ПОЛЬ. Правда!

ПРОСПЕР (*до Тіріона й Біссоніє*). А я думав, що ви, панове, на полюванні.

БІССОНІЄ. Ми й полюємо. Але тепер у нас антракт.

ПРОСПЕР. Так? А що ж ви вполювали від снідання?

ТІРІОН. Ми обидва?

БІССОНІЄ. Ми обидва вполювали одну собаку.

ПРОСПЕР. А пан Вангове?

БІССОНІЄ. Звичайно він полює як справжній Німврод. Але сьогодні він чогось страшенно розсіяний.

КОЛЬОМБА. А пані Вангове не з вами?

БІССОНІЄ. Ні, вона себе недобре почуває.

ТІРІОН (*до Поля*). А цей що тут робить?

КОЛЬОМБА. Цей молодий панич мусить ще сьогодні вечером до міста...

ТІРІОН. Так? Для чого?

КОЛЬОМБА. Йому треба готуватись до іспиту.

ТІРІОН. По-мойому, це не так то важливо.

ПОЛЬ. І по-мойому теж.

КОЛЬОМБА. А по-мойому так!

ТІРІОН. Чому ж?

КОЛЬОМБА. У мене є свої причини.

ТІРІОН. Га, коли так, то він мусить їхати до міста.

(Кольомба йде вглиб).

ТІРІОН. Цей дурник нічого не втне, щоб Кольомба не підгледіла. (*До Поля*).

Ти безголовий хлопець!

ПОЛЬ. Що я таке?

ТІРІОН. Не питай довго! Збирай своє манаття.

ПОЛЬ. Ох, коли тобі на карку сидить така Ксантипа! Але я ще поки не в Шіноні!

ТРІОН. Як?

ПОЛЬ. Я!.. Я йду. *(Пішов направо авансценою).*

ЯВА 5

Ті, що були, без ПОЛЯ

СЮЗАННА. Але цей музей – це дійсно щось надзвичайне! І збірка і збирач незвичайні.

ПРОСПЕР. І обидва вони речі випадкові. Брик-а-брак тепер у моді.

МАРТА. А де подівся добродій Поль?

СЮЗАННА *(до себе)*. Ага!

МАРТА. Дякую за музей, пане Бльок! *(До Сюзанни)*. Ти йдеш уже?

СЮЗАННА. Іди, йди! Я швидко прийду!

(Марта йде направо за Полям).

ТРІОН *(до Марти)*. Ви хіба туди?

МАРТА. Це найближчий шлях до замку. *(До себе)*. Я вже знаю, чому я туди йду. *(Голосно)*. До побачення, панове!

ТРІОН. *(до Біссоніє)*. А що, якби ми далі пішли полювати?

БІССОНІЄ. Щоб ще другу собаку підстрелити? Не маю нічого проти.

КОЛЬОМБА *(виходячи вглиб, до Сюзанни)*. Ви з нами, панночко?

СЮЗАННА. Ні, мадам, я піду туди, куди пішла моя похресниця.

ТРІОН І БІССОНІЄ. До побачення! *(З Кольомбою виходять середніми дверима)*.

СЮЗАННА *(біля правих дверей)*. Веселого полювання! *(До Проспера)*. Добродію, я маю за честь...

(Проспер вклоняється і йде зачиняти середні двері).

СЮЗАННА. Вас привітати. *(Зачиняє швидко праві двері, входить знову і сідає з правого боку)*.

ПРОСПЕР. А я думав, що ви трубите до відступу!

СЮЗАННА. Перед битвою? О, ні! Як я бачу, ви мене недосить знаєте. А тепер перш за все – ви заховали листа?

ПРОСПЕР. Без сумніву, я його заховав.

СЮЗАННА. Як вам здається, чи не добре буде, коли ми спочатку обміняємося кількома дипломатичними нотами, а тоді тільки почнемо ворожі кроки.

ПРОСПЕР *(сідаючи зліва)*. Обміняймося нотами.

СЮЗАННА. Прямо. Ми звертаємося до почуття честі нашого противника і питаємо його, чи проста чесність дозволяє йому затримувати у себе листа, якого він, як сказати, якого він...

ПРОСПЕР. Украв!

СЮЗАННА. Будемо говорити парламентарно і скажемо, що він його анексував. Що ви на це?

ПРОСПЕР. Я відповідаю. Лист був адресований до мене, лист був мій, він тепер у моїх руках – і все в порядку.

СЮЗАННА. Ви не отримали листа, отже він наш.

ПРОСПЕР. Його послано мені, отже він мій.

СЮЗАННА. Його взагалі не послано!

ПРОСПЕР. Його покладено під Фльору, Фльора репрезентує в даному випадку поштову скриньку, а лист, котрий лежить в поштовій скриньці, належить...

СЮЗАННА. Належить ще тому, хто шле листа...

ПРОСПЕР. Належить якраз тому, до кого він адресований.

СЮЗАННА. Скажемо, він належить обом.

ПРОСПЕР. Тоді він належить і мені.

СЮЗАННА. Але також і нам.

ПРОСПЕР. Рівні права, хай буде – але лист у мене.

СЮЗАННА. А що ви хочете з цим листом робити?

ПРОСПЕР. На це я тільки що відповів цілком категорично. Тримайте з пані Кляріссою строгий нейтралітет, і в той день, коли я зречуся панни Марти, у той день я назавжди попрощаюся з пані Кляріссою де Вангове і спалю листа на її очах.

СЮЗАННА. Ви на це можете поклястись?

ПРОСПЕР. Своєю честю! І, може, я зробив би це сам сьогодні вранці, біля цього каміна, коли б мене не зачепив ваш виклик.

СЮЗАННА. Як так, то вважайте, що я вам нічого не сказала, і спалить його зараз же. Вогонь горить ще, Клярісса нічого не буде знати, а для вас ефект буде той самий!

ПРОСПЕР (*сміється*). Ні, при цьому я занадто багато втрачаю.

СЮЗАННА. Що ви втрачаєте?

ПРОСПЕР. Артистичне задоволення для вас, коли ви відкриєте, де я його заховав.

СЮЗАННА. Ах, дотепність, як бачу, завжди псує серце.

ПРОСПЕР. Не завжди! Це видно по вас.

СЮЗАННА. А ви завжди ввічливі. Це ваше останнє слово?

ПРОСПЕР. Моє останнє. Переговори припиняються.

СЮЗАННА. А можна вас спитати, де ви заховали листа?

ПРОСПЕР. Можете. Лист є тут.

СЮЗАННА. В цій кімнаті?

ПРОСПЕР. В цій кімнаті. Коли ви його знайдете, можете його самі спалити.

СЮЗАННА. Ах, це дуже принадно! А тоді я не спочила б, аж поки ви, ви самі власноручно не спалили б його в цьому каміні.

ПРОСПЕР. Коли вам це вдасться, то я клянусь вам своєю честю, що зречуся панни Марти і сьогодні ще ввечері від'їду – сьогодні ввечері – щоб шукати собі жінку на Канарійських островах.

СЮЗАННА. Ви присягаєте справді?

ПРОСПЕР. Присягаю справді.

СЮЗАННА. Горе вам, коли передумаєте. Я вам задалегідь кажу, що я дуже вперта.

ПРОСПЕР. І я теж.

СЮЗАННА. Блокаду починаю зараз же. Ходитиму великими слідами, вбиватиму вас своєю присутністю, сказавши коротко, не дам спокою так довго, аж поки ви не скажете: ця дама доводить мене до розпачу, і краще я зроблю, коли спалю листа.

ПРОСПЕР. Ці погрози для мене дуже принадні, і я радію обіцяним мукам. Сідайте ж де вам завгодно і вважайте все, що ви тут бачите і де може бути захований нещасний лист, своєю власністю. Всі картони, скриньки і куфри одчинені – справді? (*Озирається*). Так, всі вони одчинені. Тільки цей малий куфер зачинений. В ньому ділові папери, які вам нецікаві. Але листа в ньому немає. Шукайте, перевертайте, одчиняйте, перекидайте що і де захочете. Я цієї ж хвилини відходжу, бо маю скласти дядькові маленького візита. Коли повернуся назад, маю надію, що вас ще знайду в цій кімнаті – щоб далі продовжувати цю пікантну розмову і це преінтересне знайомство.

СЮЗАННА. Але...

ПРОСПЕР. Отже, до побачення, панно, до швидкого і веселого побачення! (*Пішов*).

ЯВА 6

СЮЗАННА. Він іде, він іде справді. Це дійсно незвичайна людина, ні, ця великодушність майже нахабна. Шукайте, перевертайте, перекидайте! В цьому куфрі його напевно немає. Але де він? Де він міг його заховати? (*Стук справа*). Хто це може стукать? Господи, а я тут сама, він мене компрометує. (*Одчиняє*). Клярісса?

ЯВА 7

СЮЗАННА, КЛЯРІССА

КЛЯРІССА. Ти сама, правда?

СЮЗАННА. Сама.

КЛЯРІССА. Я бачила, як він проїхав біля мого вікна, а що ти не верталася, то я й не витримала, накинула на себе шаль і прибігла.

СЮЗАННА. Як необережно! Коли тебе бачив твій чоловік або Кольомба, прихильниця відома.

КЛЯРІССА (*кидаючи шаль на канапу*). Ах, нас же тут дві. Добула?

СЮЗАННА. Листа? Ні, він категорично одмовляється.

КЛЯРІССА. Він його з собою носить?

СЮЗАННА. Ні.

КЛЯРІССА. Отже, він десь тут. Шукай бога ради, шукай і знайди. Я своєму чоловікові не можу вже в очі глядіти. Вічно мені здається, що він все знає, що він всього догадався.

СЮЗАННА (*сидячи*). Бідна моя! Коли б молоді дівчата могли тебе бачити і чути, це була б для них чудова лекція.

КЛЯРІССА. Ах, покинь свою мораль і поможи шукати.

СЮЗАННА. Я шукаю.

КЛЯРІССА. На стільці?

СЮЗАННА. В голові. Так краще шукати, як руками.

КЛЯРІССА. Але ж треба усе перекинути, перешукати.

СЮЗАННА. Будь ласка. Дозвіл на це я маю. Але це не мій метод.

КЛЯРІССА (*шукаючи на столі*). Лист має сам до тебе прийти, до стільця?

СЮЗАННА. Так, він повинен. Коли небо сотворило нас, жінок з усіма нашими вадами, то на відшкодування за ці вади дав нам шосте почуття, як метеликам. Ти коли-небудь приглядалася до метеликів?

КЛЯРІССА. Ах, до чого те все?

СЮЗАННА. Подивись там, будь ласка, на цю скриньку з метеликами.

КЛЯРІССА. Ах! (*Швидко несе скриньку*).

СЮЗАННА. Це із збірки Тіріона. Поглянь!

КЛЯРІССА. Де?

СЮЗАННА. Поглянь на голови! На кожній два ріжки, щоб здалеку почувати й доторкатися.

КЛЯРІССА. Далі! Далі!

СЮЗАННА. Такі малі золоті ріжки у нас довкола голови, такі ніжні, що їх і не видно, і такі чуткі, що вони зразу все вивітрять і зміркують. Частина цих ріжків винтовата і крутить мужчинам голови, а частина їх дуже гостра і робить їх сліпими.

КЛЯРІССА. І цим ти хочеш знайти листа?

СЮЗАННА. Авжеж! Шукай ти. Я розкажу тобі, як користуватися своїми очима.

КЛЯРІССА. Е, що там! Я здаюся на свої руки. (*Витягає шухлядку*).

СЮЗАННА. Отак! Повитягуй всі ящики, заглянь у нутро гітари. Та яка ти дитина!

КЛЯРИССА. Він його певно в книжку яку сховав.

СЮЗАННА. Всі книжки перегортати було б трошки задовго. Подивися краще на краї полиць.

КЛЯРИССА. На краї полиць?

СЮЗАННА. Звичайно! Чи порох на них лежить?

КЛЯРИССА. Так, тут порох.

СЮЗАННА. Скрізь?

КЛЯРИССА. Скрізь.

СЮЗАННА. Коли так, то листа там нема. В противному разі пороху там не було б.

КЛЯРИССА. Це правда.

СЮЗАННА. Поглянь, будь ласка, під цей шматок складеного паперу.

КЛЯРИССА. Де?

СЮЗАННА. Там під столиком. Ні, ні, і не згинайся даром, краєчок паперу обірваний і надгорілий.

КЛЯРИССА. Туди б він його не поклав, там всякий його побачить.

СЮЗАННА. Якраз тому він його там міг покласти, це було б дуже дотепно. Ти, дитино, не вмєш вживати своїх тоненьких ріжків. Тільки те, що не заховано, не викликає ніякого підозріння, і цього оглядати я й не буду. Лист певно лежить на видному місці – так кажуть мої ріжки.

КЛЯРИССА. Ніде, ніде нема, а може, в тій кімнаті?

СЮЗАННА *(сміється)*. Пошукай!

КЛЯРИССА *(одчиняючи двері)*. Коли б він, одначе, вернувся! Ах, що там, я мушу оборонятися. *(Виходить)*.

СЮЗАННА *(шукаючи)*. Де він тільки може так непомітно лежати? Цей пан Проспер доволі витончений, щоб сховати його просто під прес-пап'є. *(Піднімає його)*. Нема. Під візитними картками? Ні? Під лаком, сигарами, тютюном – порвані листи, зім'яті. *(Читає)*. Панові Просперові фон Бльок, до добродія Проспера фон... До пана... А отут оригінальний з масою печаток, цей багато їздив по світі... це не те, що шукаю. *(Хоче його перекласти в другу руку, як і всі інші листи, але надумується і ще раз читає)*. До пана Проспера фон Бльока у ясновельможного пана сера Едуарда в Гонолулу на острові Сагоу. *(Думає)*. Гонолулу, лист не вчорашній. Що б тут старому листові робити? Гм. *(Важить його)*. Дуже легкий. Хто стане так далеко писати, щоб передати тільки "Добрий день; погода гарна..."? Гм, гм... *(Тримає його проти світла)*. Правильно, всередині тільки маленька записочка. Тоді б зовсім другий конверт і... *(Кличе)*. Клярісса!

КЛЯРИССА *(з-за куліс)*. Я нічого не знайшла.

СЮЗАННА. Скажи, моя кохана, твій лист був великий?

КЛЯРИССА *(я. в.)* Ні, чверточка паперу наполовину зігнута.

СЮЗАННА. Чвертка паперу *(пробує)*, зігнута наполовину. Так, білий папір?

КЛЯРИССА *(я. в.)* Ні, синій! Я його бачила сьогодні вранці.

СЮЗАННА *(одкриваючи трошки конверт і заглядаючи досередини)*. Цей синій!

КЛЯРИССА. Сюзанна! Ціла гора паперів!

СЮЗАННА. Тим краще, тим краще! *(Нюхає листа)*. Перфума? Ніякої. *(Ближче приглядаючись)*. Почерк? *(Хоче його швидко витягти, стримує себе)*. Стривай, стривай, це питання сумлінності. Чи є в мене право на те, щоб читати? Чому б то ні? Він мене уповноважив все переглянути, що одчинено, а конверт одчинений. А все-таки – воно трошки негарно, а коли ще немає в цьому вправи... *(Трусить конвертом)*. Коли це якраз він?.. У мене в пальцях просто пропасниця!

КЛЯРИССА *(виходить)*. Ах, Сюзанно, нічогісінько, нічогісінько, я втратила всяку надію – ми його не знайдемо, розпач мене обгортає.

СЮЗАННА. У мене вже сил немає на це горе дивитися. *(Вириває листа з конверта)*. Клярісса! Твій лист подібний до цього?

КЛЯРИССА *(розгортає його)*. Це він!

СЮЗАННА. А бачиш, що я тобі казала про ріжки?

КЛЯРІССА. Це він справді! *(Читає)*. Сю ніч я їду геть – але чи близько чи далеко, моє ти кохання – моє кохання!.. Коли б мій чоловік... *(Сильний стук у малі двері)*.

СЮЗАННА. Хтось стука.

КЛЯРІССА. Хтось стука?

ВАНГОВЕ *(стукаючи сильніше)*. Прошу відчинити.

КЛЯРІССА. Мій чоловік!

СЮЗАННА. Твій чоловік! Давай листа! *(Бере листа)*.

КЛЯРІССА. Ах Господи, куди ж мені сховатися?

СЮЗАННА *(стиха підходячи до дверей)*. Все однаково. Ніколи не слід ховатися, треба zostаватися.

КЛЯРІССА. Ах, ні, ні! Він побачить моє збентеження, він про все догадається. *(Озирається)*.

Ах, в цю кімнату!

(Вангове стукає сильніше).

СЮЗАННА *(кладає руку на клямку)*. Залишайся тут.

КЛЯРІССА *(іде в кімнату наліво і зачиняє за собою двері)*. Ні!

СЮЗАННА. Як недотепно! *(Дочиняє)*.

ЯВА 8

СЮЗАННА, ВАНГОВЕ

ВАНГОВЕ *(в одязі мисливця, з рушницею)*. Ви?

СЮЗАННА. Я, авжеж. Чого це ви, кузине, так довго стукаєте. Двері одчинені.

ВАНГОВЕ. Ви тут?

СЮЗАННА. Звичайно, а чому б ні? Тут музей, котрий я оглядаю.

ВАНГОВЕ *(озирається)*. Самі?

СЮЗАННА. Як бачите! *(Сідає біля скриньки з метеликами)*. Тут є одна збірка, яка мені надзвичайно подобається. Погляньте тільки!

ВАНГОВЕ *(ставить свою рушницю біля канапи)*. Але ж тут розмовляли перед хвилиною.

СЮЗАННА. Так, я читала, а власне вичитувала вголос написи на етикетах. Чудні тут імення. А теж я сказала кілька разів “Прошу” і “Заходьте”. Дивіться, яка пишна раковина.

ВАНГОВЕ. Сюзанно, ви тут були не самі. З вами була Клярісса.

СЮЗАННА. Клярісса? А вона тут чого?

ВАНГОВЕ. Чого – не знаю, мабуть не за добром, бо втекла.

СЮЗАННА *(сміється, дивлячись все ще на раковину)*. От раз! З вами таке часто трапляється, кузине?

ВАНГОВЕ. Я повторюю, тут була Клярісса.

СЮЗАННА. Так чому ж її тут немає? Я ж тут сиджу. Або може вона заховалася? Може, під столом?

ВАНГОВЕ *(брутально, їй в обличчя)*. Тоді, чому ви зараз же не відчинили?

СЮЗАННА. Хіба не досить сказати “Прошу”? А врешті я й відчинила, але спочатку оці двері *(показує вглиб)*. Я думала, що це там стукають.

ВАНГОВЕ. Там ви відчинили, щоб Клярісса могла вийти?

СЮЗАННА. Ні, кузене, ви справді скучні. Ідїть, будь ласка, за нею, коли вона туди пішла, і дайте мені змогу спокійно оглядати мої раковинки.

ВАНГОВЕ *(знову на передї сцени)*. Сюзанно, моя жінка була сьогодні вранці дуже збентежена,

коли розмовляла з цим паном – паном Бльоком. Він знав її раніше, перед сніданням вони перешіптувалися... Що вони мали на мислі, переговорюючись з приводу тієї статуетки?..

СЮЗАННА (*підходить, оглядаючи статуетку*). Вони собі, мабуть, казали, що з пана Вангове чудернацьки ревнивий добродій.

ВАНГОВЕ (*не слухаючи її і розпалюючись чимраз сильніше*). Він просив руки Марти, але ці ослідчини були тільки упланована штука, щоб мене підвести. (*Бере її за руку*). Признавайтесь, що це так!

СЮЗАННА. Розуміється, але моя рука тут рішуче ні при чому, пустіть мою руку, будь ласка, мені боляче. Ви розчавите раковинку, ось... (*Розчавлена раковинка падає на землю*). Бачите, що ви нарobili.

ВАНГОВЕ. Добре. А ви знаєте, що я вчинив? Я покинув полювання і пішов несподівано до замку, щоб побачити свою жінку. Її не було вдома. Мірра, моя хортиця, була зі мною. Мірра звикла до моєї дружини, як до мене. “Шукай, Мірра, – сказав я, – шукай пані, шукай!”

СЮЗАННА. О, коли такими!..

ВАНГОВЕ. Мірра повела мене прямо через парк сюди, до дому Тіріона і там (*направо*) біля сходів вона зупинилася – отже, моя жінка тут. (*Вибухаючи*). Де вона, де вона?

СЮЗАННА. Звідки мені знати. Покличте сюди, мій дорогий, свою Мірру, раз ви вже собаками жінку шукаєте.

ВАНГОВЕ (*зламаний падає на канану*). О, Сюзанно, ваша правда, я нещасна людина, це правда. Але ці ревності, це страшно, жаклива хвороба.

СЮЗАННА. Але ж, любий Вангове, любий друже, яка ж бо ви велика дитина, яку варт було б приборкати. Хіба ж можна так своє щастя руйнувати? Клярісса – це найкраща, найвірніша жінка, що ні про нікого другого й не думає, що тільки для вас живе.

ВАНГОВЕ (*побачив шаль Клярісси і кидається на нього*). Ось вам доказ, що вона тут – це її шаль!

СЮЗАННА. Її шаль?

ВАНГОВЕ. Це її шаль! Хто його сюди заніс?

СЮЗАННА. Хто? Я! Я взяла просто першу скраю хустину, яка попала під руки.

ВАНГОВЕ (*розлючений*). Ні, я цьому не вірю. Це її шаль, коли її тут знайду, то клянусь, що я ...

СЮЗАННА. Стривайте, Вангове...

ВАНГОВЕ (*шукаючи в стінах двері*). Пустіть мене!

СЮЗАННА (*хоче його стримати*). Друже любий!

ВАНГОВЕ (*находячи ліві двері*). Тут двері, тут вона!

(*Сюзанна кидається перед двері*).

ВАНГОВЕ. Вона заховалася в кімнату цього добродія. Пустіть мене, кажу вам, і (*йде до рушниці і бере її*) клянусь життям своїм – одним пострілом уб’ю коханця й любовницю.

СЮЗАННА. Нещасний, тоді вбивайте мене, бо я є любовницею цього мужчини.

ВАНГОВЕ. Як? Ви?

СЮЗАННА. Своєю ярістю ви мене до цього примушуєте. Коли б я вам призналася, то через ваш крик всі про це дізнались би.

ВАНГОВЕ. Сюзанно!

СЮЗАННА. Коли б ви не були сліпі од ревностей, то ви мусіли б цьому догадатися по мойому збентеженню, по моїй впертості, з якою я оглядала раковинки. Тому я не одчиняла дверей, коли ваша Мірра вас сюди привела, то виною цьому цей нещасний шаль, якого вона звітрила.

ВАНГОВЕ. Сюзанно!

СЮЗАННА. Клярісса одмовила пану Просперові руки своєї сестри, тої, що знає про наші відносини. Вона думає, що його ошукала і що він хоче мене покарати і помститися. Коли вона стиха з ним розмовляла, то розмовляла про те, що мене легко виправдати, хотіла його зрушити і пере-

шкодити подруженню, якому не слід було збутися. Бо я теж ревнива, і ви, Вангове, і коли справи цієї не залишать, ... тоді, тоді я ... готова... О Боже мій!

ВАНГОВЕ. Невже це можливо? Ви, Сюзанно, така невинна дівчина...

СЮЗАННА. Що в силах перемогти себе завжди...

ВАНГОВЕ. Так, так, він мені згадував сьогодні вранці про якусь свою любов з-перед трьох літ.

СЮЗАННА. Це була я!

ВАНГОВЕ. Котра його зрадила!

СЮЗАННА. На жаль, так було.

ВАНГОВЕ. І чому ж ви цього одразу не сказали?

СЮЗАННА. Ах дозвольте! Ви справді – хто буде признаватися без крайньої потреби? Ви ж хотіли всіх перестріляти. Це злякало мене. Добра слава і життя, все було на карті – невже ви цього не розумієте? *(До себе)*. І так далі, і так далі, я його так заплутаю, що скоро сама не знатиму, що кажу.

ВАНГОВЕ. Заспокойтеся, Сюзанно. Ніхто нічого не дізнається. Ви мені довірилися, і з лиха ми ще викуємо добре діло.

СЮЗАННА. Яке?

ВАНГОВЕ. Він мусить на вас оженитися!

СЮЗАННА. Що? На мені? *(До себе)*. Оце так ускочила!

ВАНГОВЕ. Можете бути зовсім впевненою! Він мусить на вас оженитися!

СЮЗАННА. Оженитися! Але ж, друже мій...

ВАНГОВЕ. Я з ним порозмовляю! Я з ним добре порозмовляю, і то негайно! Де цей чистенький панич?

СЮЗАННА. Бога ради! Тільки не передо мною. Дозвольте мені пережити радість того, що я сама з ним помирилась, і я закликаю вас, Вангове.

ВАНГОВЕ. Добре! Але коли він до обіду не рішиться на це, то я його візьму за чуба.

СЮЗАННА. Друже мій, одначе...

ВАНГОВЕ. Він мусить з вами повінчатися, живий або мертвий, але мусить. За це я ручу головою. Це мене так ошасливило, що весь світ мусить про це дізнатися – і на святого Губерта весілля справимо бундючне! Мірра, що так гарно помагала, отримає найкращу заячу печеню. О, я страшенно вдоволений. А тепер підемо! Підемо далі на полювання! Алльо, Мірра! Алльо далі!

СЮЗАННА *(до себе)* І його називають мовчазним!

ВАНГОВЕ *(вертається)* Але Кляріссі не кажіть ні слова!

СЮЗАННА. Звичайно, ні слова.

ВАНГОВЕ. Це буде раз – весілля!

СЮЗАННА. Так, весілля!

ВАНГОВЕ. Алльо, Мірра! Алльо далі! *(Пішов)*.

СЮЗАННА *(падає в крісло)*. Уфф!

ЯВА 9

КЛЯРІССА, СЮЗАННА

КЛЯРІССА. Він вже пішов?

СЮЗАННА *(швидко до неї)*. Йди геть!

КЛЯРІССА. Ах! *(знов сховалась)*.

ВАНГОВЕ *(за лаштунками)*. Алльо, Мірра! Алльо далі!

СЮЗАННА. Тепер він пішов.

КЛЯРИССА (*кидається їй в обійми*). О, Сюзанно! Моя подруго, моя сестро, хай тебе Бог благословить, ти мене подвійно врятувала.

СЮЗАННА. Дурненька, ми мусимо разом держатися проти спільного ворога. При цьому лише дурничка пропала – це я сама.

КЛЯРИССА. Пропала?

СЮЗАННА. Коли я буду змушена вийти за цього пана Бльока, то уб'ю його вперед в день вінчання, а потім...

КЛЯРИССА. Господи Боже, так, – коли мій чоловік його зустріне і перебалакає, то все виявиться. Просперу треба їхати геть звідсіля.

СЮЗАННА. Звичайно, він мусить їхати геть. Але ти поспішай, щоб бути вдома, поки твій чоловік повернеться!

КЛЯРИССА. Так, так, а перш за все треба спалити листа.

СЮЗАННА. Це буде зроблено – а ти не гай часу.

КЛЯРИССА (*іде в глибину*). Ні! (*Зупиняється*). Одначе, коли мене хто побачить?

СЮЗАННА (*показує направо*). Йди краще туди. Там безпечніше. Швидко, швидко.

КЛЯРИССА. Так, так.

СЮЗАННА (*одбирає в неї шаль*). Шаль залиши тут!

КЛЯРИССА. Правильно! Біжу, швиденько. (*Пішла*).

ЯВА 10

СЮЗАННА (*витягла листа з кишені*). Спалити листа – це не так важко. Але багато цікавіше зробити так, щоб пан Проспер ще сьогодні геть собі поїхав. А то він помсти своїй не зречеться. Пів на п'яту! Він міг би ще скластися і вечірнім поїздом поїхати. Це було б... (*починає складати листа, щоб кинути його у вогонь*) це було б знаменито! (*Дивиться на лист*). Ах ні – конверт не треба – Гонолулу хай за ним зостанеться, на це я не маю ніякого права. (*Витягла синій папір*) Який-небудь папірець можна туди вкласти. (*Бере листок зі столу*). А потім знов на своє місце. (*Кладе конверт знов на те місце, звідки його взяла*). Так, і... (*Перекладає всякі речі на столі*). Старий порядок знов відновлено, так. Але, синенький лист... (*Підходить до каміна*). Власне кажучи, я рішила, щоб він сам його спалив. Це було б дуже дотепно. (*Підпалює листа*). Стривай! (*Гасить його*). Що він мені заприсягнув? Коли ви так зробите, щоб я власноручно спалив листа, то я поїду ще сьогодні увечері, щоб на Канарійських островах шукати собі жінку. Справді, він так сказав. А це якраз те, чого я хочу. Своєю честю поклявся він, та чи є в нього честь, у цього пана Бльока? Так, я думаю, що так. Він упертий, чудний, але я думаю, він чесний і порядний. Чи не спробувати б мені? Хіба це так важко примусити його власноручно спалити цей шматочок паперу? (*Глянула на камін*). Коли я його покладу там, на той карниз, складеним у трубочку... (*Складає й скручує його*). Він уже надсмалений до речі, то він подумає, що вже колись закурював ним сигару – так! (*Кладе його на карниз*). Мені це здається дуже інтересним – і за цим я забуваю всі неприємності, в які... Він іде! (*Слухає*). Так, це він! Ах, а я забула знищити сірнички (*кидає їх у вогонь*). Сірничків не треба, щоб він... Він уже йде! Будьмо втомленими, дуже втомленими. (*Стукають*) Стукай собі, стукай. (*Сідає з правого боку столу*).

ЯВА 11

ПРОСПЕР, СЮЗАННА

ПРОСПЕР (*стиха одчиняє, озирається, бачить її і підходить на пальцях*). Заснула від втоми і шукання безнадійного. Вона добре хазайнувала, нічого казати. (*Заглядає в бокову кімнату, смі-*

ється). А там ще краще! *(Дивиться між паперами, де лежав лист).*

СЮЗАННА *(крадькома і усміхаючись приглядається до нього).*

ПРОСПЕР. Він тут! Значить, хитрих перехитрили. *(Сідає з лівого боку стола)* Перехитрили! Дивіться, коли її риси спочивають у сні, вона дуже гарна, дуже! А її очі були...

СЮЗАННА *(розплющує широко очі).* Які?

ПРОСПЕР *(стрепенувся).* Незрозумілі.

СЮЗАННА. Боже мій! Прошу пробачення, я, мабуть, заснула.

ПРОСПЕР. Ви ж були серед своїх маєтків.

СЮЗАННА *(встає).* Котра ж це година?

ПРОСПЕР *(іде до каміна).* П'ята.

СЮЗАННА. Вже так пізно?

ПРОСПЕР. А тепер, без жарту, ви його найшли?

СЮЗАННА. Ні ще, але я не зрікаюся його ще шукати. Ви бачите, що я на посту застаюся.

ПРОСПЕР. І ввесь вечір.

СЮЗАННА. Це вже недовго триватиме.

ПРОСПЕР. Оце я називаю самовпевненістю.

СЮЗАННА. Це звете ви самовпевненістю?

ПРОСПЕР. Або самолюбством.

СЮЗАННА. Ні одне, ні друге.

ПРОСПЕР. Я кажу самолюбством, бо ви користуєтеся славою великої мудрості й дотепності, а тепер у вас поганий настрій, бо взялися за безнадійну справу.

(Сюзанна здригається).

ПРОСПЕР. Вам холодно? О, підбавимо вогню. *(Сутеніє).*

СЮЗАННА. Ні, мій пане, ради пустої слави я не взялася б за це діло.

ПРОСПЕР. Лише?

СЮЗАННА. Але вже темніє – чи може би засвітити світло?

ПРОСПЕР. Цю хвилину. *(Дзвонить).*

СЮЗАННА. Треба вам для цього служби?

ПРОСПЕР. Це правда, а навіщо ж сірники. *(Шукає).* А де ж вони?

СЮЗАННА. Шматок паперу зробить вам таку саму послугу, коли в каміні вогонь горить.

ПРОСПЕР. Цілком правдиво! *(Бере пригорілого листа і запалює його).*

(Входить слуга з запаленою лампою).

(Проспер гасить папір і тримає його в руці).

СЮЗАННА. Нестерпний лакей, якраз усе було б закінчено!

ПРОСПЕР. Ну, можна вас тепер спитати, яку ви мали причину викликати мене на боротьбу?

СЮЗАННА. Хіба не досить бажання врятувати подругу?

ПРОСПЕР. Подругу? Хіба справді існує така приязнь поміж гарними жінками? *(До себе).* При світлі вона чудова. *(Папір і досі у нього в руці, сидять, як і раніше).*

СЮЗАННА. Це питання, пане Бльок, ображує мій пол. *(Бере зі столу конверт з Гонулуду і грається ним).*

ПРОСПЕР *(непокоїться).* Зовсім ні. Про мужчин я не кращої думки. *(До себе).* Вона тримає листа і не догадується навіть.

СЮЗАННА *(знов одкинула конверт).* Це егоїзм дуже короткозорий. Послуга, котру робимо любій особі, робить нас самих щасливими. Ніколи не будеш таким веселим і радісним, як тоді, коли другому зробиш послугу. Це для вас новинка?

ПРОСПЕР. О, ні. *(Кидає папір на землю. До себе).* Вона чудесна жінка!

СЮЗАННА *(до себе)*. Я погашу лампу, тоді він муситиме її знов засвітити. *(Підкручує її вниз і вгору)*.

ПРОСПЕР *(тепло)*. Це що, ви сказали, моя панно, лампа коптить?

СЮЗАННА. Так, трішки. *(Гасить її)*. Ох, Боже мій!

ПРОСПЕР. Це, що ви сказали, моя панно, мене страшенно зрушило. Коли ви дійсно робите це все з доброти свого серця, то це примушує мене перед вами поклонитися. Знайти поміж сучасними зальотними жінками таку, яка ще й добра і щира до того, це було б відкриттям, гідним великої уваги, і ми стояли б перед здійсненням ідеалу жінки.

СЮЗАННА. Так, як я нараз станула в темноті перед ідеалом любовного признання. Це признання, однак, дуже виграло б, коли б ви знову засвітили лампу.

ПРОСПЕР. О ні, ні, цей камін, вогонь у ньому в осінній вечір – це найкраще освітлення для цього, що я вам маю сказати.

СЮЗАННА. Засвітіть лампу, або я геть піду.

ПРОСПЕР. Ви можете все приказати, все, але в мене немає сірничків. А врешті я вам клянусь...

СЮЗАННА. Засвітіть лампу!

ПРОСПЕР. Клянуся вам, що від мого повернення ви мене просто очарували.

СЮЗАННА. Лампу, добродію.

ПРОСПЕР. Я, мабуть, роблю дурниці, але це може й справді є справжнім розумом, що з'являється у нас разом з коханням.

СЮЗАННА. Як так, то я йду геть.

ПРОСПЕР. О, не уходіть! Не залишайте нескінченим того, що почали. На хвилину ви мене змусили повірити, що на світі можливі чиста доброта і щирість. Тепер я буду в це вірити все моє життя, а щоб вам доказати, що я вартий такої віри, то я візьму цього листа *(Вишукє листа з Гонолулу)*, цього талісмана, що мов янгол привів вас до мене, ось він! – і знищу його, спалю його на ваших очах. І так нехай згорять у вогні моє минуле, мої фривольні помилки, яких я тепер одрікаюся. *(Кидає листи в камін)*.

СЮЗАННА *(до себе)*. За цей гарний порив я рада б йому кинутися на шию.

ПРОСПЕР *(кочергою підсовуючи листа)*. Бачите, панно, він горить, горить!

СЮЗАННА *(до себе)*. Тепер у мене немає відваги його прогнати, ні, я скажу йому все, і він зостанеться.

ПРОСПЕР. Хочете, щоб я кинув попіл його під ваші ноги?

СЮЗАННА *(сміється)*. А ви певні, що це попіл якраз того листа?

ПРОСПЕР. Ви сумніваєтеся?

СЮЗАННА. У вашій добрій вірі я не сумніваюсь, о ні! Але подайте мені цей шматок паперу, котрий ви тільки що тримали в руці.

ПРОСПЕР. Шматок паперу? Я не розумію!

СЮЗАННА *(показує)*. Отсей!

ПРОСПЕР *(піднімає його)*. Отсей? *(Собаки гавкають за лаштунками)*.

СЮЗАННА *(слухає)*. Тихо, що це таке?

ПРОСПЕР *(підходить до вікна)*. Тіріон, Біссоніє і Вангове вертаються до замку з полювання.

СЮЗАННА. Вони можуть сюди прийти. Давайте його, давайте сюди, швидко.

ПРОСПЕР. Ах так! Ви боїтеся, щоб нас тут не застали разом у п'ятні. Заспокойтеся! *(Запалює папір)*.

ВАНГОВЕ *(за лаштунками наліво)*. Сюди, Мірра, сюди!

СЮЗАННА *(бачить, як лист горить)*. Судилося, щоб він сам його спалив.

ПРОСПЕР *(засвічує листом свічку і кидає недогарок за вікно)*. Ах!

ВАНГОВЕ *(знадвору)*. Пане Бльок, так можна дім спалити!

СЮЗАННА. Боже мій!

ПРОСПЕР *(вертається)*. Не лякайтеся, падаючи він погас, хтось там його зловив.

СЮЗАННА *(збентежено)*. Вангове зловив! Тепер усе пропало.

ПРОСПЕР. Як це? Що пропало?

СЮЗАННА. Цей папір, це був лист!

ПРОСПЕР. Цей лист? Цей шматок паперу?

СЮЗАННА. Це був лист Клярісси, який попав у руки Вангове. Швидко, швидше біжіть, біжіть же!

ПРОСПЕР *(злякано біжить до вікна)*. Як? Де? Куди?

СЮЗАННА. Туди, через двері! *(Вказує на середні двері)*.

ПРОСПЕР *(направо)*. Добре.

СЮЗАННА. Не туди, туди крізь ці двері.

ПРОСПЕР. Добре. *(Перекидає стільця)*.

СЮЗАННА. Я ждатиму вас в оранжереї!

ПРОСПЕР. Живим чи мертвим я його добуду й принесу.

(Пішов).

СЮЗАННА *(іде направо)*. Отак буває, коли хочеш бути занадто дотепним.

(Пішла).

ЗАВІСА

ТРЕТЯ ДІЯ

Оранжерея у Вангове. Направо, на авансцені, стіл і крісло. За ними виступає кущ екзотичної рослини. За кущем вхід до кімнат замкових. Зліва, на авансцені кущ, лавка, двері. За кущем вхід до їдальні. В глибині середні двері у шклянній стіні. Все у вазонах. Сцену освічують ліхтарі.

ЯВА 1

СОЛЯНЖ, АНРІ, БАПТИСТ

СОЛЯНЖ *(до Анрі)*. Ну і що?

АНРІ. Ну, і нам треба поспішати. Пани вернуться з полювання зголоднілі, а стіл ще й досі не накритий. *(Чути сміх)*. Оце ж і вони!

ЯВА 2

Ті, що були, ТІРІОН, БІССОНІЄ. Три мисливці, сміючись, входять середніми дверима.

ТІРІОН. Клянусь бородою пророка, я б її застрелив, коли б тільки забажав.

БІССОНІЄ. Два перця з куропатки! Слава Тіріону.

ТІРІОН. Я вже її мав на мушці, цю нещасну куропатку, і раптом бачу коровку.

ВСІ *(сміються)*. Корову?

ТІРІОН. Коровку! Хруща! Хруща я побачив. Це було рішачим. Я природник. Інстинкт переміг мене, я стріляв у куропатку, але оком стежив коровку, і я її таки спіймав. Ось вона у цій маленькій

трубочці. *(Показує малу синю трубочку паперову в дулі рушниці).*

БІССОНІЄ. Додаток до обіду.

ТРІОН. А пропо обіду – йому я зроблю всяку честь після такого моціону. *(Кладе свою рушницю на лаву).*

ВСІ *(сміються)*. Ми теж!

(Солянж відходить).

АНРІ *(до Бантіста)*. А ми ще й не накрили.

БАПТИСТ. Чи панове не забажають переодягтися?

БІССОНІЄ. Ах так, обмитися не пошкодить!

БАПТИСТ. Кімнати для панів з цього боку. *(Ідуть направо авансценою з трьома мисливцями).*

БІССОНІЄ. Де до чорта дівся Вангове?

ТРІОН. Я не знаю. Під моїми вікнами він одразу повернув направо. А моя жінка? *(До Солянж, що виходить з тарілками)*. Чи моя жінка ще не прийшла?

СОЛЯНЖ. Ні ще.

ТРІОН. Ох, туалет в старші літа...

БІССОНІЄ. ...вимагає часу й мистецтва. Моя жінка втекла, і мені вже це байдуже. *(Обидва відходять направо).*

ЯВА 3

СОЛЯНЖ, АНРІ, КЛЬОДІНА

КЛЬОДІНА. Його жінка? Це та довгоноса, що вічно з паном Полем перешіптується.

СОЛЯНЖ. А вам яке діло?

АНРІ. Каву будуть тут пити?

СОЛЯНЖ. Так. *(Анрі пішов в ідальню)*.

КЛЬОДІНА. Я вас попрошу приготувати філіжаночки без мене. Я мушу перемінити комірць, цей мені не до лиця. *(Пішла наліво)*.

СОЛЯНЖ. Ти досить цікава! Супу вона не вміє зварити, але на фортеп'яні грає! *(Йде в ідальню з тарілками, повними овочів)*.

ЯВА 4

ПРОСПЕР, потім СЮЗАННА

ПРОСПЕР *(входить середніми, залишає двері відкритими, засапаний)*. В оранжереї, ну нарешті щасливо!

СЮЗАННА *(цими самими дверима, теж засапана)*. Щасливо! Богу дяка.

ПРОСПЕР. Як?

СЮЗАННА. Ви його найшли?

ПРОСПЕР. А ви його найшли?

СЮЗАННА. Я – ні.

ПРОСПЕР. І я теж ні.

ОБОЄ *(розпачливо)*. О!

СЮЗАННА. А чому ж ви сказали “щасливо”?

ПРОСПЕР. Я думав: ти його не знайшов, але, на щастя, певно вона його найшла.

СЮЗАННА. Але ж я прийшла тільки після вас! Що ви робили?

ПРОСПЕР. Я злетів зі сходів, прийшов наниз, і не зустрів уже живої душі. Не бачив ні людини, ні паперу. Тоді я собі подумав: з двох одне: або Вангове наступив на нього ногами, щоб вогонь вщент погасити, і тоді папір мусів би лежати на землі. Або ж, і це більш правдоподібно, він його піймав і викинув. Але хорти мають погану звичку все апортувати. Мірра його певно схопила й понесла шматок дорогою. Треба піти їй услід, і папір буде знайдено. Я пішов їй услід.

СЮЗАННА. І нічого не знайшли?

ПРОСПЕР. Нічогісінько. Але міркування мої були дуже дотепні.

СЮЗАННА. Звичайно. Запевне вітер листа поніс.

ПРОСПЕР. Коли ж ніякого вітру немає...

СЮЗАННА. Тоді його Вангове втоптав у траву.

ПРОСПЕР. Це я теж собі подумав і сердився, що краще не пошукав. Одначе думаю собі, на щастя, панна Сюзанна зручніша, чим ти, і певно вже його знайшла.

СЮЗАННА. Я його й не шукала. Я вас більше не бачила і думала, що ви його вже знайшли, і пішла вас шукати. Ось я тут.

ПРОСПЕР. І обоє ми прийшли з нічим. До тисячі крокодилів, прийдеться завтра з зорею знову почати шукання.

СЮЗАННА. Завтра? Борони Боже! Зараз же!

ПРОСПЕР *(злякано)*. Без пальта?

СЮЗАННА. Ах, що там пальто!

ПРОСПЕР. Але ж подумайте!

СЮЗАННА. Невже ви хочете, щоб хто-небудь проходячи підняв листа?

ПРОСПЕР. Ні.

СЮЗАННА. І щоб віддав його Вангове?

ПРОСПЕР. Краще куля в лоб.

СЮЗАННА. Так ідіть же, шукайте.

ПРОСПЕР. Без пальта, ох! *(Застібаючи піджака і вже наперед тремтячи від холоду)*. Брр, брр!

СЮЗАННА. Коли вам холодно, то беріть мій шаль. *(Закидує йому шаль на шию)*.

ПРОСПЕР. Ні, ні, панно!

СЮЗАННА. Все ж таки, добродію. Все-таки!

ПРОСПЕР *(дозволяє собі одягти)*. О Господи, вона мене сп'янила. Я обеззброєний, я приручений...
(Сюзанна заткнула йому шалем рота. Проспер стогне).

ПРОСПЕР. Зв'язаний!

СЮЗАННА. Ідіть, ідіть!

ПРОСПЕР. Таки так, таки так, сп'янілий і зв'язаний! *(Пішов)*.

ЯВА 5

СЮЗАННА *(сідає)*. Ах, і все це ради шматочка паперу, а втім він же, власне кажучи, дуже порядна людина! Ради шматочка паперу! Не слід ніколи так багато писати. Говорити, казати можна скільки завгодно, але те, що пишеш, зразу каменіє і глузує з тебе. Але писання таке принадливе, пером скажеш таке, чого уста сказати ніколи не наслідяться. Тому зовсім симпатичному панові Бльокові, наприклад, могла б я з приємністю написати – поцілунок. Ну, його обличчя од цього не спаленіє, але *(встає)*, о небеса, це дивно, моє обличчя червоніє – що це значить? О, панно Сюзанно, за вами треба пильніше стежити. Це прояви зовсім небажані.

ЯВА 6

СЮЗАННА, МАРТА, згодом БІССОНІЄ

МАРТА. Ах, моя хрещена, чи не бачили ви пана Поля?

СЮЗАННА *(до себе)* Оцій воно зовсім бажане. *(Голосно)*. Ні, я його не бачила! А ти бачила пана Вангове?

МАРТА. Ні, але я чула, як він по своїй кімнаті ходить сердито, наче кирасир.

СЮЗАННА *(злякано)*. Сердито – тоді ми пропали.

БІССОНІЄ. Хто ходить по своїй кімнаті? Хазяїн дому? Пів на шосту? Тут, значить, ніколи не обідають.

МАРТА. Я подивлюся. *(Пішла в їдальню)*.

ЯВА 7

СЮЗАННА, БІССОНІЄ

СЮЗАННА. Біссоніє, мій друже, відповідайте мені зараз же!

БІССОНІЄ. Про віщо і навіщо?

СЮЗАННА. Ви були біля Вангове, коли пан Бльок кинув горящий папірець з вікна?

БІССОНІЄ. Звідкіля ви це знаєте?

СЮЗАННА. Хто його підняв?

БІССОНІЄ. Папір?

СЮЗАННА. Авжеж! Підняв Вангове?

БІССОНІЄ. Вангове?

СЮЗАННА. Відповідайте, я вмираю від нетерпіння.

БІССОНІЄ. І що ви кажете? Підждіть же хвилинку. Чого це вам так цікаво?

СЮЗАННА. Хто його підняв?

БІССОНІЄ. Хто? Я його підняв.

СЮЗАННА. Ви?!

БІССОНІЄ. Так, я!

СЮЗАННА. А потім?

БІССОНІЄ. Потім?

СЮЗАННА. Що ви з ним зробили?

БІССОНІЄ. Що я з ним зробив? Але на всіх янголів, чого це вам так цікаво?

СЮЗАННА. Боже, що це за людина!

БІССОНІЄ. Ну, мені здається, що я його кинув.

СЮЗАННА. Отже ви його взяли і...

БІССОНІЄ. Ні, я його не взяв!

СЮЗАННА. О, Господи!

БІССОНІЄ. Я його не взяв, взяв його Вангове, ні, взяв його Тіріон!

СЮЗАННА. Тіріон?

(Поль з'являється в глибині і зникає).

БІССОНІЄ. Ні! Я дав його, правильніше, одібрав його в мене Тіріон. Так і було: одібрав у мене Тіріон.

СЮЗАННА. Тіріон, цей дурень! Яке нещастя! Де він є, хай я з ним принаймні побалакаю.

БІССОНІЄ. Він тут десь був зі мною. *(Кличе)*. Тіріон!

СЮЗАННА *(закриває йому рота)*. Тсс, тільки не кричіть!

БІССОНІЄ *(вкрай здивований)*. Чому, чому мені не покликати голосно?

СЮЗАННА. Шукаймо його, шукаймо його, ходіть!

БІССОНІЄ. Але Бога ради, навіщо вам?

СЮЗАННА. Ходіть, ходіть!

БІССОНІЄ. Ну, мені то що. *(Обоє відходять)*.

ЯВА 8

ПОЛЬ, потім пані СОЛЯНЖ.

ПОЛЬ *(у подорожньому костюмі, входить обережно)*. Ні, нічого сінько. Треба зважитися. *(Підходить)*.

СОЛЯНЖ *(з ідальні з підносом і філіжанками)*. О! Пан Поль!

ПОЛЬ *(стиха)*. Тсс. Будьте тихо!

СОЛЯНЖ *(стиха)*. Пані Тіріон наказала мені прибрати ваше накриття.

ПОЛЬ. Ще б пак! Вона мене гонить звідсіль. До Шінон, за книжки.

СОЛЯНЖ. Ну, ви все ж таки пообідаєте до від'їзду?

ПОЛЬ. Ах, я вже давно від'їхав, ще в п'ять годин вона мене повісила на шию поштовому кондукторові. Я вже три чверті години їду.

СОЛЯНЖ. Оце штука!

ПОЛЬ. З дороги я потихеньку втік і через городи прибїг сюди.

СОЛЯНЖ. Чому?

ПОЛЬ. Чому? Щоб її ще побачити, її, розумієте?

СОЛЯНЖ. Пані Кольомбу?

ПОЛЬ. Ви знаєте дуже добре, кого я маю на думці, щоб їй сказати, що я її кохаю, сотню разів більше кохаю, ніж сьогодні вранці, і що я її не покину, ні, що я одружуся з нею і що задля цього мені не треба бути бакалавром – це я їй хочу сказати.

СОЛЯНЖ. Коли б це чула панна Марта.

ПОЛЬ. Вона це мусить вчути і мусить мене й бачити до цього.

СОЛЯНЖ. Може, це неможливо?

ПОЛЬ. Під час обіду – дуже легко.

СОЛЯНЖ. Де ж ви це влаштуєте?

ПОЛЬ. Тут, Солянж, з вашого дозволу. Тут під цим широким листям можна заховатися на цілу зиму. Тут я її побачу, тут я їй усе скажу, тут житиму вічно як дикун, в якого немає ні опікуна, ні, особливо, жодної пані Кольомби, щоб вона скисла, та пані Кольомба!

СОЛЯНЖ. Це ж ціла змова!

ПОЛЬ. А для початку я тут напишу білетик до панни Марти. *(Шукає по кишенях)*. Де це моя записна книжка? Мабуть, загубив, як вискакував з поштової карети. Ну принаймні олівець є. Солянж, дайте мені шматок паперу! Паперу! Паперу!

СОЛЯНЖ. Я? А в мене звідкіля папір візьметься?

ПОЛЬ. Ви не хочете?

СОЛЯНЖ. Мені ще певно прийдеться цю записку носити?

ПОЛЬ. Звичайно, прийдеться.

СОЛЯНЖ. Ще чого! Мені й не сниться! *(До себе)*. Треба втікати, а то він мене ще забалакає.

ПОЛЬ. Солянж! Моя люба Солянж!

СОЛЯНЖ. Ані ж! Вимагати від мене такого! Фі, як вам не сором! *(Йдучи)*. А коли правду казати, то він добре робить. *(Пішла в ідальню)*.

ЯВА 9

ПОЛЬ. І на неї я рахував! От нещастя. Що його робити? *(Обищує свої кишені)*. Ні шматка паперу! О, о! *(Впадає на лавку і бачить синю трубку в рушниці Тіріона)*. А отже папір в рушниці! *(Бере його і розгортає)*. Що це таке? Хрущ! Це дичина мого опікуна. Йди собі! У нього багато таких, а ти втечеш від передчасної смерті. *(Відкриває підгорілий краєчок і розгладжує папір)*. Отак, одна сторінка записана, зате друга чиста. Більше й не треба. *(Пише)*.. “Я знов тут. З мене хочуть зробити бакалавра, але я радше хочу бути вашим чоловіком. Поки що я сиджу в оранжереї під широкими пальмами. Навіки ваш...”.

ТІРІОН *(за лаштунками)*. Папір?

ПОЛЬ. Мій опікун! Дьябль! В куші! *(Ховається направо)*.

ЯВА 10

СЮЗАННА, БІССОНІЄ. ТІРІОН з правої

ТІРІОН. Але який там папірець, я нічого не розумію.

СЮЗАННА. Не кричіть так!

ТІРІОН *(стиха)*. Чому ні? Що за папірець, я питаю!

СЮЗАННА. Цей, що пан Бльок...

БІССОНІЄ. Пригорілий?

СЮЗАННА *(стиха)*. Що він з вікна викинув.

ТІРІОН. А я зловив?

СЮЗАННА. Котрий ви взяли у нього з рук.

ТІРІОН *(дуже голосно)*. Ах! Пригорілий шматок паперу!

СЮЗАННА *(стиха)*. Не кричіть!

ТІРІОН *(стиха)*. Ви все питали: “Папір, папір!” А хто вас знав, який там папір?

СЮЗАННА *(до Біссоніє)*. Цей ще гірше вас.

ТІРІОН *(стиха)*. Коли б ви зразу спитали: “шматок паперу...”.

СЮЗАННА. Отже шматок паперу? Шматок, папірець, де він?

ТІРІОН *(стиха)*. Чудна історія. Навіщо він вам здався?

СЮЗАННА *(нетерпляче)*. Господи Боже!

ТІРІОН. Ви ж знаєте, що він був надгорілий.

СЮЗАННА, БІССОНІЄ *(голосно починаючи, кінчають стиха)*. Що... ви... з ним... зробили?

ТІРІОН. Ну, я зробив з нього невелику торбинку.

СЮЗАННА. Торбинку?

ТІРІОН. Так, щоб заховати в неї хруща, що лоскотав мене в руку.

СЮЗАННА. А де ж ця торбинка?

ТІРІОН. Ось вона в моїй рушниці.

БІССОНІЄ і СЮЗАННА. Нарешті!

ТРІОН *(оглянувши рушницю)*. А дивіться, паперу вже нема.

БІССОНІЄ. Зник!

СЮЗАННА *(злякано)*. Пропав!

ТРІОН. Цей шибеник хрущ вибрався з нього, мабуть, лежить тут на землі.

СЮЗАННА. Отже недалеко. Шукаймо! *(Всі шукають)*.

ТРІОН. Але це дивно! Які звірята розумні! Це чудесна тема для статті в академію – от раз!

СЮЗАННА, БІССОНІЄ. Де?

ТРІОН. Ні, я нічого. Це я про хруща!

СЮЗАННА. Шукаць, шукаць, шукаць! *(Чутно Вангове)*. Вангове! Ні, не шукайте!

ТРІОН І БІССОНІЄ *(здивовані)*. Як?

ЯВА 11

Ті, що були, ВАНГОВЕ, КЛЯРІССА, МАРТА, КОЛЬОМБА,
три мисливці, БАПТИСТ, АНРІ

ТРІОН. Чому ж не шукати?

СЮЗАННА. Тихо!

ВАНГОВЕ. Ну як там, чи будемо ми сьогодні обідати?

МАРТА *(з ідальні)*. Звичайно! Вже накрито!

БАПТИСТ. Стіл накритий!

ВСІ *(задоволено)*. Ах!

БІССОНІЄ. Найкраща з новинок!

КЛЯРІССА *(стиха до Сюзанни)*. Його вже нема!

СЮЗАННА *(шукаючи очима, розсіяно)*. Хрущик! Так, він загинув.

КЛЯРІССА. Хрущик?

СЮЗАННА. Ні, ні, він, Проспер! Авжеж, моя люба! *(До себе)*. Нещасний, він там шукає в траві.

КЛЯРІССА. Його вже нема! А лист спалений! О, Сюзанно, я знов свobodно можу зітхнути.

(Йде в глибину).

ВАНГОВЕ *(подає Сюзанні руку)*. Сюзанно!

СЮЗАННА *(кинула ще один погляд на землю, машинально бере його руку)*. Дякую, любий друже!

(Всі йдуть в ідальню).

ВАНГОВЕ. Ви щось загубили?

СЮЗАННА. Так, маленьку брошку.

ВАНГОВЕ. Тут?

СЮЗАННА. О, не шукайте, любий друже, не варто, цілком не варто! *(До Марти)*. Скажи Солянж, що я хочу з нею поговорити.

МАРТА. Добре. *(До себе)*. Незрозуміло, чого це й досі Поля не видко.

(Всі пішли).

ЯВА 12

ПОЛЬ, потім КЛЬОДІНА

ПОЛЬ *(розгортає листя і повзе на руках і колінах, в руках лист)*. Нарешті. Нічого не розбереш в цих хащах. Загалом це дуже комедійна штука. *(Чистить одержу)*. Щоб там було занадто приємно, то цього сказати не можна. Гілля дряпається і коле, але хто ж, нарешті, занесе мойого листа? *(Йде в глибину, заглядає в парк)*.

КЛЬОДІНА (*з лівого боку, в гарному комірчику*). Так, тепер ми на щось подібні. А дивіться, малий панич довгоносої пані.

ПОЛЬ (*оглянувся, злякався*). Ах!

КЛЬОДІНА. Ви, паничу, шукаєте певно їдальні?

ПОЛЬ. Ах, мадемуазель! Не кажіть нікому, що ви мене тут бачили! Нікому!

КЛЬОДІНА. Не турбуйтеся, паничу, я мовчу – принципіально.

ПОЛЬ. Мовчите? Чудесно. (*До себе*). Мій лист! В романах такі дівчата завжди носять листи – зважуся чи ні? (*Голосно*). Мадемуазель!

КЛЬОДІНА. Що, паничу?

ПОЛЬ (*дуже збентежено*). Ви дуже гарнесенька, мадемуазель!

КЛЬОДІНА. Це мені часто кажуть, паничу.

ПОЛЬ (*дуже збентежений*). Слушно! Цілком слушно. Не вистачає вам тільки...

КЛЬОДІНА. Мені чогось не вистачає? Очей хіба?

ПОЛЬ. Ні, ні, – очі у вас знамениті! (*Боязко*). Я хотів сказати, вам не вистачає пари гарних сережок.

КЛЬОДІНА (*до себе*). Он що, цей хлопчик хоче мене купити! Ану, побачимо!

ПОЛЬ (*до себе*). Коли б вона тільки не образилась! (*Голосно*). Коли можна мені зважитись... (*Дає їй сережки*).

КЛЬОДІНА. Чому ж ні?

ПОЛЬ (*захоплено*). Мадемуазель, мені треба передати маленького листа!

КЛЬОДІНА (*беручи, сміється*). А я навіть знаю кому.

ПОЛЬ. А передаси?

КЛЬОДІНА. Коли мінятиму тарілки.

ПОЛЬ. О, Лізетто або Маріє! Все одно – я тебе мушу пригорнути.

КЛЬОДІНА. Ще що вигадаете! Виконую доручення. (*Йде в їдальню*).

ПОЛЬ (*сам*). О я расту! Втік з поштового воза, японський поєдинок – звів покоївку...Хтось йде! Чортяка б його взяла! (*Ховається наліво*).

ЯВА 13

ПРОСПЕР, згодом СОЛЯНЖ, згодом ПОЛЬ

ПРОСПЕР (*загорнений у шаль, з глибини*). Нічогісінько! Нічогісінько! Тільки промерз і голодний, як собака. (*Дзвонять тарілками*). О, там їдять! А я зодягнений непристойно, так що піти туди мені ніяк не годиться, а апетит в мене наче в погонича волів, – коротко сказати, й смішний з усіх боків. (*Сідає справа*). Так і слід тобі, Проспере, три роки плавав кругом світу, а в цьому домі ти розбився від одного подиху дівчини. Цього вже не можу навіть заперечити. Досить поглянути на мене в цій шалі! Гротескно! О! Всі боги Греції! Ця шаль палить і пече мене до глибини серця, а все ж немає в мене сил його кинути – люблю її, і ніякий чорт уже тут не допоможе. Люблю її і голодаю при цьому як вовк, і замість того, щоб шукати їжі й напоїв, кажу монологи, я вповні дозрів до... до чого? До пантофля!

СОЛЯНЖ (*із зали*). Добродію!

ПРОСПЕР. Швидко! Я голодний.

(*Солянж хоче затримати його за шаль*).

ПРОСПЕР. Не торкайтесь моєї шалі!

СОЛЯНЖ. Ви є пан Бльок?

ПРОСПЕР. Голодний Проспер Бльок, залиште мою шаль. (*Хоче йти в їдальню*).

СОЛЯНЖ. Але ж я питаю тому, що панна Сюзанна...

ПРОСПЕР (*швидко вертається*). Панна Сюзанна, що таке?

СОЛЯНЖ. Вона мені веліла стежити, коли повернеться пан Бльок.

ПРОСПЕР. Добре, добре – оце ж і я.

СОЛЯНЖ. Щоб йому сказати, що тут в оранжереї вона загубила маленьку торбинку.

ПРОСПЕР. Торбинку?

СОЛЯНЖ. Паперову торбинку, в якій маленьке звірятко.

ПРОСПЕР (*зовсім дурний*). Маленьке звірятко? Торбинка з маленьким звірятком... Що це таке?

СОЛЯНЖ. Вона звеліла просити пана Бльока зараз же знайти цю торбинку з малим звірятком, але зараз же...

ПРОСПЕР. Як?

СОЛЯНЖ. Зараз же!

ПРОСПЕР. Зараз же шукати... мале звірятко, а мій обід?

СОЛЯНЖ. Про це вона нічого не казала. Тільки її шаль звеліла у вас попросити і принести її.

ПРОСПЕР (*оддає шаль*). Її шаль? І ще що? (*Падає на ліву лавку*) Я зарізаний!

СОЛЯНЖ (*злякано*). Господи Боже!

ПРОСПЕР. Ідїть з Богом, будь ласка! (*Солянж дуже злякана, відходить*). Шукай, шукай, Мірра, я її невільник, її раб, її негр. (*Встає*). Шукай, шукай торбинку з малим звірятком! Шукай, шукай, шукай! (*Йде шукаючи вглиб і зникає в парку*).

ПОЛЬ (*підходить*). Нікого вже нема. Я мушу її побачити. До речі, порт'єра відслонена. Ось вони сидять, якраз міняють тарїлки, покоївка робить мені знак. Браво, браво! (*Киває*). Так, так! Вона бере тарїлку, вона йде... Але куди? Господи Боже, ідіотка! Вона йде... вона дає мою записку Кольомбі! (*Кричить*). Ах!

ПРОСПЕР (*що ввійшов шукаючи*). Як?

ПОЛЬ. Знов когось несе... Це можна сказитися! (*Ховається*).

ПРОСПЕР. Що це було? Крик? А може, я наступив на те маленьке звірятко в торбинці? (*Піднімає одірваний надгорїлий шматок паперу, якого кинув Поль у попередній сцені*) Надгорїлий шматок паперу! (*Читає*). “Моя мати... гове... гове... Вангове...”. Оце ж він, оце ж є лист! Тут? Розірваний? Хто б це міг? (*Озирається й бачить Вангове, що входить з їдальні*). Вангове, це він! Він читав листа і розірвав його – ну й гаразд, значить, зараз почнеться!

ЯВА 14

ПРОСПЕР, ВАНГОВЕ

ВАНГОВЕ (*йде до задніх дверей*). Тут же хтось кричав!

ПРОСПЕР. Тепер поєдинок неминучий, але зате може пообїдаю нарешті.

ВАНГОВЕ (*бачить його*). Ах, пан Бльок!

ПРОСПЕР (*до себе*). Тепер він мене пїймав! (*Голосно*). Дуже прошу вибачення, що так запізнився. (*Хоче йти в їдальню*).

ВАНГОВЕ. А я вас попрошу, добродїю, на два слова, коли ваша ласка.

ПРОСПЕР. Бачу, що мені призначено бути сьогодні без обїду.

ВАНГОВЕ. Добродїю Бльок, чи ви обстоюєте й надалі прохання, з яким звернулись до мене вранці?

(*Тарїлки дзвенять*).

ПРОСПЕР (*позирає в бік їдальні*). Там міняють тарїлки, а про моє сватання я ще не думав з того часу.

ВАНГОВЕ. Будьте ласкаві сказати, чи ви й надалі...

ПРОСПЕР. Чи я надалі – це не так легко. В принципі я обстоюю своє сватання, а в самій справі – ні, ні!

ВАНГОВЕ. Чи не сказали б ви цього ясніше?

ПРОСПЕР. Дуже радо. Кажу ясніше. Пані Вангове виявила таку неохоту дати згоду на це сватання...

ВАНГОВЕ. Дуже оправдано...

ПРОСПЕР. Оправ... *(До себе)*. Так і є, він шукає зачіпки. *(Голосно)*. Ви сказали, мій пане, оправдано, чому оправдано?

ВАНГОВЕ. Може, через цілковите забуття давнішого вашого закохання, котрим, на превеликий жаль пані Вангове, ви пожертвували новому закохання.

ПРОСПЕР *(до себе)*. Він читав. *(Голосно)*. Ну гаразд, все ясно! Навіщо довго розводитись? Ви знаєте вже все?

ВАНГОВЕ. Я знаю все!

ПРОСПЕР *(також встає)*. Дозвольте, добродію, щоб ми обмінялися нашими заявами після того, як я пообідаю?

ВАНГОВЕ *(струмує його)*. Ні, ні, добродію, ні! Справа занадто важлива. Відкладати її не можна.

ПРОСПЕР. Мій Боже! Вона зовсім не така важлива, як вам, мабуть, здається. Я кохав цю даму, ми обмінювалися листами, але, я запевняю вас, наші відносини ніколи не вийшли далі звичайного платонічного закохання, а чеснота пані...

ВАНГОВЕ. Ні, добродію, ні!

ПРОСПЕР. Як це “ні”?

ВАНГОВЕ. Ні, добродію, і ще раз ні.

ПРОСПЕР. Грім і пекло, мій пане, це все, як я догадуюсь, гідна жалю помилка, і я даю вам слово честі...

ВАНГОВЕ. Тільки не давайте слово честі! Вона провинилася. Вона мені сама це сказала.

ПРОСПЕР. Вона вам це сказала?

ВАНГОВЕ. Вона мені все розказала.

ПРОСПЕР. Все? Що “все”, до біса? Не могла ж вона сказати такого, чого й не було! Так далеко навіть злозяичність жінки йти не може.

ВАНГОВЕ. Я вам повторюю: все! І що ви її покинули ради ганебної зради, і поїхали кругом світу, і повернулися, а тепер прикидається, ніби між вами нічого й не було ніколи, ніякого роману...

ПРОСПЕР. Роману?..

ВАНГОВЕ. Авжеж!

ПРОСПЕР *(до себе)* Те, що вона своїм адвокатом вибрала свого чоловіка – це принаймні пікантно! *(Голосно)*. І це все вона вам розказала?

ВАНГОВЕ. Це вона мені сказала.

ПРОСПЕР. Ну, це розкішно! А ви тепер прийшли до мене?

ВАНГОВЕ. Авжеж!

ПРОСПЕР. Щоб мені запропонувати?

ВАНГОВЕ. Авжеж!

ПРОСПЕР. Проткнути один одного шпагами?

ВАНГОВЕ. Ні, помирити вас з нею.

ПРОСПЕР. Як? Як ви сказали?

ВАНГОВЕ. Я кажу, що хочу вас з нею помирити!

ПРОСПЕР. Ви хочете мене з нею...?

ВАНГОВЕ. Помирити. Цього вимагає честь мого дому.
 ПРОСПЕР. Ах, честь вашого... *(До себе)*. Він, мабуть, родом з Гонолулу.
 ВАНГОВЕ *(подає йому руку)*. Отже, добродію Блюк, приятель подає вам руку.
 ПРОСПЕР *(тисне руку)*. Ви дуже ласкаві, дуже ласкаві. *(До себе)*. Аж занадто!
 ВАНГОВЕ. Зробіть її щасливою!
 ПРОСПЕР. Щасливою? О, звичайно, звичайно!
 ВАНГОВЕ. І зробіть і мене щасливим!
 ПРОСПЕР. Вас теж? *(До себе)*. Він це каже так маєстатично! *(Голосно)*. Але на всіх святих, пане Вангове, чи роздумали ви дійсно те, що ви мені пропонуєте? А коли б я сказав “ні”?
 ВАНГОВЕ. О, коли ви скажете “ні”, то я вас уб’ю!
 ПРОСПЕР. Уб’ю, он як!
 ВАНГОВЕ. Без сумніву, бо не можна допустити до цього, щоб ви молоде, гарне створіння звели, а потім кинули.
 ПРОСПЕР. Звів і кинув! *(До себе)*. От вислови!
 ВАНГОВЕ. Отже вибирайте!
 ПРОСПЕР. Між коханням і смертю? Ну, добродію, я вибираю поєдинок. Але, їй-богу, це певно перший раз трапляється, що людина б’ється тому, щоб його жінка...
 ВАНГОВЕ. Добродію! Будьте ласкаві, не змішувати імені моєї жінки із справою, яка...
 ПРОСПЕР. До ста чортів! Як же мені не змішувати!
 ВАНГОВЕ. Ні, добродію, ви не повинні змішувати! Ваша зброя? Я залишаю вибір за вами.

ЯВА 15

Ті, що були. СЮЗАННА, КЛЯРІССА

СЮЗАННА *(до себе)*. Ах, я цього боялася!
 КЛЯРІССА *(до себе)*. Виклик!
 СЮЗАННА *(кидається між суперників)*. О, Проспер, докази Вангове не роблять на вас також ніякого вражіння, як і мої сльози!
 ПРОСПЕР *(здивовано)*. Що таке?
 СЮЗАННА. Невже мені треба аж навколішки ставати перед вами, щоб порушити ваше почуття честі?
 ВАНГОВЕ *(стримує її)*. Невже ви цього справді вимагаєте?
 ПРОСПЕР. Господи Боже, що це все означає?
 СЮЗАННА. Ні, мій друже, Сюзанна ніколи тебе не зрадить. *(Стиха)*. Підгравайте! *(Голосно)*. Ні, мій друже, моєї клятви я ніколи не зламала, і ти знаєш це сам найкраще. *(Стиха)*. Говоріть за мною.
 ПРОСПЕР *(зовсім збентежений)*. Але ж ...
 СЮЗАННА. Але ніколи не одплачено такою невдячністю за щирі любові!
 ПРОСПЕР. Я мав би?
 СЮЗАННА *(стиха)*. Ах недогадливий! *(Голосно)*. І коли ви дійсно не хочете врятувати моєї честі...
 ПРОСПЕР *(стиха)*. Я!
 СЮЗАННА. То я вб’ю себе! Так... А ви будете причиною моєї смерті. Але ж бо говоріть, говоріть, кажіть, що-небудь!..
 ПРОСПЕР *(не знає, на яку стати)*. Я повинен... *(До себе)*. Хай я трісну, коли що-небудь розумію, але її ловлю на слові! *(До Вангове)*. Отже я повинен?..

ВАНГОВЕ. Так, ви повинні...

ПРОСПЕР. Гаразд, тепер я розумію! Я розумію! (*До себе*). Ні словечка не розумію!

ВАНГОВЕ. Цього не досить, що ви розумієте, – що ви скажете?

ПРОСПЕР. Гаразд, я скажу, я скажу... (*Рішуче до Сюзанни*). І це все, панно, що ви тут мені сказали – все це правда?

СЮЗАННА (*з любов'ю*). О, правда! (*Стиха*). Добре! Браво!

ПРОСПЕР (*до себе*). Добре? Браво? Підожди-но! (*Голосно*). Ви мені zostались вірною і досі? Так?

СЮЗАННА (*з любов'ю*). Ах, і він ще не вірить!

ВАНГОВЕ. Пане! Ви ще не вірите?

ПРОСПЕР (*тисне йому руку*). Ні, добродію, ні, я вже вірю!

СЮЗАННА (*стиха*). Добре! Чудесно!

ПРОСПЕР (*живо*). А ви любите мене?

СЮЗАННА. О! (*Стиха*). Добре, дуже добре!

ПРОСПЕР (*стиха*). Добре, дуже добре! (*Голосно*). І цього добродія я беру за свідка нашої обопільної любові.

СЮЗАННА (*стиха*). Ну, тепер уже досить.

ПРОСПЕР. І я одружуся з вами.

СЮЗАННА. Ах!

ВАНГОВЕ. Стримайте свою радість!

ПРОСПЕР. Я одружуся, коли тільки забажаєте.

ВАНГОВЕ. Нарешті! (*Відходить з Кляриссою вглиб*).

ПРОСПЕР (*стиха*). Все дуже добре! Це значить дуже чесно й правдиво. (*Голосно*). Отже, мої обійми, Сюзанно! До мого серця!

СЮЗАННА (*вигинається*). Але ж... Я прошу...

ВАНГОВЕ (*підводить її до нього*). Але ж, Сюзанно, без соромливості, ми серед своїх.

ПРОСПЕР (*пригортає її*). Моя дорога Сюзанно!

СЮЗАННА. Мій дорогий Просп... (*Стиха*) Ах ви зраднику!

ПРОСПЕР (*стиха*). А ви вже назад свого слова взяти не можете.

ЯВА 16

Попередні. БІССОНІС, ТІРІОН, МАРТА, КОЛЬОМБА, три мисливці,
БАПТИСТ, АНРІ, згодом ПОЛЬ

ВАНГОВЕ. Мої панове, я маю за честь сповістити вас про заручини моєї кузини Сюзанни з паном Проспером Бльоком.

ВСІ. Ах!

СЮЗАННА. Як? Так швидко?

(*Всі оточують Проспера і Сюзанну і бажують щастя*).

ТІРІОН (*сам на авансцені з листом в руці. Тим часом подають каву*). Лист Кольомби, котрого я підглянув, як покоївка підкинула під тарілку... О, о... Це хвилювання, я зовсім одвик, це шампанське! Мене душить! Хто посмів... Почитаєм: “Сю ніч я від’їжджаю, але близько чи далеко, моє кохання...”. Його кохання! О, падлюка! Він зве Кольомбу своїм коханням. Коли б я знав, хто це! Ніякого підпису! (*Складає листа*).

ВАНГОВЕ (*підходить до нього з філіжанкою кави*). Но, Тіріон, ви не берете каву? Ах, дьябль, що за обличчя корчите! (*До Проспера, що підходить з кавою*). Погляньте тільки на те обличчя.

ТІРІОН *(до себе)*. Він хазяїн дому, він повинен знати всіх своїх гостей і їх почерк. *(Дає Вангове складеного листа)*. Хто це писав?

ВАНГОВЕ. Оце? *(Читає)*.

(Проспер за плечима Вангове питає Тіріона, що за ним).

ВАНГОВЕ *(читає)*. Я знову тут.

ТІРІОН. Що? Він знову тут? Він же писав, що він од'їжджає.

ТІРІОН. Що таке? Бакалавра... Ні, де ж там... Моє кохання, там написано "моє кохання"!

ВАНГОВЕ *(сміється з нього)*. Бакалавра! Тут же написано олівцем...

ТІРІОН. Олівцем? Ні... *(Бере листа, розгортає)*. Тут, тут!

ПРОСПЕР *(пізнаючи листа, до себе)*. Лист! *(Бере його з рук Вангове)*.

ВАНГОВЕ *(сміється)*. Дайте ж нам подивитися!

ПРОСПЕР. Ні, вам не можна дивитися.

ВАНГОВЕ *(все ще сміється з обличчя Тіріона)*. Чому ні?

ТІРІОН. Що це означає?

ПРОСПЕР *(п'є каву)*. Це означає, що я не хочу мати ніяких повірників.

ТІРІОН. А-а, це він!

ВАНГОВЕ *(нічого не розуміючи)*. Цей лист...

ПРОСПЕР. Ну так, я його писав. І що з того?

ТІРІОН. Він! Ти! Ви! В моїй власній хаті освідчуватися Кольомбі в коханні!

ВАНГОВЕ *(скочив)*. Кольомба!

ПРОСПЕР *(повів плечима)*. А чому б ні!

ВАНГОВЕ *(дає Тіріону свою філіжанку)*. Але ж, добродію, це щось нечуване! Вранці сватаєте Марту, за обідом заручаєтесь з Сюзанною, а між тим ще у вас є час для того, щоб...

ТІРІОН. Кольомба!

КОЛЬОМБА *(підходить)*. В чім річ?

(Вангове невдоволений відходить вглиб).

ПРОСПЕР *(до Тіріона)*. Але що вам на думку спало! Хто про це подума, щоб закохатися в Кольомбу!

ТІРІОН. Зраднику!

ПРОСПЕР *(дає свою філіжанку Тіріонові)*. Заспокойся, будь ласка!

ТІРІОН. Ти звеш її "моя кохана".

ПРОСПЕР. Це неправда!

ВАНГОВЕ. Докажіть, добродію, що це неправда!

ПРОСПЕР *(збентежено)*. Доказати? *(Зручно показує листа Сюзанні)*.

СЮЗАННА і КЛЯРІССА *(злякано)*. Лист!

ВАНГОВЕ. Докази!

ПРОСПЕР. Доказати! Тоді я прошу панну Сюзанну, мою наречену, познайомитися з цим листом, і то зараз же! *(Подає листа Сюзанні)*.

ВАНГОВЕ *(схопив його)*. Хай так буде! Читайте, Сюзанно!

(Проспер і Сюзанна лякаються, побачивши, що Вангове взяв листа).

СЮЗАННА. Це зовсім непотрібно, любий друже! Я знаю, що це таке...

ВАНГОВЕ. Ви знаєте?

СЮЗАННА. Це дитячість, спалить листа!

ВАНГОВЕ. Вважайте, Сюзанно. Ви граєтесь своїм щастям!

СЮЗАННА *(протягує йому свічку)*. Спалити! Спалити!

(Вангове бере свічку і відступає, щоб спалити листа).

ПРОСПЕР *(до себе)*. Проклятий лист, ти нам досолив!

ПІРІОН *(з двома філіжанками)*. Але там написано “моє кохання”!

КОЛЬОМБА. Що?

СЮЗАННА. Так, і ще одна новинка, благородна пані Кольомбо! Ми подружимо Марту з Полем.

ПОЛЬ *(вилізає)*. О, яке щастя!

КОЛЬОМБА. Він тут?

ПОЛЬ *(цілує руку Марті, що підбігла)*. О, який я щасливий!

ПРОСПЕР *(так само.)*. А я так дуже!

СЮЗАННА. Коротко сказавши, моє призначення покутувати за цілий світ.

ПРОСПЕР *(показує на попіл)*. Ради останнього листа – він вже згорів?

ВАНГОВЕ. Слава Богу, згорів.

КЛЯРІССА, СЮЗАННА, ПРОСПЕР. Слава Богу!

ЗАВІСА!

Київ, 17.IX.1919

Наші автори:

Іван Вакарчук, доктор фізико-математичних наук, професор (Львів)
Ніна Бічуя, письменниця, редактор (Львів)
Наталія Єрмакова, кандидат мистецтвознавства, доцент (Київ)
Світлана Максименко, театрознавець (Львів)
Оксана Паламарчук, музикознавець (Львів)
Оксана Сайко, журналіст (Львів)
Генрик Юрковський, професор, почесний голова Міжнародної спілки діячів театрів ляльок (Варшава, Польща)
Емілія Церович-молодша, театрознавець (Белград, Сербія)
Ростислав Пилипчук, академік Академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (Київ)
Світлана Веселка, театрознавець (Львів)
Віра Кандинська, театрознавець (Київ)
Ніна Мазур, театрознавець (Київ)
Софія Роса, театрознавець (Львів)
Михайло Захаревич, народний артист України
Ірина Нірод, театральний художник (Львів)
Володимир Московченко, режисер, заслужений діяч мистецтв України (Луганськ)
В'ячеслав Хім'як, народний артист України, професор (Тернопіль)
Наталка Половинка, актриса (Львів)
Олексій Безгін, заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (Київ)
Юрій Висоцький, заслужений діяч мистецтв України, професор (Київ)
Олеся Нагірна, студентка V курсу театрознавчого відділення ЛНУ ім. Івана Франка (Львів)

Майя Гарбузюк, театрознавець (Львів)
Ганна Веселовська, кандидат мистецтвознавства, доцент (Київ)
Валентина Галацька, кандидат філологічних наук, доцент (Дніпропетровськ)
Уляна Рой, аспірантка кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (Київ)
Федір Стригун, народний артист України, лавреат Національної премії України ім. Т. Шевченка, член-кореспондент Академії мистецтв України, професор (Львів)
Євдокія Стародінова, філолог (Львів)
Микола Лабінський, театрознавець, лавреат літературно-мистецьких премій ім. І. Котляревського та Леся Курбаса (Київ)

Далі у “Просценіумі”:

Михайло Чехов про техніку актора (продовження, переклад з російської П. Микитюка)
 Розмова із Сергієм Васильєвим про театральну критику і не тільки...
 Ірина Мелешкіна про фестиваль єврейського театру у Львові
 Віталій Малахов розмірковує над творчістю Шекспіра
 “Проблеми виховання сучасного актора” (Матеріали круглого столу до 60-ліття Краківської вищої театральної школи ім. Людвіка Сольського)
 “Чому ми ставимо “Метаморфози”? (роздуми Олега Стефана про сценічну мову і сценічну практику)
 Павло Босий про театральну освіту в США
 Богдана Ясинська про перші українські вистави у Севастопольському театрі для дітей та юнацтва

В оформленні обкладинки журналу використано ескізи костюмів та декорацій сценографа Ірини Нірод.

На першій сторінці обкладинки:

– ескіз костюма до вистави “Жінка з моря” Г. Ібсена. *Драматичний театр ім. Ю. Мільтініса. Паневежис, Литва, 1996 р. Власність автора.*

На другій сторінці обкладинки:

– ескіз до вистави “Ганчір’яна лялька” У. Гібсона. *Ризький театр юного глядача (латвійська група), 1991 р. Власність автора (1);*
 – ескіз до вистави “Капітанська дочка” за О. Пушкіним. *Красноярський драматичний театр ім. О. Пушкіна, 1998 р. Власність автора (2);*
 – ескізи костюмів до вистави “Фортуна” за М. Цветаєвою. *Санкт-Петербурзький драматичний театр ім. В. Комісаржевської, 1996 р. Власність автора (3, 4, 5);*
 – ескіз костюма до вистави “Летючий корабель” А. Шияна. *Львівський театр юного глядача ім. М. Горького, 1980-ті роки. Власність автора (6);*
 – ескіз до вистави “Розорене гніздо” Янки Купали. *Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1982 р. Власність автора (7);*
 – ескіз до вистави “Всі миши люблять сир” Д. Урбана. *Львівський театр юного глядача ім. М. Горького, 1982 р. Власність автора (8).*

На третій сторінці обкладинки:

– сцена з вистави “Птаха Фенікс” М. Цветаєвої. *Санкт-Петербурзький драматичний театр ім. В. Комісаржевської, 1995 р. (1);*
 – сцена з вистави “Дубровський” за О. Пушкіним. *Московський драматичний театр ім. О. Пушкіна, 1996 р. (2);*
 – сцена з вистави “Жінка з моря” Г. Ібсена. *Драматичний театр ім. Е. Мільтініса. Паневежис, Литва, 1996 р. (3);*
 – автопортрет “Здрасуйте” . *Полотно, олія, 1983 р. Власність автора (4);*
 – сцена з вистави “Казка Ідіота” Ландсбергіс за Ф. Достоевським. *Драматичний театр ім. Ю. Мільтініса. Паневежис, Литва, 1998 р. (5);*
 – сцена з вистави “Квартет” Т. Харвуда. *Антреприза, Москва, 2003 р. (6);*
 – сцена з вистави “Сон” А. Стріндберга. *Драматичний театр ім. Е. Мільтініса. Паневежис, Литва, 1994 р. (7).*

На четвертій сторінці обкладинки:

– сцена з вистави “Кришталевий черевичок” Т. Габбе. *Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1977 р.*

CONTENTS

3. **Ivan Vakarchuk.** “Stamped with his Spirit’s Token...”
4. **Nina Bichuya.** Insights into Franko’s Heritage.
6. **Viktoriya Yanivska.** The Oratorio “Moses” by M. Volynskyj on the University Stage.

HISTORY

7. **Nataliya Yermakova.** Borys Tiahno’s Performances of Berezil period. (1927-1928)
14. **Svitlana Maksymenko.** Petro Soroka’s “Keys”. (*Episodes of the Artist’s Life and Creativity*).
22. **Oksana Palamarchuk.** Oleg Stalinskyj’s Artistic Longevity. (*Marking the 100th Birthday Anniversary*).
25. **Oksana Sojko.** Herman Isupov’s Fame will not Die Out.

THEORY

28. **Henryk Yurkovskiy.** Mimesis – between Monism and Dualism. (*Translation from Polish by T.Bilyk*).
34. **Young Emiliya Cerovychn.** Portrait Scetch of the Actor-Creator.

CRITIQUE

37. **Rostyslav Pylypchuk.** Valerian Revutskyj as an Outstanding Theatre Scholar and Publicist.
40. **Svitlana Veselka.** Bogdan Stupka’s Outcome of the Skill.
44. **Vira Kondynska.** “Shyakuntala” by Kalidas on the Stage of the Ivan Franko Ukrainian National Dramatic Theatre in Kyiv.
48. **Nina Mazur.** “Albamono” is Calling for the Upholders. (*Review of the Monoplaves Festival, Albany*).
50. **Svitlana Maksymenko.** The Garden of the Monoplaves. (*Review of the Festival “Mariya-2006”, Kyiv*).
53. **Sofiya Rosa.** Let’s be Astonished –“Dyven’-2006!” (*Review of the Second International Puppet Shows Festival, Hmelnytskyj*).

IN PRACTICE

57. **Myhail Chehov.** About the Actor’s technique. (*Translation from Russian by P. Mykytiuk*).
63. **Myhailo Zaharevych.** A Right to be Remembered.
66. **Iryna Nirod.** The Chalk Circle of the Fate. (*Interview by Nina Bichuya*).
75. **Volodymyr Moskovchenko.** The Severe Profession of a Stage Director. (*Interview by Svitlana Maksymenko*).
81. **Vyacheslav Himyak.** Nataliya Lemishko’s Stage Performances.
85. **Natalka Polovynka.** “They are going” (*The Monolog about the Song Action. (M.Korotchenko wrote down)*).

PEDAGOGICS

90. **Oleksij Bezgin.** The International Theatre Meetings in the Phillippines.
92. **Yurij Vysotskyi.** Speaking on the Stage.

THE FIRST STUDIES

96. **Olesia Nagirna.** In What Direction is “The Golden Lion” Moving?

THE WORLD

101. **Maya Garbuziuk.** The 60th Anniversary of Liudvik Solskyi’s High Theatre School in Krakiv.
106. **Hanna Veselovska.** The Creativity and the Menegment Combination.
107. **Valentyna Galatska.** The Ukrainian Theatre in the Crimea Peninsula.
109. **Uliana Roj.** “The New Art” in Harkiv. (*Review of the First Numbers of a Journal*).

NECROPOLIS

111. **Fedir Stryhun.** Theatre Was His Essence. (*In Memory of Myhajlo Forgel’*).

INFORMATION

114. **Maya Iliuk.** “Scenography. Season 2006”.
117. **Svitlana Shashko.** Franko’s fairy tales are wandering through out the Carpathians.
118. **Yevdokiya Starodynova.** The 5th Anniversary of “Proscenium” and “Herald of the Lviv University. Series Art Studies”.

DRAMATURGY

120. **Mykola Labinskyi.** Les’ Kurbas as a Translator.
124. **Viktorien Sardu.** The Last Letter. (*Translated by Les’ Kurbas*).