

- Тарас Салига* 3 Patriae decori civibus educandis
(До 60-ліття професора Івана Вакарчука, ректора Львівського національного університету імени Івана Франка)

ІСТОРІЯ

- Наталія Єрмакова* 7 “Алло, на хвилі 477” – перше українське ревію
Богдан Козак 14 Штрихи до творчого портрета Сергія Данченка
Наталія Юзюк 21 Балет “Спартак” А. Хачатуряна на львівській сцені

КРИТИКА

- Юлія Коваленко* 27 “Убити Дракона” (Прем’єра вистави “ЧМО” у харківському “Театрі 19”)
Ірина Мелешкіна 30 У “Сузір’ї Лева” (Огляд III Міжнародного фестивалю єврейського театрального мистецтва у Львові)
Віктор Собіянський 34 Місяць із Жолдаком (З приводу “Фестивалю сучасного театру Андрія Жолдака”)
Софія Роса 38 “Золотий Телесик” – 2007 (Огляд VI Міжнародного фестивалю театрів ляльок у Львові)

ПРАКТИКА

- Михайло Чехов* 45 Про техніку актора (Переклав з російської П. Микитюк)
Володимир Карашевський 58 Таємниця є завжди... (Інтерв’ю. Розмовляла А. Гайшенець)
Віталій Малахов 67 Поговорімо про Шекспіра (Інтерв’ю. Розмовляла Н. Непочатова)
Сергій Васильєв 73 В Україні дедалі непрофесійнішим стає глядач (Інтерв’ю. Розмовляв В. Собіянський)

ПЕДАГОГІКА

- Олег Стефан* 76 Тримати вертикаль, або чому ми граємо “Метаморфози”? (Інтерв’ю. Розмовляла М. Гарбузюк)

ПЕРШІ СТУДІЇ

- Марія Прево* 80 “Свято доброї гри” (Творчий портрет режисера О. Інюточкина)
Юрій Хвостенко 86 І Шіфоне, і Моцарт... (Інтерв’ю. Розмовляли: Н. Бічюя, М. Романюк, О. Титаренко)

ДРАМАТУРГІЯ

- Ірина Чужинова* 91 Quo vadis, Малахію?



КНИГАРНЯ

- Світлана Максименко** 96 Випробування... театром
(Гайдабура В. *Театральні автографи часу*. – Київ, 2007)
- Марія Романюк** 97 Одержимий професією (*Тоска по диалогу. Інтерв'ю, розмишлення, беседи, розповіді та все о Театре – с Едуардом Митницьким, а також матеріали о театре*. – Киев, 2007)
- Майя Гарбузюк** 99 “Магічний кристал” Києва в руках театрознавця
(Веселовська Г. І. *Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х рр. (Київський театральний модернізм)*. – Київ, 2006)
- Олена Чайка** 101 Родовід Чернівецького театру імені Ольги Кобилянської
(Сулятицький Т. В. *Чернівецький театр імені Ольги Кобилянської*. – Чернівці, 2004)
- Майя Ілюк** 103 Читаючи з Курбасом (З книжкової колекції *Леся Курбаса: каталог / ХДАК*. – Харків, 2007)

ІНФОРМАЦІЯ

- Юрій Величко** 104 “До певної міри й наука...” (Міжнародна наукова конференція “*Леся Курбас – людина театру*”, Харків, 2007)
- Галина Перепада** 106 Фестиваль “Сцена людства” – надія Черкас
- Ольга Ясінська** 107 “Сватання в Мар’янівці” грають у Севастополі
- Галина Харків** 109 Маленькі гастролі майбутніх акторів

У художньому оформленні обкладинки використано макет до вистави “Лев і Левиця” І. Коваль.
Художник – Володимир Карашевський. Київський академічний Молодий театр, 2001 р.

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 Бічужа
Дизайн та верстка
Інна Шкльода
Набір і коректура
Ольга Козлова

Редакційна колегія:

Ігор Безгін (Київ), Юрій Богдасhevський (Київ),
Ірина Волицька (Львів), Валерій Гайдабура (Київ),
Вольфганг Грайзенеггер (Відень),
Валентина Заболотна (Київ), Наталія Єрмакова (Київ),
Любов Кияновська (Львів), Неллі Корнієнко (Київ),
Ганна Липківська (Київ),
Світлана Максименко (Львів),
Людмила Міляєва (Київ), Володимир Овсійчук (Львів),
Ростислав Пилипчук (Київ),
Доброхна 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 3. 09. 2007.
Формат 60 x 84/8. Друк офсетний.
Фіз. друк. арк. 14. Умовн. друк. арк. 13
Наклад 500 прим.

Тарас САЛИГА

PATRIAE DECORI CIVIBUS EDUCANDIS

*До 60-ліття професора Івана Вакарчука,
ректора Львівського національного університету
імені Івана Франка*

У Братушанах ніколи не було української школи, були румунські чи російські, а української не було. Отже, діти навчалися граматики чужинської, з буквриків своїх не вичитували “Руська мати нас родила, Руська мати нас повила...”. Холодна чужинська школа не могла зігрівати дитячі душі словом Шашкевича і Шевченка, Воробкевича і Федьковича, Франковим словом чи Стефаниковим. Проте Братушани, як за-снувались десь у XVI столітті, тобто відколи осіли в ньому перші поселенці із Покуття – жили своїми традиціями. Село колядувало і виводило гаївок, випікало різдвяні калачі й великодню паску, писало дивовижні писанки, ткало полотна, вишивало рушники, обруси, сорочки – все, на чому тільки могли яскравіти унікальної краси чарівні братушанські узори.

Не знаю етимології назви села, але звучання його підказує у ньому два корені чи дві основи: “брат” і “шана”. Отож, Братушани – шана братів, шана роду. Нехай це й не так, нехай це тільки уявна алегорія за звуковою підказкою, але й вона має свій метафоричний сенс. Братушани, що сьогодні на території Молдови, і справді вміють шанувати все те, що називається українством і українським духом, вміють берегтися як однородці. Вираз “шануймося, брати” – це магічний братушанський імператив. Навіть Святослав Вакарчук, що виростав у Львові і “засвітився” як талановитий молодий фізик, а сьогодні, виспівуючи свою душу українським словом, відчув у собі братушанський ген і, як належить по-братушанськи, до своїх шанувальників звертається: “Веселі, брате, часи настали, нове майбутнє дарує день!”.

Віра Микитівна (мати Івана Олександровича) не ходила жодного дня до школи, але для дітей своїх була першою вчителькою. Всупереч Братушанській школі, з нерідною мовою навчання, трьох синів своїх – Михайла, Олександра та Івана навчила писати й читати по-українськи. Ось вам братушанський вчинок селянки, в ядрі якого глибинно-внутрішня пошана до книжки, потреба знань, науки, духовного світла. Сини успадкують від матері та батька Олександра



Іван Вакарчук

Петровича, поважного газди на скромних моргах землі, який колись в українських Братушанах навчався грамоти румунською мовою, цю невтолиму спрагу знань і приховану в собі образу, мовчазний крик душі на політику панівних чужинців – про меншовартість українського слова.

Цей спадковий ген робитиме своє: і Вакарчук Іван стане золотим учнем, перемагатиме на всіх олімпіадах з фізики, в яких він брав участь. Випускникові Братушанської школи Кишинівський університет запропонує вступ на фізичний факультет без іспитів. Та молодий відчайдух злегковажить такою вигідною для себе пропозицією і поїде складати вступні іспити до Франкового храму. Це буде 1965 року. У Львів Івана Вакарчука кликала його щаслива доля. Львів тої пори – це хоч і короткотривала, але за значимістю ціла епоха в його історії, це новий романтичний світанок сьогоднішньої незалежності, продуктивний час “двох сил” – національного патріотизму і поборова-



Президент Віктор Ющенко вітає ювіляра.

чів цього патріотизму (розмаїтих “стукачів”, “шісток” (шестірок), прихованих “очей” та “вух”, манкуртів). Це час політичних самвидавців, підпільного зв’язку з українською діаспорою, відродження національних традицій, читання так званої “крамольної” літератури, виключень з університету, передчасного заслуженого відпочинку “неблагонадійної” професури і час сваволі тюремних ключарів, час перших дисидентських ув’язнень.

Сьогодні, коли ВР пускає або не пускає когось у міністри, мені мимоволі пригадується студентський вечір у 147 кімнаті, тоді гуртожитку № 4, що на Майорівці. Нас, чоловік з десять, за пательнею смаженої картоплі, слоїком “ніжинського салату” та пляшкою, здається, “Іршавського” чи “Рислінгу”, розстеливши на підлозі мапу, демаркувало нові кордони для України. Ми відгинали землі від Росії, Польщі, Румунії і все навколо, що колись нашим звалось і один одному роздавали міністерські портфелі. Буквально другого дня нас усіх, що донині й близько біля міністерств не крутяться, запросили туди, куди тоді, прости Господи сказати, “запрошували”. Але не все сумне в оцій історії, бо ми тоді Братушани приєднали до України, то й дякувати Богові маємо звіттам ректора.

Якщо хтось каже, що в ці часи закоханий у науку студент Іван Вакарчук перебував у полоні світу фізики і цілоденно просиджував у бібліотеках та лабораторіях, то в цьому є своя правда. Але, очевидно, є правда і в тому, що молода інтелектуальна особистість не спроможна абстрагуватись від суспільного життя та процесів, що в ньому відбуваються. Просто талановитого студента більше вабили закони фізики, ніж “паювання” тодішнього Радянського Союзу та

країн соцтабору. Боже благословення наче б підказувало йому: “Учися, дитино, бо вчитися треба, Учися, дитино, хай розум не спить...”, ставай яскравим індивідом, мужем науки. Ти ще матимеш свій час не в мріях, а наяву “паювати” СРСР, як будеш його парламентарем. І саме в цей час Іван Вакарчук, не спокушуючись політикою, йшов у світ фізики, але й водночас непомітно для себе ставав політиком і громадським діячем напряму україно-державотворчого, педагогом з любови до студентства, з отого благородного обов’язку, що взяв від матері: “навчився сам – навчи інших!” Як за Богословом: “Треба спершу умудритися, а потім умудряти; спочатку стати світлом, а потім освічувати...”.

Нині професор Іван Вакарчук незрідка говорить: “я багато вчуся в студентів”, “я люблю писати формули”, “я читаю все, що потрапляє під руку”. “Писати формули”, думаю, слід розуміти як постійний процес наукового неспокою, шукань, контакту з сучасним станом науки і дорогою до нових пізнань та відкрить.

Отут би мені пасувало говорити про Івана Вакарчука-вченого. Та я утримаюсь, не піддамсь навіть ювілейній спокусі, бо оцінна розмова філолога про відомого фізика могла би вийти занадто “бурлескною”, тим паче, що мене ніколи не цікавили “Бозе-рідини” чи моделі Ізінга. Я волів би, замість фізиків, як інколи трапляється, говорити про літературну герменевтику. Але це Вакарчука не стосується, а при нагоді про його колег: “на здогад буряків, щоб дали капусти”. Та моя роль промовця зобов’язує мене бути “адекватним” цій ролі й академічно чемним і толерантним.

Ваша Magnificientia, вельмишановна святочна громадо, є імена в науках навіть дуже віддалених від твого фаху, які сприймаєш і несеш у своєму розумінні як імена значущі, як імена подвижників. Філологів не конче знати математику, щоб мати високий пієтет, наприклад, до Банаха чи Лянце як до математиків славних. Я не мушу знати фізику, щоб говорити про Вакарчука як вченого у належних суперлятивах.

Іван Вакарчук відомий український вчений – фізик-теоретик. Він написав понад 250 праць, серед яких ґрунтовні монографії, підручники для вищих шкіл. До книг, які отримали високі оцінки авторитетних фахівців і відзначені державними і галузевими нагородами, належать зокрема “Квантова механіка”, “Вступ до проблеми багатьох тіл”, “Теорія зоряних спектрів”. Підручник “Квантова механіка” відзначено Державною премією України в галузі науки і техніки, підручник “Теорія зоряних спектрів” – премією імені М.П. Барабашова НАН України в галузі астрофізики. Професорові Вакарчуківі 2006 року присвоєно звання Заслужений діяч науки і техніки України. Він почесний доктор Краківської Педагогічної академії ім. Комісії Едукації Народової.

Якщо б замість мене виступав хтось із фізиків, скажімо, поважний “любомудр” Йосип Стахіра, то він би, напевно, говорив про конкретні фізичні проблеми, наприклад, про “фазові переходи”, “магнітні системи”, “надплинний гелій”, “невпорядковані системи” тощо, де серед усього цього Вакарчук би виглядав як “ас”, як “муж” науки. Я про це не вмію, але маю достатньо інших аргументів, щоб говорити про нього як про людину активно присутню у нашому часі, нашому суспільному житті, скажімо, як про автора багатьох науково-освітніх ініціатив, що одержали загальнонаціональне визнання, як про громадського і державного діяча, як про витонченого гуманітарія, що знає і любить літературу.

П’ятнадцять літ тому Іван Вакарчук один із перших в Україні запровадив тестові випробування при вступі до Львівського національного університету імени Івана Франка. Цю форму набору до вищої школи схвалило Міністерство освіти і поширило по всій Україні. Сповненою благородних намірів і завдань стала на практиці програма “Обдаровані діти села”, що є теж ініціативою ректора Вакарчука, вона виявляє найздібніших випускників сільських шкіл і забезпечує їм рівні можливості з випускниками міських шкіл для здобуття освіти.

На перший погляд це мовби штрихи до портрета керівника вузу, який шукає якісних форм і методик набору студентства, бо має таку службу, та вглянувшись глибше у ці форми й методики, ми збагнемо їхній моральний, соціальний сенс, не вузьку локальну, місцеву, а державницького значення поведінку їхнього автора. У цьому контексті можна б говорити про цілий ряд програм, конференцій, семінарів, спрямованих на розбудову університетської освіти, науки, підготовку національно свідомих спеціалістів, сказати б, “конвертованих” потребам часу. Іван Вакарчук, ставши ректором Львівського університету з великою і славною, кількасотлітньою його історією, опинився між двох вогнів. Горів вогонь Франкового духу, що його оберігала і не давала йому гаснути українська патріотична професура та студентство, і водночас багровіло полум’я космополітичних вчорашніх імперських догм.

За Євангелієм від святого Іоанна Ісус Христос в діялозі з юдеями, що занепастили Божий храм і перетворили його у дім побутових вигод, сказав: “Заберіть оце звідси, і не робіть із дому Отця мого дому торгового!.. зруйнують цей храм, – і за три дні Я поставлю його!” Відказали юдеї: “Багато літ будувався цей храм, а Ти за три дні поставиш його?” Юдеї аж потім збагнули, що Ісус говорив про храм Духу. Іванові Вакарчукові судилось після імперських плондрвань відновлювати храм української науки.

Першим незламним наказом ректора Івана Вакарчука, його духовним імперативом було: “У Львів-



Привітання від ректора Українського Католицького університету о. Бориса Гудзяка.

ському університеті мовою викладання є мова українська”. Ні! Я не маніпулюю історичними фактами. Верховна Рада Конституцію України із Законом у ній про державність української мови прийме 1 грудня 1991 року. Ректор “запротоколює” свою позицію на рік швидше – у листопаді 1990 року. Після цього І. Вакарчук почав запрошувати на роботу тих, перед ким досі університетські двері було зачинено. До університету прийшли Ярослав Дашкевич, Михайло Осадчий, Ірина Калинець, Роман Іваничук і десятки інших. В університеті з’явилися п’ятдесятилітні, шістдесятилітні і більш літні студенти, тобто ті, що вчора були відраховані за “інакомисліє” та “антирадянську” діяльність. Так, скажімо, Іван Гель, що пройшов університети в тюрмах, тепер ходив складати заліки та іспити до викладачів, що годились йому в онуки. Нині він професор університету.

В університеті відкривались нові факультети, інститути, кафедри, коледжі, ліцеї. Тільки філологічний факультет із п’яти кафедр виріс до дванадцяти. В університет чи не на всіх факультетах нормою стало запрошувати викладачів з-за кордону, аж поки студенти самі не зрозуміли, що нехай наші викладачі і не мають такого напускного апломбу, та кращих за них немає. Не хочу нагромаджувати цілі низки інших фактів, скажімо, відкриття спеціальностей, спеціалізацій, спеціалізованих рад тощо, бо всіляка статистика, хоч і за себе промовляє, але для свята прожитих літ вона все ж суха. Та я і зайвих емоцій остерігаюся, і ювілейного “кадила” не розпалюю. Врешті, є конкретні університетські звершення за Вакарчукового ректорства, які вже стали, стають і ставатимуть найкращими сторінками історії Франкового храму. В часі брудних

противакарчуківських “піярів” багатотисячне львівське студентство з власної волі вийшло на мітинг захисту свого Вчителя і стояло до тих пір, поки в Києві не отямилась міністерські та ще, мабуть, якісь інші чиновники. Але отямилась тоді, коли над Львовом гриміло: “Наш ректор – Вакарчук”, “Вакарчук – наш батько!” І цього грому злякались.

Незабаром “в одну громаду скуте” Львівське студентство вийде на Помаранчевий майдан і не зійде до переможного кінця. Неправду говорять нинішні політичні “краснобаї”, що від Помаранчевої революції залишилось тільки помаранчеве лушпиння. Ні! Від Помаранчевої революції залишились високі та світлі ідеали, що проросли в народі. Правда, що лушпиння опадає, бо Революція продовжується... Шлях до перемоги завжди важкий, але перемога буде, нехай століттями ми йдемо до неї, але ми, навіть і втомлені на цьому шляху, не впадемо.

Ці мої слова не треба сприймати як банально урочисті фрази, які нібито “припасовуються” до нинішньої святкової ситуації. В них зафіксовано настрої і позицію нашої молоді, нашого студентства, завтрашнього дня народу. У цих екзистенціальних світоглядних, політичних, ідеологічних, у вирі життя щоденного, але і в інших сферах, скажімо, соціальних, тобто в “ламанні голови” про покращення умов життя в студентських гуртожитках, про збільшення аудиторного фонду тощо, чи про забезпечення навчального процесу літературою не заужитою, а – новітніх методик та інтерпретацій сучасного стану науки, власне, в оцьому розлогому контексті й слід розглядати постать ректора, кому судилося не просто бути ректором, а будівничим нового храму науки.

Святий Іоанн сказав: “Хто робить за правдою, той до світла йде!...”. Це християнські “глаголи”. “Глаголи” від Вакарчука за сенсом своїм співзвучні. Пригадую, на одному із розширених засідань ректорату, де були керівники всіх університетських канцелярій, де кожен “дістав на горіхи”, після всього своїм зовні спокійним, майже умиротвореним тоном Іван Олександрович сказав: “нічого більше понад те, що вам належить за службою, не робить, і все буде добре”.

Екскурси в біографію Івана Вакарчука промовисті і повчальні. Зрозуміло, що всіх навіть найефектніших сюжетів цього життя зараз не охопити. Але хоча б такий: у січні 1989 р. професор Вакарчук приймає іспит зі своєї квантової механіки, а в той час, без його волі і майже приховано від нього, колектив фізичного факультету, без команди “зверху”, висуває його кандидатом у народні депутати СРСР. Професор Вакарчук і досі дивується: “Я, який не читав комуністичних газет, не маючи навіть запасу тогочасної політичної лексики, опинився в дивній і незручній для себе ситуації”. Та незабаром з’являться не тільки лексика,

але й чітка депутатська позиція. Мов “триє царі” не зі Сходу, а з Заходу – Ростислав Братунь, Роман Федорів, Іван Вакарчук поїдуть до Москви руйнувати царсько-комуністичну імперію. А паралельно буде Вакарчукова участь у Народному русі України, подвигницька підтримка від православного Вакарчука виходу греко-католицької церкви із підпілля та її розбудови. Далі вже буде вир розмаїтої громадсько-суспільної роботи у найрізніших сферах.

Сучасне складне і часто несподіване у своїх політичних і всіляких інших драмах життя в умовах побудови незалежної України вимагає поведінки та чину, ресурси яких закладено у нас кожному. Тільки б кожен з нас хотів самовіддано, любовно, з моральним обов’язком своєї присутності в цьому житті робити те, що кожному належиться робити. З цього, часто малого й, може, непомітного, починаються діяння великі. Саме у цьому величавість і краса людська. Саме в цьому й увесь Вакарчук, який, наприклад, у Народному домі Верховини Івано-Франківської області міряє кроками сцену, аби не забракло кабелю для озвучення залу при проведенні Франкового конгресу. Іван Вакарчук дав усій Україні “відкритий урок”, як народ повинен шанувати геній свого сина. У Львові, Нагуєвичах, Коломиї, Косові, Верховині, Криворівні, себто у своєрідних епіцентрах Франкового життя, відбувався світовий конгрес “Дух, наука, думка, воля”, головою і організатором якого став Іван Олександрович Вакарчук. Франкознавці із сімнадцяти країн світу були вражені: “невже це відбувається в Україні?” А це таки було в Україні при світлі генія Франка за участю кількох сотень франкознавців. При світлі Франка Ви розбудовуєте храм Його.

Вельмишановний Іване Олександровичу, вітаючи Вас із Вашим святом красиво прожитих літ, я хочу усі ці сказані слова і ті, що мав би ще сказати, розділити між Вами і Світланою Олександрівною, вченим-фізиком і педагогом, прекрасним художником, а головне – прекрасною дружиною і матір’ю прекрасних синів Святослава та Олега. Так Бог дав, що Ви мов одного батька діти: Світлана Олександрівна та Іван Олександрович. Хай не буде переводу Вашому роду. Многая і блага Вам літ.

Світлини до статті – Василя Рогана

Наталія ЄРМАКОВА

“АЛЛО, НА ХВИЛІ 477” – перше українське ревію

Сезоном 1928/1929 р. Курбас, за його власним визначенням, віддавав данину комедії: “Тепер готуємо “Веселе ревію харківських буднів”... Я сам буду ставити комедію – сатиру з життя англійської колоніальної армії... та нову п'єсу Юрія Олеші “Змова почуттів” [1]. На початку осені ця теза уточнюється: “До жовтневих свят театр готує веселе ревію – “Харківський ярмарок” (назва не остаточна). П'єса ця... зроблена колективом робітників та режисерів театру... Наприкінці листопаду Харків побачить оперету Балабана (артист “Березоля”) “Королева невідомого острова” (музика Крижанівського), “Зразковий пан” Газенклевера” [2]. “Мина Мазайло” тріумфально завершував третій харківський сезон, а ревію “Алло, на хвилі 477” (9 січня 1929) стає його zenітом.

Звертають на себе увагу оприлюднені за пів року перед тим Курбасові наміри відсвяткувати якраз такою виставою чергові роковини революції. Вже минулорічний “Жовтневий огляд” своїм мистецьким змістом наближався до естрадного видовища (хіба що його пафос був іншого гатунку). Логіка керівника “Березоля” пов'язувала свято державне і театральне, а жанр огляду видавався найкраще придатним для цього. По прем'єрі першого українського ревію виявилось, що влада має зовсім іншу логіку. І Курбасові довелося докласти чималих зусиль, аби хоч трохи знівелювати гнітюче враження від звинувачень першого опусу нової харківської режисерської генерації (В. Скляренко, Б. Балабан, Л. Дубовик, К. Діхтяренко) в “оспівуванні буржуазного розкладу й гнилизни”, які нібито культивувала березільська вистава. Відчувалося намагання “громити” “Березіль” з ідейних позицій, навіть авторитет М. Скрипника тут нічим зарадити не міг. Щоправда, на диспуті 1929 р. нарком освіти висловився з приводу “Алло, на хвилі 477” надто обережно: “Я не згоден з негативною оцінкою “Алло, на хвилі”, – але його воліли “не почути”. Охочих відмовити собі у задоволенні закинути театрові пропаганду “буржуазного розкладу”



Мар'ян Крушельницький – Свинка та Йосип Гірняк – Ляц у виставі “Алло, на хвилі 477”. “Березіль”, 1929 р.

було не надто багато. На шпальтах газет і журналів поодинокі автори розлого розводилися про “зраду революції, революційного мистецтва”. Дехто, приміром, М. Корляків, використовував у своїх кпинах тексти самого Л. Курбаса та В. Меллера, намагаючись надати темі “зради” особливо нігілістичного відтінку. Вражений і ображений Курбас удруге забирає слово на театральному диспуті 1929 р., щоби з'ясувати позиції та адекватно оцінити події.

Дбаючи про розбудову в Україні масових демократичних мистецтв – цирку, естради (чим він переймався ще у Києві, коли створювалася “Шпана”), – Курбас висуває концепцію виникнення основних різновидів “легкого” жанру і навіть пропонує їхню приблизну типологію: “Естрада, цирк, і подібні до них заклади вимагають особливого специфічного зв'язку

з усіма певними ідеопсихологічними і національними особливостями даної країни. І от ви подивіться, яка робота стоїть перед нами. Ми бачимо, що в інших культурах існують певні форми, на російській естраді є “лапотники”, є “фрачные”, є “эксцентрики”, є “блужники”, є “рваные”. Що ми можемо з цього взяти? ... Що ми робимо? Ми вигадуємо, ми експериментуємо такі маски, які б, на наше міркування, могли мати перспективу, прищепитися, як певна стандартна форма, яка могла б піти по клюбах і естрадах, на заводах і т. інш., і бути популярною, цікавою, як “Петрушка”, цікавою, як інші маски і жанри на російській естраді” [3]. Врешті Курбас пропонує конкретний план дій, послідовно його реалізує.

Трохи згодом, аналізуючи результати, самокритично погоджуючись, що “Березолів” не пощастило стовідсотково опанувати специфіку ревью, Курбас викремлює у дебюті харківського режисерського молодняка також і безсумнівні набутки. Найвагомійший серед них – конферанс студентів Ляща (Й. Гірняк) та Свинки (М. Крушельницький), “масок”, на яких фокусувалися прикметні ознаки жанру. Вони, сказати б, утворювали “підмурівок” для подальшої жанрової надбудови. Навіть більше: саме із цими сценічними постатями якнайкраще асоціювалися перспективи національного ревью, особливо, якщо зважити на високі мистецькі кондиції цих персонажів (давалася взнаки роками напрацьоване у “Березолі”, розвинене відчуття стилю). І Курбасові не бракувало підстав твердити, “що коли ми зробимо те, що хочемо, цебто, коли покажемо наступного року у другій програмі “Алло” (яке буде може інакше зватися), ще раз “Ляща і Свинку”, як ми будемо розробляти лябораторно ті фігури, студіюючи і перевіряючи їхню органічність і їхню перспективу, перевіряючи на легкості їхнього сприймання глядачами, то ми певні, що доб’ємося того, що і “Лящ і Свинка” будуть цікавими масками, на які з цікавістю будуть дивитись і які будуть капітальною формою, що вросе в наш мистецький здобуток”[4].

До генези спритних харківських хлопців виявив неабияку цікавість В. Хмурий, чії висновки видаються особливо влучними. “Лящ і Свинка цілком нові персонажі в українському театрі, що не знав зовсім естрадних форм. При тому їхня театральна природа цілком оригінальна. Вона не виходить ні з відомих естрадних форм російського театру, ні з якогось іншого. Обидва ці студенти родаки хіба тому бурсакові, що ходив колись із староукраїнським Вертепом, і може штовхнув театр на те, що перші персонажі української естради народилися студентами. В таким разі тут маємо культурну традицію національну, як “Талло на хвилі 477 метрів” трансформує інтернаціональну форму ревью”[5].

Спостереження В. Хмурого конче важливі самою лише спробою “розчутти” у виставі відлуння традиційної культури. Засади тодішньої панівної ідеології не налаштували чекаги від партійного керівництва схвалення асоціацій. Такі порівняння могли радше роздратувати, адже “легітимною” минувшину робили мотиви “класової боротьби”, ясна річ, відсутні в образах бурси, Вертепу. Тому припущення В. Хмурого і його схвальне сприйняття гіпотетичного родоvodu Ляща і Свинки набувають особливого сенсу. У чималому колі дописувачів тих літ видається він сам єдиним, хто спромігся зауважити подібну генезу. Значно “адекватнішими” панівній ідеологічній доктрині були, приміром, такі погляди на спритних харківських студентів: “Ім інститути кінчати треба, а не по ревью гопачки вистрибувати. А коли для інститутів із них користі нема й не буде, – гнать їх треба із інститутів, нехай будуть не “бродячими студентами”, а просто бродячими. Але тоді вони, звичайно, й не “симпатичні”, і дуже шкода, що в ревью замість обивателя з’явився конферансом люмпен”[6]. Характерні ознаки партійного догматизму озивалися не лише у цьому пасажі, – вони дедалі частіше позначали нові рецензентські виступи. Але це не могло зупинити Курбаса, який продовжував шукати засоби жанрового, стильового, формального оновлення національної сцени.

Він несподівано для багатьох виявив прекрасну обізнаність у специфіці естрадних жанрів. Приміром, переконливо обстоював пріоритетну роль куплета і висунув цілком слушну програму його трансформації відповідно до потреб національного театру: “Щодо “куплетів” і “частушок”, то ми шукаємо форм, що, будучи національними, легше засвоювалися б масами. Ми знаходимо коломийки в багатстві нашого фольклору. Я згоден з т. з., що на цей раз вони не зовсім вдало вийшли, але коли ми розробимо питання, так званих, коротких полтавських пісень, коли наші письменники навчаться писати легкі коломийки (зараз вони не вміють писати), ми матимемо специфічну форму “куплету”, який за своїм національним походженням легше буде сприйматися на Україні, аніж чужі “частушки”[7].

Привертає увагу, крім усього, те, що знаний режисер – авангардист засвідчив таку прихильність до фольклору. Цей факт насправді набагато виразніше характеризує реальний зміст його фахової позиції, аніж деякі дослідження, де щедро міфологізується постать видатного майстра. (Адже тема “відрази” Курбаса до традиційної культури залишається провідною у колах недостатньо обізнаних критиків мистецтва “Березола”). У згаданих висловлюваннях Курбаса принциповими також є його спроби пов’язати перспективи національної естради із досвідом сучасних європейських та американських популярних видо-

вищ. Апелюючи до українського мелосу, коломийки, як унікальної форми музикування, Курбас далі говорить: “Ми даємо змогу... літераторам привчатися легко писати, писати для естради, ми привчаємо режисера опановувати легкий жанр і розвивати його, привчаємо актора це грати, привчаємо музиканта до сучасної індустріальної ритміки, як вона на сьогодні закріпилася, напр., в американських танках, ми привчаємо їх використовувати для цього українську народну мелодію, і таким способом намагаємось не відкидати нашого майбутнього багатства культури, а, навпаки, використати для нього все, що є цінне в нашій народній культурі”[8].

Перебуваючи у Німеччині рік перед тим, керівник “Березоля” відвідав кілька таких вистав. Поперше, познайомився у Берліні із французьким ревію. “Програма парижан складалася з цілого ряду окремих вокальних, балетних, акробатичних і музичних виступів, інсценізацій комічних сценок і низки майстерної еквілібристики. Все це було пов’язане словесними інтермедіями, блискучим гумором, чаром модного тоді балету “герлс” і багатством сценічної техніки... Вся вистава була зразком майстерності монтажу окремих і різних жанрів та демонстрацією високої техніки й культури виконавців”[9]. До цього слід додати враження від перегляду німецького вар’єте на Курфюрстендам, згадуване Й. Гірняком. (У своїх “Споминах” Й. Гірняк пише про його з Курбасом відвідини вистави “Актори”. Це – помилка. М. Райнгардт здійснив цю постанову лише через рік. Й. Гірняк міг її бачити 1928 р., але без Курбаса). Можливо, керівник “Березоля” бачив й інші вистави подібного типу; у самому лише Берліні наприкінці 20-х років було майже сто вар’єте. Курбас улітку 1927 р. отримує непогану нагоду сфокусувати увагу на типології та логіці таких видовищ, шкалі їхніх естетичних вад і досягнень напередодні репетицій березільського ревію. Завдячуючи розвиненій здатності трансформувати й адаптувати будь-які художні враження задля потреб “Березоля”, Курбас добре зорієнтував колектив у проблематиці “легких” жанрів. (Так варто сказати і про В. Меллера, який не гірше відчував специфіку подібних видовищ).

Не зайвим було б згадати і високий рівень березільської культури, який давав змогу постановникам правильно оцінювати природу ревію як дивертисментну і будувати виставу за “номерним” принципом. А “номер”, як відомо, найперше потребує вигадливості, “блиску і шику” виконання. І таких майстерно зроблених “номерів” у виставі не бракувало, що визнавали навіть найнепримиреніші рецензенти. Справді, годі було зігнувати, приміром, циркову віртуозність Б. Балабана, коли той майстерно жонглював чашками. Мало хто з критиків не зауважив хоча б один такий

“номер”, проте далеко не всі спробували адекватно оцінити загальний доробок театру на новому мистецькому терені. Характерним прикладом може слугувати такий пасаж: “Як найбільше досягнення вистави треба відзначити кілька естрадних “номерів” актора Балабана. Особливо це стосується його танків – карикатур на сучасні буржуазні танки” [10]. Природа естетичної “цноти” наведеного зауваження цілком зрозуміла, навіть більше – подібні “розмірковування” траплялися дедалі частіше, їх вважали іманентною ознакою ідейно витриманого відгуку. Але це зовсім не означає, що відповідне налаштування ставало на заваді гідній оцінці елементів, з яких складалося березільське ревію.

“Номерний” принцип потребує технологічної досконалості, а зовсім не стилізаційних прийомів. Своєрідний естрадний шарм утворюється завдяки технічній довершеності, без якої все невідворотно обертається на вульгарну аматорщину. “Березіль” був захищений від цього рівнем виконавської культури, що критика змушена була визнавати. “Щодо акторів, то березільців ми взагалі маємо за перспективних майстрів. Гірняк, Крушельницький, Чистякова, Мілютенко, що заступив Балабана, нам добре відомі, і слід визначити, що в цій постанові вони показали свою, відому киянам, чудесну техніку. Особливо це треба сказати за Чистякову, що і танцює, і грає на роялі, і зарозом легко веде свою роль”[11].

Звернення до видової специфіки березільської постанови дає змогу виокремити у її художньому арсеналі такий помітний чинник як імпровізацію, культивування якої в “Алло, на хвилі 477” було очевидним. Насамперед це стосувалося Ляца та Свинки. (Тут не зайве згадати зауважену П. Рудіним особливу манеру подачі, яка уточнює суттєвий нюанс акторських підходів: “обидва мали безперечний успіх у глядачів не так змістом своїх ролей, як витриманим економним їх подаванням”[12]). Привертала увагу імпровізаційність виконання і у В. Чистякової, що вражала багатством “темпераменту й живого завзяття від тієї невимушеної арлекінади, що від неї веде свій початок театр огляду, як прототип імпровізаційного театру”[13]. Про цю актрису М. Хвильовий говорив з особливим піднесенням: “Сьогодні бачив гру артистки Чистякової – незрівнянна модернізована парижанка”[14]. (Йдеться, ясна річ, про майстерну стилізацію, наближену до визнаного паризького зразка). До сміливих порівнянь вдавалися й інші автори. Приміром, Ю. Меженко, звертаючись до двох московських постанов ревію, наполягав, що “тут особливо вдається бачити, наскільки “Березіль” стоїть вище не тільки в формальному дотепі, а в цілому ідеологічному настановленні. Якщо московський театр зробив, хоч дорогу на гроші, але й беззмістовну, безглузду

забаву, то “Березіль” дійсно подав багато соціальної і побутової сатири актуальної і гострої” [15]. При всьому тому сконцентрованість митців на майстерності виконання окремих “номерів” мала врівноважуватися додержанням певного стилістичного вектора; тим більше, що ці “номери” часто були стилістично різноплановими. Результати праці над “Алло, на хвилі 477” виявили як прагнення відшукати естетичний “знаменник”, так і серйозні вади у загальній структурі сценічного твору. Саме жанр видовища становив найбільшу фахову проблему для постановників. Глядачеві впадала у вічі примхлива естетична “фактура” вистави, те, що “гротеск, буф, феєрія, характерні сценки, куплети, танки, естрадні номери, пантоміма, рекламно-плакатність – її складові частини” [16], але всій цій “суміші” бракувало жанрової та стилістичної підпорядкованості. Брак опанування естетичними законами, за якими окремі “номери” “збираються” у ревію, був надто помітним.

Усе це, однак, не заважало глядачам виявляти неабиякий інтерес до “Алло, на хвилі 477”. Дійсно, коли йдеться про демократичні жанри, до яких належало березільське ревію, найпершим прямим творчим результатом слід вважати реакцію публіки. Відомо, що ця вистава викликала не лише прихильність – любов глядача, який скучив за яскравою театральною розвагою, а тим більше – опертої на теми і проблеми сучасного життя. Ідеологічний чад, примножений вимогами ідейного аскетизму, зречення самого мотиву радості життя, нормальних людських зацікавлень і цінностей – усе це ніби перекреслювала вистава нехай художньо не досконала, однак наснажена молодим творчим азартом і безумовною щирістю.

Водночас, на думку деяких критиків – ригористів, ця “капустяна” (за певними ознаками) вистава була естетською. Навіть близький до театру дописувач – Й. Шевченко міг зверхньо кинути: “Загалом же “Алло” – для “Березоля” спектакль досить порожній, перебільшено естетський” [17]. “Капустяний” присмак давався взнаки упродовж розвитку всіх сценічних подій, щедро апелюючи до культурного життя столиці. “Непогано виконана реклама журналу “УЖ”, для того поставлено спеціальний танок і написано окрему пісеньку. Дуже органічно зроблено також рекламу “Літературному ярмарку”. Двома фразами відзначено книжку “Романов і провістей” “Українського робітника” та європейський формат “Вістей”. Рекламують, крім того, і окремих письменників: Остапа Вишню, що є героєм цілої феєрії, а також на пам’ять – Хвильового, Досвітнього, Йогансена, Смолича” [18]. Цей тематичний шар, окрім усього іншого, мав у виставі цілком конкретний візуальний вираз, про що свідчать ескізи В. Меллера (“зарисовки сценок

із життя артистичної босеми, шаржі на відомих театральних діячів”) [19].

Поза сумнівом, “капустяне” забарвлення сценічного видовища здатне також “помститися” непорозумінням із пересічними глядачами (а вони, як правило, становлять більшість театального загалу), коли вони бувають не в змозі “дешифрувати” частину жартів, ситуацій, алюзій. Особливо цей момент загострився на гастролях. “Натяки, хоч і дотепні, на окремих осіб, відомих у харківських літературних колах, лишаються незрозумілі для глядача, тим більше київського” [20], викликаючи у частини непосвяченої публіки деяке роздратування. Її щирий інтерес підтримувало інше – темперамент, винахідливість барвистого видовища. Всі прекрасно розуміли, що виконавці не естрадні, а драматичні актори, а цей фактор серйозно впливав на загальний ефект. Для самих березильців ревію “Алло, на хвилі 477” було нагодою краще відчутти межу, що віддаляє їх, акторів драматичного театру, від фахівців у галузі видовищ іншого типу. “Ревію для “Березоля” було останнім кільцем і для вишколення актора на всіх театральних жанрах, і в царині жанрових експериментів у плані збагачення одного на жанри нашого театру. Далі ревію драматичному театрові нема куди йти” [21]. Перемогу самої трупи у цьому випробуванні визнавали незаперечною.

Особлива увага в “Алло, на хвилі 477” приділялася хореографії (над I та III діями працювала чешка Кауфєрова, над II – Б. Балабан). Навіть більше – саме довкола танців – “емблематичного” атрибуту будь-якого ревію – зчинився несамовитий рецензентський галас; танці якраз і спровокували найгостріші претензії до вистави. “Буржуазність” найбільше закидали хореографічному плану, розцінюючи появу на кону вітчизняних “girls” як пряму загрозу радянській моралі. Зразки такої культури у соціалістичному Харкові годі було ще десь побачити, що особливо збуджувало публіку і “зваблювало” до кількарязових відвідувань спектаклю. Попри шалений успіх, гідно оцінити ступінь хореографічної вправності березільських актрис міг не весь глядацький загал. Однак для найобізнанішої частини критиків не лишився непоміченим “новий момент, що так само притягнув велику увагу публіки...сім акторок “Березоля”. У їх виконанні почувалося багато гнучкості, вміння додержати відповідних ритмів і бракувало механізації, властивої вмільости західних спеціалісток; та за останнє й не доводиться жалкувати. Але разом із тим тлом, що подав їм художник, разом із музикою Мейтуса та Крижанівського вони були один із найперших та найсвіжіших моментів вистави” [22].

Основою хореографічного плану були популярні у ті часи побутові танці: шиммі, чарльстон, танго, фокстрот. Без перебільшення, саме пластика, рух,

хореографія здебільшого створювали святкову атмосферу. Це при тому, що режисери-початківці намагалися врахувати вимоги “парткерівної естетики”. Мабуть, тому у виставі траплялися дещо незграбні рішення, що давали нагоду критикам-обскурантам познуватися із театру: “Чотири піжони в тірольках, вдарили зліва направо чичотку, зробили вигляд ніби щось співають, вийшли двоє молодих у юнгштурмівках – і плакат: “Всі до лав Авіахему”. Чи переконали це? Ані трішки!” [23].

Відсутність певної традиції давалася взнаки, але не зупиняла березильців. Врешті, в історії колективу було безліч прецедентів, які допомагали вирішувати нові творчі проблеми, робили митців якнайкраще підготованими до зустрічі із новим жанром. “Елементи ревью тільки у важчій формі “Березіль” уже використав у “Шпані”, де до основного сюжету були приєднані чотири інтермедії. Але тільки у “Алло, на хвилі 477” використано найпривабливіші елементи ревью, як видовища, та запроваджено у обережній формі перші girls на українській сцені” [24]. Тут годилося б, крім очевидного перегуку із “Шпаною” (можливо, з “Мікадо”), зауважити більш ранній досвід опанування пластикою колективних масових рухів, найперше – “Газу”, що виразно асоціювалися із т. зв., “танком машин” – важливим джерелом хореографічної мови “girls”. Нарешті, практичну користь щоразу підтверджував (традиційний для виробничої ситуації “Березоля”) тренаж (у тому числі й пластичний) – обов’язковий упродовж усіх років існування колективу. Професійну готовність до будь-яких формальних експериментів визнавали нормою керованого Курбасом театру. Можливо, особливу прискіпливість у хореографічній сфері викликало те, що з 1929 р. у Харківській опері працював “винахідник” “танку машин” – М. Фореггер, а, отже, від початку роботи над “Алло, на хвилі 477” сформувався принципово важливий (саме для цього пласту вистави) контекст.

Курбас, мабуть, дещо ризикував, доручивши дебютантам постанову першого українського ревью. Почати з того, що він добре оцінював творчі можливості тільки Б. Балабана, і то – як актора. В. Склярєнко, Л. Дубовик і К. Діхтяренко на той час – новачки не тільки у режисурі, але й у “Березолі”. Текст майбутньої вистави вони склали самі, співпрацюючи із М. Йогансеном – єдиним у їхньому колі професійним літератором. Троє із чотирьох дебютантів відповідали за окремі дії: В. Склярєнко – за I, Б. Балабан – за II, Л. Дубовик – за III. До написання текстів залучали К. Діхтяренка. На жаль, саме цю ділянку одноставно визнавали найвразливішим місцем вистави. (Серед найпоміркованіших можна, приміром, навести слова П. Руліна, який називає текст веселим, але недотепним). Проте траплялися

у рецензіях на “Алло, на хвилі 477” судження, де про літературні вади говорили значно конкретніше, не уникаючи оприлюднення причин: “Надто багато уваги... приділено законіві про квартплатню. Не смішні, – бо старі, – дотепи про погані бруки та асенізаційні бочки. Це часткові огріхи, що не надто відбиваються на цілому ревью. Ми вважаємо, що від першої спроби більшого чекати було б несправедливо” [25]. Весь тематичний шар, головним чином, І дії насправді помітно хибував на дріб’язковість: “Універмаг – нема краму; брук харківський – поганий, що й говорити; візник – “мерсі”, думає купити собі таксі; калози – що їх нема в Харкові; бандити – це харківська фауна” [26]. Однак, ці закиди можна розцінити і як певне намагання накинути виставі інші жанрові функції. Сатиричні обертони, врешті, могли і бути, і не бути присутніми у ревью. Але, попри все це, для постановників “Алло, на хвилі 477” більше важила проблема сценічної подачі тексту.

Що ж безпосередньо відбувалося на кону? З яких складових утворювалося перше українське ревью?

Згадок про це лишилося обмаль. Окреме місце посідають враження Р. Черкашина, який, окреслюючи окремі епізоди вистави, змальовує ревью як явище радше гумористичної, аніж сатиричної природи. “Перша дія мала назву “Галопом по Харкову”. Складалася вона зі сценок-мініатюр, у яких висміювалися різні вади: канкан психопаток, куплети в універмазі, куплети розтратника, танок і куплети халтурників-малюарів, розгорнутий епізод “Автошлях” з романсом коня, куплетами бандитів, гонитвою та куплетами жінок. Пародійний “Романс коня” на мотив популярної російської пісні “Ямщик, не гони лошадей” співав я. Мій кінь з докором звертався до візника: “Ванько, не жени ти коня”, нарікаючи на коновала, що позбавив його шансів на взаємність кобили. “Кінь” утворювався сценічно дотепним засобом, запозиченим з циркової клоунади” [27]. Епізоди ревью “пов’язувалися” між собою конферансом Ляща та Свинки – харківських гідів. “Немов би мандруючи вулицями міста, вони коментували епізоди, що розігрувалися на сцені. Лейтмотивом цієї дії був їх дует “Харків, Харків, де твоє обличчя”, трансформація у сатиричному ключі цілком серйозного вірша П. Тичини, в якому поет схвилювано розмірковує про різючі суперечності республіканської столиці, сусідстві у ній старого і нового” [28]. Саме I дія (більше за інші) наближалася до жанру ревью. Її головна хиба – не завжди оригінальні й навіть заяложені репризи, враження від яких, правда, дещо нейтралізував жвавий темпоритм, виразне акторське виконання. Перші сцени трималися, головню, винятковою енергією конферансьє, які не давали навальній дії захлинутися.

Після антракту глядачі ніби опинилися у великому американському готелі. “Прообраз американського ревію поставав у діалогах спритних й дотепних служників готелю, кмітливих хлопців. Один готельний бой – Б. Балабан, другий, його приятель, – В. Чистякова” [29]. Епізод розгортався за законами класичного клоунського антре, із залученням прийомів музичної ексцентрики. Персонаж В. Чистякової “був “дурником”, що, очевидячки, вперше потрапляв до розкішного номера люкс. Величезні чемодани актори тягли по сцені під музику якогось “уан степу”. До того ж, Б. Балабан блискуче відбивав чечітку, а бой Чистякової повсякчас збивався з темпу й ледь не гепався... Її малюк підходив до роялю, відкривав обережно кришку... і починав пробувати правицею “Собачий вальс”. Потім приєднувалася друга рука... Але тут починало відбуватися щось неймовірне: руки боя – того, що сидів за роялем, грали все більш впевнено. “Собачий вальс” набував у виконанні актриси концертної віртуозності: з гіссандо, з октавними пасажами, трелями, транспонувався в інші тональності. Проте вираз обличчя боя був конче переляканим. Натомість, двома ефектними акордами – фортіссімо бой закінчував свій музичний номер й падав “непритомний” назад зворотнім кульбітом!” [30]. Усе подальше прибирання покою супроводжувалося дотепним обігранням “страху” героя перед “підступним” чорним блискучим чудовиськом. Епізод створювався за законами класичної музичної клоунади, а наслідування принципів циркового антре позначилося і на підходах до текстової частини II дії – слів тут було обмаль.

Очевидно, що принципи побудови обох дій істотно відрізнялися. Їх єднали тільки Ляц та Свинка, які остаточно щезали наприкінці американського епізоду. Третя дія з двома попередніми, практично, вже не мала нічого спільного. Її сюжет розвивався довкола пригод центрального героя, а характер подій радше був водевільним. Герой – напевно найпопулярніша тоді в Україні особа – Остап Вишня. “Завзятий мисливець, Вишня з двостовкою у руках вибирався до лісу на полювання. Перед глядачами розгорталася лісова феєрія, з фантастичними пригодами, що чекали героя. Танцювала різна дичина, співали похмурі куплети сови. Мисливець потрапив до ресторану “Пекло”, де чув арію Вельзевула. Закінчувалася вистава арією самого Остапа Вишні” [31].

Допомога Курбаса, високий професійний рівень трупи, яскрава музика Ю. Мейтуса (I та III дії) і Б. Крижанівського (II дія) сприяли загалом успішному дебюту молодих режисерів. Нарешті, їм винятково пощастило із художником. В. Меллер цього разу здійснив один із найвдалиших своїх театральних проєктів. “Ми вважаємо, що це найкраща робота зі всіх відомих нам праць найкращого нашого

театрального художника. Без перебільшення: такого багатства світлових ефектів, такої феєрії українська сцена ще не бачила. Знову ж мимоволі напрошується порівняння з московськими ревію і воно зовсім не на користь останніх” [32]. П. Рулін теж вважав найкращою у спектаклі роботу саме художника, який “зумів подати таку динаміку електрики, таку розкіш світла та фарб, що вони по суті найбільше вплинули на глядача. Рівнобіжно з ходом моторної увертюри дедалі більше електрики розливається по сцені, утворюючи таку своєрідну гармонію світла й звуку, що не дивними були ті оплески, які доводилося чути при кінці цієї увертюри” [33]. Вистава рясніла вигадливими й різноманітними “електричними чудесами”. Всі рецензенти визнавали великий успіх художника попри вкрай обмежені можливості “Березоля”: “при бідних технічних і невеликих матеріальних ресурсах театру він все ж таки дав “тон” і характер зовнішньо ефектного ревію” [34].

Загальне сценографічне вирішення “Алло, на хвилі 477” передбачало реалізацію кількох конкретних завдань. “Монтажність матеріалу, удаваність плану потребували максимально лаконічного оформлення, яке не зв’язувало б собою швидкої зміни дії. Тут театр в цілому і зокрема художник не зв’язані екзотичним спрямуванням текстового матеріалу (як у “Мікадо”). Отже завданням митця було, передусім, підкреслення зміни темпів, що й досягалося характером освітлення та характеристичністю костюмів” [35].

Порівняння із “Мікадо” є не випадковими. За Д. Чукіним, остання робота В. Меллера стала етапом у розвитку сценографічної культури “Березоля”, яка єднала спектаклі “Седі”, “Мікадо” й “Алло, на хвилі 477”. Йшлося про вплив предметного світу на загальну організацію сценічного середовища. Зауваживши його помітно дієвішу роль, автор водночас підкреслює: “Прихід речі в оформлення не одразу заперечив методу будови спектаклю на ритмічному строї оформлення. Але й тут митець відкинув самообмеження, ускладнивши, збагативши всіляко палітру новими засобами. Однією з яскравих спроб в цьому напрямку є оформлення “Алло, на хвилі”... Таким чином, старий випробований метод... модифікуючись, набрав нових форм, нових специфічних особливостей” [36].

Речі в “Алло, на хвилі 477” були представлені мінімально. Стрімкість дії, численні танцювальні епізоди вимагали граничного вивільнення простору сцени. “Звичних декорацій не було. По ходу дії з’являлися лише ігрові деталі. Ефектне враження справляло велике, на всю сцену світлове коло з електричних лампочок, які могли одна по одній так швидко спалахувати й гаснути, що коло немов би оберталось. Нині подібним дивом нікого не вразить, а тоді цей світло-

вий трюк викликав захоплені оплески. На яскраво освітленій сцені мальовничі видовище утворювали барвисті костюми численних персонажів” [37]. Власне, рух героїв у яскравих костюмах разом із складною й динамічною партитурою освітлення, підтриманою синхронізованим розвитком музичних форм, утворили систему калейдоскопічних картин, подеколи ритмічно співвіднесених. Часто ритмічну зміну у сценічній дії провокували якраз світлові ефекти. І світлове коло зовсім не було лише зразком залучення технічного прийому. Електрика тут існувала не лише як засіб. Її знакова роль на березільському кону в цьому випадку була особливою.

Специфічну мову ревію березильці все ж таки опанували попри різні хиби та недоліки конкретного результату. Театр набував нового досвіду – набуток, ціна якого нічим не може бути виміряною. “Березиль” ще повертатиметься до жанру ревію, але вистава 1929 р. залишиться у пам’яті глядачів, вочевидь, останнім зразком яскравої театральної гри, гумористики – рідкісних феноменів тодішнього театального життя.

1. Курбас Л. Що нового в “Березолі”? // *Театр – клуб – кіно* – 1928. – № 45.
2. Курбас Л. “Березиль” починає сезон // *Комсомолец України*. – 1928. – 6.Х.
3. Курбас Л. Виступ на диспуті 1929 року // *Радянський театр*. – 1929. – № 2-3.
4. Там само.
5. Хмурий В. Йосип Гірняк // В.Хмурий, Ю.Дивнич, Е. Блакитний. *В масках епохи*. – Мюнхен. – 1948. – С. 28-29.
6. Корляків М. “Джентльмени воліють блондинок” // *Критика*. – 1929. – № 2. – С. 64.
7. Курбас Л. Виступ на диспуті 1929 року // *Радянський театр*. – 1929. – № 2-3.
8. Там само.
9. Гірняк Й. *Спомини*. – Нью-Йорк. – 1982. – С. 257.
10. Скрипник Л. “Алло, на хвилі 477” // *Вісті, Х.*, 1929. – 4 жовт.
11. Меженко Ю. “Алло, на хвилі 477” // *Пролетарська правда, К.*, 1929. – 18 жовт.
12. Рулін П. “Березиль” у Києві // *Життя й революція*. – 1929. – Кн. VII–VIII. – С. 145.
13. Шелюбский М. *Театральные заметки (“Алло, на хвилі 477” в театре “Березиль”)* // *Вечерняя газета*, 1929. – 1 лист.
14. Хвильовий М. *Алло, на хвилі 477* // *Нове мистецтво*. – 1929. – № 12. – С. 12.

15. Меженко Ю. “Алло, на хвилі 477” // *Пролетарська правда, К.*, 1929. – 18 жовт.
16. Курбас Л. “Алло, на хвилі 477 !” // *Вісті ВУЦВК*, 1929. – 3 січн.
17. Шевченко Й. “Ножци” в театрі // *Критика*. – 1929. – № 6. – С. 111.
18. Скрипник Л. “Алло, на хвилі 477” // *Вісті, Х.*, 1929. – 4 жовт.
19. Кучеренко З. *Вадим Меллер*. К., 1975. – С. 53.
20. Меженко Ю. “Алло, на хвилі 477” // *Пролетарська правда, К.*, 1929. – 18 жовт.
21. Хмурий В. Йосип Гірняк // В.Хмурий, Ю.Дивнич, Е. Блакитний. *В масках епохи*. – Мюнхен. – 1948. – С. 29.
22. Рулін П. “Березиль” у Києві // *Життя й революція*. – 1929. – Кн. VII–VIII. – С. 145.
23. Корляків М. “Джентльмени воліють блондинок” // *Критика*. – 1929. – № 2. – С. 64.
24. Рулін П. “Березиль” у Києві // *Життя й революція*. – 1929. – Кн. VII – VIII. – С. 145.
25. Меженко Ю. “Алло, на хвилі 477” // *Пролетарська правда, К.*, 1929. – 18 жовт.
26. Корляків М. “Джентльмени воліють блондинок” // *Критика*. – 1929. – № 2. – С. 64.
27. Черкашин Р. *Ми – березильці*. (Рукопис. Зберігається в архіві М. Черкашиної-Губаренко).
28. Там само.
29. Там само.
30. Гордеев С. *Валентина Чистякова – легенда української сцени*. – Харків, 2003. – С. 24.
31. Черкашин Р. *Ми – березильці*. (Рукопис. Зберігається в архіві М. Черкашиної-Губаренко).
32. Меженко Ю. “Алло, на хвилі 477” // *Пролетарська правда, К.*, 1929. – 18 жовт.
33. Рулін П. “Березиль” у Києві // *Життя й революція*. – 1929. – Кн. VII – VIII. – С. 146.
34. Шевченко Й. “Ножци” в театрі // *Критика*. – 1929. – № 6. – С. 111.
35. Чукін Д. *Художник у “Березолі”*. (Рукопис). – ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України. Ф. 42, од. зб. 15.
36. Там само.
37. Черкашин Р. *Ми – березильці*. (Рукопис. Зберігається в архіві М. Черкашиної-Губаренко).

Богдан КОЗАК

ШТРИХИ ДО ТВОРЧОГО ПОРТРЕТА СЕРГІЯ ДАНЧЕНКА

Віддавна znana думка Костянтина Станіславського, що театр починається з вішака. Проте великий засновник “системи” добре розумів, що справжній театр виникає лише під керівництвом творчої особистості. У 70-ті роки ХХ ст. таким керівником для Львівського академічного театру ім. М. Заньковецької був Сергій Володимирович Данченко.

У моєму творчому й приватному житті, як, зрештою, і в житті багатьох моїх колег у театрі, Сергій Володимирович відіграв дуже важливу роль не тільки як митець (режисер, керівник трупи), але й як людина. Він прийшов до театру ім. М. Заньковецької у 1965 р. після успішної постанови на його сцені дипломного спектаклю за п’єсою польського драматурга Леона Кручковського “Перший день свободи”. На той час у театрі з’явилася велика група молодих акторів, випускників театральної студії при театрі (1959–1961 рр., 1961–1963 рр.): Володимир Глухий, Віктор Коваленко, Лариса Кадирова, Богдан Козак, Алла Корнієнко, Наталка Лотоцька, Наталка Міносян, Ольга Піцишин, Богдан Ступка. До театру прийшли також випускники Київського театрального інституту ім. І. Карпенка-Карого Віталій Розстальний, Анна Плохотнюк; із Запорізького українського музично-драматичного театру ім. М. Щорса – Таїсія Литвиненко та Федір Стригун. Згодом Сергієві Данченку, вже як головному режисеру, було суджено вивести на орбіту високого мистецького злету більшість із цих молодих акторів.

Перша моя зустріч із Сергієм Володимировичем Данченком як режисером відбулася 1965 р., коли він призначив мене на роль у п’єсі О. Штейна “Вдівець”. Наступного року довірив роль у виставі за п’єсою А. Школьника “Людина за бортом”. Випадок, що трапився на художній раді під час обговорення генеральної репетиції, був для мене визначальним у моїх стосунках із Сергієм Володимировичем. Члени художньої ради не тільки хвалили, але й гостро критикували, зокрема перепало мені як виконавцеві головної ролі. Не такі, мовляв, радянські учні як у



Сергій Данченко
(Світлина з архіву В. Мілиці)

виконанні Богдана Козака, їхня поведінка, манери... Дали слово й постановнику Сергієві Данченку. Він подякував присутнім за аналіз його роботи, а наприкінці сказав те, що пам’ятаю і до сьогодні: “У мене претензій до роботи Богдана Козака немає, він чітко виконував мої завдання, тож вина тут моя, а не його. Ми маємо ще кілька днів до прем’єри і врахуємо ваші зауваження”.

У театрі деякі режисери перекладають тягар відповідальності за невдалу виставу на плечі акторів. До чести Сергія Данченка, він критику завжди більшою мірою брав на себе, а успіх ділив порівну з акторами. Взаємоповага, довіра під час роботи поміж ним і тими акторами, що працювали над виставою, була завжди високою. Цінував дружбу і не терпів зради! Я, як і більшість моїх колег, завжди покладався на його смак, почуття міри, інтелігентність і розум, беззастережно вірив у його далекоглядність як керманіча театру. Думаю, що з цієї взаємодовіри зродились засади тієї театральної етики заньківчан 60–70-х років, що роблять сильним цей колектив і сьогодні. Актор для Сергія Данченка не був холодним гучномовцем чи безхребетним плазуном, а особистістю, живою людиною, яка тонко реагує на суспільні проблеми, має свою особисту творчу думку.

У 1978 р. я не поїхав з ним до Театру ім. Івана Франка. За кавою у “Золотому півнику” мали довгу й відверту розмову. Ми завжди розуміли один одного, він не закрив переді мною своєї душі, не закрив і дверей театру, куди перейшов працювати. Будь-якої миті я міг увійти туди.

Праця Сергія Володимировича у Львові ділиться на три періоди. В театрі ім. М. Заньковецької – на

посаді чергового режисера (1965–1967), на посаді головного режисера Львівського театру юного глядача ім. М. Горького (1967–1971) та з 1971 по 1978 рр. він – головний режисер колективу заньківчан. За обидва періоди роботи у Театрі ім. М. Заньковецької він поставив 18 вистав. Сім з них були, без сумніву, знаковими для всього українського театру: “В дорозі” В. Розова (1966), “Маклена Граса” М. Куліша (1967), “Камінний господар” Лесі Українки (1971), “Моє слово” за В. Стефаником (1971), “Річард III” В. Шекспіра (1974), “Прапороносці” О. Гончара, Б. Антківа, С. Данченка (1975), “Украдене щастя” І. Франка (1976).

Сергій Данченко будовав репертуарну політику театру так, що його особисті успіхи не відсували в тінь працю колег-режисерів Олексія Ріпка, Володимира Опанасенка, Алли Бабенко, Богдана Суловського. Кожен з них мав можливість розкрити свій хист. Зокрема, Олексій Миколайович Ріпко, за плечима якого був довгий творчий шлях, немов отримав друге дихання. Його “Суєта”, “Хазяїн” І. Карпенка-Карого, “Марія Заньковецька” О. Рябокляча довгі роки залишалися окрасою заньківчанського репертуару.

Не знаю, чи був ще на той час в Україні театр, де б так успішно співпрацювало п’ять режисерів. Сергій Данченко за роки свого керівництва створив такий високомистецький колектив, що навіть після переїзду режисера до Києва, а опісля й групи акторів, заньківчани й далі успішно продовжували працювати.

Він зумів злити воедино різні акторські покоління і поєднати дві українські акторські школи – східну і галицьку. Секрети успіху Сергія Володимировича як керівника, гадаю, найперше полягали у тому, що він був сином народних артистів України Володимира Данченка та Віри Полінської, що розпочали свій творчий шлях у Театрі ім. М. Заньковецької ще у 30-х роках в Запоріжжі, тож Сергій виріс у театрі, його знали старші актори з дитинства і приймали його як свого, а з іншого боку, ми, молоді, потребували лідера, тож прийняли його одразу як однодумця і керманіча. Це той щасливий випадок, коли в театрі представник акторської династії не гальмує процесу, а дає поштовх до нового бачення й розвитку мистецтва. Батька він лише раз зайняв у одній із своїх вистав, а матір – кілька разів, і то в епізодах. Впливати на рішення Сергія Данченка було практично неможливо. В характері у нього це було від батька, а також, гадаю, від першої професії геолога. С. Данченко закінчив геологічний факультет Львівського державного університету ім. І. Франка і до вступу на режисуру встиг попрацювати в експедиціях, а це неабиякий гарт і випробування. Він був шатеном високого зросту, з виразним відкритим обличчям, у міру повні губи і відвертий погляд сірих променистих очей свідчили про доброту. Міцна статура тіла і тихий приємний голос ніколи не давали розгулятися темпераменту співрозмовника. Не пам’ятаю, щоб хтось його не поважав. У ньому було щось левине – сильне, потужне, лицарське. Коли з кимось говорив наодинці чи промовляв до колективу, завжди відчувалась впевненість. Його думка ніколи не вичерпувалася примітивною однозначністю, за словами завжди відчувався безперервний потік мислення, потік енергії, що пульсував у паузах, іноді досить довгих, у погляді, у виразі обличчя, порухах тіла. Він був відповідальним за те, що говорив, у чому переконував, проте завжди залишав поле для діалогу з опонентом. Своєю уважністю до співрозмовника демонстрував готовність сприйняти інший хід думки. Він блискуче, мабуть, найкраще з усіх у театрі грав у преферанс, здебільшого таке траплялося під час гастролей, де мав більше вільного часу. Ця гра вимагала не тільки аналітичного розуму, але й виняткової інтуїції. Творча інтуїція Сергія Данченка завжди вражала: чи це стосувалося формування репертуару, чи розподілу ролей – він ніколи не помилявся.

“Камінний господар” Лесі Українки (1971) у постанові Сергія Данченка (сценограф Мирон Кипріян, компози-

Мирон Кипріян та Сергій Данченко під час роботи над макетом до вистави “Камінний господар” Лесі Українки. Львівський драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1971 р.





Лариса Кадирова – донна Анна та Олександр Гринько – Командор у виставі “Камінний господар” Лесі Українки. Режисер – Сергій Данченко, художник – Мирон Кумріян. Львівський драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1971 р.

тор Богдан Янівський) привернув увагу театральної громадськості не тільки в Україні, але й за її межами. Те ж саме можна сказати і про його постанову “Річарда III” В. Шекспіра (1974) чи “Украденого щастя” І. Франка (1976). Спочатку прем’єра у Львові, всеукраїнський успіх, а відтак несподівано постава цих п’єс у театрах України і в різних республіках колишнього СРСР. Як він вловлював ті ледь помітні суспільно-політичні зміни, що давали йому можливість на крок попереду від інших через класику сказати те, що хвилювало людей упродовж років і не було висловленим, – це таємничий дар його таланту. Сценічні постанови С. Данченка, довершені у своїй формі (режисерський задум, акторське втілення, сценографія, музика), неодноразово визнавали найкращими в Україні, і вони без сумніву слугували прикладом для наслідування. З віддалі часу можна сказати: кожна його вистава – це творчий вигреш, більший чи менший, але вигреш, що збагачував наш театр на шляху мистецького поступу.

Задум виношував довго. Знаю про це із уст його дружини пані Валентини Міліци і з власних особистих спостережень. Якось попросив у мене академічне видання “Украденого щастя” І. Франка, а через рік здійснив тріумфальну постанову п’єси на заньківчанській сцені. Книжки, що позичав, завжди повертав власникам. Як дорогу пам’ятку, зберігаю том І. Франка, на сторінках якого рукою Сергія Володимировича зроблено помітки, скорочення у тексті. “Енеїда” Котляревського – задумував її для постанови в Театрі ім. М. Заньковецької, а зреалізував уже на сцені Київського театру ім. І. Франка. Так само “Дядю Ваню” А. Чехова планував для заньківчан, а втілював на франківській сцені. Сергій Володимирович залучив мене до роботи над цією п’єсою як асистента і як виконавця ролі Астрова. Тому знаю, як прискіпливо він обмірковував задум і добирав акторів на ролі. Ця робота тривала не один місяць. Для нього все мало значення, але насамперед особистісні риси актора як людини, здатної на сцені скинути маску, яку іноді з успіхом носить у житті. Розподіляючи ролі, він ніколи не керувався особистими симпатіями. На моє зауваження, що під час репетицій “Дяді Вані” виникне певна напруженість, радше відстороненість, яку може викликати у творчій групі призначення одного з акторів на роль Телегіна, Сергій Володимирович, хвилинку подумавши, зі сміхом відповів: “Ми ж з ним горілку пити не будемо!”

Для мене як актора у творчому процесі важливою є віра режисера у мої творчі можливості. Сергій Володимирович, коли вже призначав на роль, то це з його боку була високою довірою до актора, і він очікував такої ж довіри як режисер. Пригадую такий епізод – йшла напружена робота над “Річардом III” В. Шекспіра, паралельно відбувалися репетиції ще двох вистав: “Маленькі трагедії” А. Пушкіна та “Планета Сперанта” О. Коломійця. Декілька акторів, до яких належав і я, були зайняті у всіх трьох поставах, і ми бігали з проби на пробу. Втомлений і знервований, я попросив Сергія Володимировича звільнити мене від ролі Кларенса у “Річарді III”, у відповідь, без жодної паузи – “Не вигадуй. Іди працюй. Я вірю, ти зробиш”. Мастита комісія з Москви, запрошена для перегляду вистав Театру ім. М. Заньковецької, високо оцінила “Річарда III”, а в числі найкращих було названо роль Богдана Ступки (Річард III) і мою (Кларенс).

Його довіра до актора сповнювала нас енергією, викликала бажання ще активніше працювати не тільки на репетиціях, але й поза ними. На пробах Сергій Данченко ніколи не виходив на сцену і не показував акторові, як грати. Зовні спокійно ходив центральним проходом глядної зали, тримаючи в руках брегет – масивний кишеньковий годинник – то підходив до оркестрової ями, немов зблизька хотів поглянути на

те, що роблять актори, то віддалявся у глибину зали і дивився на їхню роботу, охоплюючи сцену широким кутом зору. Ніколи не кричав ні на акторів, ні на технічних працівників, робив усе методично, спокійно, хоча в душі, можливо, у нього бушував “дев’ятий вал”. Терпеливо пояснював завдання, уточнював його і чекав... Актори на його репетиціях зобов’язані були знайти рішення дії власним тілом, шукаючи правильний темпоритм і виразні пристосування, розкодовуючи текст діалогів. Запропонований ним метод робив нас впевненими у власних силах, будив творчу уяву і фантазію.

Своє режисерське уміння постановника і педагога вдосконалював на заняттях у творчій лабораторії А. Товстоногова, дружніх бесідах з О. Єфремовим, керівником МХАТу, на сцені якого поставив “Вишневий сад” А. Чехова. Здійснював також постанови і

за кордоном, набутим досвідом ділився з нами, розповідаючи, як там працюють актори. З першої репетиції завжди чітко формулював наднадзавдання майбутньої вистави і скеровував виконавців під час проб на його розкриття наполегливо і вперто. Він мав тонке мистецьке чуття міри. Ніколи відразу не відкидав запропонованого актором, давав йому змогу виявити своє бачення, своє розуміння сцени кілька разів, приглядався, а потім вирішував остаточно, залишав запропоноване або відкидав. У роботі був терпеливий і створював таку атмосферу, що ми охоче, без примусу залишалися після репетицій і самостійно шукали рішення тої чи іншої сцени, а наступного дня радісно пропонували знайдений варіант.

Жанрова амплітуда постанов Сергія Данченка широка – драма, трагедія, комедія, казка, мюзикл. Він легко переходив від одного жанру до іншого. Єдине,

Сцена з вистави “Річард III” В. Шекспіра. Режисер – Сергій Данченко, художник – Мирон Кипріян. Львівський академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1974 р.





Богдан Козак – Микола Зодорожний у виставі “Украдене щастя” І. Франка. Режисер – Сергій Данченко, художник – Мирон Кипріян. Львівський академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1976 р.



Юрій Брилинський – Проць, Володимир Глухий – Іван у виставі “Моє слово” В. Стефаніка. Режисер – Сергій Данченко, художник – Мирон Кипріян. Львівський драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1971 р.

чого не ставив, – це агіток і п’єс-плакатів. Мав філософський склад мислення. Кожна його нова вистава дивувала насамперед вираженою концепцією, не однозначним, а багатомірним розкриттям цілого кола побічних тем. Як основний тон людського голосу і його обертони, що, резонуючи у формантах, творять неповторний тембр, так і його задум через візію сценографа, прецизійну гру акторського ансамблю виявляв себе з усією повнотою у виставі. Гадаю, що університетська класична освіта і вільнотомне студентське середовище кінця 50-х років ХХ ст. у Львівському університеті ім. І. Франка завжди пульсували у способі його мислення. На формування творчої особистості, без сумніву, вплинув Львів – місто перетину різних європейських культур. Ніколи і ніде не почував себе меншовартісним. Мав непересічну бібліотеку, любив книги, багато читав. Як режисер-постановник, ніколи не вдавався до надмірних театральних ефектів, на перше місце завжди ставив гру актора.

“Маклена Граса” (1967) – вистава, що принесла молодому режисерові беззастережне визнання театральної критики. У ній грав блискучий акторський ансамбль: Граса – Б. Романицький, Зброжек – В. Максименко, музикант Падур – В. Глухий, Зарембський – Б. Кох, Б. Ступка, Анеля – А. Плохотнюк, Маклена – Л. Кадірова, Т. Литвиненко. Сценограф Мирон Кипріян цікаво вирішив просторове оформлення вистави. На сцені був контур двоповерхового будинку – аналогія до українського вертепу – поділ на земне й божественне. У виставі такий поділ був іронічним. У підвалі будинку жив робітник Граса з дочкою, на подвір’ї перед будинком у собачій буді тулився музикант Падур. У тканину вистави Сергій Данченко ввів вуличних музикантів – типовий штрих побуту довоєнного Львова. Музиканти (Ф. Стригун, Ю. Брилинський, Б. Козак) – свідки подій – виконували під час спектаклю зонги, що відтіняло й акцентувало звучання сенсу

окремих сцен. Текст до цих зонгів-пісень написав поет Роман Кудлик, а музику – Богдан Янівський. Такий режисерський хід Сергія Данченка перегукувався з прийомом брехтівського епічного театру. У виставі “Маклена Граса” виразно бачимо ті тенденції режисерського мислення С. Данченка, що будуть притаманні йому в усіх подальших роботах, – асоціативність, багатоплановість. Прагнув розширити й поглибити сенс п’єси, перетворюючи її на значну театральну поставу.

Свіжо, по-новому він прочитав комедію “В степах України” О. Корнійчука (1972). У цій виставі (сценограф Мирон Кипріян) було щось ледь вловиме від Курбасової “Диктатури” І. Микитенка у “Березолі”. Два скісні кола (двір Часника і двір Галушки) оберталися обабіч помосту дороги, що вела у глибину сцени. Режисер наділив виставу добрим гумором; зала відгукувалася на майстерну гру акторів, виразні мізансцени, оформлення, світло, музику. Ця вистава своєю яскравою театральністю і легкою іронічністю давала змогу глядачам через сміх попрощатися з минулим і кликала до змін у сучасному житті. Блискучими були акторські ролі: Часник – В. Розстальний, Галушка – В. Максименко, їхні дружини (Палажка – К. Хом’як та Параска – Г. Шайда). Образи дідів Тараса та Остапа створили корифеї театру Б. Романицький та В. Яременко.

У кожній поставленій Сергієм Данченком виставі знаходимо інноваційний підхід до розкриття як класичної, так і сучасної п’єси. Лише йому одному відомим способом він умів у подіях і часі драматичного твору викликати резонанс на проблеми своєї доби.

До 120-ї річниці від дня народження І. Франка (1976) Сергій Данченко поставив “Украдене щастя”.

Богдан Козак, Федір Стригун – вуличні музиканти у виставі “Маклена Граса” М. Куліша. Режисер – Сергій Данченко. Львівський драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1967 р.

Художником-постановником виступив Мирон Кипріян, музичне оформлення здійснив Богдан Янівський. Сергій Данченко зумів знову ж таки по-новому поглянути на хрестоматійний твір І. Франка. Творча група підійшла до постави “Украденого щастя” не як до побутової п’єси, а як до високої європейської драми. На причину конфліктів, які виникали між героями, поглянули не тільки крізь призму соціальних мотивів. Сергій Данченко зумів вловити у п’єсі і дух античної трагедії, і глибину психологічної та образно-поетичної драми. Він використав побут як узагальнююче тло для розгортання дії, не акцентуючи уваги глядачів на дрібних деталях. За його задумом у виставі усі трое виконавців головних ролей були молодими людьми, Микола фізично нічим не поступався Гурманові. Таке трактування кардинально міняло напругу конфлікту, посилюючи трагічне звучання вистави. Кохання виступає тут не лише як життєдайний чинник, але й як трагічно-руйнівна смертельна сила. У кінці вистави Михайло, розуміючи безвихідь і свого, й Анниного, і Миколиного становища, свідомо провокує Миколу на вбивство. Сергій Данченко як режисер зумів виразно виявити у виставі ще один дуже важливий акцент франкового твору. На думку Анни Юберсфельд, в основі образності театральної вистави лежить не метафора, а оксюморон. Добрий за натурою Микола вбиває, а “руйнівник” Михайло перед лицем смерті прощає йому, запевняючи сусідів, які увійшли до



хати, що вчинив самогубство. Режисер створив виразну образну мізансцену: смертельно поранений сокирою Михайло падав на груди Миколи, і вони удвох, немов в обіймах, один у білому одязі, а другий у чорному, під звуки дримби й гортанного голосу, який звучав як голос Долі, крутилися наче у танці посеред сцени. Цієї миті й виникав цей прихований “сенс” – єдність протилежностей – вона у нас, а ми у ній, кажучи словами з трагедії “Макбет” В. Шекспіра: “Добро у злі, зло у добрі”. Львівська вистава мала ще одне важливе достоїнство – вперше у сценографічному рішенні п’єси І. Франка на сцені було представлено побут не гуцулів, а бойків – строгий, чорно-білий, і в одязі, і в інтер’єрі курної хати, стіни якої після арешту Миколи розривалися, залишаючи в повітрі високу стріху, крізь яку вливалось світло, і під акомпанемент дримби лунав той самий гортанний спів, немов крик хижого птаха. Зоровий і звуковий ряди вистави зливалися в одне ціле. У виставі панувала висока театральна культура, акторська гра відзначалася глибокою психологічною вмотивованістю і нюансуванням, без жодного вульгарного соціологізму. Виконавцями головних ролей були: Микола Задорожний – Б. Ступка, Б. Козак, Михайло Гурман – В. Розстальний, Ф. Стригун, Анна – Т. Литвиненко, А. Корнієнко. Вистава залишалася в репертуарі театру понад 10 сезонів і пройшла 265 разів! Це була найкраща постава франкового твору не тільки в історії Театру ім. М. Заньковецької, вона увійшла в золотий фонд українського театру.

Сергій Данченко завжди прагнув до першопрочитання сучасної драматургії і до співпраці з найкращими митцями. Робив це не тільки сам, а й спонукав до цього своїх колег-режисерів. Прапрем’єра “Прапорonoсців” О. Гончара на сцені Театру ім. М. Заньковецької (1975) була непересічною подією. І досі залишається таємницею, як Сергієві Володимировичу вдалося переконати Олесь Терентійовича Гончара дати дозвіл на інсценізацію його роману, адже подібні пропозиції надходили до письменника не тільки з різних театрів, але й від кінематографістів. Інсценізацію роману “Прапорonoсці” С. Данченко здійснив у співпраці з Богданом Антківим, за плечима якого була вже адаптація для сцени романів “Сестри Річинські” Ірини Вільде та “На зламі ночі” Романа Іваничука. До творчої групи входили і сценограф Мирон Кипріян та популярний молодий композитор Володимир Івасюк. Виставу заньківчан пронизувала світла й висока тема солдатської вірності й любові до батьківщини, друзів, коханої. У цій пам’ятній для нас прапрем’єрі головні ролі виконували: Воронцов – В. Розстальний, Сагайда – Ф. Стригун, Брянський – Б. Козак, Черниш – А. Хостікоєв, Шура Ясногорська – Л. Кадірова. Для історії українського театру виставу зберегла редактор

літературних передач республіканського радіо Ніна Миронівна Новоселицька, зробивши її запис і на радіо, і на платівку.

Обійнявши 1971 р. посаду головного режисера Театру ім. М. Заньковецької, Сергій Данченко у 1974 р. відновив у його стінах функціонування театральної студії (попередня, якою керував Борис Хомич Тягно, припинила своє існування 1963 р.). Переходячи на посаду художнього керівника Київського академічного театру ім. І. Франка 1978 р., Сергій Володимирович попросив мене завершити навчання зі студійцями його курсу, випуск якого відбувся у 1979 р. Саме з його легкої руки я розпочав свою театральну педагогічну діяльність.

Обраний на посаду голови Спілки театральних діячів України, Сергій Володимирович започаткував нові творчі ініціативи. Однією чи не з найбільших акцій Спілки було святкування 100-річчя від дня народження Леся Курбаса. Підготовку святкового всеукраїнського концерту до цієї дати він поклав на свій рідний Театр ім. М. Заньковецької. Заньківчани поставили літературно-музичну композицію “Я вибираю “Березіль”, автором якої була письменниця Н. Бічуя, а режисером Б. Козак. З успіхом її було показано у Львові, Києві, Москві.

Сергій Данченко виступив як один з активних ініціаторів створення Академії мистецтв України. Був її дійсним членом – академіком. Я глибоко вдячний йому за те, що і тут він покликав мене до співпраці, давши рекомендацію. Про Сергія Володимировича як першого керівника театального відділення АМУ завжди пам’ятають академіки відділення: М. Резникович, Р. Пилипчук, Б. Ступка, Б. Козак, члени-кореспонденти – Р. Коломієць, Ф. Стригун, А. Новиков.

Сергій Володимирович Данченко мислив масштабно, державотворчо, звіряючи поступ українського театру з розвитком театру європейського. Мав намір створити щорічний міжнародний шекспірівський фестиваль, виношував плани реорганізації роботи і розширення бази журналу “Український театр”...

У 1948 р. на загальних зборах заньківчан Борис Хомич Тягно, учень Леся Курбаса, поставив мету – вибороти звання академічного театру. Мрію великого режисера втілював у життя Сергій Данченко: під його керівництвом Театрові ім. М. Заньковецької у 1972 р. було присвоєно високе звання академічного.

У рік 90-ліття Національного театру ім. М. Заньковецької з особливою теплотою згадуємо тих, хто по-лицарськи служив його сцені. Серед багатьох зіркових імен яскраво сяє в діядемі театру зірка Сергія Володимировича Данченка.

Наталія ЮЗІЮК

БАЛЕТ "СПАРТАК" А. ХАЧАТУРЯНА НА ЛЬВІВСЬКІЙ СЦЕНІ

У творчій спадщині композитора А. Хачатуряна значне місце належить театральній музиці. Захоплення композитора драматичним театром було настільки сильним, що він згадував: "Моя пристрасть до театру така, що якби музика свого часу не захоплювала б мої думки, я, мабуть, став би актором" [1].

Починаючи від 30-х років минулого століття, А. Хачатурян постійно створював музику до театральних вистав, серед яких найвідоміші "Валенсійська вдова" Лопе де Веги, "Маскарад" М. Лермонтова, "Останній день" (Московський театр ім. Вахтангова, 1943 р.), "Макбет" (Московський академічний художній театр, 1955 р.), "Король Лір" В. Шекспіра (Театр ім. Моссовета, 50-ті роки) тощо.

Не меншу увагу приділяв А. Хачатурян й кіномистецтву, демонструючи добре відчуття його специфічних законів та розуміння дієвої ролі музики у розкритті режисерського задуму твору. Він написав музику до багатьох кінострічок, зокрема, "Салават Юлаєв" (1940 р., режисер Я. Протазанов), "Людина № 217" (1940 р., режисер М. Ромм), "Адмірал Ушаков" (1953 р., режисер Г. Рошаль), "Отелло" (1955 р., режисер С. Юткевич) та ін.

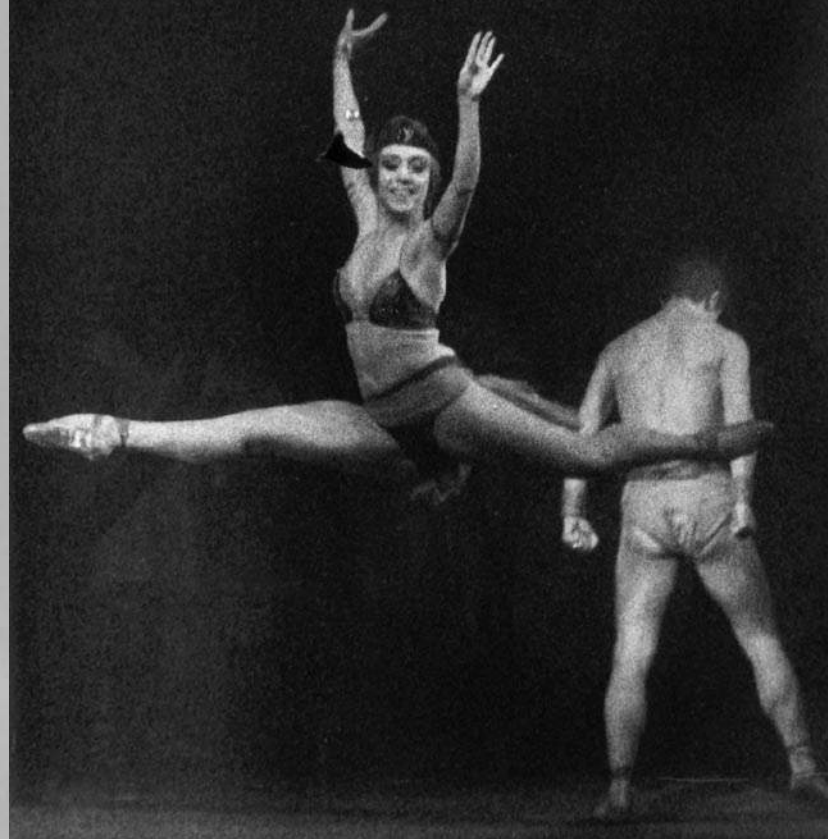
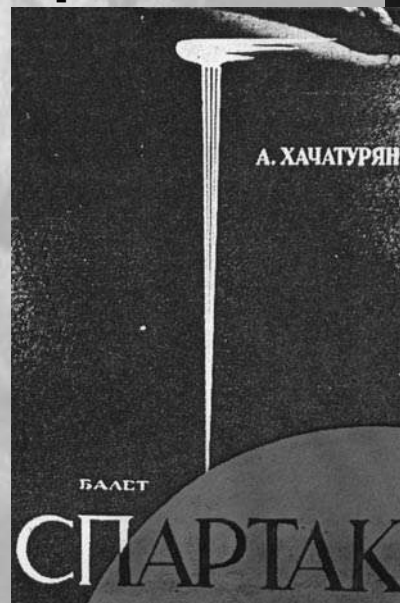
Окремою сторінкою творчої діяльності митця є музика до балетних вистав. Балет "Щастя" написаний ще у 30-ті роки минулого століття на замовлення Єреванського державного театру опери та балету, "Гаяне" – для Ленінградського (тепер Санкт-Петербурзького) академічного театру опери і балету.

А. Хачатурян вважав балет великим мистецтвом, таким, що породжує любов до прекрасного. На його думку, засобами хореографії можна особливо глибоко відбити різноманітність людського життя та багатство душевних переживань, а відповідна музика допома-

Галина Сахновська – Егіна у балеті "Спартак" А. Хачатуряна. Балетмейстер-постановник – А. Шекера, художник – С. Лисик. Львівський академічний театр опери і балету ім. Івана Франка, 1965 р.



Арам Хачатурян



гає посилити розповідь про події, які відбуваються на сцені. Отже, композитор, завдяки “інтонаційній драматургії”, стає “музичним драматургом” [2].

На думку А. Хачатуряна, “без синтезу, взаємодії мистецтв немає балету, але немає його й без панівної ролі натхненної музики та поєднаної з нею усвідомленої, образної хореографії, пластики руху. Балет має спроможність звертатися до найширшої аудиторії, здобувати її увагу і любов. Це одна з найдемократичніших галузей мистецтва” [3].

А. Хачатурян прагнув наповнити свою музику яскравими темами, надзвичайними за виразністю і красою, різноманітними за характером, переважно такими, що сягають корінням народної музики Сходу. Народні вірменські наспіви та національне

мистецтво доповнили природне обдарування композитора звуковою пишністю, мальовничістю барв та імпровізаційністю, притаманною тільки йому одному. Завдяки цьому характерні риси його стилю – яскрава театральність, видовищність, живописність, пластичність, схильність до “широкого штриха”, симфонізму – проявилися у всіх без винятку його творах. Принципи імпровізаційності та логіки висловлювання, стремління до єдності й цілісності форми завжди вміло та органічно поєднані.

Усе це набуло свого втілення у найвагомішому і найяскравішому творі А. Хачатуряна, що увійшов до історії світового музичного театру ХХ ст. як вершина його творчості, визначне явище сучасного мистецтва, – у музиці до балету “Спартак”.

Початок роботи над балетом припав на 9 липня 1950 р., а закінчення – на 22 лютого 1954 р. (так зазначено рукою автора на титульній сторінці партитури). Хоча працював він переважно влітку, загалом балет був написаний за вісім місяців.

Прем’єра вистави відбулася у 1956 р. у Ленінграді (тепер Санкт-Петербург), на сцені Державного академічного театру опери та балету імені С.М. Кірова (балетмейстер-постановник – Л. Якобсон, диригент-постановник – П. Фельдман, художник – В. Ходасевич, літературний сценарій М. Волкова).

Успішний дебют “Спартака” був початком справжнього тріумфу: балет ішов на сценах багатьох міст – у Ризі, Ташкенті, Єревані, а на Україні – в Києві, Одесі, Донецьку, згодом – у Львові.

Де кілька разів ставили балет у Великому театрі в Москві: вперше – 1958 р. (балетмейстер-постановник – І. Моїсеєв, диригент-постановник – Ю. Файер, художник – А. Константиновський), вдруге – 1962 р. (балетмейстер – Л. Якобсон, режисер-консультант – Е. Каплан, диригент – А. Жюрайтіс). Найбільш вдалою глядач і критика визнали третю (1968) постановку (балетмейстер – Ю. Григорович, диригент – Г. Рождественський, художник – С. Вірсаладзе), яка була у 1970 р. відзначена Державною премією.

Виставу, за словами композитора, було задумано як “монументальне оповідання про потужну лавину античного повстання рабів на захист людської особистості” [4].

Жанр балету визначив його сценарист М. Волков, який назвав постановку “героїчною хореодрамою”. Ленінградську виставу мали намір назвати “Сцени з римського життя” [5].

Герман Ісупов – Спартак у балеті “Спартак” А. Хачатуряна. Балетмейстер-постановник – А. Шекера, художник – С. Лисик. Львівський академічний театр опери і балету ім. Івана Франка, 1965 р.



Для А. Хачатуряна музичне мистецтво було особливою цариною людинознавства. Композитора завжди приваблювали історичні сюжети, отож не міг не зацікавити і твір італійського письменника Р. Джованьйолі “Спартак”.

Музична драматургія балету складається з величких інтонаційних антитез, що характеризують образи персонажів-антиподів. Балет “Спартак” відзначається монолітністю та глибокою внутрішньою цілеспрямованістю, а водночас поліфонічною, багатоплановою драматургією, насиченою гострими конфліктами і могутніми кульмінаціями.

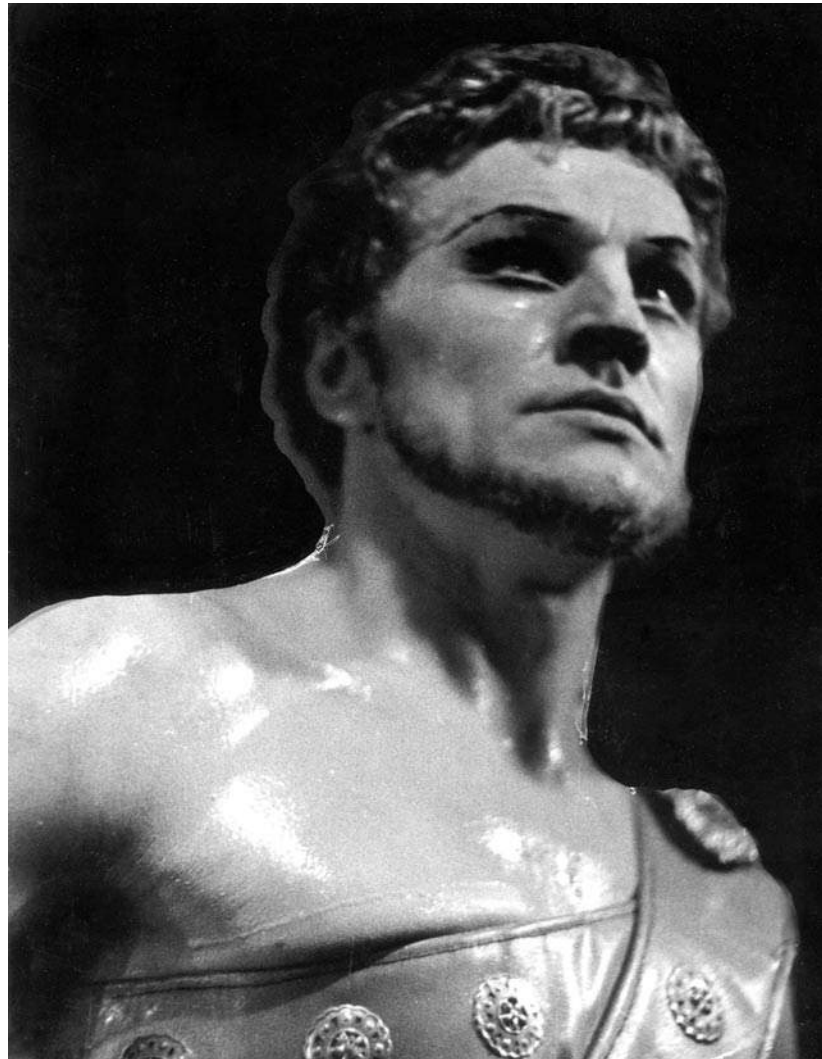
Критики одноставно відзначали, що музиці балету в цілому притаманні такі риси стилю *al fresco*, як “громадянська патетика, романтична піднесеність, посилена експресія, монументальна масштабність” [6].

Сам композитор говорив: “Усі досягнення сучасної музичної культури я вважав необхідним залучити до розкриття трагедії Спартака. Тому балет написаний сучасною мовою, із сучасним розумінням проблем музично-театральної форми” [7]. Автор був переконаний, що “прекрасне у національному є завжди загальнолюдським, а загальнолюдське є прекрасним у самотньо-національному” [8].

Особливу драматургічну роль відіграє в музиці А. Хачатуряна розмаїття оркестрових тембрів та їхні змішання. “Оркестр – любов моя, – зізнавався композитор. – У ньому закладені потужні можливості. Це організм, який може висловити величну амплітуду почуттів та емоцій” [9]. Музика його балету – це музика сліпучих яскравих насичених кольорів, вражаючих масштабних оркестрових *tutti*, напружених динамічних нагромаджень та акцентів. У всьому активну роль грає оркестровка, – вона підкреслює вузлові моменти дії, поглиблює характеристику кожного з героїв, окреслює різні соціальні верстви та місця сценічного дійства [10].

До А. Хачатуряна героїки такого масштабу балетне мистецтво ще не бачило. Створивши потужну музику, композитор висував відповідні вимоги й до балетмейстера. Композитор мріяв про таке сценічне втілення, яке б відповідало його особистому задуму і розумінню героїчного жанру в балеті.

Відомо, що балетмейстер-постановник – це спів-автор композитора, який створює “музику рухів”, пластичну композицію вистави. Найкращі балетні вистави часто стають еталоном, їх переносять на інші сцени, їм суджене довге життя. Такі балети в різних театрах свого часу ставили М. Петіпа, Л. Іванов, М. Фокін, Л. Лавровський, К. Горський, В. Вайнонен, Ю. Григорович та ін. Тому на запрошення відвідати Львів і дати своє “благословення” новій постанові А. Хачатурян відгукнувся із зацікавленням.



Герман Ісупов – Спартак у балеті “Спартак” А. Хачатуряна. Балетмейстер-постановник – А. Шекера, художник – С. Лисик. Львівський академічний театр опери і балету ім. Івана Франка, 1965 р.

Художнє керівництво колективу Львівського театру завжди ставило собі за мету вирішення двох головних завдань: пропагувати надбання світової та вітчизняної класики і знайомити глядача з усім найкращим, що народжується на сучасному етапі. Кожна нова вистава, а надто монументальних хореографічних фресок, ставала новим щаблем мистецького піднесення. Згадуючи той період, театрознавець Т. Степанчикова зазначала: “Драматизм людських долі, ситуацій, героїчна музика відповідали історичному моменту, переводили балет з умовно-абстрагованого пласта балетної творчості в активно діючу сферу суспільного впливу на глядача. Найповніше проявився цей рух за актуалізацію балетного мистецтва в постановці балету А. Хачатуряна “Спартак”. Це була подія для Львівської опери. І не тому лишень, що за диригентським пультом на прем’єрі стояв сам

автор знаменитого твору Арам Ілліч Хачатурян. На сцені відбувалося високе мистецтво”[11].

У Львівському оперному театрі над створенням балету “Спартак” працював чудовий колектив, який очолювали балетмейстер-постановник А. Шекера, диригент-постановник С. Арбіт, художник Є. Лисик. Творча група знайшла індивідуальне, неповторне сценічне рішення вистави, зосередивши увагу на героїчній лінії балету. Для цього партитуру (на той час ще не видану, а писану рукою автора) було прочитано по-новому, зроблено в ній відповідні купюри, змінено порядок епізодів, введено спеціально створені три нові картини. По-новому осмислювалися й характері деяких героїв.

“Балет “Спартак” вимагає великих масштабів, монументальних форм, – говорив балетмейстер А. Шекера. – Для нас ці поняття означають перш за все сконцентровану внутрішню силу вистави, її життєствердну патетику”[12].

Однодумцем балетмейстера був Є. Лисик, на переконання якого місія художника у цій виставі мала бути принциповою: максимальний вияв матеріалу й глобальне його розкриття. Він казав: “Певен, що ні пишні декорації, ані естетські мудрування не зможуть повністю розкрити глибокої людської суті цього твору. Лише вірний соціальний аналіз та реалістичне образне бачення вистави правомірні у даному випадку”[13].

Про роботу над вирішенням сценографії балету та написанням декорацій згадує нинішній головний художник театру Т. Риндзак: “Наскільки іншим, дієвішим і високохудожнім, без традиційної натуралізації був “Спартак” Є. Лисика! Він перекрив усе – намітив іншу дорогу в театральному мистецтві”[14]. “Євген Лисик ставав поруч з малярами, працював темпераментно, без підмальовки, але за ескізом, за розробленою колористикою. Захоплював його рисунок, чіткий і міцний, бо вносив ритм і себе виправдовував... Євген Лисик давав натхнення”[15].

Новаторським у львівській постановці стало те, що художник посів чільне місце поруч з композитором і балетмейстером як рівноправний творець балету. Коли під час напруженої роботи під час випуску “Спартака” до Львова прибув автор, який уже бачив не одне вирішення своєї вистави, оточення не могло не звернути уваги на те, як композитор уважно і терпляче сприймав усе, що говорив Є. Лисик.

“Такого прочитання моєї музики я ще ніде не зустрічав”, – сказав А. Хачатурян, побачивши, як організував сценічний простір художник [16]. Емоційний і заглиблено-філософський живопис Є. Лисика органічно увійшов у балетну дію вистави, додав важливі ідейно-сміслові акценти, виявив особисте схильване ставлення митця до подій, про які йдеться у виставі. Докази можна знайти у кожній картині (їх усього 9),

в епізодах, що ілюструють галасливе життя стародавнього Риму чи криваві видовища у цирку, бенкет у Красса тощо. Є. Лисик не тільки скрупульозно відтворив архітектурні ансамблі вулиць та площ Риму, виписав колоритні постаті патрициїв та патриціянок – глядачів смертельного бою гладіаторів у цирку – він знайшов своєрідний лейтсимвол – темно-червоний диск арени та чорне небо – постійний подіум, що окреслював усю танцювальну площу сцени.

Відомий мистецтвознавець Володимир Овсїчук у статті-спомині, присвяченій Є. Лисикові, говорить: “Можна з повним правом заявити, що в театрі другої половини ХХ ст. творив геніяльний художник, великий гуманіст-мислитель і патріот”; і далі: “...його людський образ на відстані із висоти вічності набирає глобальніших вимірів і оцінок”[17]. Концепцію вистави мистецтвознавець висвітлює так: “У балеті “Спартак” з’явилося не вживання в епоху, а співпереживання, реально дотичне відчуття кривавої бойні, що вирішувалось трьома кольорами: червоним, чорним і сірим, з переважанням кривавої основи” [18].

У кульмінаційний момент бенкету-вакханалії у Красса, коли на величезному динамічному піднесенні в оркестрі звучить тема Спартака, а згодом з’являються воїни-повстанці на чолі зі своїм ватажком, – на сцені обвалюються декорації – стіни палацу Красса, і бурхливі язики полум’я здіймаються над його руїнами. Той, кому пощастило бачити декорації Є. Лисика до “Спартака”, а надто червону землю і чорне небо, навряд чи коли-небудь забуде враження від цієї дивовижної картини.

Після прем’єрної вистави А. Хачатурян сказав: “Львівський театр зумів по-своєму вирішити виставу. Тут конкретніше проступає ідея балету. Постановники знайшли елементи свіжості, придумали чимало цікавого” [19].

Згодом, під час гастролей Львівського театру в Москві, в одній з рецензій столичної преси було написано: “Лисик створив свій Рим... Художній задум вистави на кілька років випередив декоративну версію блискучого “Спартака” у Великому театрі. Робота Є. Лисика ні в чому не поступається уславленому рішення С. Вірсаладзе” [20].

Для Є. Лисика балет “Спартак” виявився по-справжньому етапним, адже після його постанови молодий художник став знаним усій країні.

Прем’єра балету “Спартак” А. Хачатуряна на сцені Львівського театру опери та балету відбулася 20 листопада 1965 р. За диригентський пульта став сам славетний композитор, з яким кілька тижнів поспіль активно працювала творча група. Під орудою автора прозвучала увертюра та пройшла перша картина. Того вечора, як і в наступні роки, коли в театрі йшов “Спартак”, зала була переповнена.

У головних партіях виступили молоді артисти, мистецтво яких потім довгий час буде окрасою львівського балету.

Партію Спартака блискуче виконав Герман Ісупов. Його Спартак – це мужній, відданий справі борець за свободу народний ватажок. Танцюрист легко долав значні технічні труднощі, він створив живий, сильний, а разом з тим і трагічний образ провідника повсталих рабів, який є уособленням ідеї одвічного прагнення людини до волі і щастя.

Образ дружини Спартака створила солістка балету Н. Слободян. Її Фригія була втіленням жіночої скорботи, туги, смутку. У фінальній сцені – реквіємі образ її героїні підносився до справжніх вершин трагізму.

Ось як про роботу Наталії Слободян писала газета “Культура і життя”: “Починаючи з драматично насиченого прощання з чоловіком на ринку рабів, образ Фригії у Н. Слободян виростає перед нами не лише як глибоко й цнотливо любляча жінка, а й як дружина вождя, що вміє вчасно підтримати в ньому воїнську відвагу. Фінал балету, коли на всіяному трупами полі бою її самотня біла в жалобі постать під звуки реквієму оплакує загиблих і закликає до боротьби – високе досягнення актриси” [21].

Серед виконавців інших партій слід також назвати солістів І. Красногорову (Егіна) та П. Малхасянца (Красс), тоді ще молодих артистів балету, які створили сценічно ефектні образи.

Найголовнішим у львівській виставі було те, що творча група постановників виходила з загостреного трактування авторської партитури як “героїчної музично-хореографічної симфонії, де панує дух музики” [22].

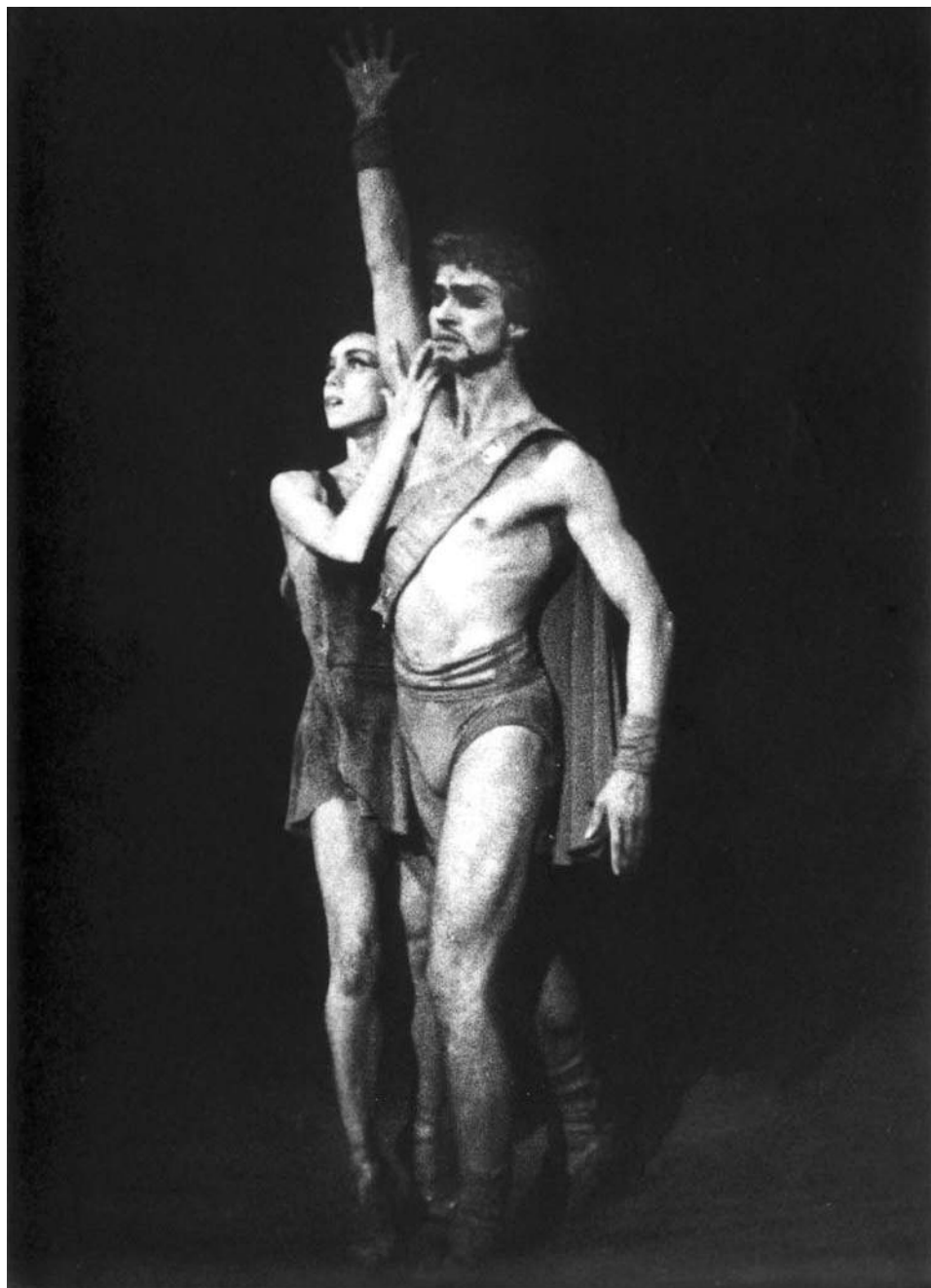
Балет “Спартак” став значним здобутком хореографічної трупі театру. Він увійшов до діючого репертуару, підтверджуючи творчу зрілість колективу, його серйозні виконавські можливості, здатність розв’язувати складні мистецькі завдання.

На поставу чекав незмінний успіх у глядачів упродовж двадцяти років, але врешті виникла необхідність зробити капітальне поновлення матеріальної частини вистави, зокрема, декорацій та костюмів.

Нова прем’єра (диригент І. Лацанич, балетмейстер С. Дречин) відбулася 24

грудня 1987 р. З попередньої групи постановників залишився тільки художник Є. Лисик, сценографія якого визначала стильові засади і цієї вистави. В одному з інтерв’ю Є. Лисик так пояснив необхідність створення нової концепції вирішення балету: “Наш “Спартак” – про людину, про Спартака, який любить, страждає, а не лише про героя, бунтівника. Я заперечую не героїку, вона, безумовно, повинна бути і є, але зовнішню “героїчну” позу. І я дуже зрадив,

Лілія Гражуліс – Фригія та Юрій Карлін – Спартак у балеті “Спартак” А. Хачатуряна. Балетмейстер-постановник – А. Шекера, художник – Є. Лисик. Львівський академічний театр опери і балету ім. Івана Франка, 1987 р.

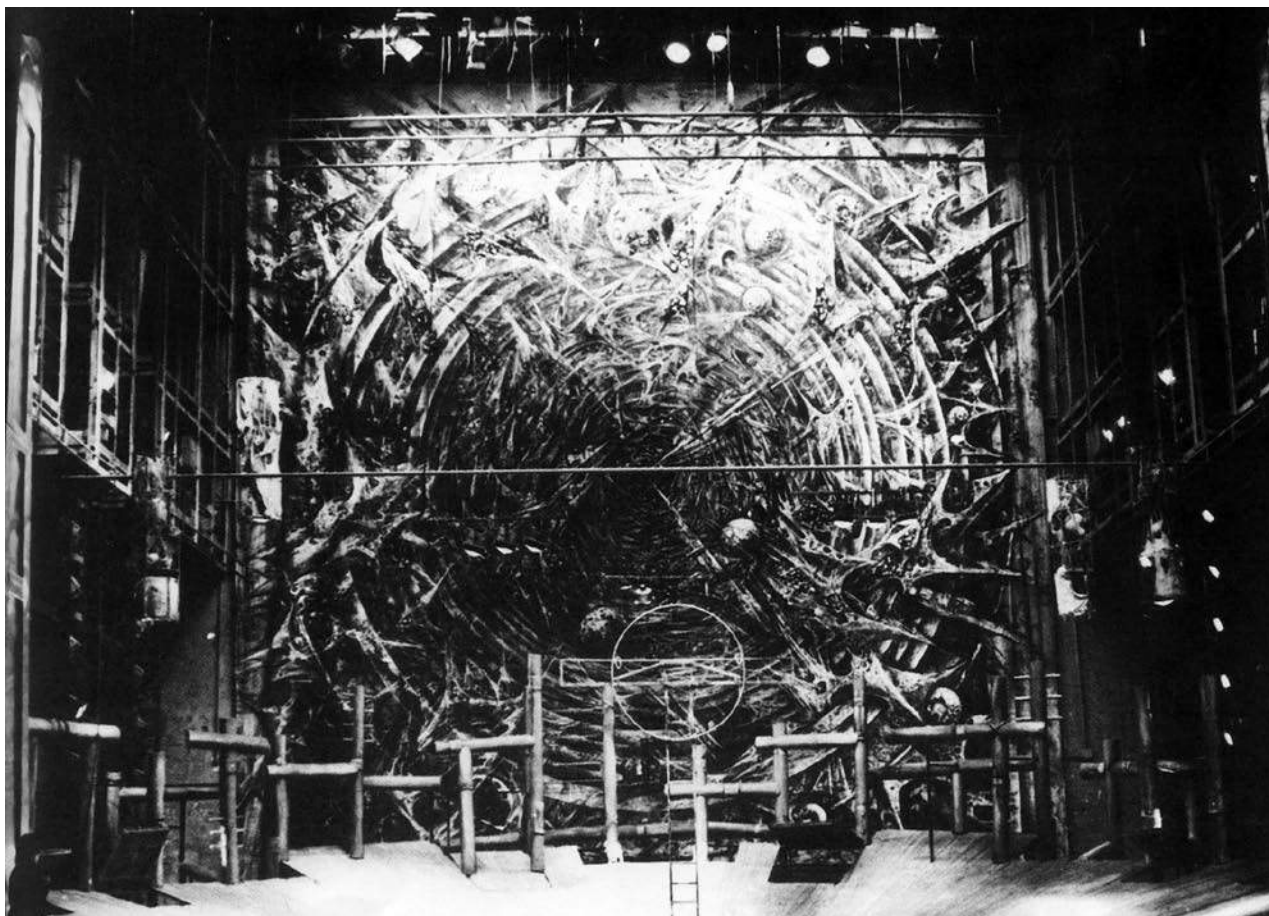


коли побачив у Ю. Карліна-Спартака суто людські якості”[23].

Диригент І. Лацанич так визначив свої підходи до розкриття ідеї твору: “Ми йшли від яскравої і самобутньої музики, яка давала нам ключ до нового тлумачення. Думаю, що пройдуть десятиріччя, і хтось після нас “прочитає” “Спартака” з позицій вже свого часу, його нових вимог”[24].

1. Тигранов Г. Арам Ильич Хачатурян. Очерк жизни и творчества. – Л., 1978 – С. 32.
2. Там само. – С. 109.
3. Там само. – С. 83.
4. Там само. – С. 86.
5. Там само. – С. 91.
6. Там само. – С. 90.
7. Пожидаев Г. “Спартак” – балет А. Хачатуряна. – М., 1978. – С. 24.
8. Хубов Г. Арам Хачатурян. Монография. – М., 1982. – С. 414.
9. Тигранов Г. Арам Ильич Хачатурян... – С. 119.
10. Арам Хачатурян. Сборник статей / Сост. С.Рыбакова. – М., 1975. – С. 181.

11. Степанчикова Т. Балерина Наталия Слободян // Просценіум. – 3(7)/2003. – С. 46.
12. Терещенко А. Львівський державний академічний театр опери і балету імені Івана Франка. – К., 1989. – С. 111.
13. Там само.
14. Овсійчук В. “Мені відкрив світ театру Євген Лисик” // Просценіум. 1(5)/2003. – С. 73.
15. Там само. – С. 68.
16. Терещенко А. Львівський державний академічний театр... – С. 112.
17. Овсійчук В. Євген Лисик // Просценіум. – 1/2001. – С. 37.
18. Там само. – С. 39.
19. Терещенко А. Львівський державний академічний театр... – С. 112.
20. Там само. – С. 111.
21. Степанчикова Т. Балерина Наталия Слободян... – С. 46.
22. Тигранов Г. Арам Ильич Хачатурян... – С. 132.
23. Терещенко А. Львівський державний академічний театр... – С. 198.
24. Там само.



Сценографічне вирішення вистави “Спартак”. Художник – Євген Лисик.
Львівський академічний театр опери і балету ім. І. Франка.

Юлія КОВАЛЕНКО

“УБИТИ ДРАКОНА”

(Прем'єра вистави “ЧМО” у харківському “Театрі 19”.)

На кожну прем'єру доволі молодого театрального колективу “Театр 19” я йду з величезним внутрішнім трепетом – адже навіть у славетних режисерів бувають невдачі, тож чи може бути застрахованим від “прохідних” вистав Ігор Ладенко, який сьогодні живе в режимі Харків-Москва, закінчуючи навчання в РДАТМ* на курсі В. Фокіна?

Мабуть, відповідь на це запитання можна розглядати у різниці самих підходів до творчості І. Ладенка та режисерів великих репертуарних театрів. Якщо завданням цих других є “видавати на гора” декілька прем'єр на рік, то керівник недержавного “Театру 19” не залежить від виробничої “розрядки”. За шість років існування у Харкові цього дуже цікавого колективу процес вибору матеріалу для наступної постанови чим далі то більше оповитий таємницею. Творча майстерня Ігоря Ладенка – співдружність однодумців, його вистави розраховані на сприйняття в тісній, камерній обстановці. Недаремно з появою малої сцени в Будинку актора, на базі якого працює театр, саме на неї було перенесено дві давніші вистави “Павло Перший” та “Емігранти”.

Усі ці роки репертуар “Театру 19” складали, аж ніяк не розраховуючи на комерційний успіх.

Дух фрондерського опору, який витримує невеличкий недержавний театрик, раніше вже знаходив свій вияв і в бурлескно-вертепній іронії вистави за комедійкою М. Куліша (“Хулія славлію!”), і в ультрапсихологічній з елементами експресіонізму постанові за драмою Д. Мережковського “Павло Перший”.

Але тільки подивившись виставу “ЧМО” за п'єсою Володимира Жеребцова, я нарешті збагнула для себе основну тему цього театру, такого не схожого на жоден інший у місті.

П'єсу “Підсобне господарство”, написану у 80-х рр. ХХ ст., можна визначити радше як кіносценарій. Автор обрав форму монтажу епізодів, не ставлячи собі за мету зв'язати їх, а навпаки – відбиваючи



Сцени з вистави “ЧМО” В. Жеребцова. Режисер – Ігор Ладенко. “Театр 19”. Харків, 2007 р.

“антрактами для роздумів”. Публіцистично-викричальний стиль п'єси В. Жеребцова був спровокований своїм часом. Але й сьогодні її колізії перегукуються із чисельними проектами, наприклад, серіалом “Солдати” або повнометражним блокбастером “Дев'ята рота”. Про те, що вельми тілний витвір Жеребцова знову опинився “на хвилі”, свідчить хоча б актуальний для нинішнього телебачення мотив викриття ганебних ситуацій в армії: жах існування рядових на тлі свавілля командного складу. Скидається на те, що Ігоря Ладенка у цьому матеріалі привабила саме навмисна недомовленість, що відкрила режисерові

* Російська державна академія театрального мистецтва. – Прим. ред.



Сергій Савлук – Хрустяшкін та Сергій Лістунов – Алтинов у виставі “ЧМО” В. Жеребцова. Режисер – Ігор Ладенко. “Театр 19”. Харків, 2007 р.

можливість без зайвого пієтету вступити у полеміку з драматургом.

Вистава починається та завершується монологом лейтенанта Алтинова. Цьому персонажеві режисер доручив експозицію дії, він, зрештою, стає ніби духівником загиблих хлопців. Він завершує виставу на рефлексійній ноті Гамлета з розколотою свідомістю. У виконанні Сергія Лістунова цей образ (за п'єсою – балагура та дотепника) набув екзистенційної трагічності, притаманної атмосфері вистави загалом. Уже в одній з перших сцен актор дав відчуття це, коли, очманілий від ностальгії за життям на “гражданке”, його Алтинов спочатку тоскно, а потім надсадно – аж до нервового вибуху – підпівав мелодії, що звучала по радіо. Пісня “Трава у дома” – своєрідний лейтмотив вистави – відіграє навіть не настроєву, а відчутно драматургічну роль. І саме з нею пов'язаний один з найкращих у виставі епізодів, коли в очікуванні на невідворотну розправу “дідів” стійко залишився віч-на-віч зі смертю лейтенант Хрустяшкін. Актор Сергій Савлук грає свою роль зі самоспопеляючою віддачею.

Інший шлях обрав Сергій Бабкін. От хоча б епізод приходу “діда” Біса до Хрустяшкіна з “карною місією”. На відміну від п'єси В. Жеребцова, у якій події подаються навіть у реальному, “документальному” світлі, поява Біса-С. Бабкіна у виставі символічно зближується з темою невідворотності фатуму. Суто режисерськими засобами (сяйво прожектора в порожньому просторі сцени – наче повня у ворожому нічному степу Казахстану; виття шакала, від якого моторошно на душі) І. Ладенко спрямовує роботу підсвідомості глядача саме на таке філософ-

ське сприйняття. Проте в цьому випадку йдеться ще й про ідеальне налаштування актора “на хвилину” концепції режисера. Жодного натяку на спокусу “смачно” зіграти некерованого нелюда, що неодмінно різонуло б дисонансом – навпаки, постать трагедійну, складну, що лякає не “по-театральному”, С. Бабкін творить, немов на мікросхемах. Екзистенційним розладом з самим собою, тягарем приреченості усвідомлювати себе “частиною тієї сили, що вічно прагне зла”, а звідси – відчайдушним бажанням розірвати ці пута, нехай навіть ціною власного життя, позначений персонаж С. Бабкіна, змальований у п'єсі пересічним, цинічно-розпусним “дідом”.

Завдяки цьому різночитанню у виставі остаточно формулюється головна її тема – про те, що будь-яка боротьба – завжди у самому собі, з самим собою. Іншими словами, запозичуючи образ у Є. Шварца, подолати дракона під силу Ланцелоту лише тоді, коли буде переможено Дракона в ньому самому. Отже, так само, як нема сенсу переносити все світове зло на самого лише Біса, не треба шукати у виставі й закріпленого за антиподами Біса – Новиковим (Юрій Ніколаєнко) та його сестрою Катею (Віталіна Понятенко) такого собі “лейтмотиву добра”. Тому “музика сфер” (у виставі використано, зокрема, твори П. Чайковського та Ф. Ліста) ніби благословення лунає в моменти їхньої найбільшої духовної піднесеності, душевної відвертості.

І коли це сталося, що невеличкий і недержавний “Театр 19” перейняв повноваження духовного керманіча аудиторії у довколишніх державних колективів, що в гонитві за комерційним успіхом геть забули про місію донесення до серця глядача таких потрібних сьогодні християнських істин? У виставі з відверто епатуючою назвою “ЧМО”, режисер виголосив найкласичніші моральні принципи. Особливо близькою цьому колективу, зокрема, виявилася тема тривкої юнацької дружби, шляхетності та безкомпромісності. Мабуть, тому так закарбувалася у пам'яті цнотлива й чиста мізансцена своєрідної духовної посвяти у побратимство Хрустяшкіна та Новикова – дві вихоплені прожектором з затемнення тендітні постаті, рука одного на плечі другого – і голос скрипки як спільна для них субстанція.

Девальвований останнім часом як непотрібний у театрі катарсис за всіма ознаками потрясіння від трагічного виник у фіналі вистави. Лаконічними образами засобами Ігор Ладенко зняв будь-які надії підсвідомо налаштованого на гепі-енд глядача. На одміну від автора п'єси, автор вистави категоричний – остання зустріч з Бісом була для друзів фатальною. Лише грубезна лапідарна армійська скриня, поставлена на перекинуті догори дном цеберки, та розправлена на ній діагоналлю смугаста стрічка – і

стало зрозумілим, що батьки ніколи вже не дочекаються своїх хлопців.

Образна побудова вистави налаштовує на притчове сприйняття белетристичного – ніде правди діти – твору В. Жеребцова. Окремі сцени режисер відбиває пластичними дивертисментами. Саме в них безрадісну реальність солдатського буття доведено до моторошного абсурду. Так постала, оживлена асоціативним ходом думки режисера, з'ява учорашньої маскультової радянської міфології – людина з веслом (проте, в якомусь інфернально-червоному фільтрі, та ще й під целулоїдним маревом-вітрилом) – немов у хворобливому маренні солдата. Узагальнюючий образ воїна у протигазі, контури якого художниця Катерина Колесніченко концептуально уподібнює до свинячої голови (недаремно таким забобонним жахом просякнуте небажання Новикова різати свиню з підсобного господарства), розкриває наскрізну лейттему вистави: людина – м'ясо для гармат, потенційно – особистість, а практично – знівельована стадною психологією тварина.

Після перегляду цієї вистави не припиняється напружена внутрішня робота. Запитуєш себе: звідки в молодих режисера та акторів зрілий трагічний життєвий світогляд? Внутрішній камертон режисера, надтема, що не дає йому спокою – боротьба з тоталітаризмом – і немає значення, йдеться про аспект деспотії конкретного правителя Павла I; чи про тоталітаризм, який породжує підсвідомий страх, що передається до наступних поколінь і спричиняє безглуздя на кшталт тих, що трапилися з героями кулішевої комедійки... Але до останньої вистави театр не відслоняв свого обличчя повністю. З окремих деталей можна було робити висновки, що це театр пошуковий, схильний до формального експерименту, театр з безсумнівно інтелектуальним обличчям. Вистава "ЧМО" змусила говорити про театр оголеного громадянського сумління. Який, проте, приваблює не затертою моралізаторською інтонацією, а по-юнацькому незахищеною, болісною реакцією.



Сергій Савлук – Хрустяшкін у виставі "ЧМО" В. Жеребцова. Режисер – Ігор Ладенко. "Театр 19". Харків, 2007 р.



Сергій Бабкін – Біс у виставі "ЧМО" В. Жеребцова. Режисер – Ігор Ладенко. "Театр 19". Харків, 2007 р.

Ірина МЕЛЕШКІНА

У "СУЗІР'І ЛЕВА"

(Огляд III міжнародного фестивалю єврейського театрального мистецтва у Львові)

На початку грудня 2006 р. у Львові відбувся вже втретє Міжнародний фестиваль єврейського театрального мистецтва "Сузір'я Лева". Дванадцять театральних колективів з України, Росії, Білорусі, Молдови презентували свій внесок у шляхетну справу відродження єврейського національного театру. Організатором фестивалю є Львівський обласний єврейський добротинний фонд "Хесед-Ар'є", відомий своїми культурно-освітніми програмами. "Коли нагородовані ті, хто хотів їсти, а люди, які вчора думали про хліб насущний, починають думати про вічне: музику, книгу, спілкування, – Хесед забезпечує нове завдання – відродження культури, мистецтва, традиції", – так визначає керівництво фонду необхідність проведення культурно-мистецьких заходів, одним з яких став фестиваль "Сузір'я Лева – 2006".

Нинішній фестиваль був присвячений пам'яті визначної єврейської акторки Іди Камінської, життя якої пов'язане зі Львовом. Дочка легенди єврейської сцени Естер-Рохл Камінської, Іда змалечку жила театром. Великий талант, бурхливий темперамент та багатий досвід відкрили їй шлях до громади провідних акторок театру і кіно того часу. Глядачам, безперечно, запам'ятався оскароносний художній фільм "Крамниця на майдані" (1965), яким відкрилися фестивальні покази. У цій картині І. Камінська зіграла головну жіночу роль – фрау Лауптманову, господиню крамниці. Тонка психологічна гра акторки, довершений малюнок ролі, непересічна акторська майстерність на високому рівні розпочали III Міжнародний фестиваль "Сузір'я Лева". На жаль, мало хто з учасників конкурсної програми виявився спроможним гідно підхопити естафету...

* * *

Театральні колективи, представлені на фестивалі, є переважно аматорськими чи напівпрофесійними. За таких умов надзвичайної ваги набуває особистість



Сцена з вистави "Цинамонові небеса" за Б. Шульцом. Режисер – В. Сідлецький, хореограф – С. Наєнко. Хореографічний ансамбль "Єврейські мініатюри" при Львівському єврейському благодійному фонді "Хесед-Ар'є".

керівника колективу, його професійні якості та художній смак. Більшість вистав фестивалю подіями мистецького життя не були.

Вистава "Мама Гульшан" за Л. Коганом (реж. В. Тумаркіна) Луцького театру-студії "Хохма" викликала у глядача справжню бурю емоцій. Головний герой – хлопчик Ізя – переживає під час війни всі можливі біди і страждання, загибель рідних та людей, які йому допомагали вижити. Але просте накопичення драматичного матеріалу не дає підстав розглядати виставу як витвір театрального мистецтва – це радше інсценізація публіцистики. Саме таку ваду – життєподібно, але неправдиво – має чимало фестивальних вистав, наприклад, робота Вітебської літературно-драматичної студії "Менора" – "Незадовго до та після Голокосту" Б. Кантаровича (реж. Є. Клемат). Затягнутою, жанрово невизначеною виявилася вистава "Любовний магендавид" Ю. Нессиса, Є. Михайличенко (реж. А. Мунтяну-Фройман) Єврейської молодіжної театральної студії "Алефбейс" з Кишинева.

У жанрі естрадного театру, театру мініатюр було вирішено поставу "Наші в Ізраїлі" (композиція за

оповіданням М. Беленького, реж. В. Бурлака) полтавського общинного єврейського театру “А ідіше мазл”. Попри недоліки драматургічного матеріалу артисти-аматори показали справжній професіоналізм, володіння акторською технікою.

У програмі фестивалю було представлено дві моновістави – і обидві здобули дипломи. Перша з них – “Ісаак Бабель” Одеського театру-студії “Арт-терапія”, режисер і виконавець – Фауст Міндлін. Актор пропонує свою інтерпретацію “Одеських оповідань” І. Бабеля, представляючи численних персонажів твору. Друга моновіста у виконанні Сергія Трояновського – “Прощання” за Е. Севелю (Хмельницький театр-студія “Рейдл”) – це монолог ліричного героя-автора, драматична і пристрасна сповідь людини, яка на різних етапах свого життя опинялася перед вибором – складним, а інколи й трагічним.

За мотивами прози Е. Севели було створено ще одну виставу конкурсного показу – “Моя Цацкес – прапороносець” (реж. І. Савицька). Чернігівський народний єврейський театр “Шпігл” показав масштабне полотно з багатьма сюжетними лініями, великою кількістю дійових осіб. Актори створили яскраві

характери, образи, що запам’ятовуються – і головні, і другорядні. Анатолія Вовка, який виступив у заголовній ролі прапороносця Моні Цацкеса – журі визнало найкращим виконавцем чоловічої ролі. Також було відзначено сценографічне рішення Є. Ванжі – стримане і конструктивне водночас, придатне до трансформації. Звернення колективу “Шпігл” до воєнної тематики, гумористичне забарвлення, оптимістичний настрій, спроба розмовляти з глядачем умовно-театральною мовою справили позитивне враження, але авторам вистави не вистачало іноді почуття міри та художнього смаку.

До речі, повноцінний і якісний літературний матеріал не лише у вищезгаданому випадку став запорукою цікавої постанови. Маємо на увазі “Вогні, що згасають” за І. Башевісом-Зінгером (реж. Н. Коренева) Брянського єврейського театру. Попри помітні недоліки режисури, вистава вирізнялася мистецьким пластичним рішенням та музичним оформленням, доброю грою провідних акторів і, насамперед, втіленням національної сутності, єврейським колоритом, передчуттям ханукального дива...

У фестивальній програмі учасники показали вистави різних жанрів. Жанр пластичної драми презентували два театральні колективи: Санкт-Петербурзький пластичний театр “Єва” (“Ханукальна сюїта”) та Львівський хореографічний ансамбль “Єврейські

Сцена з вистави “Бухенвальдські дзвони”. Режисер – В. Ольховський. Театр “Дебют” Львівського єврейського благодійного фонду “Хесед-Ар’є”.



мініятюри” (“Динамонові небеса”). Про другу виставу трохи нижче. А “Ханукальна сюїта” (реж. В. Левіна) захопила глядача сучасною хореографією, яскравим музичним оформленням, натхненним виконанням. Було дотримано усіх жанрових ознак сюїти – музичний та хореографічний рефрен, частини, що контрастують. Навіть те, що одна з виконавиць, виступаючи на незнайомій сцені, послизнулася і зламала руку, не завадило колективу гідно завершити дійство. На сцені відбулося яскраве театральне видовище – національне за духом і колоритом. Диплом журі за найкраще пластичне вирішення цілком заслужений. А дівчині, що постраждала, – спеціальний приз за мужність.

Мистецтво ляльковиків представляв Черкаський єврейський театр-студія, в оригінальний спосіб розповівши про створення світу (“Спочатку”). Умовне сценічне оформлення з використанням витворів традиційних єврейських ремесел зацікавило глядача. Лялькову виставу “Театр тіней Офелії” у позаконкурсній програмі презентував театр при студентському клубі “Гілель”. Поєднання на сцені гри ляльок і акторів, зони акторської імпровізації, емоційність зробили цю виставу яскравою і цікавою. Поза конкурсом, відкриваючи фестиваль єврейського театру, показала свою роботу театральна студія “Де-

бют” Львівського “Хеседу-Ар’є”: “Бухенвальдські дзвони” засобами пластичної драми втілював сюжет відомої пісні. Варто відзначити, що відкриття і закриття фестивалю також були своєрідними виставами, яскравим театральним дійством, святом єврейської культури.

* * *

І, нарешті, розповідь про вистави, які виявилися найкращими у програмі, вразили і глядачів, і журі, піднесли рівень фестивалю на гідний професійний щабель. Серед драматичних найкращою була визнана постава “Шоша” за твором І. Башевіса-Зінгера театральної студії “Дебют” при Львівському “Хеседі - Ар’є”. Спектакль тонко і зворушливо розкриває тему трагічного кохання ліричного героя твору, письменника Аарона Грейдингера до Шоші, подруги дитинства, занадто тендітної й слабкої, щоб вижити у жорсткому ворожому світі. Ніжний образ Шоші втілила молода актриса Саша Соміш. Дівчина не грала роль, вона перевтілювалася у свою героїню і

Сцена з вистави “Вогні, що згасають” за І. Башевісом-Зінгером. Режисер – Н. Коренева. Брянський єврейський театр.





Репетиція вистави "Цинамонові небеса" за Б. Шульцом. Режисер – В. Сідлецький, хореограф – С. Наєнко. Хореографічний ансамбль "Єврейські мініатюри" при Львівському єврейському благодійному фонді "Хесед-Ар'є".

проживала на сцені її сумну і прекрасну долю. Диплом за найкращу жіночу роль – данина натхненню й таланту актриси. Переконливо провів роль Аарона Грейдингера актор І. Білоненко, живий і чистий образ хлопчика – варшавського Гавроша – створила Ю. Врублевська. Справжня знахідка вистави – хор з шістьох дівчаток, які упродовж дії грають і невеликі драматичні ролі, і прекрасно співають, створюючи неповторну зворушливу атмосферу. Режисер-постановник вистави В. Ольховський отримав диплом за найкращу режисуру, а вистава загалом – Гран-прі фестивалю "Сузір'я Лева – 2006".

Справжнім потрясінням для глядачів і журі фестивалю стали "Цинамонові небеса" за мотивами творів Б. Шульца, поставлені хореографічним ансамблем "Єврейські мініатюри" при Львівському "Хесед-Ар'є" (режисер-постановник – В. Сідлецький, хореограф – С. Наєнко).

Творчість Бруно Шульца – письменника і художника, єврейського філософа з Дрогобича, на жаль, мало відома сучасникам. Тим цікавішим і

ціннішим є звернення авторів вистави до його твору "Цинамонові крамниці" (від "цинамон" – кориця), за мотивами якого і створений балет "Цинамонові небеса". "Цинамонові крамниці" дають певний рецепт дійсності... Субстанція тамтешньої реальності перебуває у стані постійного бродіння, проростання, прихованого життя", – так писав автор про свою книгу. І найважче засобами пластичної драми передати саме фантазмагорійність, міфологічність, притаманні літературній основі.

"Цинамонові крамниці" – цикл оповідань, поєднаних особистостями головних персонажів, тому автор інсценізації В. Сідлецький вибудував виставу як ланцюжок яскравих образів, що змінюються від фрагмента до фрагмента. У центрі – образи самого письменника Бруно Шульца (арт. М. Калиниченко) та Бруно у дитинстві (арт. Я. Бегічев). Навколо них розгортаються сцени, які символізують: плідний серпень; нашість екзотичних птахів; манекенів, що ожили; єврейську молитву; темний світ примар, яких перемагає Бруно. Уособленням цих напівреальних-напівуявних персонажів є ансамбль з восьми дівчат-танцівниць. Скеровані єдиною ідеєю балету, вони мають індивідуальні завдання та малюнок ролі – в цьому яскраво проявляється майстерність хореографа С. Наєнка.

Яскраві, емоційно забарвлені у виставі "Цинамонові небеса" сцени маленького Бруно з мамою. Образ мами ніжними делікатними фарбами змалювала артистка Р. Данелюк. Тема матері, втілена у фрагменті "Колискова" та продовжена у фіналі, стає емоційною домінантою вистави, протигагою до образу Аделі (арт. А. Каспарова). Малюнку ролі Аделі притаманні холодні, жорсткі барви. У виставі Аделя не тільки і не стільки служниця, що фанатично дотримується чистоти: у фіналі саме вона, набувши рис справжньої гестапівки, робить фатальний постріл, який обриває життя Бруно Шульца...

У фіналі вистави розігрується яскрава сцена, що породжує асоціації з легендарним львівським єврейським оркестром, розстріляним під час виступу. Темпераментний танок дівчат обривається, щоб за мить спалахнути знову. "Цинамонові небеса" – художній та ідейний апофеоз фестивалю, втілення його духу й мети – наблизитись до відродження єврейського театрального мистецтва.

А втім, щоб досягнути бажаного результату, варто ставити високі завдання та надзавдання. І тоді до наступного, IV Міжнародного фестивалю єврейського театрального мистецтва "Сузір'я Лева", який відбудеться наприкінці 2008 р., творчі колективи прийдуть з якісним доробком, гідним високої мети відродження свого національного театру.

Віктор СОБІЯНСЬКИЙ

МІСЯЦЬ ІЗ ЖОЛДАКОМ

У грудні 2006 р. у Києві відбулася ретроспектива вистав Андрія Жолдака. Назвали цю грандіозну подію пафосно – “Фестиваль сучасного театру Андрія Жолдака”



Сцена з вистави “Федра. Золотий колос”. Режисер – Андрій Жолдак. Світлина Володимира Луповського.

Порпаючись в PRі

Андрій Жолдак з’явився у Києві ще задовго до показу вистав. І одразу розпочав свій перформенс. Відбулася перша прес-конференція, де режисер познущався із журналістів майстер-класом “Як убити поганого актора”. Жолдакові феноменально вдалося протягом години із впевненістю недорікуватого верзти нісенітницю. Однак багато хто купився і почав оповідати про “систему Жолдака”... З афіш ретроспективи ми дізналися про “фестиваль імені Його”. Та не менше спантеличив напис “Заборонено” поряд з виставою “Ромео і Джульєтта. Фрагмент”. “Чи буде таки демонструватися скандальновідомий, довгоочікуваний спектакль у столиці?” – загули кияни. Дехто, зрозумівши заборону надто буквально, так і не наважився придбати квитки на “Ромео і Джульєтту” – останню харківську виставу Андрія Жолдака, після якої його було звільнено з посади художнього керівника Харківського державного академічного українського музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка “Березіль”. Ще більше розпалювали настрої журналісти: так, одна зі столичних газет вийшла із заголовком на першій шпальті “Мистецтво забороняють. Поки що лише у Харкові”. І вони зурочили: “Ромео і Джульєтту” у Києві так і не показали. Але супроводжувалось це рішення кількома прес-конференціями, численними інтерв’ю Андрія Жолдака,

коментарями адвокатів, акторів та директора Театру “Березіль” Маргарити Сокоян. Перед початком першої гастрольної вистави – “Гамлет. Сні” – Жолдак заявив, що “Ромео і Джульєтту” заборонила українська влада, однак уже в антракті режисер спростував цю інформацію. До останнього дня каси продавали квитки на виставу “Ромео і Джульєтта”, а на прохання глядачів прояснити ситуацію касири лише знизували плечима: “Мабуть, це черговий PR-хід Жолдака”. Про те, що спектакль “Ромео і Джульєтта. Фрагмент” у Києві не демонструватиметься, офіційно заявили тільки у день показу. Навіть повернення вартости квитків “Театр Андрія Жолдака” примудрився перетворити у провокацію. Квитки приймали від 18.00 до 19.00, займалася цим особисто Катерина Жолдак – сестра режисера і за сумісництвом керівник його PR- служби. Катя вимагала у глядачів паспорти, записувала номери телефонів, лякала, що ці дані – як інформація про фанатів Жолдака – потраплять у прокуратуру... і просила прийти за грошима наступного дня... Може, на сторінках професійного видання й не варто було розкривати усі залаштункові подробиці, однак збагнути цю ретроспективу Андрія Жолдака без них неможливо. Адже протягом кількох тижнів нас усіх, зокрема журналістів, примусили відчайдушно порпатися в PRі.

Чотири з половиною

Під час київської ретроспективи Андрія Жолдака було показано його московську постановку “Федра. Золотий колос” та роботи “харківського періоду” – найпліднішого на сьогодні. Якщо не брати до уваги мало ким бачену виставу “Ромео і Джульєтта”, А. Жолдак у Театрі “Березіль” створив “чотири з половиною” вистави (так – асоціативно зі стрічкою Федеріко Фелліні – назвали спектакль, що демонструється як перший акт вистави “Гольдоні. Венеція”): “Гамлет. Сні” за мотивами п’єси Вільяма Шекспіра, “Один день Івана Денисовича” за мотивами однойменної повісті Олександра Солженіцина, “Місяць кохання” за мотивами драми Івана Тургенєва “Місяць на селі” та “Гольдоні. Венеція” – постава за мотивами п’єси “Слуга двох панів” Карло Гольдоні.

Двічі під час ретроспективи з’являлася на сцені вистава “Гамлет. Сні” – чи не найтрагічніша з робіт Андрія Жолдака. Хіба що вже згадана постава “Гольдоні. Венеція” ще драматичніша, адже там навіть “сухе стрекотіння чисел” (про якусь вербальність уже не йдеться) не допомагає героям знайти хоч якийсь контакт із середовищем чи принаймні порозумітися між собою. І тут уже масштабними глибами дощу плаче сама природа. Вона не в змозі спинитись – і злива не вщухає, поступово набираючи сили, доки не перетворюється на глобальний катаклізм – дощ світового потопу...

Тому, безперечно, помиляється Олег Зінцов (газета “Ведомости”, Росія, 2003) щодо вистави “Гамлет. Сні”, коли стверджує, що “одну з найтрагічніших п’єс світового репертуару Жолдак перетворив на дуже життєствердживальне видовище”. І тут не можна зважати навіть на довершену прекрасність завершальної



Марія Миронова у виставі “Федра. Золотий колос”. Режисер – Андрій Жолдак. Світлина Володимира Луповського.

сцени спектаклю. (Жолдак, як завжди, коли йдеться про красу, відкриває її по-новому: по-своєму приваблива “очаровательная толстушка” в “Гамлеті...”, бо такою її створила природа, а кожне Боже створіння є часточкою Всевишнього... Для фіналу “Гамлета. Сні” режисер віднаходить красу в піняві шампуню, шалених бризках мильних бульбашок, які на тлі напівоголених тіл і створюють феєрію.) Звичайно ж, можна зрозуміти бажання додати бодай крапельку оптимізму до похмурого видовища, тим більше, все до цього могло відбуватися у снах (дивимось все-таки “Гамлет. Сні” та ще й покадрово на імprovізованому екрані – приблизно так – кажуть вчені – відбувається про-



Сцени з вистави “Місяць кохання” за І. Тургенєвим. Режисер – Андрій Жолдак. Світлина П’єра Борассі.



Сцена з вистави "Ромео і Джульєтта". Режисер – Андрій Жолдак. Світлина надана PR-службою Андрія Жолдака.

цес сну). Тому, прокинувшись, веселімося й зробімо все, щоб ці жахи не повторилися наяву. Але все одно фінал настільки контрастує з подіями спектаклю, що мимоволі набирає якоїсь фарсовості. Якщо взагалі не сприймати такий кінець вистави як своєрідний поклін акторів у жолдаківському стилі.

Уся трагічність повіданої Жолдаком історії у тому, що нічого не лишиться після смерти Гертруди, Клавдія, Офелії, Гамлета... Не прийде навіть Фортінбрас. У перших кадрах фотокомпозиції – своєрідної фабули усієї вистави – вражає одна сцена: кадри змінюють один одного, поступово залишаючи з усього сімейного фото лише Офелію – Вікторію Спесівцеву з двома дівчатками; зрозуміло, що на наступному знімку ми вже не побачимо й героїні Спесівцевої... Хто вони – єдині, що лишилися, – чорний і білий ангел, а може, взагалі маленькі читачі цієї історії (на це нам вказують деякі епізоди вистави, протягом яких дівчата з'являються з рукописами, які вони перечитують під час дії)?

У порівнянні із п'єсою Шекспіра (а "Гамлет. Сні" можна розглядати як ледь чи не найсюжетніший спектакль з "чотирьох з половиною" харківських) Жолдак виніс на сцену висхідну подію всієї драми. У нього – це бал, на якому непомітно отруюють батька Гамлета (чи непомітно – просто ніхто цього не помічає: у кульмінаційний момент всі персонажі дивляться вгору, що безперечно загострює весь конфлікт вистави). На цьому ж балу нарешті по-справжньому зустрічаються головні герої любовної колізії. Спочатку Офелія навіть не помічає принца. А в обіймах вони зливаються лише тоді, коли в якийсь момент починають розуміти одне одного: Гамлета (Андрій Кравчук) зацікавлює, чому дівчина поглядає вгору, і він відверто зазирає їй у вічі – тільки тепер Офелія звертає увагу на юнака й поєднується з ним у танці...

Геніяльну метафору двох образів вистави знайдено в сценічній композиції, коли Гамлет стає у позі "Давида" Мікеланджело (тільки в профіль), а Офелія наче сходить з "П'єти" цього ж скульптора, метафору вистави "про фатальний і незаперечний розпад зв'язків часів, про рутинну шизоїдність людства, про самогубну приреченість людей повторювати ті самі трагічні помилки, про їхню хтиву прихильність до зла і нездатність до героїчного вчинку" (Сергій Васильєв, газета "Столичные новости", Україна, 2002). Жертвою "самогубної приречености людей повторювати ті самі трагічні помилки", ігнорування знаків, які ринуть нищівним потоком (!), стаємо всі ми. Людям показували правду на екрані (початок II дії; стрічка як єдине, що могло на мить заспокоїти розшалілий натовп); образ регулювальниці, чорна трійця; пронизливий скрекит чайки, який переходить у звук відльоту журавлів у вирій; чорні мітки; ряд будильників... люди не помічають навіть мудреців, які, щоб отямити народ, насилають блискавки й громи. Від холодного дощу (ще до традиційної сцени безумства) фактично й помирає Офелія – "чорний ангел" перетинає нитку її життя...

Стихія води вириває у спектаклях Андрія Жолдака постійно – чи то як глобальний катаклізм ("Тольдоні. Венеція"), а чи як неперевершено красиве тло дії, як, скажімо, у виставі "Місяць кохання". Під класичну музику на сцені з'являються п'ятеро чоловіків з відрами, виливають воду, – і починається дощ. Вони – у фраках, з метеликами, немов малі діти, їх тішить злива – сміються, кричать, бризкаються... На їхньому місці вже Ракітін (Олексій Коломийцев), Ісаєва (Вікторія Спесівцева), Беляєв (Едуард Безродний) та Вірочка (Віра Климковецька) за столом навстоячи п'ють вино. Чи то встигнувши оп'яніти (від кохання?), а чи все від того ж дощу, краплі якого розбиваються об стіл, цей квартет теж шаленіє. Неконтрольовані змахи руками, посмішки на обличчі, бісики в очах... Першою, пручаючись і, врешті, вириваючись від чоловіків, які не хотіли її відпускати, під самі патьоки води лізе Наталя Петрівна. Її біленька сукня одразу стає прозорою. Від хвилині щастя, що огорнула цю четвірку, Ісаєва-Спесівцева, немов птаха махаючи крилами, злітає точнісінько так само, як це було з нею в кінці першої дії: "Я люблю Вас, Беляєв!" – кричала всьому світу тоді Наталя Петрівна. Морщачись від прохолодної води, змахуючи мокрим волоссям, але все одно спрагло ловлячи кожну краплину, під дощем омивається й решта персонажів... Як тонко висловився директор німецького фестивалю "Фідена" Анкет Дабс, "це суспільство часів занепаду, показане крізь еротичну призму. Воно хоче померти серед краси..."

У виставі все показано досить відверто – як старе безжалюбно поглинає молоде, як Наталя Петрівна "по-

топталась” і розчавила свою вихованку Вірочку... Одразу згадується передфінальний епізод зі спектаклю. На сцені – похилений стіл, дбайливо застелений біленькою скатертиною, – прихований ешафот. Двійник Наталі Петрівни (Г. Грінік) без жодних емоцій тягне по столу непритомне тіло Вірочки. Те саме повторює Ісаєва з власним сином. А далі майже всі герої не минають можливості стрибнути на бездиханне тіло Вірочки... Трохи раніше за сюжетом двійник Ісаєвої виведе на сцену змучену, із заплученими очима Вірочку, насильно зірве коротеньку дівочу сукню і передягне в неї Наталю Петрівну, вихованку ж викине у вікно як непотріб. Суспільству, де така трагедія стає можливою, Андрій Жолдак виносить вирок – цей світ вже дійшов краю, “з’їхав з глузду”, перевернувся догори дригом (дія у виставі показана з кількох ракурсів: у перспективі, з віддалі, з висоти пташиного польоту, збоку, знизу, у перевернутому ракурсі).

Уцінене мистецтво

Десять тижнів до показу жолдаківської вистави “Федра. Золотий колос” (Театр націй, Москва) Києвом поширилася чутка, що спектакль “уцінять”, у зв’язку з чим кілька днів у касах не продавали квитків. Оскільки на той момент багато місць уже було продано, благородну ідею – зробити ціни на квитки реальнішими – втілити у життя не вдалося. А варто було! Після перегляду “Федри” багатьох не полишало відчуття “уціненого мистецтва”. Адже перед цією кволою виставою були ще вишукані, мудрі “харківські” спектаклі Андрія Жолдака.

Текст “Федри. Золотий колос” за мотивами грецького міфу, переказаного Расіном та Сенекою, написав (а точніше, записав на репетиціях за акторами) художній керівник Театру націй Сергій Коробков. Часу у Коробкова було небагато, адже виставу режисер зробив усього лише за півтора місяці. Чи то через поспіх, а чи через відчайдушне прагнення бути інакшим, Андрій Жолдак створив виставу, яка повністю оголила його режисерську сутність. Жолдак, якому в принципі притаманна шалена “роздрібненість” режисури, виявився неспроможним не властивою собі театральною мовою оповісти зв’язну історію. Андрій Жолдак і раніше любляв використовувати у своїх виставах непрямі цитати – зі спектаклів Роберта Вілсона, Еймунтаса Някрошюса, Томаса Остермайера... Однак раніше це були тонкі алюзії, доречно і змістовно вплетені у дію. Вистава ж “Федра. Золотий колос” наших російських колег просто-таки обурила й одразу була названа відвертим плагіатом: і декорація, і принцип введення у дію відеозображення нахабно запозичені з німецької постанови Франка Касторфа. До речі, саме використання камери не виправдало



Вікторія Спесівцева у виставі “Гольдоні. Венеція”. Режисер – Андрій Жолдак. Світлина Андрія Авдошина.

себе: Андрій Жолдак здебільшого звертається до цього прийому, коли неспромога зобразити позасценічну дію...

За сюжетом античні герої і події народжуються лише в уяві психічнохворої Віри Іванівни Павлової. Це її сні і марення. Як хочеться вірити, що й уся вистава була тільки страшним нічним кошмаром талановитого українського режисера.



Програмка до вистави “Гамлет. Сні”.

Софія РОСА

“ЗОЛОТИЙ ТЕЛЕСИК” – 2007

(Огляд VI Міжнародного фестивалю театрів ляльок у Львові)

“... У дітей немає ні минулого, ні майбутнього, проте, на відміну від нас, дорослих, вони вмюють користуватись теперішнім...”

Жан де Лабрюйер

Казка, – хоч і є надбанням загальнокультурним, все ж залишається для кожного чимось особистим, інтимним. Вона здатна відновлювати дитяче світосприйняття, для якого немає звичного, не існує непогрішних законів. У кожного є свої улюблені казки, і ми помиляємося, вважаючи, нібито вони залишаються десь далеко, в дитинстві. На думку відомого дослідника лялькового театру Б. Голдовського, бавлячись лялькою, діти роблять спробу зіграти своє майбутнє, а ставши дорослими, підсвідомо намагаються змоделювати улюблену казку в житті. Очевидно, казка не випадково стала обличчям цього річного VI Міжнародного фестивалю театрів ляльок “Зо-

лотий Телесик”, що відбувався у Львові 8-11 травня 2007 р. Кожен театр (були запрошені з Польщі, Білорусі, Казахстану, Росії, України) творив загадковий світ своєї казки.

Зачарувала домашньою атмосферою вистава “Пилипко і відьма” С. Ковальова Брестського театру ляльок (Білорусь). Актриса Т. Тавасян вичаклювала перед українським глядачем знану з дитинства історію Івасика-Телесика. Ніби добра господиня, збрала у своєму домі дітвору, і все, що потрапляло їй до рук: чи

Сцена з вистави “Два леви” А. Сіренка (вгорі). Режисер – О. Куцик, художник – Т. Улинець. Львівський обласний театр ляльок.

Сцена з вистави “Пилипко і відьма” С. Ковальова. Режисер – З. Нуянзін, художник – Т. Нерсісян. Брестський театр ляльок (Білорусь).



Сцена з вистави “Про те, про се...” А. Богданової. Режисер – В. Підцерковний, художник – М. Данько. Івано-Франківський обласний театр ляльок ім. Маріївки Підгірянки.

то віник, чи люстерко, чи ложки з тарілками – раптом оживало (сценографія – Т. Нерсісян). Засріблилось озерце-люстерко на господининому столі, виринув човник-тарілочка з веслами-ложками, з’явився сам Пилипко... але ж йому потрібна вудочка... а ось і вона, “знайшлась” серед прутиків віника. Тут будь-який предмет – “живий”, залишилось тільки оживити його душу... ритмами народної пісні. Вистава заворожує глядача камерною атмосферою (режисер – З. Нуязін). Глядачі, що розташувались просто на сцені, дійсно почуваються так, ніби навідалися у гості – поруч із ними кошики з яблуками, веретено, глечики – та й сам Пилипко, його Мати, Батько, Відьма – до них можна дотягнутись рукою. Дуже органічно і невимушено глядач теж “увіходить” у дію, підказуючи Пилипкові, вводячи в оману Відьму. Персонажів казки втілюють дерев’яні прості ляльки, яких колись робили дітям. У виставі немає жодних складних механізмів – актрису оточують звичайні предмети побуту, які оживають у її руках, оживає в них і казка.

“Мандрівні” актори Івано-Франківського обласного театру ляльок ім. Маріївки Підгірянки (Т. Винник та П. Бабінець) не тільки розповіли, але й зіграли, заспівали, затанцювали народні українські казки, сюжети яких сплелись в одну цікаву історію з відомими героями, але непередбачуваним розвитком подій у виставі “Про те, про се...” А. Богданової (режисер В. Підцерковний). На сцені віз, що трансформується у місце дії казкових героїв. Їх

втілюють об’ємні планшетні ляльки. А от “масові” сцени вирішуються за допомогою плоских картонних постатей (наприклад, бички в упряжі, або жниці на полі). Художник М. Данько створив цікавий образ: білі силуети, намальовані на натягнутому зеленому полотні – це кози на пасовиську. Коли кози “говорять”, полотно ніби розвіяне вітром. Швидкий темпоритм вистави підкреслює її “вуличний” характер. Актори відверто бавляться з глядачем, випробовують його увагу, уяву. Коли глядач повірив, що перед ним жниці, вони раптом починають співати неймовірно низькими басами, а то герої казки несподівано, ніби між іншим, вітаються з лялькою-дідусем з “іншої” казки, що в цей момент перебуває поза місцем дії. Така відверта



Сцена з вистави “Каріус і Бактус” Т. Егнера. Режисер – Я. Антонюк, художник – П. Карвовоський. Ломзький театр актора і ляльки (Польща).

театральність, притаманна вуличним театрам, стала особливістю вистави “Про те, про се...”.

З неабияким зацікавленням глядачі сприйняли роботу “Каріус і Бактус” Ломзького театру актора і ляльки (Польща) – оповідь норвезького автора Т. Егнера про двох дивакуватих персонажів – Каріуса та Бактуса, які щасливо поживають у зубах хлопчика Марека (режисер Я. Антонюк). На сцені – це одна червона оксамитова сцена із завісами. Коли вони розкриваються, перед глядачем постають білі зуби – це ротик Марека. Оповідач – З. Рей



Сцена з вистави "Тяємниця рудого Жевжика" В. Нестайка.
Режисер – А. Поляк, художник – А. Павлик. Кіровоградський
обласний театр ляльок.

(використовується живий план) вказує на двох дуже маленьких лялькових персонажів – вони швидко рухаються на довгих тоненьких тростинках. Актор бере велику лупу, щоб роздивитись цю дрібноту ... і перед нами уже більші, кумедні, але зубаті Каріус (водить лялькою Т. Ринковський) і Бактус (водить Б. Антонюк). Надзвичайно детально вироблено усі предмети сценічного простору (сценограф П. Карвовоський). У будинках-зубках героїв є все: ліжечко з подушкою, настільна лампа, килимок і навіть портрети та шторки на віконцях. Актори працюють у злагодженому темпоритмі.

З. Рей у живому плані виконує кількох персонажів, часом навіть в одній сцені. Миттєво перевтілитись йому допомагають лише головні убори: елегантний з пером – для набридливої матусі, кольорова кепка – для неслухняного Марека, біла лікарська шапочка з метеликами – для дуже доброго дантиста. Вистава "відкрита" – актори постійно спілкуються з глядачем. Таке безпосереднє спілкування є важливою особливістю спектаклю.

За мотивами казахських народних казок Мангістауський обласний театр ляльок (м. Актау, Казахстан) показав виставу "Ожила легенда" (інсценізація та режисура Н. Майбо). "Гірський" рельєф сценічного простору вистави виникає завдяки тканинним площинам, які розташовані на різних рівнях від авансцени в глибину і виконують також функцію ширми. Між площинами в живому плані діють персонажі – старий акин та молодий хлопець (актор Е. Бігашов). За принципом Різдвяної вертепної зірки у виставі вирішено образи природних стихій та світил (художник-постановник В. Хохлов). Персонажі Сонце, Місяць, Вітер та Вода – це виразні обличчя із типовими для кожного зокрема рисами. У персонажів свій, власний темпоритм, що підкреслює характер образу: майже



Сцена з вистави "Ожила легенда". Інсценізація та режисура – Н. Майбо, художник – В. Хохлов. Мангістауський обласний театр ляльок (м. Актау, Казахстан).

статичне Сонце (К. Мусаєв), загадковий, ніби у легкому танці Місяць (Н. Насирова), непосидючий Вітер (Д. Утеєв), грайлива, весела Вода (Д. Утеєв). У виставі актори діють разом із ляльковими персонажами. Однак існують вони ніби осібно, відокремлено, бракує ансамблевості виконання.

“Тасмницю рудого Жевжика” В. Нестайка розповів Кіровоградський обласний театр ляльок (режисер – А. Поляк). Сценограф (А. Павлик) відтворив побут українського села, застосувавши характерні деталі – в’язки овочів, соняшники та квіти за тином (усе виготовлено з м’якої тканини) а також використавши “м’які тони” жовтого, червоного, зеленого кольорів, що повторюються у костюмах лялькових персонажів. Вистава несе дуже позитивний заряд енергії, однак їй бракує динаміки розвитку подій. Темпоритмічні малюнки образів лялькових персонажів надто подібні, їм бракує контрастності – наприклад, Чорт та Дідо (за сюжетом негативний та позитивний персонажі) за внутрішнім темпоритмом майже не відрізняються. Проте надзвичайно цікавий у виставі жаб’ячий кuartет м’яких планшетних ляльок (В. Кравченко, Л. Черкащина, В. Ставріаніді-Стогодюк, А. Косяченко).

Для наймолодших глядачів виступив Кримський театр ляльок із виставою-грою “Ладушки-Ладусі” (постава та музичне оформлення О. Іванової). Тут переплітаються сюжети народних казок: “Ріпки”, “Маші і Ведмедя”, “Рукавички”. Події розгортаються завдяки допомозі глядачів: відгадуючи загадки та продовжуючи відомі віршики, вони “складають” власну казку (актори В. Бережко, А. Чоп, Д. Ярошенко). Дія відбувається на круглому столі в центрі сцени, навколо ж, ніби у казковому просторі, хаотично існують ляльки-персонажі з різних казок, що впродовж вистави долучаються до сюжетних перипетій (сценограф – Г. Солоніна). Маленькі глядачі бурхливо реагують на знайомих героїв, намагаються їм допомогати, передбачити події.

Тему народної казки у своїй виставі “Колобок” Е. Патрика продовжили С. Боковенко, З. Ібрагімова, Ю. Мельниченко, М. Назаренко (режисер – Ю. Сікало) – студенти-режисери ІV курсу кафедри акторського мистецтва та режисури театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого. На передньому плані сцени з’являються актори – Дід



Сцена із студентської вистави “Колобок” Е. Патрика. Режисер – Ю. Сікало. Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого.

Сцена з вистави “Про дракона Грубелока” Е. Войнаровські. режисер – П. Носалек, художник – П. Губічко. Сілезький театр ляльки та актора “Атенеум” (м. Ломжа, Польща).



та Баба з величезними обличчями-масками, поруч з якими невеличкий Колобок здається ще меншим та беззахиснішим. Однак, як і всі колобки, цей також і від діда, і від баби втік та помандрував незаними краями. Місце дії лялькових героїв змінюється за принципом книги, кожна нова сторінка якої зображує чи то ліс, чи сніги північного полюса, чи пустелю. Кожен герой вистави – цікавий, з індивідуальним характером, в основі кожного образу (Вовчика, Лисички, Ведмедика, Зайчика, Колобка) – власне зерно, з нього “виростає” сценічний образ.

Казкову історію “Про дракона Грубелока” Е. Войнаровські оповів Сілезький театр ляльки та актора “Атенеум” (м. Ломжа, Польща). Казка – про дракона, який викрав усі усмішки мешканців невеликого містечка, тому воно зробилося надзвичайно похмурим, і навіть дивним, загадковим. Містичну атмосферу сценограф П. Губічко втілює за допомогою приглушеного червоно-зеленого світла, що його розсіював густий дим та поглинали чорні шкіряні костюми похмурих мешканців міста. Відчуття постійної небезпеки створюється за допомогою трохи піднятої над підлогою сцени похилої площини, з круглих отворів якої несподівано, неначе з-під землі, з’являється може будь-хто. Особливістю театру “Атенеум” і зокрема вистави “Про дракона Грубелока” є те, що виразник ідеї – насамперед актор. Лялька у виставах театру

Сцена з вистави “Цілюща яблунька” В. Данилевича. Режисер – Д. Поштарук, художник – С. Пасюк. Волинський обласний театр ляльок.



Сцена з вистави “Олена Премудра” М. Бартенєва. Режисер – В. Бугайов, художник – В. Нікітін. Курський державний театр ляльок (Росія).

існує як допоміжний засіб для висловлення задуму. У виставі, показаній на фестивалі “Золотий Телесик”, для створення епізодичного образу використано оживлення предметів, зокрема червоної хустинки. З’являються у виставі химерні жабки у вигляді капелюхів-масок з лози. Проте, найцікавіший ляльковий образ – дракон Грубелок, який за сюжетом виступає у трьох різних іпостасях, а радше розмірах. Найменший Грубелок – це звичайна м’яка іграшка, найбільший – велетенські лапи дракона на задньому плані сцени. Образ “середнього” Грубелока створено за принципом ляльки-тантамарески: тіло дракона – це тіло актора, одна голова – це маска, одягнена на обличчя актора, дві інші голови Грубелока – це такі ж маски, але одягнені на витягнені вбік руки.

Актора як виразника збірного образу бачимо у виставі Курського державного театру ляльок (Росія) “Олена Премудра” М. Бартенєва. Це, зокрема, образи лісу, води, які існують поруч з героями-лялькарями (режисер вистави – В. Бугайов, сценограф – В. Нікітін). У виставі лялькарі дещо відсторонені від лялькових персонажів. Зрештою, актори одягнені не у звичний чорний одяг лялькарів, а в барвисті костюми.



Лялькарі є наче окремими персонажами казки, створюються ілюзія “незалежності” ляльки.

Вистава Волинського обласного театру ляльок “Цілюща яблунька” В. Данилевича багата на яскраві образи лялькових персонажів, кожен – з особливим характером, що візуально втілюється через пластику, поведінку, особливе “життя” ляльок (режисер – Д. Поштарук). Наприклад, образ вередливого короля, який “бунтує” навіть проти лялькаря, наче ще більше “оживає”, створюється абсолютна ілюзія його незалежного, самостійного існування: такі вони, королі... Проте герої “губляться” на сцені серед надміру яскравих, не завжди функціональних елементів декорацій. Але чудовий образ яблуньки-віяла, що несподівано “виростає”, стає візуальним втіленням предмета конфлікту у виставі (художник – С. Пасюк).

Стилізоване народне “купальське” деревце створив художник М. Данько у виставі Чернівецького обласного театру ляльок “Чарівне дерево” Р. Неупокоев.

Сцена з вистави “Чарівне дерево” Р. Неупокоева. Режисер – Р. Неупокоев, художник М. Данько. Чернівецький обласний театр ляльок.

ва. Цей образ є не лише тим чарівним деревом, до якого прагнуть герої, але й місцем дії для лялькових персонажів. За допомогою теплої коричнево-жовтої колористики, деталей акторських костюмів, народно-обрядових пісень та танців створюється атмосфера первісного поганського середовища (композитор – Є. Столяр, актори – В. Володькіна, Ю. Квятковська, М. Тисленко, Є. Столяр). Художньо вистава дуже точно розкриває образи: чарівного дерева, дракона (червоного паперового змія зі східних містерій), поганського середовища, однак, не зважаючи на вплетені елементи ритуального танцю, вистава залишається статичною.

Елементи ярмаркового театру, театру тіней та масок використав ляльковий театр “Маска” (м. Жешув, Польща). У виставі “Казка про щастя” І. Дегурської використовується два сценічні простори (сценограф І. Маречкова). В одному – дія відбувається у катеринці, яку крутить актор Б. Міхалек і в якій розташувалися невеличкі лялькові герої – Старий, Свинка, Мишка та Півень. Другий – це простір сцени, де діють ті ж персонажі, тільки роль Старого в живому плані виконує актор (Б. Міхалек), а Свинка, Мишка та Півень – це планшетні ляльки, яких водять з-за ширми





Сцена з вистави “Казка про щастя” І. Дегурської. Режисер – Е. Гедройц, художник – І. Маречкова. Театр “Маска” (м. Жешув, Польща).

(Е. Вінярська, М. Бури, А. П’єцух). Режисер вистави Е. Гедройц використовує тіні як спосіб передачі “недосяжності” героїв.

Заключною виставою фестивалю була постава Львівського обласного театру ляльок “Два леви” А. Сіренка (режисер – О. Куцик). Вистава постає перед глядачем як легенда, яку розповідають лялькові персонажі: Блазень та Пташка. Образи героїв легенди втілювали за допомогою тростинових ляльок з-за ширми С. Кабанова, С. Курилко, В. Курилко, М. Вікс, О. Кочергін. На сцені не використовується живий акторський план – глядач бачить класичну лялькову постанову, де лялькарі “приховані” від нього. Але крім того застосовано лялькові тіні, що надає загадковості та підкреслює важливість окремих сцен (художник – Т. Улинець).

Студенти I-го курсу акторського відділення кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Франка (художний керівник – доц. О. Куцик).

У рамках фестивалю демонстрували свою майстерність, навчальні та творчі здобутки студенти-лялькарі I курсу Львівського національного університету ім. І. Франка (керівник курсу – О. Куцик). Першу спробу лялькової концертної програми представили разом із режисером О. Самохваловою та викладачем сценічної мови Г. Яшною студенти-лялькарі III курсу Дніпропетровського обласного театральномужового коледжу.

Третій фестивальний вечір організатори віддали науково-практичній конференції “Українська школа лялькарів. Сучасність та майбутнє”. Учасники торкнулися проблем фаховості у вихованні та підготовці акторів лялькового театру, їхньої майбутньої праці. Важлива думка, яка об’єднувала

чимало виступів, полягала в потребі обміну досвідом, інформацією, творчими досягненнями не тільки між навчальними закладами, які готують фахівців театру ляльок, а й між самими театрами. Фестиваль “Золотий Телесик” – крок до такого спілкування. Для глядача ж – це чудова нагода завдяки театру ляльок, який здатен знайти незвичайне у звичному і навпаки, поринути в казку, що відновлює правду почуттів, “відчищає” душу, мов золоту монету, до блиску.

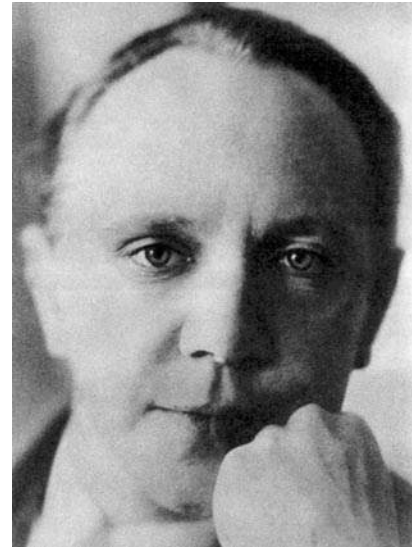
Світлини до статті – Уляни Рой



Михайло ЧЕХОВ

ПРО ТЕХНІКУ АКТОРА*

(Продовження, початок: “Просценіум”, ч. 1 – 2 (11–12)/2005 – ч. 2-3(15-16)/2006)



Михайло Чехов

Форма

Справжнім творам мистецтва, так само, як легкість, властива й чітко окреслена *форма*. Навіть у незакінчених творах великих майстрів можна бачити потяг до чіткої форми. Їхня величезна внутрішня активність і бурхлива уява (яку нам, сучасним художникам, важко собі уявити) примушували їх шукати чітку, закінчену форму. Без неї вулканічна сила їхнього генія народжувала б тільки хаос. Не відчуває необхідності у формі тільки слабкий, неживий творчий імпульс.

Актор має справу з *рухомою* формою свого тіла. Виразність його залежить від *чуття форми*.

Вправа 17.

Зробіть жест, внутрішньо затримавши увагу на його *початку й фіналі*. Відмежуйте його, таким чином, від усякого *до і після*. Вивчіть цей жест, хай би яким простим він був, повторивши кілька разів. Почніть працювати над його чіткою формою. Сенс вправи полягає не тільки в тім, щоб знайти чітку форму для цього жесту, але найперше в тому, щоб збудити у вашій душі почуття форми. Переходьте до нового жесту тільки після того, як одержите *естетичне задоволення* від вивченого, легко виконуваного і добре сформованого жесту.

Проробіть той самий жест у своїй уяві. Добийтеся і в цьому випадку естетичного задоволення. Перейдіть до складніших жестів.

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

Працюйте в такий самий спосіб над словами і фразами. Від простих і коротких переходьте до складніших і довших.

Переходьте до коротких імпровізацій, намагаючись *під час гри* зберігати чуття форми. В імпровізації може виявитися багато “початків” і “кінців” – намагайтеся мимохідь позначити їх у своїй свідомості. Уникайте різкості, що може вкратися у ваші вправи. Таке може трапитися, утім, тільки тоді, коли ваше уявлення про форму буде занадто зовнішнім. Жива форма зароджується не зовні, але всередині, у душі.

Станьте прямо, спокійно, без напруги. Зосередьтеся на думці: “моє тіло – це форма”. Розгляньте *подумки* форму вашого тіла. Почніть рухатися (також спокійно і просто), усвідомлюючи: “моє тіло – це форма, що рухається”. Повторюйте цю вправу щодня.

Вправа 18.

Наступний крок – засвоєння певних ідей. [...] Я опишу тут стисло деякі з них.

Людина і тварина у різний спосіб пов’язані із землею. Тварина всіма чотирма кінцівками торкається поверхні землі – тим часом руки людини вільні. Хребет тварини розташований паралельно до земної поверхні – людина стоїть прямо. Голова тварини нахилена до землі – голова людини тягнеться догори. У порівнянні з тілом тварини тіло людини вільне і може слугувати її вищим, творчим цілям. Уживіться в розбіжність форм тіла – тваринного й людського і постарайтеся по-новому *оцінити* переваги вашого тіла.

Оцініть форму і положення голови людини. Своєю завершеністю (округлістю) вона віддзеркалює космос. Оперта на плечах і шиї, звернена вгору, до

сонця і зірок, вона сповнена творчих ідей та образів. Її виразність на сцені – у її *положенні щодо тіла*. Штучна міміка обличчя, гримаса знищує виразність голови. Гримаса – спроба “жестикулювати” головою. Голова не призначена для “жестів”, і всяке намагання надати рухливості м’язам обличчя – неестетичне. Обличчя й особливо очі самі відбивають внутрішнє життя актора на сцені, якщо він відмовляється від силуваної міміки.

Руки людини – найрухливіша і вільна частина її тіла – зв’язані з почуттями. Ритми подиху і биття серця в грудях (у сфері почуття) безпосередньо впливаються в руки, роблячи їх виразниками найтонших настроїв і почуттів. Актори часто забувають, якими виразними можуть бути їхні руки.

У ногах людини прозирає її воля. Придивіться до ходи людини, і ви побачите індивідуальні особливості її волі. Воля буває не тільки сильною і слабкою, як часто думають актори. За словами д-ра Ф. Риттельмейра, буває воля сильна, яка швидко слабне, і воля тривка, яка посилюється від зіткнення з перешкодами; воля гнучка, рухлива або нерухома; воля свідомо, що обудилася, або така, що спить; протестуюча, що не приймає речей такими, як вони є; воля соціальна, що знаходить радість у спільних зусиллях багатьох, чи, навпаки, воля, що слабшає у спільній роботі; воля видима, невидима, зовнішня, внутрішня, духовна, матеріялістична, егоїстична і т.д. Спостерігайте за ходом людей, намагаючись визначити характерні риси їхньої волі. Звичайно, руки людини також сповнені волею, але в них вона забарвлена почуттями.

Думки, вправи і спостереження такого роду поступово навчать вас інакше переживати і послугувувати своїм тілом на сцені як рухомою формою, як інструментом, за допомогою якого ви втілюєте перед глядачем ваші художні образи. У вас виробляється те особливе, тонке чуття краси і правди, яке найкраще можна означити словами: “*естетична совість*”*. Ваше тіло стане “мудрим” на сцені. Хіба не зауважували ви, яким “немудрим” може бути тіло актора на сцені, якщо він ніколи ґрунтовно не розмірковував про тіло, не намагався оцінити його як засіб виразності, із усіма його особливостями, гідністю та шляхетністю форм? Ніякі мудрі слова, які дає автор, і жоден костюм, що його зробив художник, не сховають “немудрого” тіла на сцені. Не тільки драматичні образи потребують “мудрого” тіла: паяц з “немудрим” тілом навряд чи викликає вашу посмішку. Глупота смішна на сцені тільки тоді, коли її *зображають*.

* Вислів німецького філософа Шрейєра (Прим. Чехова)

Відчуття цілого

Третя зі згаданих мною якостей – цілісність (завершеність) художнього твору – є результатом здатності художника переживати свій твір як *єдине ціле*.

Ви, як актор, граючи на сцені, творите *в часі*. Ви просуваєтеся послідовно *від початку до кінця*. Тому початок і кінець є об’єднуючими моментами у вашій грі. Розвинувши в собі шляхом вправ здатність *одночасного* переживання цих двох моментів, ви навчитеся охоплювати роль у цілому, із усіма її деталями і перетвореннями. Якщо, виходячи на сцену, ви граєте тільки окремі моменти вашої ролі, забуваючи про попередній і наступний, ви ще не охопили ролі в цілому. Але якщо ви, зображуючи, наприклад, Хлестакова “у п’ятому номері під сходами”, голодного, у програвші, лякливого і нещасного, водночас бачите його ситим, щасливим і “впливовим”, яким ви покажете його наприкінці п’єси, якщо, дійшовши до фіналу, ви все ще бачите Івана Олександровича, який “продувся”, – ви опанували роллю як завершеним, закінченим цілим. Уміння охоплювати одночасно початок і кінець ролі поступово розвинеться в здатність у кожен окремий момент перебування на сцені переживати всю роль загалом.

Вправа 19.

Намагайтеся сприймати явища навколо вас у їхній *цілісності* (людей, тварин, рослини, камені, архітектурні форми і т.п.).

Дивлячись на пейзажі, старайтеся побачити окремі їхні частини як завершені, цілісні картинки (кадри фільму).

Розгляньте подумки проведений вами день, намагаючись і в ньому знайти періоди, які є більш-менш завершеним цілим.

Робіть те саме щодо вашого минулого життя і передбачуваного майбутнього (у зв’язку з вашими планами, ідеалами і цілями).

Те саме – з приводу історичних осіб і їхньої долі.

Розділіть на частини добре знану вам п’єсу. Потім постарайтеся пережити її всю в цілому, але так, щоб зберегти відчуття: цілість п’єси складається з окремих частин, кожна з яких сама по собі – завершене ціле. (Немає потреби при цьому бачити деталі п’єси – досить викликати в собі загальне відчуття *охоплення* цілого його частинами.)

Те саме – з незнайомою п’єсою.

Також – з літературним твором, спочатку відомим, потім невідомим.

Вдивіться в архітектурні форми пізньої готики і завважте, що в них один і той самий мотив знову й знову повторюється як у деталях, так і в цілому. Сприймійте виникнення цілості з деталей.

Слухаючи або згадуючи музичний твір, намагайтеся розрізнити в ньому окремі музичні фрази і пережити кожну з них як більш-менш самостійне ціле.

У всіх вправах, зв'язаних з часом (п'єса, спогад про пережитий день, біографія, музика і т.п.), тягніться до виразного усвідомлення *початку і кінця*. А у вправах, зв'язаних із простором (пейзажі, архітектура, рослинні і тваринні форми та ін.), намагайтеся звернути увагу на *просторові межі* цілого, яке ви спостерігаєте. Не робіть цього педантично, тобто наче окреслюючи контури розглянутого явища. Достатньо загального відчуття меж у просторі.

Перейдіть до рухів та імпровізацій, спочатку простих, потім складніших. Намагайтеся зберігати відчуття цілого й усвідомлювати початок і завершення.

Розділіть подумки приміщення, в якому ви працюєте, на дві частини. Переходьте з однієї частини (куліси) в іншу (сцена). Постарайтеся сприйняти перехід (поява перед уявною публікою) як ефектний *початок*. Вимовте заздалегідь обрану фразу, проробіть відповідний рух і знову підіть “зі сцени за лаштунки”, переживши перехід як ефектний *кінець*.

Приготуйте невеликий уривок, бажано з партнерами, як і раніше зберігаючи відчуття цілого, початку і кінця.

Краса

Краса – четверта якість, притаманна справжньому твору мистецтва. Тут я торкаюся небезпечної теми. Якщо її невірно зрозуміти, вона може призвести до шкідливих помилок.

Краса, як і будь-яке позитивне явище, має свій тінювий бік. Якщо мужність, наприклад, варто назвати достоїнством, то нерозсудливу сміливість – її карикатурним викривленням; якщо обережність – корисна і позитивна якість душі, та негативний її бік, страх – явище шкідливе і руйнівне; якщо любов – одне з найглибших почуттів людини, то її негативний прообраз, сентиментальність, робить його поверхневим і егоїстичним. Те саме стосується і краси. Справжня краса таїться *усередині* людини, неправдива – *зовні*. Усяка краса “для інших” перетворюється в красивість. Потреба бути красивим *для самого себе* (внутрішньо) є прикметою, що виділяє художню натуру. Чуття краси властиве акторові, як і всякому художнику, і воно повинно бути розкритим і пережитим як *внутрішня* цінність. Тоді воно стане постійною якістю, притаманною його творчості.

Вправа 20.

Почніть, як і в попередніх вправах, із нескладних рухів, прислухаючись до естетичного задоволення, що виникає у вашому тілі. Уникайте бажання зіграти

задоволення від руху. Воно з'явиться і розвіється само собою, якщо ви не будете квапити його приход. Робіть вправу строго, серйозно і спокійно, не допускаючи сентиментальности. Не підкреслюйте, не намагайтеся підсилити тонке чуття краси, що виникає у вас. Нехай воно *самовільно* виливається в простір навколо вас.

Перейдіть до складніших і жвавіших рухів. Долучіть до них кілька слів. Проробіть вправи 16, 17 і 19, намагаючись цього разу зосередити увагу не тільки на легкості форми і завершеності рухів та слів, але й на естетичному задоволенні від них.

Перейдіть до простих імпровізацій, з'єднуючи в них легкість, форму, завершеність і красу.

Спостерігайте і *розрізняйте* в навколишньому житті красу і красивість.

Виділіть короткий період часу у вашому повсякденному житті, намагаючись рухатися і говорити красиво *для самого себе*, без найменшого бажання видатися красивим для вашого оточення. Якщо вашої вправи не помітять інші – ви обрали вірний шлях.

Робіть вправи з уявним центром у грудях з погляду краси, якою він (центр) наділяє ваше тіло.

Розглядайте твори мистецтва, спостерігайте явища природи, пейзажі, рослини, гру світла, хмари і т.п., намагаючись усвідомити, що саме здається вам красивим у них. Не задовольняйтесь загальним відчуттям красивого взагалі. Таке занадто мало усвідомлене відчуття може легко обернутися на сентиментальність.

Вдивляйтеся в портрети людей, що не здаються, на перший погляд, красивими, і спробуйте знайти в них красиві риси.

Потворне на сцені

Може виникнути питання: як зображати на сцені потворні положення і відразливі характери? Чи не утратять вони своєї виразности, якщо режисер і актор у цьому випадку не відмовляться від принципу краси? І тут ми знову повинні розрізнити *тему і засоби виразности*. Усе потворне, зле і бридке має право на існування в мистецтві тільки як *тема*, але не як засіб виразности. Негативне явище або характер, зображені на сцені неестетично, викликають у глядача суто фізичну реакцію нервів. Сила мистецтва, що внутрішньо переминює і звеличує, в цьому випадку залишиться паралізованою. Навпаки, естетично зображене само по собі неестетичне явище (тема) з поодиноким випадку (як у житті) перетворюється на ідею (як у мистецтві) і перестає викликати суто фізичну реакцію глядача.

ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ І ХАРАКТЕРНІСТЬ П'ЯТИЙ СПОСІБ РЕПЕТИРУВАННЯ

Єдині чесні іпокрити – актори.
Хазліт

Втілення образу

У той час як ви, вправляючись, зосереджено стежите у своїй уяві за життям створюваного вами образу, ви зауважуєте, що тіло ваше мимоволі й ледь помітно починає рухатися, наче беручи участь у процесі уяви. Такий же легкий рух ви відчуваєте і в голосових зв'язках, коли вслухаетесь в слова, які вимовив ваш образ. Чим яскравіше ви бачите і чуєте його у вашій фантазії, тим відчутніше реагують ваше тіло і голосові зв'язки. Це свідчить про ваше бажання *втілити* витвір вашої творчої фантазії і вказує вам шлях до зрозумілої *техніки* такого втілення, що відповідає акторській природі.

Припустімо, працюючи над образом ролі, ви досягли того, що ясно бачите і чуєте його у вашій уяві. Зовнішній і внутрішній вигляд вашого героя стоїть перед вами в усіх деталях. Як же вам приступити до його втілення?

Було б помилкою, якби ви захотіли втілити (зіграти) ваш образ *негайно*. Хай би як тонко були розвинені ваші почуття, тіло і голос, вони все-таки можуть зазнати шоку від занадто великих вимог, висунутих перед ними так раптово. Вони не зможуть вірно передати характеру, створеного вашою уявою. Актори занадто добре знайомі з такого роду шоком і часто шукають порятунку від нього в старих, заляжених сценічних звичках.

Якщо ви хочете йти вірним і легшим шляхом – приступайте до втілення вашого образу *частинами*. Ви бачите його рух, чуєте його мову, проникаєте в його внутрішнє життя. З усього, що стоїть перед вашим внутрішнім зором, ви вибираєте *одну* рису: відрух руки, ходу, нахил голови, слово, фразу, погляд, характерний жест, внутрішній стан і т.п. і з увагою вивчаєте цю рису в уяві. Потім ви втілюєте *тільки її одну*, наче імітуючи створене і пророблене вами у вашій фантазії. Тепер ваше тіло, голос, почуття без зайвої напруги чи звичного кліше (штампу) легко виконують це посильне для них завдання. Після однієї чи декількох спроб утілення ви знову вдивляєтеся у ваш образ, знову імітуєте його і т.д. Ви повторюєте цей процес доти, доки обрана вами для втілення деталь не стане близькою вам, поки ви не досягнете легкості в її виконанні.

Переходячи в такий спосіб від однієї риси до іншої, проробляючи і втілюючи крок за кроком вашу

роль, ви сягаєте, нарешті, моменту, коли відчуваєте, що весь образ живе у вас і вам уже немає потреби втілювати його частинами. Пізніше ви завжди можете повернутися до описаного прийому, якщо відчуєте, що через ті чи інші причини відхилилися від правильного шляху.

Працюючи над утіленням ролі, ви можете користатися технікою *питань і відповідей*, про яку я говорив вище. Замість здогадів чи міркувань про те, що варто зробити в якийсь момент зображуваній вами на сцені особі, ви, поставивши їй питання, змушуєте тим самим зіграти перед вами сцену в багатьох варіаціях і, зробивши свій вибір, приступите до втілення побаченого.

Характерність

Немає *нехарактерних* ролей, як немає двох зовні і внутрішньо однакових людей. Те, що відрізняє їх одне від одного, є, говорячи акторською мовою, їхня *характерність*, хай би як слабо була вона окреслена. Той, хто незмінно зображує на сцені тільки самого себе, навряд чи знає, яку творчу радість дає акторові перевтілення, тобто прийняття на себе характерних рис іншої особи. Радість ця буде для вас тим більшою і досконалішою, чим виразнішими і простішими будуть засоби, за допомогою яких ви засвоюєте характерні риси вашої ролі.

Працюючи над роллю, ви виконуєте два процеси: з одного боку, пристосовуєте образ ролі до себе, з іншого – себе до образу ролі. Так ви зближуєтеся з ним. І хоча є межа, яку ви не можете переступити (ваші внутрішні і зовнішні акторські дані визначають цю межу), все-таки ви можете досягти багато чого, якщо будете застосовувати правильні засоби.

Звичний поділ характерності на внутрішню і зовнішню тільки почасти правильний. Ви не можете засвоїти манери зовнішньої поведінки іншої особи, не проникнувши в її психологію, так само як не можете не виразити зовні її внутрішніх особливостей. Усяка характерність є завжди зовнішньою і внутрішньою одночасно, лише з певним відхиленням у той чи інший бік.

Уявне тіло

Працюючи над засвоєнням характерних рис ролі, ви знову повинні звернутися до сили своєї уяви, аби змогли правдиво й якнайшвидше викликати необхідні перетворення в самому собі. Уявіть, що вам потрібно зобразити на сцені людину, характерні риси якої ви визначаєте як лінь, неповороткість (душевну і тілесну), повільність і т.п. Тіло його ви бачите гладким і незграбним, зріст – незначним, плечі й руки – опущеними і т.п. Ви створили цю людину у своїй

фантазії. Що робите ви для того, щоб утілити її з усіма душевними і тілесними ознаками? *Ви уявляєте на місці вашого тіла інше тіло*, те, що ви створили для вашої ролі. Воно не збігається з вашим; воно нижче, масивніше від вашого, руки його, можливо, довші від ваших, воно не здатне рухатися з такою швидкістю і спритністю, як ваше, і т.д. У цьому “новому тілі” ви починаєте почувати себе іншою людиною. Воно поступово стає звичним і знайомим для вас, як ваше власне. Ви вчитеся ходити, розмовляти відповідно до його форм. Ця захоплююча і легка робота крок за кроком приводить вас до того, що ви вільно і правдиво починаєте діяти і говорити вже не як ви, але як зображувана вами особа. Причому уявне тіло – це, як продукт вашої творчої фантазії, *одночасно і душа, і тіло людини*, яку ви готуєтеся зобразити на сцені. У ньому поєднується для вас і внутрішнє, і зовнішнє начало. Незабаром ви по-новому переживете і ваше власне, пронизане новою психологією тіло, і вже більше не відчуватимете потреби в *уявному* тілі. Ніколи інтелектуальний аналіз не розкриє перед вами психології ролі з такою правдивістю, глибиною чи гумором, як створене вами уявне тіло. Найменша зміна, яку ви зажадаєте провести в ньому, удосконалюючи його, буде розкривати перед вами нові душевні нюанси ролі.

Уявний центр

Ще глибше і тонше опануєте ви характерністю ролі, якщо до створеного вами тіла приєднаєте ще й уявний *центр*. Я казав уже, що центр цей міститься у грудях і робить ваше тіло гармонійним, наближуючи його до ідеального типу. Але, як тільки ви хоча б трохи зрушите його із середини грудей і прислухаєтеся до нового відчуття, ви негайно ж зауважите, що замість ідеального тіла ви маєте характерне тіло. Відповідно зміниться і ваша психологія. Якщо ви, наприклад, перенесете центр із грудей у голову, думка почне відігравати характерну роль у вашому виконанні на сцені. Однак ви по-різному відчуєте характерну участь думки у вашій грі залежно від того, яку роль граєте. Для Фауста, наприклад, центр, розміщений у голові, додасть вашій грі характер мудрости, у ролі ж Вагнера, навпаки, він допоможе вам зобразити фанатизм і недолугість думки. Залежно від особливостей ролі змінюватиметься і ваше уявлення про центр, якщо ви дасте волю вашій творчій фантазії. Центр у голові Фауста ви можете, наприклад, уявити великим, сяючим і променистим, тим часом центр у голові Вагнера – невеликим, напруженим і навіть шорстким. Ви можете помістити невеликий, схожий на кристал центр у плече або око для таких характерів, як Квазімодо чи Тартюф. М’який, теплий,

не надто маленький, в ділянці живота – для Фальстафа чи сера Тобі Белча. Тендітний і прозорий центр у колінах – для сера Ендрю Ег’ючика. Навіть поза межами тіла ви можете уявити центр. Для Гамлета, Просперо чи Отелло, наприклад, ви можете помістити його перед тілом. Для Санчо Панси – позаду, нижче спини, і т.п.

Знайшовши уявні тіло і центр і живившись у них, ви побачите, що вони стають рухливими і здатними змінюватися залежно від сценічного положення. Ви зауважите, що не тільки *ви* граєте створеним вами тілом і центром, але й *вони* грають вами, викликаючи нові душевні й тілесні нюанси у вашому виконанні.

Ось приклад. Ви готуєте роль Дон Кіхота. Ваша уява давно вже намалювала вам його зовнішній і внутрішній вигляд. Тепер ви шукаєте для нього тіло і центр. Чи бачите ви його закоханим і тихим, чи він для вас строгий, закований у лати, верхи на худому коні, у задумливій пустелі, чи в бою, чи за книгами у хвилини пристрасних фантазій про шолом Мамбрена – ви знаєте: тіло його – пряме, худе, тонке, ніжне. Центр – сяючий, маленький, неспокійний, гарячий – обертається високо над його головою. Ви увійшли в це тіло і помістили центр над своєю головою. “Ти стоїш на сторожі зброї”, – говорите ви Лицареві Печального образу (тобто собі самому). “Шерех... ворог наближається!” Скоряючись вашому наказові, лицар у шоломі й у латах (ви самі) починає рухатися: його плечі опустилися, довгі руки зависли і пальці по-дитинячому розкрилися. Шия, худа і довга, як у зляканого птаха, хоче підняти неспокійну голову до центру, але центр подається усе вище, обертаючись й розсипаючи іскри. Чим настирливіше тягнеться вгору худюща фігура, тим більше гнуться в колінах старі слабкі ноги. Збиті убік лати носків на шнурочках дзеленькають тихо... лицар скрадається. “Тепер – нападай!” Усе змінилося! В одну мить центр опадає вниз і застигає у верхній частині грудей, спираючи подих! Плечі злітають, лицар горбиться, ноги стають довгими, тонкими. Спир спрямований у п’ятьму, у порожнечу... Стрибок на ворога, і центр, тепер маленький, темний, як м’яч на гумці, шмигає вправо і вліво, уперед та назад. Слідом за ним поривається лицар, то пригинаючи тіло до землі, розширюючись у плечах, то на мить спадаючи з тіла і націлившись угору навшпиньках...

Так, забавляючись, ви непомітно жививаєтеся в роль, у її характерні риси, увесь час залишаючись у сфері творчої фантазії. Ваша робота легка й артистична. Ви все більше й більше відходите від брутальності і важкості плаского натуралізму з його вимогами “точности, як у житті”.

Вправа 21.

Домисліть собі *яке-небудь* уявне тіло з центром у тім же просторі, де існує ваше власне тіло. Почніть рухатися, говорити і виконувати прості дії, намагаючись вжитися в характер, що виник від випадково обраних вами тіла і центру. Проробіть цей характер так, начебто б ви готували роль. Повертайтеся до нього протягом кількох днів, удосконалюючи і деталізуючи його.

Створіть інший такий самий випадковий характер. Почніть вносити *нескладні* зміни в уявне тіло.

Змінійте характер центру, уявляючи його собі, наприклад, великим, маленьким, стиснутим, таким, що розширюється, віддаляється, наближається, променистим, світлим, темним, важким, легким, твердим, м'яким, теплим, холодним і т.п. Стежте, які зміни виникають у характері від перемін, вироблених вами в тілі і центрі.

Виберіть характер з п'єси чи літератури і знайдіть для нього уявне тіло і центр. Вправляйтеся в розробленні та засвоєнні їх.

Коли ви відчуєте бодай якусь впевненість і легкість при виконанні попередніх вправ – поставте собі задачу: *у найкоротший термін* (за кілька хвилин) створити і розробити в деталях характер, виходячи з випадково узятих вами тіла і центру. Спробуйте в цей же короткий проміжок часу виробити також і манеру мови створеної вами особи. Потім, після вправ, спробуйте уявити собі його біографію і спосіб життя.

ІМПРОВІЗАЦІЯ

ШОСТИЙ СПОСІБ РЕПЕТИРУВАННЯ

Засвоїти *психологію* актора, що імпровізує, – означає знайти себе як художника.

Імпровізація

Усе, що в грі актора набирає завмерлої, нерухомої форми, відвертає його від самої сутності його професії – *імпровізації*.

Актор, що імпровізує, користується темою, текстом, характером дійової особи, даними йому автором, як *мотивом* для вільного прояву *своєї* творчої індивідуальності. Його психологія істотно відрізняється від психології актора, не здатного до імпровізації на сцені. Коли цей другий педантично тримається знайдених один раз вдалих прийомів гри, ремарок автора, тяжіє до точного повторення зазначених йому мізансцен і вважає головною своєю задачею виго-

лошення авторського тексту, актор, що імпровізує, почуває себе істотно незалежнішим. Хоч би скільки разів виконував він ту саму роль, він завжди знаходить нові нюанси для своєї гри в кожен момент перебування на сцені.

Відповідно вправи допоможуть вам засвоїти собі психологію і техніку актора-імпровізатора.

Вправа 22.

Визначіть відправний і заключний моменти для своєї імпровізації. Вони повинні бути точними і невимушеними. Наприклад: на початку ви швидко встаете з місця і твердо вимовляєте “Так!” Наприкінці ви безвольно опускаєтеся на стілець і говорите “Ні!”. Усю середню частину, весь перехід від відправного моменту до заключного ви імпровізуєте. Не придумуйте *наперед* виправдань для ваших дій, не беріть ніякої визначеної теми, але, поклавшись на враження від вашого ж власного руху і слова (відправний момент), вільно, з довірою до себе почніть грати те, що підкаже вам ваша підсвідомість. Нехай кожен наступний момент буде *психологічним* наслідком попереднього. Так, не маючи заздалегідь визначеної теми, ви продовжуєте імпровізувати, просуваючись від початку до наміченого вами кінця. Усе, що ви робите при цьому, приходить цілком з царини вашої творчої підсвідомості і є несподіванкою навіть для вас. Це *чиста форма імпровізації*. У цю хвилину ви – *актор* у справжньому сенсі цього слова. Імпровізуючи у такий спосіб, ви проходите цілу гаму різноманітних почуттів, настроїв і вольових імпульсів. Ви знайомитеся з багатствами вашої власної акторської душі, про які ви, можливо, не підозрювали раніше. Ваша уява пробуджується, і ви, можливо, створюєте несподіваний і новий для вас образ. Ви відчуваєте, як вивільняється в вас справжній художник: актор-імпровізатор.

Але ви не блукаєте безцільно; вами керує заключний момент імпровізації. Він скеровує вашу гру, не зв'язуючи ні ваших дій, ні вашої фантазії. Ви імпровізуєте вільно, але не безцільно.

Вправляйтеся в такий спосіб доти, поки ваша душа не розвине цілковитої повної довіри до самої себе. Поки вам не стане далекою думка: “Що ж я робитиму без теми і слів, які дає мені автор?” У часі імпровізації ваша творча підсвідомість (не інтелект) замінює вам автора.

Потім перейдіть до вправи, де ви крім заздалегідь накреслених початку і кінця берете ще і визначену основу для вашої імпровізації. Такою основою можуть бути, наприклад: легкість, форма, краса (“естетична совість”), завершеність, атмосфера, психологічний жест, характерність (уявне тіло і центр), випромінювання і т.п. Навіть конкретний різновид рухів може

бути основою для вашої імпровізації, наприклад: формотворчі, плавні, ширяючі чи випромінюючі рухи. Не беріть спочатку більше, аніж одну основу.

Для групових імпровізацій принцип побудови і проведення їх залишається тим самим. Різниця полягає тільки в тім, що кожен із імпровізаторів рахується з грою своїх партнерів (реагуючи на неї не інтелектом, а так само безпосередньо, як на свою власну гру при індивідуальній імпровізації). Початковий і заключний моменти при групових вправах повинні зберігати таку ж простоту, як і при індивідуальних. Наприклад: початок – автор читає колегам, що зібралися в нього, свій новий твір. Кінець – усі розходяться, прощаючись один з одним і з автором. Або: початок – ніч, невелика залізнична станція, збудьговані пасажери чекають прибуття потягу. Кінець – дзвоник звіщає про наближення потягу. Мандрівники, які встигли перезнайтися, спішно зібравши свій багаж, рушають до виходу, що веде на перон, і т.п.

Не ускладнюйте ваших вправ. Чим вони простіші, тим швидше і вірніше вони приведуть вас до мети.

Здатність словесної імпровізації не є акторським хистом, і не треба відволікати свою увагу на пошук найкращих слів. Суть вправи не постраждає від невідало дібраних фраз і висловів.

Занадто довгі імпровізації можуть викликати зайві труднощі, такі, що притемнюють зміст вправи, якот, наприклад: інтелектуальне захоплення діалогом, що раптово виник, однобічний розвиток знеацька усвідомленої теми, домінування одного учасника над іншими і т.п. Такі небажані явища майже відсутні в коротких імпровізаціях.

Імпровізація як спосіб репетирування

Тепер уявіть собі, що між відправним і заключним моментами ви встановили ще один перехідний момент усередині. Від цього для вас у процесі імпровізації нічого не зміниться. Ви вільно пройдете через середній момент і прямуватимете до заключного. Уявіть собі тепер, що ви встановили багато таких моментів і що ви переходите від одного до іншого. Що нагадає вам така вправа? Хіба не те ж, що ви робите, репетируючи чи граючи п'єсу, написану автором? Різниця полягає тільки в тім, що, приступаючи до роботи над готовою п'єсою у звичайний спосіб, ви забуваєте *себе* як імпровізатора і припускаєте несвідомо, що автор *уже* зробив за вас усю творчу (імпровізаційну) роботу і вам залишається тільки безпомилково виконати його вказівки. Ви знижуєте значення *свого* творчого процесу, опускаючи його на нижчий рівень. Але якщо ви усунете цю суто *психологічну* помилку і розвинете завдяки вправам свою здатність імпровізації, ви незабаром переконаєтеся,

що *театральне мистецтво* – це *безперервна імпровізація*, що немає такого моменту на сцені, коли ви, як актор, були б позбавлені можливості імпровізувати. Навряд чи варто згадувати про те, що імпровізація не повинна перетворюватися на *свавілля* актора на сцені. Актор не повинен спотворювати ані тексту автора, ані мізансцен режисера. Без них його імпровізація не мала би основи. Свобода актора, що імпровізує, виражається в тім, *як* він вимовляє слова автора, *як* втілює мізансцени режисера, *як* нюансує інтерпретацію ролі, знайдену в період репетицій. Досвід показує: чим дбайливіше ставиться актор до загальної композиції спектаклю, тим вільніше він почуває себе як імпровізатор.

Імпровізація може бути одним зі способів репетирування. Ви вибираєте сцену, з якої хочете почати ваші репетиції. Якщо сцена довга, ви берете невелику частину і, встановивши, за автором, початок і кінець, разом з партнерами починаєте імпровізувати. У цьому випадку вами керує і скеровує ваші дії не тільки кінець, як у запропонованій вище вправі, але й зміст сцени, тема, що дає вам автор. Проробивши кілька разів таку імпровізацію, ви додаєте до відправного і заключного моментів один чи два моменти для середньої частини імпровізації, також позичаючи їх зі сцени, над якою ви працюєте. Автор дає вам для цього і текст, і психологічний малюнок. Поступово, усе більше заповнюючи лакуни між наміченими вами моментами, ви, не втрачаючи *психології актора*, що *імпровізує*, легко проведете всю сцену так, як її написав автор. Але ви переживатимете усе, що ви робите на сцені, як *ваш власний* твір. Написана автором п'єса буде приводом для вашої творчості. Вона вкаже вам напрямок, надихне вас, але не позбавить самостійності. Залишаючись вірним авторському задуму у всьому, ви, разом з тим, повною мірою будете його співавтором.

Засвоївши в такий спосіб сцену, ви берете тепер одну за одною несхожі основи для вашої репетицій-імпровізації (легкість, форма, випромінювання, атмосфера, характерність, психологічний жест, гра з забарвленням і т.п.). Це позбавить вас манери репетирування *взагалі, безцільно*, що зазвичай затримує як ріст окремих ролей, так і всієї вистави в цілому. Крім того, ви незабаром зауважите, що, узявши ту чи іншу основу для репетиції, ви завдяки її впливу на вас розбудите у своїй душі більше, ніж могли б очікувати від неї. Вона діє як ключ, що відмикає не тільки одну, але чимало дверей, які ведуть у тайники вашої творчої підсвідомості.

АКТОРСЬКИЙ КОЛЕКТИВ

Колектив, що виникає з *бажання* окремих його членів до спільної праці, збільшує творчі сили індивідуальності; колектив, зібраний *примусово*, послабляє індивідуальність, позбавляє її оригінальності і поступово надає її діям характеру механічності.

Театральне мистецтво як театральна дія ставить перед актором конкретні вимоги. Хай би яким талановитим був актор, він не може повною мірою розгорнути своє обдарування, якщо внутрішньо ізольовує себе від колективу. Він повинен розвинути в собі здатність до колективної імпровізації, сприйнятливості до творчих імпульсів інших, підвищений ступінь творчої активності і почуття стилю. Про здатність імпровізувати я говорив вище. Подивимося, яким чином можуть бути розвинуті три інших якості.

Сприйнятливість

Вправа 23.

Учасники вправи повинні почати з того, що скажуть собі: “Ми – група, ми присутні тут, ми разом”. Потім кожний із членів групи повинен докласти зусиль, аби усвідомити *індивідуальну* присутність кожного іншого члена групи так, як і свою присутність серед них. Творчий колектив складається з *індивідуальностей*. Він не повинен перетворюватися на *масу*, що поглинає окремі особистості. Тому кожен учасник вправи повинен, переборовши загальне уявлення: “ми”, сказати собі: “ВІН, і ВІН, і ВІН, і Я”.

Без сентиментальності й зайвої чутливості кожен член групи чинить внутрішнє зусилля *відкритися* своїм партнерам. Це значить: бути готовим сприйняти імпульс, навіть дуже тонкий, від кожного присутнього в будь-який момент і могли гармонійно реагувати на нього.

Коли в такий спосіб установився певний контакт між учасниками вправи, вони вибирають низку визначених простих дій для послідовного їхнього виконання. Дії ці можуть бути, наприклад, такими: 1) спокійно ходити по кімнаті, 2) бігати, 3) стояти нерухомо, 4) сидіти на стільцях, 5) розійтися і встати уздовж стін; 6) зійтися в центрі кімнати і т.п. Внутрішньо відкрившись один одному, кожний з учасників намагається *розгадати*, яку з намічених дій *група хоче* виконати в певний момент. Не домовляючись попередньо про порядок їхнього виконання, група переходить від однієї дії до іншої. *Прагнення розгадати* наміри групи розвиває тонкість сприй-

няття учасників щодо партнера. Бажання вгадати не виключає, зрозуміло, можливості безпосереднього спостереження кожного учасника за діями партнерів. Зміст вправи саме і полягає в тім, щоб підвищити *спостережливості* і *сприйнятливості* актора щодо партнерів на сцені.

Проробіть низку етюдів-імпровізацій. Наприклад: кінець багатолюдних зборів. Голова вимовляє кілька фраз своєї заключної промови і повідомляє, що збори закінчено. Те, *як* він робить це, задає тон для усієї наступної імпровізації. Своїми діями і манерою говорити він наче диктує “музичну тональність”, об’єднуючи в ній усіх учасників вправи. Чи спалахне гаряча суперечка, чи учасники зборів замисляться, чи виявлять вони задоволення або роздратування, чи створиться важка, напружена чи, навпаки, радісна, піднесена атмосфера, чи почнуть члени зборів розходитися або захочуть залишитися і продовжувати бесіду і т.п., залежатиме від того, що зуміють “почути” учасники вправи в тоні, поданому їм головуючим. (Подібні вправи можуть бути побудовані і для двох осіб).

Виберіть тему для імпровізації і визначте її в загальних рисах, наприклад: фабрика, сімейне свято, підготовка до подорожі, скандал у ресторані і т.п. Спочатку імпровізація, цілком імовірно, виявиться трохи хаотичною. Але учасники знову і знову повторюють її, *не обговорюючи*, поки їхні *зусилля відгадати і підтримати творчий намір партнерів* не перетворять імпровізацію в стрункий етюд з ясно вираженим змістом і чіткою послідовністю подій. Поступово група може перейти до складніших тем, наприклад: паніка в театрі, вибух на хімічному заводі, бійка, карнавал, збуджений натовп і т.п. Шляхом багаторазового повторення такі імпровізації повинні бути доведені до рівня добре зрепетированих сцен.

Активність

Велику помилку роблять актори, припускаючи, що вони можуть з’являтися на сцені (чи на репетиції) з тим ступенем активності, яка знайома їм у їхньому повсякденному житті. Бажаючи бути “натуральними”, вони переносять на сцену разом з повсякденністю і цю знижену активність. За словами Коклена, повсякденне життя, перенесене на сцену, справляє те ж враження, що і статуя в нормальний людський зріст, поставлена на високу колону. Так само як статуя, поставлена на високу колону, втрачає для спостерігача свою натуральну величину, так і актор втрачає для глядача свою натуральну активність, переносячи її на сцену.

Інстинктивно відчуваючи необхідність підвищеної активності, більшість акторів, граючи, вдаються

до так званого тиску. Але ця помилкова активність не досягає мети. Вона відштовхує публіку і паралізує творчі сили актора. Вона завжди локалізується в окремих частинах нашого тіла (в руках, ногах, шиї, голозових зв'язках і т.п.), стискає їх конвульсивно, утворює кепські театральні звички (штампи) і роз'єднує актора з партнерами на сцені. Здорова ж активність, навпаки, наповнює собою вся внутрішню і тілесну суть актора, звільняє його, робить сильним, здатним випромінювати і допомагає встановити контакт із партнерами. Вона викликає нові, несподівані засоби виразності на сцені і актор сприймає її як незмінне бажання творчості.

Вправа 24.

Розділіть лінією вашу кімнату на дві частини. Нехай ця лінія буде “порогом” сцени. Наближайтеся до “порогу” з наміром підвищити ступінь вашої активності, щойно ви переступите через нього. Зробіть внутрішнє зусилля *піднести* вольову хвилю низу, з ділянки ніг, нагору, до ділянки грудей, і тримайте її там. Робіть цю вправу багато разів. Стежте, щоб активність не переходила у фізичну, м'язеву напругу. При правильно виконаній вправі ви відчуєте, як усе ваше ество наче розширилося й збільшилося. При м'язевій нарузі, навпаки, ви переживете своєрідне стиснення, зменшення вашої істоти.

Переступивши “поріг”, почніть випромінювати вашу активність із грудей, потім з витягнутих рук і, нарешті, із усієї вашої істоти. Посилайте випромінювання в різних напрямках.

Випромінюйте активність, додаючи їй певного забарвлення.

Поступово перейдіть до нескладних імпровізацій. Намагайтеся робити їх, зберігаючи активність і випромінювання.

Групова вправа: один за одним учасники входять на сцену, переступаючи намічену лінію “порогу”. Кожен вносить із собою підвищену активність. Він випромінює її в простір навколо себе. Те ж саме робить і решта учасників вправи. Активність зростає, насичуючи простір (так, принаймні, повинні уявляти собі учасники вправи). Зблизившись, вони починають імпровізацію, користаючись як своєю *внутрішньою* активністю, так і активністю, що накопичилася в просторі *навколо* них.

Цілі вправи досягнуто, коли учасники можуть сказати собі: “Активність має об'єднуючу силу. Вона допомагає спілкуванню з партнерами і спонукає до колективної творчості”.

Візьміть собі за правило не починати репетиції чи спектаклю, не перейшовши внутрішньо “порогу” сцени.

Стиль

Актор повинен прагнути розбудити в собі почуття стилю не тільки тому, що професійна робота зіштовхує його з різними епохами. Це само собою зрозуміло. Але ще й тому, що стиль, так само як здатність до колективної імпровізації, сприйнятливність до творчих імпульсів інших і правильна активність, володіє об'єднуючою силою, яка допомагає акторові зливатися з колективом. Акторові недостатньо бути знавцем існуючих стилів. Він повинен уміти жити, рухатися, говорити і спілкуватися з партнерами у визначеному стилі. Він зобов'язаний розбудити в собі живе *чуття* стилю.

Вправа 25 (групова).

Учасники вибирають тему, наприклад: сум, помста, перемога, екстаз, благоговіння і т.п., і потім готують на обрану тему низку пластичних груп у різних стилях. Як стиль вони вибирають спочатку трагедію, драму, комедію, водевіль і клоунаду.

Вправу виконують в такий спосіб: повільно, з різних кінців кімнати, спостерігаючи один за одним, учасники сходяться одночасно до центру, де повинна утворитися група. Кожний прагне знайти для себе позу, що гармоніювала б з темою, з позами інших і була б підказана обраним для вправи стилем. Поступово група утворюється сама собою. Учасники повинні *усвідомити* гармонізуючу й об'єднуючу силу стилю.

Проробивши в такий спосіб ту саму тему послідовно в різних стилях, утворюючи щораз нові групи, учасники вибирають іншу тему і також проводять її через усі стилі.

Варіації вправи:

1. Учасники сходяться до центру кімнати *один за одним*. Перший, хто ввійшов, знайшовши позу, що відповідає темі і стилю, чекає, поки до нього один по одному приєднаються інші.

2. Після того як група сформувалася і рух у ній припинився, учасники знову починають рухатися, намагаючись і в *русі* зберегти знайдені гармонію, стиль і характер, що їх продиктовала тема.

3. У різних місцях кімнати одночасно утворюються дві чи три групи. Кожна з них повинна гармоніювати з іншими. Теми для кожної групи можуть бути різними, але стиль для всіх один.

4. Тему і стиль для утворення групи (чи груп) диктує музичний уривок або атмосфера. В другому випадку попередньо створюється атмосфера, як це було описано вище (див. впр. 3).

5. Створивши і зафіксувавши групу, учасники *переплавляють* її в інший стиль (наприклад: екстаз у стилі драми переплавляється в екстаз у стилі комедії,

водевілю і т.п.). Вони прагнуть досягти цього *мінімальними* зовнішніми засобами: кожен учасник, намагаючись зберегти свою первісну позу, довірившись *чуттю* стилю, пробує надати їй іншого характеру.

Виконуючи вправу з пластичними групами, намагайтеся уникати танцювальних і так званих пластичних рухів і поз, так само як і *стилізації*, замінюючи їх рухами, подібними до психологічного жесту. Стилізації досягають зовнішніми засобами, комбінуючою здатністю розуму, стиль же народжується з глибин творчої душі.

Групи стають різноманітнішими, пластичнішими і мальовничішими, якщо вправи відбуваються на підвищеннях станках і сходах, розташованих на підлозі.

Перейдіть до простих (групових чи індивідуальних) імпровізацій. Робіть їх у різних стилях. Стиль у цьому випадку визначає *автором* (наприклад: Гоголь, Достоевський, Толстой, Чехов, Шекспір, Метерлінк, Ібсен, Мольєр і т.д.).

Уявляйте себе одягненим у різні костюми, наприклад: грецька тога, лати середньовічного рицаря, сучасний бальний туалет, лахміття жебрака і т.п. Рухайтеся і говоріть у гармонії з уявним костюмом. Костюм дасть вам *чуття* стилю. Для групових вправ (імпровізацій або пластичних груп) усі учасники "одягають" однорідні костюми.

До уявних костюмів через якийсь час додайте уявні декорації того ж стилю.

ТВОРЧА ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ

Якщо актор хоче засвоїти техніку свого мистецтва, він повинен зважитися на довгу і важку працю; нагородою за неї будуть: зустріч з його власною індивідуальністю і право творити *за натхненням*.

Загальна характеристика

Мені здається, тут буде доречним сказати кілька слів про те, *що* на сторінках цієї книги я називав творчою індивідуальністю художника. Навіть коротке знайомство з деякими з основних її властивостей може виявитися корисним для актора, який шукає шляху до вільного прояву своєї творчої сутності на сцені.

Якщо ви запропонуєте двом однаково талановитим пейзажистам зобразити той самий ландшафт із неодмінною умовою передати його з можливою точністю, ви в результаті їхньої творчої праці одержите два *різних* пейзажі. Відбудеться це тому, що кожен з них зобразить вам своє *індивідуальне* сприй-

няття пейзажу, так би мовити, пейзаж *внутрішній*, а не зовнішній. Один з них, можливо, передасть вам атмосферу пейзажу, красу його ліній і форм, інший побачить і передасть силу контрастів, зобразить гру світла і тіней і т.п. Той самий пейзаж послужить їм приводом для прояву їхніх індивідуальностей, причому картини їхні свідчитимуть про *розбіжності* в цих індивідуальностях.

Індивідуальність Шиллера, говорить Рудольф Штайнер, виявляється в його творах як *моральна* тенденція: добро перемагає зло; Метерлінк шукає тонкощі *містичних* нюансів за зовнішніми явищами; Гете бачить *прообрази*, що поєднують різноманіття зовнішніх явищ. Станіславський ("Актор Prepares"*) говорить, що в "Братах Карамазових" Достоевського виявляється його *богошування*; індивідуальність Толстого виявляється в прагненні до *самовдосконалення*; Чехов бореться з *тривіальністю* буржуазного життя. Творча індивідуальність кожного художника завжди прагне виразити одну основну ідею, що проходить як лейтмотив через усі його твори. Те ж саме варто сказати і про індивідуальність актора.

Як часто ми чуємо, наприклад, що існує тільки *один* Гамлет, той, котрого створив Шекспір. А хто ризикне сказати, нібито він знає, яким був Гамлет в уяві самого Шекспіра? "Шекспірівський" Гамлет – міт. Насправді існують і повинні існувати стільки різних Гамлетів, скільки талановитих, натхненних акторів зобразять нам його на сцені. Творча індивідуальність кожного з них зобразить нам свого, у своєму роді єдиного Гамлета. З усією скромністю, але і з усією сміливістю актор зобов'язаний, якщо він хоче бути артистом на сцені, шукати свій власний підхід до зображуваних ним ролей. Але для цього він повинен докласти зусиль, аби розкрити в собі свою індивідуальність і навчитися прислухатися до її голосу.

Переживання творчої індивідуальності

Тепер запитайте себе: як переживає актор свою творчу індивідуальність у хвилини натхнення? У нашому звичному повсякденному житті ми говоримо про самих себе – "я": "я хочу, я почуваю, я думаю". Це наше "я" ми ототожнюємо з нашим тілом, звичками, способом життя, сімейним і соціальним станом і т.д. Але чи таким є "я" художника, що перебуває у творчому стані? Згадайте самого себе в щасливі хвилини перебування на сцені. Що відбувається з нашим повсякденним "я"? Воно мерхне, відходить на другий план, і натомість виступає інше, значно вище "я". Ви, насамперед, відчуваєте його як внутрішню

* Підготовка актора (англ.). – Прим. перекл.

силу, і притім силу іншого порядку, аніж та, знайома вам з повсякденного життя. Вона пронизує всю вашу істоту, випромінюється з вас у ваше оточення, заповнюючи собою сцену і глядацький зал. Вона зв'язує вас з публікою і передає їй ваші творчі ідеї та переживання. Ви відчуваєте: сила ця зв'язана і з вашим тілом, але інакше, ніж сила повсякденного “я”. Вільно випромінюючись, вона майже не напружує ані м'язів, ані нервів вашої фізичної організації, роблячи разом з тим ваше тіло гнучким, естетичним і чутливим до всіх душевних хвилювань. Тіло стає слухняним провідником і виразником ваших художніх імпульсів.

Три свідомості

Значні зміни відбуваються й у вашій свідомості. Вона розширюється і збагачується. Ви починаєте розрізняти в собі наче три окремі, до певної міри самостійні істоти, три різні свідомості. Кожна з них має окреслений характер і свої задачі у творчому процесі.

Матеріалом, яким ви користуєтеся для втілення ваших художніх образів, є ви самі, з вашими душевними хвилюваннями, з вашим тілом, голосом і здатністю рухатися. Однак “матеріалом” ви стаєте тільки тоді, коли вами оволодіває творчий імпульс, тобто коли ваше вище “я” пробуджується до діяльності. Воно опановує “матеріалом” і використовує його як засіб для втілення свого творчого задуму. При цьому ви перебуваєте в тім же стосунку до свого матеріалу, як і будь-який інший художник до свого. Живописець, наприклад, існує *поза* матеріалом, яким він користується для втілення своїх образів, так і ви, як актор, існуєте у певному сенсі *поза* вашим тілом і *поза* творчими емоціями, коли ви граєте, охоплені натхненням. Ви перебуваєте *над* самим собою. Ваше вище “я” керує живим “матеріалом”. Воно викликає і гасить творчі почуття і бажання, рухає вашим тілом, промовляє вашим голосом і т.д. У хвилини творчого натхнення воно стає вашою *другою* свідомістю поряд з повсякденністю.

Але до чого ж зводиться роль вашої повсякденної свідомості в такі хвилини? До того лише, щоб стежити за правильним виконанням усього, що повинно бути зробленим на сцені: встановлені режисером мізансцени, знайдені на репетиціях психологічний малюнок ролі, композиція окремих сцен і всієї вистави та ін. не повинні бути ніде порушені. Одне слово, поряд з натхненням, що виходить від вищого “я”, має бути збереженим і *здоровий глузд* нижчого “я”.

Якби здоровий глузд вашої повсякденної свідомості перестав оберігати знайдену і зафіксовану раніше форму, ваше натхнення могло б розбити її, зробити вашу гру хаотичною, і ви, утративши само-

владання на сцені, піддалися би ризику вийти поза межі не тільки вашої ролі, але й усієї вистави. Не раз старі російські актори на провінційних сценах, захопившись ідеалом “натхненної гри”, ламали меблі на сцені, “не тямлячи себе”, душили партнерів і, не здатні приборкати своїх “переживань”, ридали в антрактах і пили після вистави, бо їх спопелював вогонь “натхнення”. У цьому було багато романтики, і часом, усупереч здоровому глузду, виникає туга за тим, що ця романтика зникла безслідно.

З іншого боку, якщо ви, зберігаючи знайдену форму, виступите перед публікою без надихаючої вас вашої другої свідомості, якщо ви захочете керуватися тільки здоровим глуздом, ваша гра зостанеться мертвою і холодною. Сучасні актори, на противагу старим, “натхненим”, знайшли виправдання своїй анемічній грі: вони називали її “грою на техніці”. Але за такою грою, коли вона зникне зі сцени, навряд чи хтось шкодуватиме.

Такими є дві різні свідомості, які ви переживаєте в моменти натхненної гри на сцені. Але де ж третя свідомість? Кому належить вона? *Створений вами сценічний образ є носієм цієї третьої свідомості.*

Переживання на сцені нереальні

Ви створили нову “душу”, котра є носієм третьої свідомості. Пригляньтесь зблизька до неї. Порівняйте її з вашою власною душею, оскільки ви знаєте її у вашому повсякденному житті. У чому різниця? Усі почуття, бажання, усі переживання вашого сценічного образу, хай би якими потужними вони були, всі вони – нереальні. Не повинні бути реальними. Ваші сльози і сміх, ваше горе і радість на сцені, хай би якими щирими і глибокими вони були, ніколи не стануть частиною вашого повсякденного внутрішнього життя. Вони *безособові*, очищені від усього егоїстичного. Відкіля приходять ці нереальні, чисті творчі почуття? Їх дарує вам ваша творча індивідуальність. Народжуючись на цей світ, ви вже приносите із собою певні здібності, нахили, характерні особливості, такий чи інший темперамент, так само як усі ваші індивідуальні риси. Але не тільки вони виявляються у вашій творчості. Усе, що ви пережили протягом вашого життя, усе, що ви спостерігали, бачили, що втішало ваш зір, що ви любили чи ненавиділи, від чого страждали, до чого палко й полум'яно тягнулася ваша душа, усе, чого ви досягли, або те, що назажди залишилося для вас мрією й ідеалом, – усе це поринає в так звані підсвідомі глибини вашого “я”. Там воно очищається від всепронизуючого егоїзму вашого повсякденного життя, вашої нижчої свідомості й перетворюється на матеріал, з якого ваша творча індивідуальність буде душою сценічного об-

разу. У хвилини натхнення ви отримуєте як дарунок ваші забуті почуття в новому, перетвореному вигляді. Так виникає ваша *третя* свідомість – душа сценічного образу. Спроби акторів використати на сцені їхні необроблені, ще не забуті особисті почуття ведуть до сумних результатів: сценічний образ робиться неестетичним, швидко перетворюється на кліше і не міститься в ньому нічого нового, оригінального, ніякого *індивідуального* одкровення.

Почуття перетворюється на співчуття

Але попри те, що ваші творчі почуття нереальні, їм властива ще одна характерна риса: з почуттів вони переминюються на *співчуття*. Саме воно і буде “душу” сценічного образу. Ваше вище “я” співчуває створеному ним же сценічному образу. *Художник усередині вас* страждає за Гамлета, плаче через сумну кончину Джульєтти, регоче з витівок Фальстафа. Але сам він залишається осторонь від них, як творець і спостерігач, вільний від усього особистого. І його *співчуття, співрадість, співлюбов*, його сміх і сльози передаються глядачеві як сміх, сльози, біль, радість і любов вашого сценічного образу, як його душа. Співчуття вашого вищого “я” Отелло таке велике й інтенсивне, що воно стає окремою, самостійною, третьою свідомістю у вас. Народжується нова, ілюзорна істота, і ваше вище “я” каже: “Це – Отелло, це – Гамлет, це – Фальстаф”. Діккенс плакав від співчуття, коли вмирав хто-небудь із добрих героїв, створених його ж фантазією. Шаляпін говорив: “Це в мене не Сусанін плаче, це я плачу, тому що мені жаль його. Особливо, коли він говорить: “Прощайте, діти!” (Розповідь сина Шаляпіна, Ф.Ф. Шаляпіна.)

Актор помиляється, вважаючи, що він може зіграти роль за допомогою своїх особистих почуттів. Він не завжди усвідомлює те, що його особисті почуття говорять йому тільки про *нього самого* і нічого не можуть сказати про його роль. Тільки співчуття здатне проникнути в *чужу* душу. Навіть у повсякденному житті ви могли помітити, що ви насправді проникаєте в душу іншої людини тільки тоді, коли збуджене ваше співчуття. Таке ж саме відбувається й у моменти творчого стану.

Свідчення одного актора

Цікаве свідчення відомого віденського актора Левинського з приводу трьох свідомостей на сцені подає Рудольф Штейнер приблизно такими словами: “Я нічого не міг би досягти як актор, якби з’являвся на сцені таким, який я насправді: маленький, горбатий, зі скрипучим голосом і потворним обличчям... Але я зумів допомогти собі в цьому: я завжди з’являюся на сцені як *три* людини. Одна – маленька, горбата, по-

творна. Друга – ідеальна, суто духовна, що перебуває *поза* горбатою, потворною; її я завжди повинен мати перед собою. І, нарешті, третя... я разом із другою *граю* на горбатій, потворній і скрипучій”. Такий стан, додає Рудольф Штейнер, повинен бути усвідомленим і звичним для актора.

Бачити себе збоку

Якщо ви хочете повною мірою звільнити свої творчі сили, ви можете допомогти собі в цьому, скориставшись простою практичною порадою Рудольфа Штейнера (там само). Полягає вона у тім, щоб виробити в собі здатність певною мірою дивитися на себе самого в житті відсторонено, об’єктивно, як на сторонню людину. (Йдеться, зрозуміло, не про роздивляння себе в дзеркалі, не про позування перед ним чи перед людьми, як це часто чинять сучасні актори). Ви можете собі засвоїти психологію, подібну до тієї, яку мав Гете. За словами Рудольфа Штейнера, Гете мав надзвичайну здатність спостерігати за собою збоку, об’єктивно, безособово. Навіть у найромантичніші моменти свого життя він не відмовляв собі в задоволенні мати *дві* свідомості. Ця здатність давала Гете можливість глибоко проникати в тонкощі переживань людської душі і відбивалася в його романтичних та інших творах. Така здатність значною мірою вивільнить ваше творче “я”, і воно щораз частіше й частіше даруватиме вам хвилини натхнення.

Соціальне значення вищого “я”

Ваше пробуджене “я” – не тільки творець сценічного образу, але й глядач. Перебуваючи одночасно по обидва боки рампи, воно стежить за переживаннями глядача, розділяючи з ним його захоплення, хвилювання і розчарування. Навіть більше: воно має *здатність передбачати* реакцію глядача на те, що відбувається на сцені наступної миті. Воно знає наперед, що задовольнить глядача, що розчарує його, що запалить чи залишить байдужим. Для актора з пробудженим “я”, з розвиненою творчою індивідуальністю глядний зал є живою ланкою, що єднає це “я” з мистецькими зацікавленнями сучасного глядача. Завдяки цій особливості своєї творчої індивідуальності актор стає здатним відрізнити істинні потреби сучасного йому суспільства від вимог поганого смаку юрби. Прислухаючись до голосу, що доходить до нього з глядної зали, він поступово навчається почувати себе учасником соціального життя і відповідно до цього скеровувати свою професійну працю.

Виконавши відповідні вправи, ви можете допомогти пробудженню соціального почуття вашої творчої індивідуальності.

Вправа 26.

Уявіть собі, що ви дивитеся виставу з глядної зали. П'єса, яку грають на сцені, повинна бути добре знаною вам. Зала наповнена публікою, що прийшла з вулиці. Це – публіка нинішнього дня. Сидячи разом з нею в залі, ви спостерігаєте в своїй уяві за її реакцією на те, що діється на сцені. Ви намагаєтеся зрозуміти, що задовольняє цю публіку з вулиці, що залишає її байдужою, що здається їй правдивим, а що – фальшивим як у грі акторів, так і в самій п'єсі.

Спробуйте відповісти на низку конкретних питань на підставі того, що ви переживаєте разом з публікою: навіщо потрібна ця п'єса в наш час? Яку суспільну місію вона виконує? Що візьме для себе ця публіка з цієї п'єси? Які думки, почуття й бажання може така п'єса і така гра акторів збудити в сучасній публіці? Чи зробить ця п'єса і ця вистава сучасного глядача чуйнішим і сприйнятливішим до подій сучасного життя? Чи викликають вони в душі глядача моральні почуття, чи вплив їхній обмежиться тільки задоволенням? Можливо, вистава збудить у глядача лише низькі почуття? Якого характеру гумор розбудить вона у його душі?

Спробуйте тепер, усе ще залишаючись у глядній залі, але вже як режисер, змінити дещо в трактуванні п'єси, ролей і в грі акторів, шукаючи кращого впливу на вашу уявну публіку.

Потім спробуйте простежити, якою залишить публіка театр після закінчення вистави. Що корисного візьме вона із собою? Чи зміниться почасти її погляд на життя? Яким буде враження від вистави – негативним чи позитивним? І т.ін.

Перейдіть до наступної, дещо тоншої форми цієї ж вправи. Уявіть собі ту саму виставу перед глядною залою, наповненою спеціальною публікою: професорами університету, вчителями чи студентами, робітниками, акторами, медиками або політичними діячами і дипломатами, представниками провінції або мешканцями столиці, комерсантами чи селянами, іноземцями з різних країн, різних класів і професій, що розуміють або ж не розуміють мови, якою говорять актори на сцені; наповніть глядну залу дітьми і т.д., і т.п. Спробуйте відгадати реакцію і цієї, специфічно дібраної публіки.

Такі вправи, крім втіхи, яку вони можуть дати вам, розвинуть у вас поступово новий орган для сприйняття соціального життя, і цей орган буде частиною складного духовного організму вашого вищого “я”, вашої творчої індивідуальності, оскільки вона проявляється у вашій професії.

“Я” як імпровізатор

Створюючи сценічний образ і одночасно спостерігаючи його відсторонено, ваша творча індивідуальність часто сама дивується зі своїх знахідок. Усе, що ви робите на сцені, є новим і несподіваним для вас самих, тому що ваше вище “я” завжди імпровізує. Воно не хоче, та й не може користатися старими театральними звичками і кліше. Вони з'являються у вашій грі тільки тоді, коли ваше буденне “я” переступає надані йому межі здорового глузду і намагається взяти активну участь у творчому процесі. У цьому випадку ви також можете допомогти собі, розвиваючи через прості вправи свою винахідливість та оригінальність.

Вправа 27.

Оберіть просту дію, наприклад: прибрати кімнату, накрити на стіл, знайти загублений предмет та ін. Відтворіть цю дію десять-двадцять разів, не повторивши при цьому жодного руху, жодного положення, уже використаних вами раніше. Ця вправа розбудить у вас впевненість у собі, винахідливість і, що найважливіше, нелюбов до заялжених сценічних кліше, завше здатних убити живий прояв творчих сил актора.

На закінчення я хочу рекомендувати вам ще одну вправу, завдяки якій ви можете досягнути значного поступу у знайомстві з характером вашої власної творчої індивідуальності.

Вправа 28.

Виберіть уривок з ролі, яку ви вже грали давніше (чи приготуйте новий уривок), і уявіть собі, що цей уривок виконуєте не ви, а інший актор, добре вам відомий як митець, актор, гру якого ви легко можете уявити. Потім так само уявіть собі гру іншого актора і спробуйте, порівнюючи ваші враження від їхньої гри, відчутти, у чому виявляється відмінність їхніх індивідуальностей. Проробіть такий самий дослід з цілою низкою добре знайомих вам акторів.

На закінчення спробуйте уявити себе як виконавця того самого уривка. Коли перед вами вималюються характерні риси вашого виконання цієї самої ролі, і ви порівняєте їх з виконанням інших акторів – ви переживете щось, що можна назвати інтимною зустріччю з вашою власною індивідуальністю.

Не аналізуйте розумом враження від вашої власної гри. Обмежтеся загальним пережиттям “зустрічі” із самим собою.

(Далі буде)

Переклав з російської Петро Микитюк

Володимир Карашевський – відомий український сценограф, у творчому доробку – рішення майже до 70 вистав. Народився 1955 р. у Києві, 1980 р. закінчив Київський державний художній інститут (нині – Київська національна академія мистецтв) (майстерня Данила Лідера). Працював головним художником у навчальному театрі при Київському державному інституті культури (1983–1987); Київському молодіжному театрі (1987–1988); Київському театрі-студії “Будьмо” (1988–1990); Київському Камерному театрі-студії (1990–1991). Від 1996 р. донині – художній керівник експериментальної лабораторії Національного державного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса. Як художник-постановник працював у театрах України, Києва, Москви та Санкт-Петербурга. Вистави у сценографічному рішенні В. Карашевського – учасниці міжнародних фестивалів в Україні, Великій Британії, Вірменії, Німеччині, Голландії, Греції, Грузії, Єгипті, Ізраїлі, Йорданії, Колумбії, Польщі, Росії, США, Франції, а також Всесвітньої Другої Театральної Олімпіади в Японії.

У 1990 р. відбулась персональна виставка сценографічних робіт В. Карашевського.

Учасник виставок “Празька квадрієнале ‘83”, “Репродукція” (фестиваль в Нансі, Франція, 2001), “Геометрія” (виставка повітряних зміїв, Національний державний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса, Київ, 2006).

Двічі (1997 та 2006) здобував нагороди “За кращу сценографію” на “Київській Пекторалі”.

Володимир КАРАШЕВСЬКИЙ

ТАЄМНИЦЯ Є ЗАВЖДИ...

“Враження – міні-потрясіння. Такої блискучої суперсучасної естетики – антиестетики я ще не бачив на своєму віку. Наче доторкуєшся до якоїсь пекельної стихії. Малевич хотів вийти за нуль форм. Карашевський уже перейшов за нуль, перейшов у мистецький антисвіт, у чорну діру колосальних психологічних енергій”.

Д. Горбачов

Анастасія Гайшенець: Чи може художник повністю реалізувати себе в сценографії? Адже у театрі всі лаври зазвичай належать режисерові та акторам.

Володимир Карашевський: У своїй творчості я досить безкомпромісний. Якщо форми, яку я пропоную, режисер не приймає, я відмовляюся від роботи. Так мене навчив Данило Лідер. Іноді режисери погоджуються на такі умови, інколи – ні. Часто трапляється так, що режисер має власне бачення художнього образу вистави, і йому потрібен лише дизайнер, який би візуалізував його ідеї.

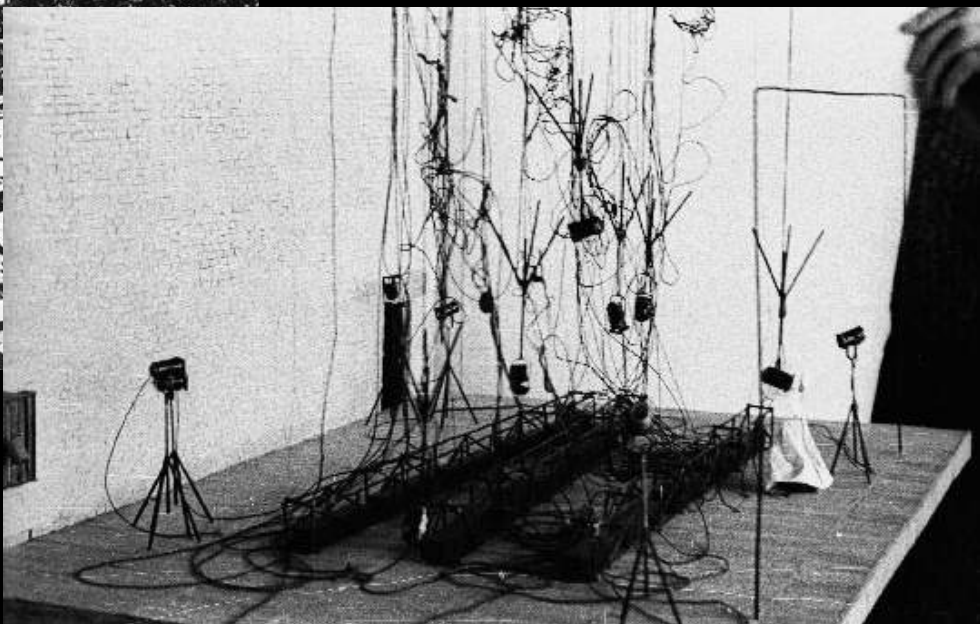
А.Г.: Чи співпрацювали Ви за таких умов?

В.К.: Ні, так працювати я не вмю. Це видається мені досить нудною справою. Зазвичай я намагаюся в роботі з режисером встановити максимальну довіру. Це запорука успішного співробітництва.



Володимир Карашевський, 1975 р.

Макет до вистави “Синій птах” М. Метерлінка. Навчальна робота I-го курсу. Київський державний художній інститут, 1975 р.



А.Г.: Рушійний імпульс у Ваших творчих пошуках – драматургія, особистість режисера, актори?

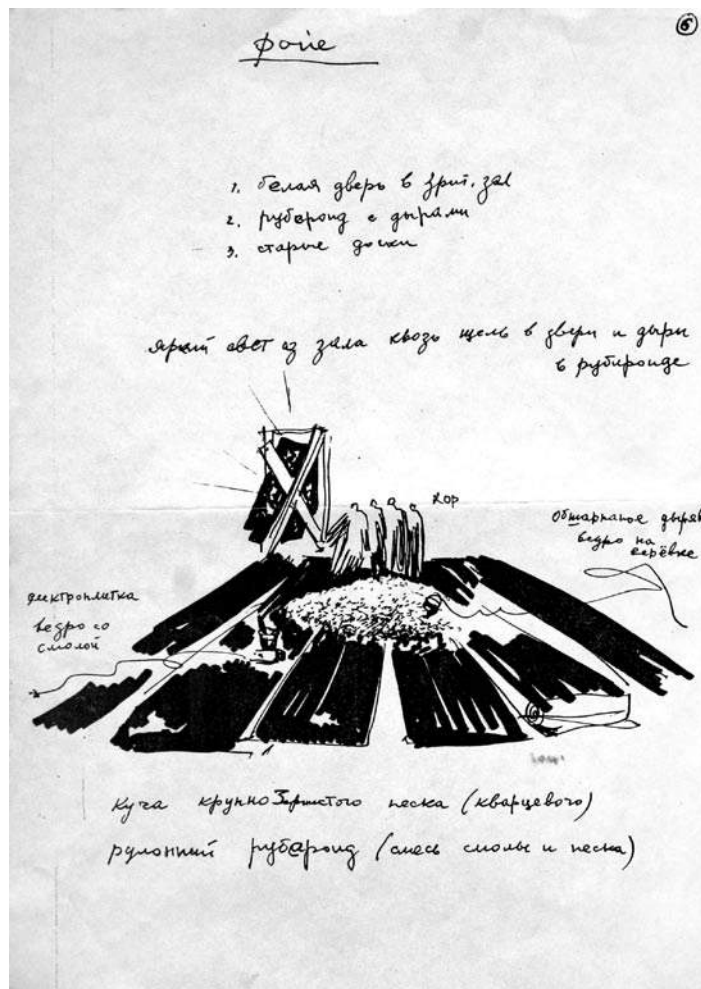
В.К.: Велике значення має особистість режисера, з яким я вступаю у співпрацю. І, звичайно та естетика, що її було закладено моїми вчителями Данилом Лідером та Давидом Боровським. Їхні постулати творчості стали для мене своєрідними “шорами”, рамками, в яких я рухаюсь.

А.Г.: Можете навести приклад серед нещодавніх робіт?

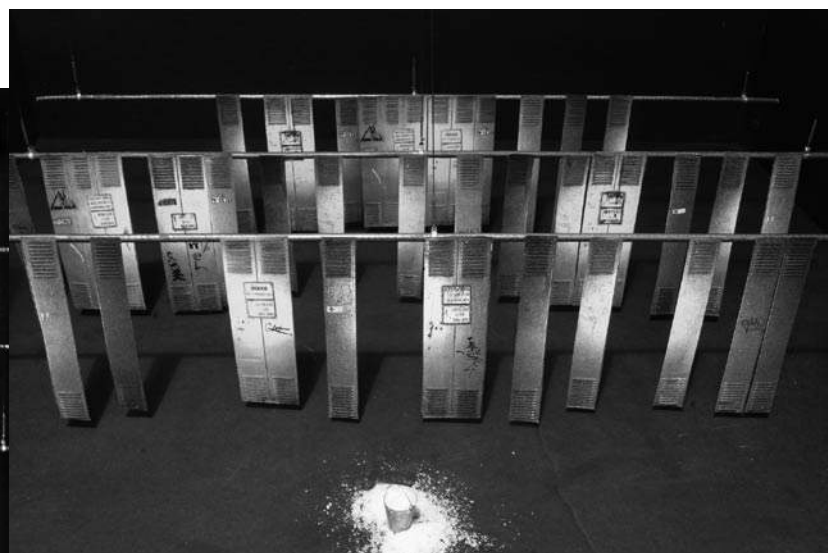
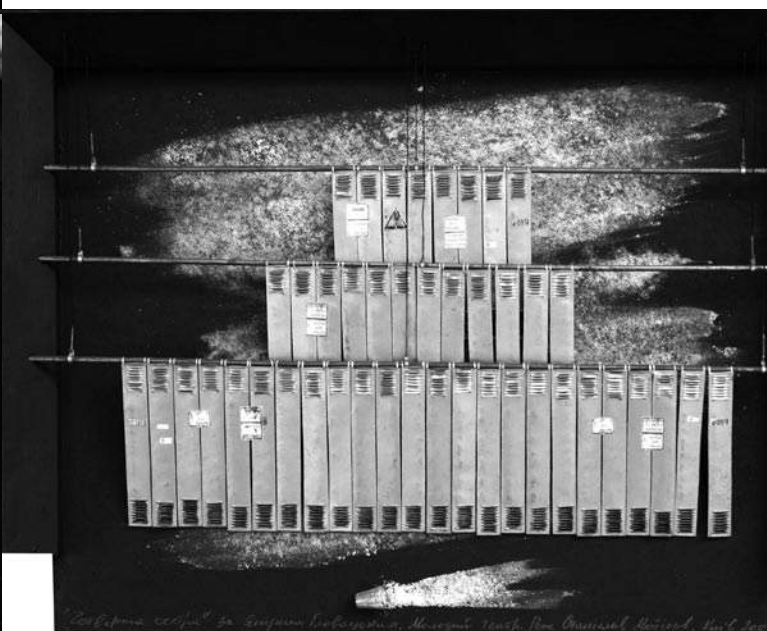
В.К.: У мене дуже багато робіт, коли одна й та сама фактура грає по-різному, насичується найрізноманітнішими значеннями. Так, наприклад, у проєкті “Перехрестя” основною складовою сценічного простору є дерево: підлога з дерева, лавки з дерева, багато дерев’яних дощок та купа тирси. В цьому випадку тирса “грає” як сніг, і як пісок у пустелі, і як пил, і як попіл, яким головний герой посипає голову, і як вода, що нею миють ноги. Тобто фактура тирси використовується у найрізноманітніших образних формах.

Так само дошки, на яких усе відбувається. Дошки – це дерево як матеріал. Спочатку герой стелить їх як дорогу, опісля – це вже саджанці. Героїня набирає у поділ тирсу і виникає ілюзія вагитності. Потім вона йде і розсіває ту саму тирсу – тепер це насіння. Герой грає на дерев’яній флейті. Від цього дошки підіймаються вгору на мотузках, гойдаються та обертаються, ніби проростають. Дерев’яна ступка, дерев’яний молоток, дерев’яний рубанок, дерев’яна ікона, дерев’яний космос.

Такий театр є досить умовним. Проте, таке можливе тільки тоді, коли глядачі приймають правила гри, приєднуються до того, що відбувається на сцені, вірять у це.



Ескіз до вистави “Брати Карамазови” (Скотопрігоньєвск) за Ф. Достоевським. Режисер – Юрій Любимов. “Театр на Таганці” (Москва, Росія), 1997 р.



Макет та сценографічне вирішення вистави “Четверта сестра” за Я. Гловацьким. Режисер – Станіслав Мойсєєв. Київський академічний Молодий театр, 2006 р.

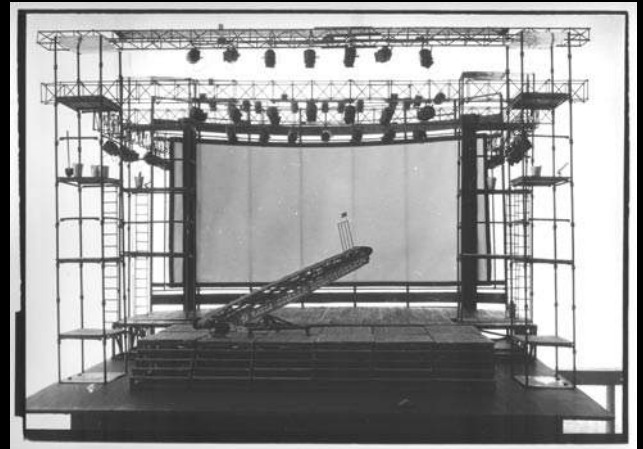
А.Г.: У Вашій сценографії дуже часто фігурують такі матеріали як шпівка, руберойд, розбризкана фарба, будівельні риштування. Як Ви можете пояснити своє захоплення темою ремонту?

В.К.: Річ у тім, що наш Центр досить довго ремонтували. Я впевнений, що на кожного з нас впливає усе навколо і поруч, хоч би ми цього й не усвідомлювали. Для мене образ ремонту є знаковим так само, як образи дому, дерева, храму, корабля або навіть космосу.

Ремонт дає змогу показати через побутові речі значно ширші проблеми. Однією з найпоказовіших робіт у цьому сенсі була вистава “Амфітріон” в Київському експериментальному театрі.

У приміщенні театру – три справжні залізобетонні колони. Добудовують додаткові колони, тому – дерев’яна опалубка та цементна яма. В ній вода й пісок утворюють багнюку. Там само я використовую і поліетилен. Я дуже люблю цей матеріал, він для мене як антипод води. Дуже жорстка, мертва фактура годиться для використання – як чорний, так і прозорий. Увесь поліетилен забризканий цементом, що починає світитися під впливом ультрафіолету, нагадуючи то краплини крові, то зоряне небо. Виникає своєрідний “цементний космос”.

Сценографічне вирішення вистави “Вагончик” за Н. Павловою. Режисер – Нінель Биченко. Навчальний театр Київського державного інституту культури, 1986 р.



Макет до вистави “Вічний бунт” за М. Кулішем. Режисер – Лесь Танюк. Київський Молодіжний театр, 1987 р. (не здійснено).

А.Г.: У своїх роботах Ви використовуєте переважно натуральні фактури. З чим це пов’язано?

В.К.: Одним із базисних понять Лідера у сценографії є відмова від бутафорії. Якщо ми робимо бутафорію, це має бути очевидним для глядача. Штучні квіти саме так і мають виглядати – штучними; поруч можна показати справжню квітку для того, аби підкреслити умовність, зробити ще очевиднішою. Адже в театрі навіть на великій відстані відчувається, де справжній предмет, а де штучний.

Мені дуже до вподоби справжні матеріали: дерево, земля, пісок, вода, залізо, вогонь, асфальт, смола, дьоготь, лушпайки соняшникового насіння. І, безумовно, предмети, що заповнюють сценічний простір, теж мають бути справжніми. Найкраще такі, що несуть на собі відбиток часу. Однак гра, що відбувається у такому просторі, має бути умовною.

Для мене процес створення сценічного простору подібний до процесу складання віршів, коли я беру різні за своєю генезою об’єкти і складаю їх у нову форму.

А.Г.: У більшості Ваших робіт поруч з героями вистави раніше чи пізніше з’являється зоряне небо, воно виринає у найнесподіваніших місцях. Можна навіть сказати, що тема космосу зазвичай стає центральним образом в абсолют-но різних сценічних просторах. Чому так?

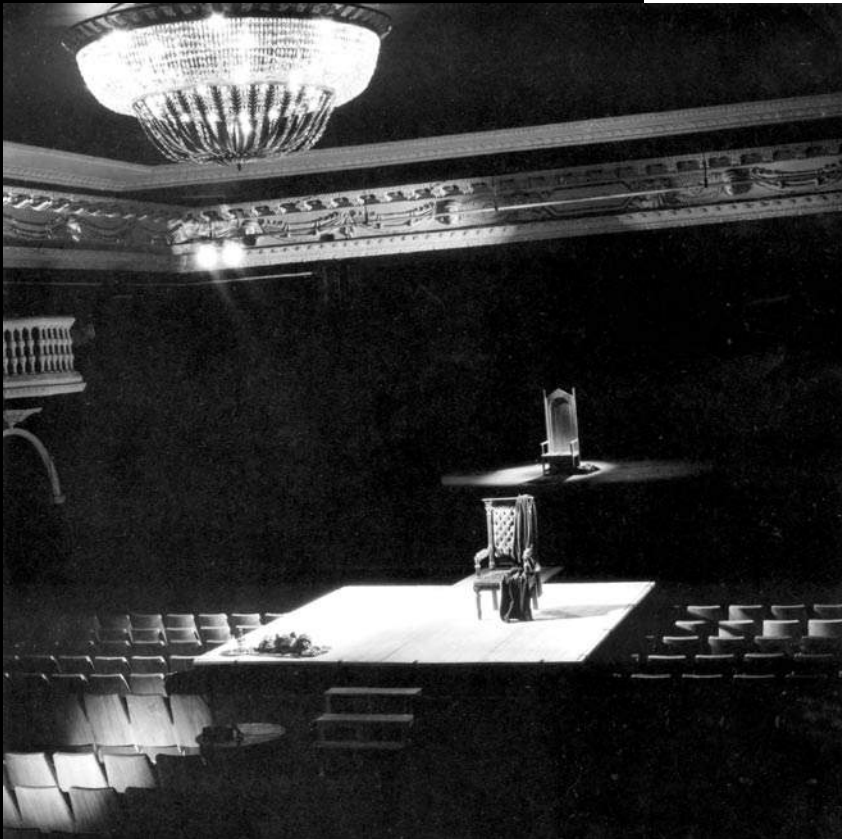
В.К.: Наше життя оточене безліччю чудес, до яких ми звикли і сприймаємо їх як щось од віку дане. Одним із таких чудес є космос. Цю тему я виявляв з допомогою найрізноманітні-ших фактур. В мене є космоси з цементу, дерева, фарби, піску, брезенту і навіть пташиного по-сліду. На Таганці у виставі “Брати Карамазови” з Юрієм Петровичем Любимовим в мене був



Сцена з вистави "Настасія Філіповна" за Ф. Достоевським. Режисер – Дмитро Лазорко. Київський державний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, 1997 р.

руберойдовий космос. Там є сцена, коли герої співають, тримаючи в руках справжні цибулинки, вони проривають рубероїд і залишають отвори, схожі на зірки.

Ще один різновид космосу з'явився у виставі "Орфей" за Кокто, в театрі "Ательє 16". Там було



Сценографічне рішення вистави "Лавідж" за П. Шеффером. Режисер – Роман Мархолія. "Театр на Літєйном" (Санкт-Петербург, Росія), 1994 р.

нографії стали білі скатертини, на яких – плями від чорнила, вірші, залишені відвідувачами, та зорі, як на малюнках Кокто. Чорнило асоціюється з вином, кров'ю, жиром, але водночас все це схоже на зоряне небо навиворіт, негатив – чорнильні плями на сяючих в ультрафіолеті скатертинах.

А.Г.: А як щодо вистав у Молодому театрі, адже там також можна простежити подібні мотиви?

В.К.: Так, звичайно. У виставі "Четверта сестра" зі Станіславом Мойсеєвим ми відтворюємо космос через іскри коротких замикань, вони ж – бенгальські вогні, вони ж – кульові блискавки та святкові феєрверки. Із трансформаторних будок збудовано своєрідний мавзолей – піраміду. Все узяті з життя. Із сегментів трансформаторних будок зіткана залізна завіса. Виникає своєрідний електричний космос. А залізо, коли по ньому вдаряють, звучить як грім.

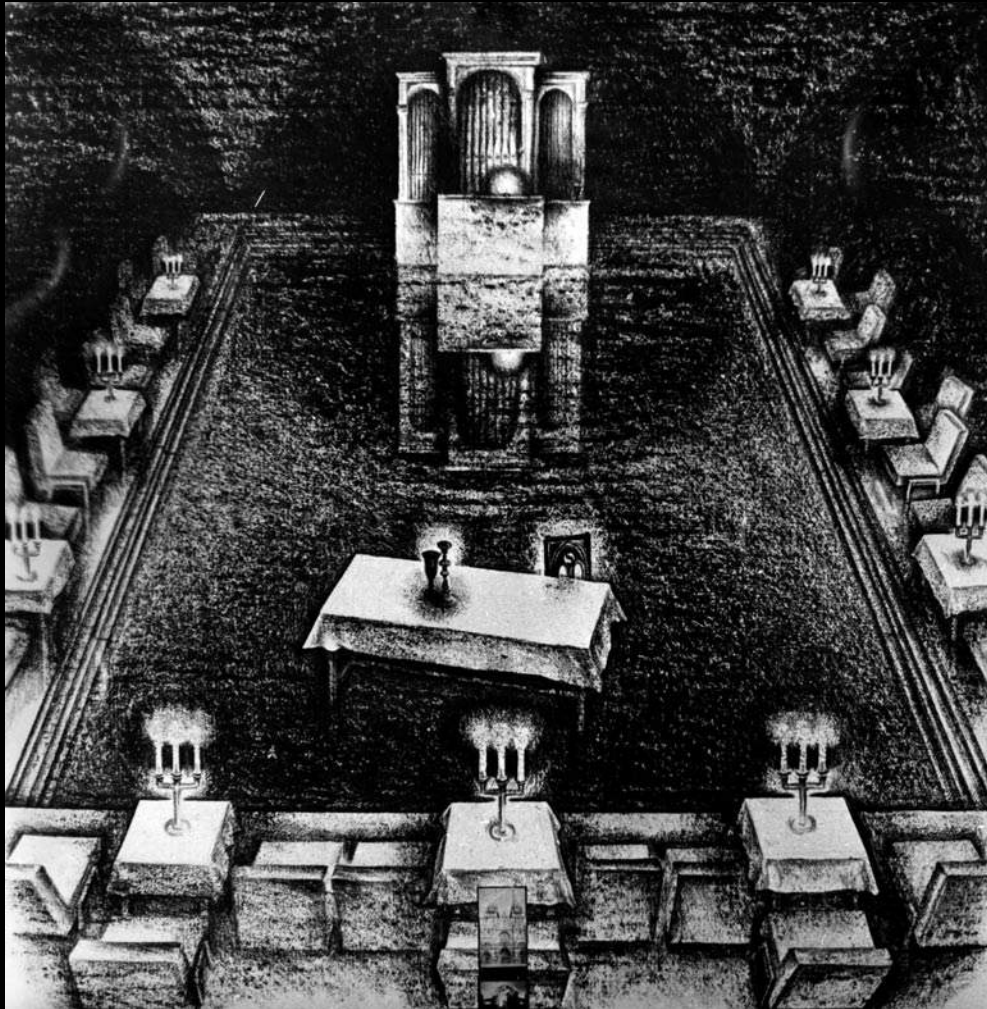
Вистава "Лев і Левиця" – давня робота, що здійснена разом зі Станіславом Мойсеєвим. Декілька років тому вистава йшла на сцені Молодого театру, зараз її переносять на кін Театру Франка.

Маємо у виставі два дзеркала: дзеркало сцени та трюмо, закриті чорним тюлем, а це, як відомо, знак смерті. На чорному тюлі – біла весільна сукня з білим віночком. Сцена завішана чорною інтермедійною завісою, як своєрідне дзеркало в дзеркалі.

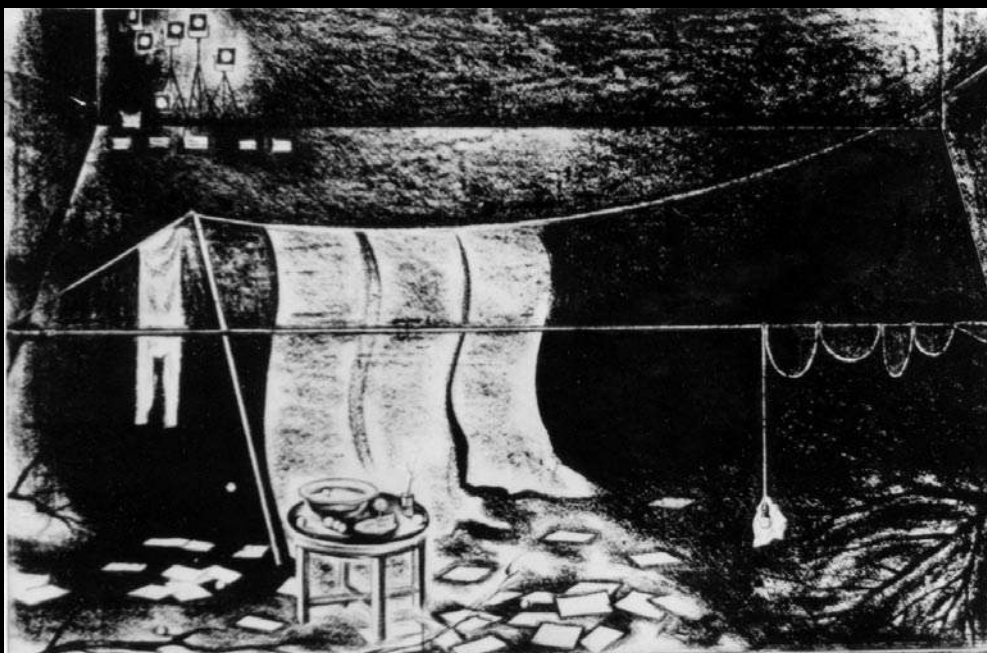
На сцені величезний пагорб наївного дзеркального конфеті. Він виглядає то як сніг, то як розжарене вугілля. Це саме той випадок, коли акцентується увага на бутафорській природі сценічного оформлення.

Важливим компонентом сценічного простору є банальна кулька, зроблена зі шматочків дзеркала, такі кульки дуже полюбили використовувати на дискотеках 80-х років. Її "грають" і як снігову кулю, і як місяць, і як таран. Тут знову можна спостерігати, як цілком реальні предмети грають умовно.

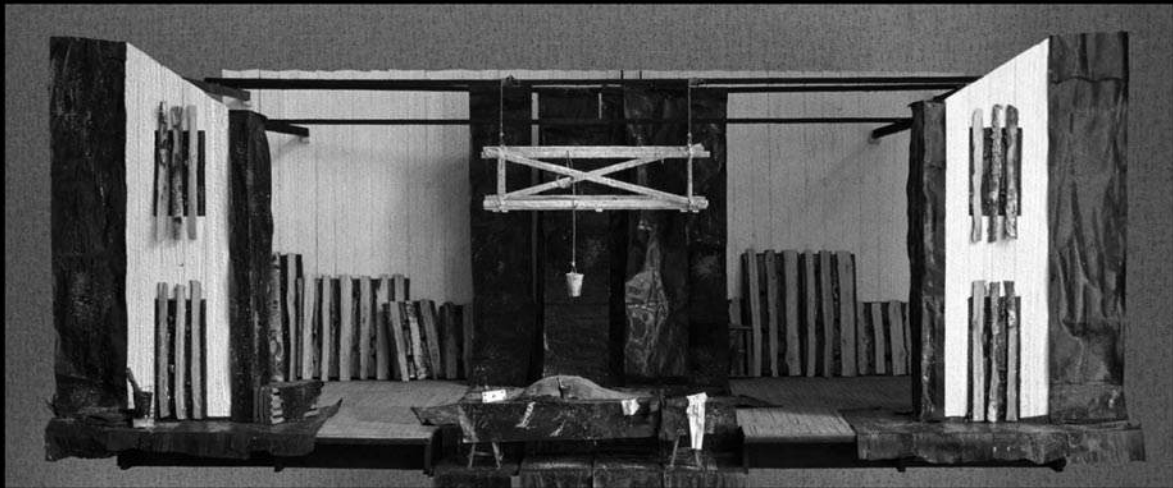
А.Г.: У своїх сценографічних рішеннях Ви досить часто віддаєте перевагу нестандартним просторам, от як басейн, коридор у гуртожитку, занедбана оселя, намет просто неба. Чому?



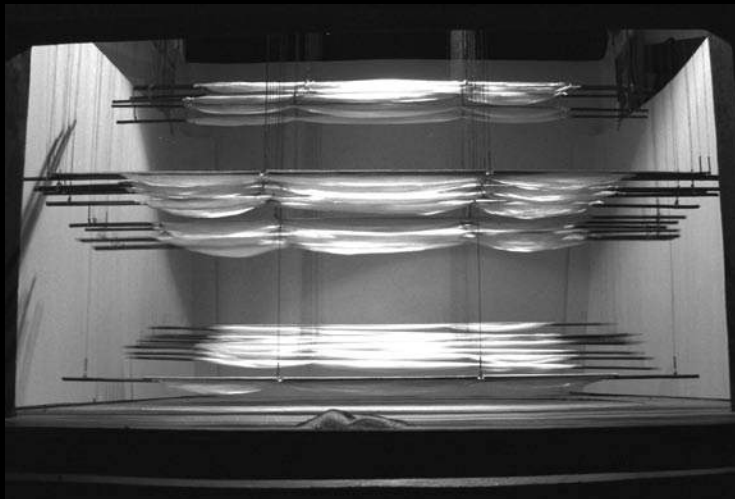
*Ескіз до вистави "Моцарт і Сальєрі" за О. Пушкіним.
Режисер – Валерій Пацунов. Театр Поезії (Київ), 1987 р.*



*Ескіз до вистави "Пам'ять" за Б. Олійником. Режисер – Марк Нестантінер.
Київський академічний театр ім. І. Франка, 1987 р.*



Макет до вистави "Брати Карамазови" (Скотопрітоньєвск) за Ф. Достоевським.
Режисер – Юрій Любімов. "Театр на Таганці" (Москва, Росія), 1997 р.



Макет до вистави "Сентиментальний круїз" за Т. Кандолою. Режисер – Петро Ільченко.
Київський національний академічний театр ім. І. Франка, 2004 р.



Макет до вистави "Орфей" за Ж. Кокто. Режисер – Ігор Талалаєвський. Театр "Ательє 16" (Київ), 2004 р.

В.К.: Гадаю, для того, аби театр зазвучав на повну потужність, треба знайти “правильне” місце, а це насправді не так уже й легко, для цього треба зосередитися. Це подібне до того, як кішка обирає собі місце у кімнаті. Досвід здійснення театральних проєктів у несподіваних місцях дає змогу наблизитися до самої суті театру.

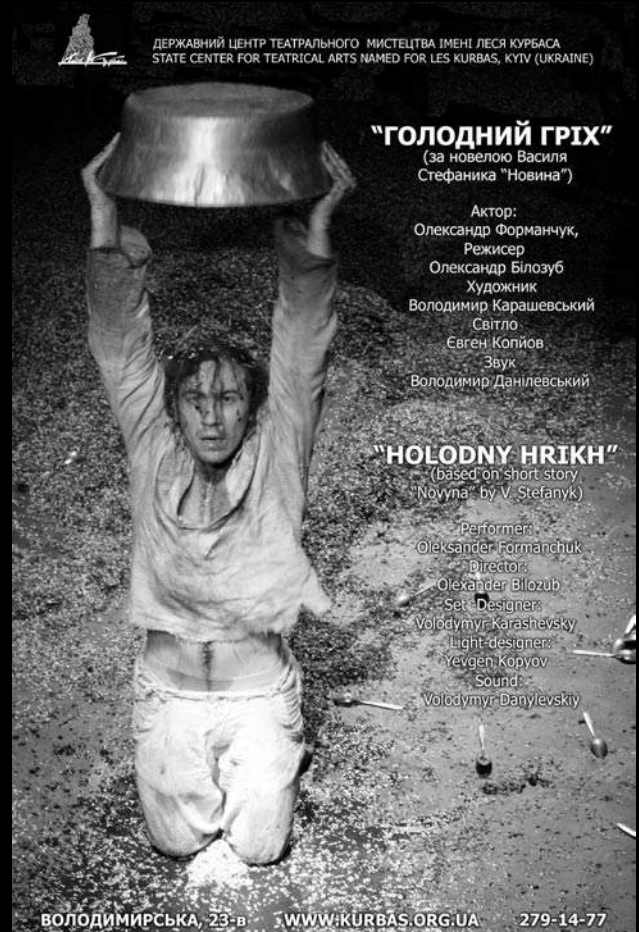
Проте, в мене багато робіт і на італійській сцені-коробці, і в нестандартних місцях. Усім відомий магічний вплив сцени на звичайні предмети, що потрапляють в поле театральної рампи. Якщо звичайне відро поставити на сцену, воно набуде нової якості, не званої його побутовому існуванню.

У нестандартних просторах діють дещо інші закони, які я намагаюся враховувати та вивчати.

А.Г.: То які ж найцікавіші досліди на цьому полі?

В.К.: В білому залі Академії наук УРСР був проєкт за Мрожеком, під назвою “Портрет”, режисер – Марк Нестангінер. Разом із Сергієм Проскурнею ми проводили підземну виставку у бомбосховищі. Потім була вистава Валерія Пацу-

Анатолій Хостіков у виставі “Яго” за “Отелло” В. Шекспіра. Режисер – Віталій Малахов. Единбург (Шотландія), 1994 р.



Театральний плакат до вистави “Голодний гріх” за новелою “Новина” В. Стефаніка. Режисер – Олександр Білозуб. Київський державний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, 2006 р.

нова, яку грали у костюлі на Червоноармійській. З Віталієм Малаховим в Единбурзі ми робили виставу “Яго”, її грали в басейні. Під час моєї роботи в Інституті культури виставу “Вагончик” грали в коридорі (режисер – Нінель Антонівна Биченко).

У Золотих воротах з режисером Сергієм Проскурнею грали виставу “Камо”. Місце дії – тюрма та психіатрична лікарня. Можете собі уявити: ґрати таке в Золотих воротах! Тоді нас сприйняли досить-таки неоднозначно. Ми показували “Камо” на всерадянському фестивалі у Тбілісі. У них тоді Молодіжний театр був у Метехській церкві, і ми там грали. Подивитися нашу виставу приходив Сергій Параджанов, йому дуже сподобалася запропонована форма. Свого часу він, до речі, захищав нас від нападів московських критиків.

А.Г.: У Вашій творчості є декілька прикладів того, як Ви “оселяли” одну й ту саму виставу в декількох різних сценографічних просторах. Якою була мета?

В.К.: Це дає змогу простежити, як впливає простір на дію. Такі досліди надзвичайно захоплючі,

вони підтверджують, що у світі все взаємозв'язано. Це добре видно на виставах Дмитра Лазорка “Чайка” та “Настасія Філіповна”. Дмитро дуже витончений режисер, можна навіть сказати, таємничий. Він якось по-особливому налаштовував акторів на той чи інший простір. У нас виходили абсолютно різні вистави, незважаючи на те, що текст зберігався без змін.

А.Г.: Дуже багато цікавих театральних проєктів з'явилося у Вас, та й не тільки у Вас, після Чорнобильської катастрофи. Скажіть, будь-ласка, чому тоді, коли треба піклуватися радше про збереження власного життя, мистецтво починає виявляти себе у найнесподіваніших формах?

В.К.: Гадаю, що це і є те саме збереження життя. Можливо, звучить дещо наївно, проте мистецтво – це і є захист. Адже у житті людини присутнє не лише фізичне тіло. Ми складаємося не тільки з кісток і м'язів, існує щось таке, що спонукає нас до тих чи інших вчинків. Я впевнений, що в основі нашого життя – диво. У світі дуже багато речей, яких людина не може осягнути розумом. Саме тому дуже часто те, що ми робимо у мистецтві, є своєрідними оберегами.

А.Г.: Тобто Ви вважаєте, що художня творчість може безпосередньо впливати на процеси реальності?

В.К.: Так, я в цьому впевнений. Одного разу ми разом з Сергієм Проскурнею робили театралізовану екологічну акцію, на знак протесту проти вирубування Голосіївського парку. Ми викопували каштанові саджанці в Новому ботанічному саду, на території

Видубицького монастиря, і висаджували їх у різноманітних районах міста. Ці дерева ростуть і понині. Акція мала назву “Віримо, що не помремо”.

Зараз у нас на виставці в Центрі Курбаса можна побачити квадриптихи з птахами-орнаментами. Це повітряні змії. Я їх створив у час виникнення “пташиної небезпеки”, якщо пригадуєте, нам загрозувала епідемія пташиного грипу.

Це прості приклади взаємодії мистецтва й життя, проте є дуже багато речей значно тонших, таких, що впливають на життя опосередковано через ідеї, енергетику. Я абсолютно впевнений у тому, що будь-яка творча робота є взаємодією часу та митця.

А.Г.: Чи маєте Ви учнів?

В.К.: Ні, учнів я не маю. Я не займаюся викладацтвом. Років двадцять тому Данило Данилович запрошував мене очолити курс в Академії, проте я так і не наважився. Мені здається, то не моє.

А.Г.: Нещодавно Ви скінчили спільний проєкт з Романом Балаяном. Це Ваш перший досвід роботи в кіно?

В.К.: Так. Дотепер я уникав роботи в кіно через те, що там роль художника обмежується дизайнерським рівнем. У театрі, на противагу до цього, режисер та художник виступають як співавтори.

З Романом Гургеновичем мені було дуже цікаво працювати: і важко, і легко водночас. Безумовно, я

Сцена з вистави “Перехрестя”, Київський державний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, 2005 р.





Сцена з вистави "Одіссея" за Гомером. Режисер – Олександр Білозуб. Київський національний державний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, 2007 р.

сприймаю цю співпрацю як надзвичайно важливий життєвий досвід, але я все ж театральний художник, і від проєктів у кіно зазвичай відмовляюся.

А.Г.: Вас можна назвати одним з найцікавіших театральних художників України. Чому у Вас не склалося постійне співробітництво з жодним із стаціонарних театрів?

В.К.: Одного разу я наважився. Півтора місяця працював у ТЮГу, але усвідомив, що це не для мене. Працював і в Молодому театрі на запрошення Леся Танюка, проте й це не було довго. Я потрапив у складні для театру часи, тоді трапився скандал, театр розділився на дві половини. Це, напевно, і все. Здебільшого я працюю над окремими проєктами.

А.Г.: Чи стежите Ви за процесами, що відбуваються у сучасній сценографії?

В.К.: Я достатньо замкнена людина, і спеціально нічого не спостерігаю. Безумовно, я багато що помічаю, проте це дуже мало впливає на мої художні пошуки. Я не ставлю перед собою жодних глобальних завдань. Мені здається, набагато важливішим є доходити до суті доступних нам речей, ніж гнатися за багатоманіттям та яскравістю форм. Мені дуже подобається східна мудрість, де мовиться, що зрозуміти море можна, зрозумівши одну лише краплину. Таємниця є завжди і вона нікуди не зникне.

А.Г.: А Ваші плани – це не таємниця? Будь ласка...

В.К.: У центрі Курбаса ми співпрацюємо з дуже цікавим режисером Олександром Білозубом. Цього року випустили виставу "Одіссея".

Дуже хочеться зіграти "Одіссею" на пленері. Подібний задум я мав ще в інституті, тільки тоді йшлося про декорації до "Короля Ліра". Ідея полягає в тому, що дія відбувається на справжньому пляжі. Там викопано яму – кратер для води. Пісок

змішується з водою. Увечері, коли сходять зорі, вони віддзеркалюються у цій декорації. Актори грають, по коліна тонучи у віддзеркаленні справжнього зоряного неба.

Розмовляла
Анастасія Гайшенець
спеціально для журналу
"Просценіум"



Сцена з вистави "Кармен". Хореограф – Сергій Швидкой. Київський національний державний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, 2006 р.



Віталій МАЛАХОВ

ПОГОВОРИМО ПРО ШЕКСПІРА

Віталій Малахов – заслужений артист України, режисер, художній керівник Київського Театру на Подолі. Народився 1954 р. у Львові. Випускник кафедри режисури Національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого (курс проф. В. Неллі та Л. Олійника). Працював у театрах Києва: Національному академічному театрі російської драми ім. Лесі Українки (1978–1979), Київському театрі естради (головний режисер, 1979–1985), Академічному Молодому театрі (1985–1987). Від 1987 р. – директор і художній керівник новоствореного Театру на Подолі. Серед вистав режисера, що принесли йому визнання: “Казка про Моніку” С. Шальтяніса (1976), “Руслан і Людмила” О. Пушкіна (1979), “Господиня заїзду” К. Гольдоні (1985), “Вертеп” В. Шевчука (1987), “Кабала святош” М. Булгакова (1988), “Сон літньої ночі” В. Шекспіра (1989), “Яго” за “Отелло” В. Шекспіра (1994), “Таїна буття” Л. Іващенко (1999), “Дядя Ваня” А. Чехова (2005) та ін.

Наталія Непочатова: Віталію Юхимовичу! Ваше ім’я раз по раз повторюють у середовищі аматорів театрального мистецтва і серед професійних критиків, що бачать Вас рятівником театру як високого духовного храму. Адже саме Ви й сприймаєте театр насамперед як механізм, що може змінити світ, хіба ж ні?

Віталій Малахов: Зовсім ні. Навпаки. Театральний критик Кеннет Тайнен колись написав: “Театр не майстерня для переробки хутра”. Найжахливіше, що я знаю реальних Яго, які приходили на “Отелло”, і бачили себе тільки в Отелло, бо театр робить позитивних героїв, в яких глядач упізнає себе. І зрідка хтось ладен бачити себе в негативних персонажах.

Н.Н.: Бо мало хто готовий визнавати свої помилки...

В.М.: Жоден Яго не признається, що він – Яго. Він вважає себе Отелло, якого одурили. Яго виправдовує себе, і так само робить перший-ліпший з нас... Хтось із великих сказав: “Людина більша в тому, як вона відчуває, аніж у тім, як мислить”. Відчуття театру виховує. Я вважаю, що людина тонких почуттів, людина, яка розуміє поезію, значно рідше буває лихою. Хоча й кажуть, начебто й Гітлер годував голубів, але все ж ті, хто здатний плакати над вимислом, – це частіше добрі люди. І театр виховує добрі почуття, “продмухує” занечишені нерви. Дивлячись, скажімо, якусь сцену по телевізору, я знаю, як усе зроблено, і все ж мурашки бігають по шкірі, нехай навіть не плачу, але щось хапає за душу... Отже, я зробився трішечки чутливішим, і коли битимуть когось на вулиці, я не промину байдуже таке. Я гадаю, театр – дуже опосередкований досвід, він виховує радше почуття, аніж розум. Так, театр впливає на світ, але здебільшого як інструмент самопізнання.

Н.Н.: І все ж, коли людина бачить, що вчинки персонажа у виставі не узгоджуються із законами моралі, хоча й усвідомлює, що все це вигадана історія, якщо вона чесна сама із собою, то собі ж і скаже: “Я так більше не робитиму...”

В.М.: Боюсь, що ні. Найжахливіше, що більшість з отих, кого ми граємо, не ходять у театри. Таку людину ще треба примусити прийти

сюди. Театр – це аж ніяк не наймасовіше й не найтотальніше мистецтво.

Н.Н.: Чому Ви звертаєтесь до драматургії Шекспіра?

В.М.: Я дуже люблю Шекспіра, багато років читаю його п'єси. Гадаю, якщо існує реінкарнація, то колись я десь там поруч нього обертався. Мені здається, я розумію, про що говорить цей драматург. Мені здається, я розумію його суто ремісничі речі, я дивлюся на світ як він. Театральні погляди Шекспіра близькі мені. І така собі колажність, і якесь недбальство в дрібницях, і особлива увага до якогось одного епізоду... А як це поєднується, не завжди має значення. Так само дуже важливий процес. Мені подобається, що Шекспір описує не те, над чим людина розмірковує, він дуже точно описує сам процес мислення. Мені вельми цікаво спостерігати за мислячою людиною, незалежно від того, про що її думки – про атомну бомбу чи клонування. Мені цікаво, як вона крокує шаблями мислення: у рядках Гамлета дуже точно

Володимир Волков – Стіна, Олександр Крижанівський – Пірам та Володимир Кузнецов – Фисба у виставі “Сон літньої ночі” В. Шекспіра. Режисер – Віталій Малахов. Київський театр на Подолі, 1994 р.



описано процес роздумів. А якщо ти розумієш буття Маркса чи Фройда, це можна відповідно наповнити конкретним баченням. Тут точно зафіксовано стан людини думаючої. І так само – людина, яка сумнівається, мстить...

Н.Н.: Ви вже поставили “Сон літньої ночі”, “Отелло”, “Увесь Шекспір...”. І все?

В.М.: Ще в театральному інституті я ставив “Багато галасу з нічого”, де Ігнатуша грав Бенедикта. Ставив з Хостікоєвим виставу “Яго”. У себе в Театрі на Подолі – “Софокл, Шекспір, Брехт”. Власне звідти народилась ця шекспіріяда. Там була окрема дія, присвячена п'єсам Шекспіра. Я дуже хочу поставити з Анатолієм Хостікоєвим “Короля Ліра”. Кіра Миколаївна Пітоєва подарувала мені дозвіл здійснити виставу, використовуючи декорації Данила Лідера. Є також задуми щодо “Макбета”, “Антонія та Клеопатри”. Саме цю другу п'єсу обов'язково поставлю в Театрі на Подолі, добре знаю, як це зробити. Проблема полягає в тім, що Клеопатра не вірить у кохання Антонія, а він не вірить в її почуття. Вони раз по раз доводять це одне одному. Клеопатру переконає лише смерть Антонія.

Н.Н.: Коли вже надто пізно...

В.М.: І в тім трагедія. Задум, може, навіть дещо нагадує “Кармен”, але в дуже чистому вигляді.

Н.Н.: Що спонукає Вас скеровувати свою увагу на Шекспіра? Є й інші цікаві драматурги, хоча, звичайно, не такого високого рівня. Може, суть у тому, що Шекспір сповнений безлічі загадок, а отже, й варіантів для реалізації індивідуального режисерського погляду?

В.М.: Так. Шекспір надто неоднозначний. Та з іншого боку, якщо ти знаходиш у Шекспіра достатньо точну відгадку, все розвалюється, оскільки стає на свої місця.

Н.Н.: Що Ви хочете сказати поставами шекспірівських п'єс?

В.М.: Я намагаюсь з'ясувати, зрозуміти... Адже режисура – моя робота в собі, якою я заробляю на хліб.

Н.Н.: Але водночас це й задоволення!

В.М.: Звичайно. Володимир Олександрович Неллі казав: “Я звик платити за задоволення”.

Н.Н.: А тут Вам платять.

В.М.: Отже, це все ж робота. Хоча вибираєш з неї щось, в чому відчуваєшся краще, де тобі приємніше.

Н.Н.: Тоді це не повинно називатися роботою.

В.М.: Ні. Часом мені більше хочеться подорожувати, аніж ставити вистави.

Н.Н.: Але ж до цього є особливе зацікавлення.

В.М.: Так. Однак чому я ставлю вистави? Хочу, щоб людям цікаво було дивитись їх. Нічого в них не зашифрую, не боюсь відкривати якісь секрети.

Знаю, що за “Мину Мазайла” мене лятимуть, що там немає відповіді, по чийм я боці. Хоча там є моя позиція – не стаю ні на чий бік. Але ж і Куліш, мудрий чоловік, ні за кого не виступав. А лишень говорив про те, що відбувається; тож і я не мушу говорити, за кого я.

Н.Н.: Нехай глядач сам вирішує, нехай робить вибір, вільний і ніким не нав’язаний.

В.М.: І, мабуть, Шекспір мені теж з тієї ж причини приємний.

Н.Н.: Улюблена шекспірівська п’єса?

В.М.: Весь час повертаюсь до “Сну літньої ночі”. Хочу знову поставити її. А улюблені п’єси – це неопоставлені. Колись Единбург замовив мені “Макбета”, я придумав його і, на мій розсуд, непогано. Але він не був здійснений, і тому й здається мені особливо цікавим. Дуже добрі п’єси “Антоній і Клеопатра”, “Буря”, “Ромео і Джульєтта”.

Н.Н.: Немає сумніву, що шекспірівські п’єси актуальні і в наші часи, адже вони творять картину всіх вад, проблем і питань, які супроводять людство одвіку. Та чи Шекспір цікавий сучасному глядачеві (звичайно, не йдеться про істинних його прихильників)? Ви питаєте про це у “Всьому Шекспірові...” через Гамлета, який іде в залу і дає публіці змогу похвалитися власними знаннями про драматурга. І який результат? Люди майже не знають Шекспіра, окрім хіба кількох фраз, таких заялжених, спародійованих і, на жаль, банальних, що мені боляче до глибини душі. Трапляється, лише хтось один виявиться в залі, хто вимовить фразу...

В.М.: Я цього не сподівався.

Н.Н.: Можливо, люди ніяковіють?

В.М.: Гадаю, що вони все ж надто мало знають Шекспіра. Колись ми в себе у театрі ставили шекспіріаду, возили її переважно по фестивалях, де натрапляли здебільшого на театральну публіку. Вони всі знають Шекспіра. Але, на жаль, наші враження щодо знань про Шекспіра (хоча не лише про нього) в середовищі широкого глядача дещо перебільшені.

Н.Н.: А тим часом Шекспір найвідоміший у цілому світі драматург, п’єси якого мають найбільшу сценічну історію упродовж чотирьох сотень літ! Який же шлях Ви бачите? Як виховувати публіку і прищеплювати зацікавлення – у нашому випадку – Шекспіром?

В.М.: Якось після показу “Майстра і Маргарити” на Петрівці зникли книги з цим булгаковським романом. А ще іншого разу мені зателефонував один хлопець і поцікавився: “А що воно за твір, де людину розтинають на частини?” Я відповів йому, що це “Тит Андронік”. Хлопець хотів прочитати цю п’єсу. Адже глядач також помічає прогалини в своїх знаннях. І коли хоч би трійко людей візьмуть й прочитають щось



Сцена з вистави “Сон літньої ночі” В. Шекспіра. Режисер – Віталій Малахов. Київський театр на Подолі, 1994 р.

після вистави, це вже добре.

Н.Н.: У “Всьому Шекспірові...” Ви відверто виявляєте захоплення комічними сценами і сучасними елементами, наприклад, як от реп із видозміненими шекспірівськими монологами. Ви радо вносите комічні сцени й сучасні елементи...

В.М.: Мушу визнати, я не надто задоволений своєю виставою. Власне, троє британських авторів принесли п’єсу, що називається “Увесь Шекспір – за один вечір”. Ми прочитали її – це КВН, п’єса 68-го року. Вона написана на підставі зовсім інших асоціацій. І тому це вийшла не моя вистава, але й не цей варіант. Щось середнє. Єдине, що втішає, це спроба інтерактивного театру, який дуже давно мене цікавить. Я побачив, що інтерактивний театр – плідний шлях, цим театром треба займатися. Розробляю зараз три вистави з інтерактивними прийомами (наприклад, у “Днях Турбіних” усі укупі п’ють чай з самовара...). Це спосіб цікавий і не надто поширений у сучасному театрі.

Н.Н.: Але вже в часи Шекспіра існував такий спосіб спілкування актора з глядачем...

В.М.: Існує й досі – на естраді.

Н.Н.: Та не в театрі.

В.М.: Тому це мені й цікаво. А виставу я хотів робити про театр, де присутній фантом, переплелися якісь лінії... Як на сьогодні, в цій виставі нема цілісності. І костюми були виконані під ту п’єсу, і я зробився її рабом. І декорації не зовсім такі, як хотілося. Та щойно закінчиться ремонт моєї зали, обов’язково зроблю могутній колаж за Шекспіром.

Н.Н.: Мені подобається, що Ви відроджуєте інтерактив у театрі. Я вже двічі під час Вашої вистави читала різні монологи Гамлета і пропустила перший

рядок – “Бути чи не бути...” – щоб глядачі не розпізнали... і напружили пам’ять. Врешті мене зупинили, монологи були надто довгими. Взагалі так приємно почувати себе актором!

В.М.: Це вірно. І така знахідка – позитив для вистави. А остання частина мені справді подобається. Тридцять хвилин, коли йдуть розгадки... Саме те, чого я хотів.

В.М.: Алла Підлужна пише в своїй статті, що Ви створюєте “поетичний театр, який є викликом вульгарності”. Ви шукаєте “коренів у гуманістичному, видовищному театрі Ренесансу”. Тому шекспірівські вистави набувають такої філософської наповненості, як уже здалося мені. Шекспір допомагає Вам ставити перед глядачем питання “бути чи не бути”, але водночас Ви знімаєте навантаження сонячним фіналом. І навіть якщо є ознаки печалі, то, як Ви кажете, печаль “світла”.

В.М.: На мою думку, і Шекспір такий. Коли я читаю його, то це не тільки п’єса. Це ще й сонети, пісні пілігрима... Шекспір за своєю природою – відвертий елизаветинець. Хай там що, а однаково в усіх його п’єсах фінал світлий. “И гибель их у гробовых дверей Кладет конец непримиримой розни”, – сказано в “Ромео і Джульєтті”. Здається, в “Королі Лірі” мовиться, що от – молоді ніколи не проживуть так довго й не пізнають так багато... Всі фінали у Шекспіра доволі світлі. І навіть якщо йдеться про “Отелло”, то там є фраза: “этот человек без меры любил, без меры страдал...”. Там нема навіть чеховського смутку. Тут смуток бойовий, наприкінці коні скачуть, знамена майорять...

Н.Н.: У “Гамлеті” з’являється Фортінбрас і каже, щоб принца поховали з почестями...

В.М.: Правда, бодай якась перемога.

Н.Н.: Отже, не даремно він боровся і загинув. Хоча трагедія нікуди не зникає.

В.М.: Усе життя – трагедія! Світ – трагедія.

Н.Н.: Однак, я не можу цілковито погодитися з сонячним фіналом. Після “Отелло” я тричі заливалася сльозами й не могла втямити, як мавр міг не повірити Дездемоні й убити її... Там не було оптимістичної напруги, як, наприклад, в “Усьому Шекспірові”.



Тамара Плашенко – Титанія, Федір Ольховський – Оберон у виставі “Сон літньої ночі” В. Шекспіра. Режисер – Віталій Малахов. Київський театр на Подолі, 1994 р.

Драматургія Вільяма Великого складна для розуміння, тим паче, коли читаєш її уперше. Як довго Ви працюєте над виставою, щоб випустити її і зробити доступною для публіки? Чим Ви користуєтесь при цьому?

Н.Н.: Загалом, звичайні репетиції можуть тривати тижнів вісім. Так відбувається, коли працюю за кордоном. Але тут така ситуація трапляється – ти прокидаєшся раптом серед ночі і розумієш, що чогось не помітив і тому все розвалюється. І думаєш, як це виправити. Наприклад, над “Отелло” ми мучились із Хостікоєвим пів року. Про що ставити? За що зачепитись? Адже нема за що зачепитись... І раптом мене осінило. Це ж про осетинів! Я сказав Хостікоєву: “Адже ти, хоч би що робив у театрі, будеш тут чужим. Ти ніколи не станеш художнім керівником”. Я знаю, що київські батьки хочуть, аби з їхніми доньками одружувались грузини або

вірмени, але завжди їх ненавидітимуть і матимуть за чужих. Справді ненормально, але так воно є. І коли ми це зрозуміли, все стало на свої місця.

Н.Н.: Це проблема расової належності.

В.М.: Радше ментальності. У сцені звернення до Бога я казав Хостікоєву, що в російській і українській літературі нема аналогії... У фільмі “Батько солдата”, коли танк розчавив лозу, грузин звернувся до неї: “Ти чого лягла? Підведись, сонечко!” Може, Шукшин лише годен був розмовляти з берісками, та й тільки. А для грузина це природно. Так і з мавром, який говорить до Бога: “Невже ти не бачиш, як я поведжусь?!” І це було зрозумілим, а коли так, то виставу можна зробити за два тижні.

Н.Н.: Я так розумію, що Ваші вистави, як загалом справжня творчість, виникають на підсвідомому рівні, коли до кінця годі досягнути, що саме народжується на світ, але відбувається усе вірно.

В.М.: Люблю цитувати Пітера Брука. Він сказав, що, починаючи репетицію, ти вирушаєш у подорож, як Колумб. Ти впевнений, нібито шукаєш Індію, але, можливо, ти відкриєш Америку. Важливий сам процес плавання, важливо до чогось прагнути. Ненавиджу, коли актор знає... Куди він повинен піти, якої миті закричати. А тим часом він докорінно змінює виставу. Я маю передчуття вистави. Ви вірно говорите, але я радше відчуваю, чим це повинно завершитися,

аніж осягаю розумом. Неллі казав: “Визначити – це значить визначити”. Щойно ти скажеш – це чорне, а те біле, усе робиться нецікавим.

Н.Н.: Який у Вас відсоток підсвідомости й логічного підходу?

В.М.: Якось фіна запитали, чи розмовляє він англійською, а той відповів: “Я гадаю, що розмовляю, але це неправда”. Мені видається, що я все розумію. Однак це мені видається.

Н.Н.: Окрім Шекспіра, яка драматургія Вас приваблює?

В.М.: Дуже люблю Брехта, вважаю, що це великий драматург. Я б усі його п’єси ставив. Люблю Дюрренматта, Лорку. Не люблю Гольдоні й Мольєра. Вони літературні й надто раціональні, як Бернард Шоу. Там усі побудови і жарти словесні.

Н.Н.: І мало таємниць, яких доволі у Шекспіра, що й приваблює...

В.М.: А в них треба дуже красиво говорити, вести словесні дуелі. Мені й Чехов не вельми зрозумілий. Тобто, його серйозні речі. Комедії люблю. А от “Дядю Ваню” не розумію до сьогодні. Є дуже добрі українські драматурги. Старицького люблю, Карпенка-Карого. Пропонував Михайлові Резниковичу замість “Усього Шекспіра” поставити “Лісову пісню” Лесі Українки. У мене є дуже злюча концепція, схожа на “Генералів піщаних кар’єрів”. Звичайно, це викличе скандал. Про наркотики, смітники й циганів. Михайло Юрійович сказав, що наразі не треба. Але я в себе поставлю. Дуже люблю Франка, Коцюбинського і взагалі – поетичний театр.

Н.Н.: Яких сучасних авторів Ви можете виокремити, якщо вони є?

В.М.: Мене запевняють, нібито є. Я віддавна маю намір створити мало не лабораторію і вже домовляюсь зі спонсорами, щоб набрати молодих режисерів, художників і драматургів і давати їм театр. Але руки не доходять... Бракує двадцяти чотирьох годин.

Н.Н.: Постави за Шекспіром, яка справила на Вас особливе враження?

В.М.: Фільм дуже добрий – “Тит Андронік” з Ентоні Гопкінсом, Дзефіреллі “Ромео і Джульєтту” я дуже люблю.

Н.Н.: О, це ідеал кохання!

В.М.: Бачив “Сон літньої ночі” в центрі Лондона. Не скажу, що сподобалось, однак це дуже технологічна вистава. Бачив “Коріолана” в Шекспірівському театрі, де вісімдесят відсотків глядачів сиділи з текстами Шекспіра, так, як у нас ходять знавці на оперу чи симфонічну музику. Там усі ставлять “галочки” в довгому монолозі, де актор, наприклад, набирає повітря.

Н.Н.: І перевіряють?

В.М.: Власне. Там є чоловік, який 33 рядки Гам-

лета може прочитати, не набираючи повітря. Він закінчує, і йому дарують оплески. Це цікаво один раз подивитися; почуттів не вражає, але який цирк!

Н.Н.: Ходили чутки, що в Театрі на Подолі один молодий режисер ставив “Гамлета”, і Вам у його роботі сподобалося тільки світло. Невже усе було таким сирим і неприйнятним, що репетиції припинили?

В.М.: Неправда, що сподобалося тільки світло. Не надто добрим був переклад. Я вважаю, що переклад Андруховича для Молодого театру нормальний. Але робити ще один, де звучать такі слова, як “бомж”... Та навіть не через це. Навіщо виносити на сцену діввацьку роботу? Студентська робота – це добре. Але якщо написано, що це – Театр на Подолі, художній керівник Малахов, то там повинні йти вистави поважні. Ось прийде людина і скаже: “Та-а, я був у театрі, студенти грають, ледве говорять...”

Н.Н.: І зробить висновок про весь театр на підставі однієї невдалої роботи.

В.М.: Хоча зараз цей режисер ставить п’єсу з Володимиром Кузнецовим “Осінь у Вероні” (за “Ромео і Джульєттою” Анатолія Крима). Мені здається, що він не тямить суті режисури. Він удень і вночі вовтузився з декорацією з білої шмати, яка б там дихала. А мене цим не подивуєш. Я це бачив 156 разів, а ставив 250. Чим вони займаються, я не розумів. Зробили чудовий реквізит, було видно, що хлопець просто горить виставою. Неллі казав: “Якщо ви хочете зробити рагу із зайця, то у вас повинна бути принаймні кішка”. Як можна ставити “Гамлета”, якщо нема Гамлета? І я запитую: а в чому суть Гамлета? “У тому, що він як нинішня молодь – відкритий, різкий, вульгарний...”. Чому ж тоді він приходив до матері й не каже: “Ти сука!”? У Шекспіра це написано. А він з’являється і розшаркується, і промовляє не по-людськи. Я не розумів принципу. А оскільки режисер не вмів мені цього пояснити, я поняття не мав, як йому допомогти. Отож це все колотилося б, а в моєму театрі актори доволі обізнані в режисурі, і вони його б знищили ще до прем’єри, і на все життя у хлопця залишився б страх до професії. Мені пощастило, після “Казки про Моніку” була вистава “Сподіватися”, де грали Заклунна, Роговцева, Мажуга, Добровольський, Бакштаєв... Молостова давала мені можливість проводити репетиції. А позаяк була слава “Моніки”, вони мене слухались. Я був абсолютно впевнений. Це дуже важливо. А цього молодого режисера закліють, і в нього навіть зостанеться страх перед акторами.

Н.Н.: Ваші вистави надзвичайно цікаві. Вони не втомлюють, хай би навіть якийсь спектакль ось так, як “Мина Мазайло”, тривав три години без антракту. Як Ви цього досягаєте?

В.М.: Ставлю цікаві й довгі вистави. Намагаюсь зрозуміти, чому людина може сказати цю фразу. Я



Богдан Бенюк – Яго, Анатолій Хостікоєв – Отелло у виставі “Отелло” В. Шекспіра. Режисер – Віталій Малахов. Київський національний академічний театр ім. І. Франка, 2002 р.

вважаю, що різати текст, як це відбувається з “Заповітом Дон Жуана”, справа нікудишня. Якщо персонаж щось говорить, треба подумати, чому він це говорить. Часом воно дуже затягує дію. Але після колажів, з якими мені довелося працювати, я намагаюсь не доторкатися до тексту. Ані в “Мині Мазайлі”, ні в “Степах України”, ні у “Фараонах” чи “Дяді Вані” у нас не викреслено і не вставлено жодного слова. А для того, щоб виправдати вимовлені слова, необхідно дбати про паузи і якісь пристосування. Це, звичайно, подовжує виставу. В “Отелло” актори не вірили, що можна проголошувати довгі монологи. Хоча, звичайно, сьогодні культура довгих монологів зникла.

Н.Н.: Тому що гальмує дію?

В.М.: Тому що актор боїться...

Н.Н.: Нібито його не слухатимуть.

В.М.: І він вирішує: “Гаразд, я вам швиденько щось скажу...”. А я переконував Хостікоєва в необхідності думати, що говориш, промовляючи монолог. У часі монологу й розмов робити паузи, про щось розмірковувати, щось робити... Та коли воно зішито у виставі, то глядач не помічає часу. Я категорично проти уподібнення кліповому стилю, людину необхідно зваблювати в іншу сферу, і тоді вона матиме величезну втіху. Коли я поставив “Фантазію для фортепіано в чотири руки”, Віталій Жежера написав геніальну фразу: “Я раптом зрозумів, що у виставі мусять бути місця, коли ти не слухаєш текст, а згадуєш щось із свого життя на цю тему”. Ось Ви кажете, людина повинна асоціювати себе зі сценічною дією, отже, в якийсь момент спинитися й поміркувати про те, що в її житті траплялася схожа ситуація. Хіба він може про щось думати, коли йому водночас втовкмачують зі сцени дію!

Н.Н.: Або начиняють текстом.

В.М.: Тому й з’являються довгі вистави.

Н.Н.: Праця з актором у Вас вибудовується на взаєморозумінні та рівноправності. А це – єдина можливість пізнати самим істину і розповісти про неї публіці... В котромусь інтерв’ю Ви вже відзначили таких чудових акторів, як Іннокентій Смоктуновський і Ада Роговцева. Кого з акторів, з якими Ви працюєте сьогодні, можете поставити поруч із цими двома майстрами?

В.М.: Я вважаю дуже тонким артистом Олега Янковського, дуже добрими – Анатолія Хостікоєва і Богдана Бенюка. Зі свого театру – Сергія Бойка, Андрія Пархоменка, Тамару Плащенко, Аллу Сергійко і Володю Кузнецова. Я, можливо, їх люблю, тому що вони схожі на мене. Їх не всі визнали, не зрозуміли інші режисери, хоча ці артисти також дуже добрі. Артистів багато добрих. Коли починаєш працювати з ними без поспіху, довідуєшся про їхню суть і вартість. Коли є мета пізнати, про що Ви говорите, то є багато добрих акторів. Я вірю, що актором може бути кожна людина. Аби лише вона вибралася зі шкаралуші своїх амбіцій...

Н.Н.: Тобто Ви не згодні з думкою, що актором треба народитися?

В.М.: Весь світ – театр, а люди в ньому – актори!

Н.Н.: Хоча всі ми граємо, спілкуючись, використовуючи при цьому інтонацію, міміку і жестикуляцію. Нехай це навіть природний вияв власних почуттів.

В.М.: Є, звичайно, питання ремесла – голос, фактура... Але тепер це настільки мінімізувалося! Окрім Хостікоєва, я не назву іншого актора такої фізичної фактури, з таким голосом. Сьогодні ж зникло амплуа трагиків.

Н.Н.: Чи здійснюються Ваші театральні мрії?

В.М.: Беко співав колись таку пісню: “Якщо ти не можеш жити в місті, яке любиш, то люби місто, в якому ти живеш”. Я намагаюсь мріяти вже після того, як щось маю. У мене нема якихось могутніх амбіцій. У житті, в театральному світі мені належить та позиція, якої я справді гідний. Не хочу переходити на інші рівні. Що ж до театральних постанов – то так, мрії збуваються.

Н.Н.: Ви торкаєтесь проблем, які в наш час мають вселюдський сенс. Наприклад, в “Отелло” розглядається відмінність мавра від світу, в якому він живе, що є основним ключем нерозуміння й неприйняття. А прецінь зовсім не має значення національна належність людини, головне – її душа й кохання, що творить з нами дива і примушує відчувати вічність... Ви – мій улюблений режисер. Я вам дякую за бесіду і бажаю, щоб Ваші мрії тривали нескінченно.

В.М.: А Ви відтепер – мій улюблений критик...

Розмовляла Наталя Непочатова

Переклала з російської Марія Романюк, Олена Титаренко, Олеся Трубоч

Сергій ВАСИЛЬЄВ

В УКРАЇНІ ДЕДАЛИ НЕПРОФЕСІЙНИШИМ СТАЄ ГЛЯДАЧ

У світі існує незліченна кількість театральних фестивалів, однак про це мало хто у нас здогадується. Не певен, чи кожен театрознавець зміг би назвати хоч кілька з них. З проханням прояснити ситуацію з фестивалієм рухом у світі та, зокрема, в Україні, ми звернулися до знаного українського театрального критика Сергія Васильєва, який на багатьох із театральних заходів побував особисто.

Віктор Собіянський: Саме визначення фестивалю передбачає конкурсну основу, перемоги, призи? У нас часто не розрізняють поняття конкурсу та фестивалю...

Сергій Васильєв: Річ у тім, що існують різні форми проведення фестивалів. У нашій країні фестивалі традиційно містили конкурсний елемент – було важливо визначити, хто сильніший, цікавіший, неочікуваніший, талановитіший... Та якщо звернутися до етимології слова “фестиваль”, то це просто “свято”. І навіть в Україні останнім часом узвичаюється практика: якщо виставу запрошують на фестиваль, то вже цим її відзначають – тобто вона виявляється гідною обговорення, глядацької уваги. Я знаю, що десь у провінційних українських містах стара практика проведення фестивалю як конкурсу лишилася й нині. Гадаю, що це спадок “советизму” – розставляти всіх на п’єдесталах і казати: “Ах, цей артист кращий, цікавіший, а ота актриса талановитіша”. Однак я розумію, що, оскільки у нас в країні художник отримує замало стимулів, замало суспільного визнання, то, мабуть, залишок цієї практики досі ще правильний – людей театру хоч якось морально підтримують.

Власне, у світі театральних конкурсних фестивалів не існує. Бо ж сама система такого заходу пов’язана з тим, що його автор, куратор, створює свято для міста, де відбувається фестиваль. Тобто фестиваль, передовсім, адресований людям.

В. С.: З іншого боку, фестиваль – ледь не єдиний випадок, коли виставу демонструють для “професійного глядача” – критиків, акторів, режисерів. Бо ж саме для них фест виявляється найкориснішим і найпродуктивнішим...

С. В.: Це, звичайно, важливий аспект: адже режисери, працюючи над своїми виставами, мають за-



*Сергій Васильєв.
Світлина Ірини Чужинової*

мало часу, аби бачити, чим займаються їхні колеги. І фестиваль стає для професіонала ефективним засобом осягнення свого ремесла – особливо коли його влаштовують розумні люди або коли задум його – це дослідження певної конкретної форми чи тематики. Митець розуміє, чим живуть його друзі, бачить тенденції, зауважує виникнення нових ідей, має змогу з чимось сперечатися, щось переймати – він усвідомлює, як розвивається його мистецтво. У цьому сенсі фестиваль безперечно перетворюється на плацдарм для фахової рефлексії. Саме тому на багатьох фестивалях критикам дають змогу обговорювати вистави або якусь проблему, сюди з’їжджаються журналісти, що пишуть про театр, – виникає серйозне професійне поле дискусій, суперечок, обміну думками. Але, повторюю, це не єдина мета фестивалів: вони насамперед адресовані публіці. Так, принаймні, прийнято у світі.

В. С.: Які світові театральні фестивалі Ви назвали б еталонними?

С. В.: Фестивалів у світі величезна кількість! Единбурзький, Авіньйонський, Віденський, Московський чеховський фестиваль – найбільші театральні світові форуми. Вони, насправді, теж дуже різні, але ці фестивалі пов’язані з великими бюджетами, а отже, мають можливість запрошувати дуже сильних світових режисерів. Хоча мені, наприклад, у Москві значно ближчий фестиваль NET, який започаткували Марина Давидова і Роман Должанський. Вони спробували

показати, що у світі сьогодні існує нова генерація режисерів, яка має інший погляд на театр, стверджує його новий стиль. І якщо Чеховський фестиваль завжди буде орієнтований на найперші імена – й інколи великі імена! – він запрошуватиме Някрошюса чи Стуруа, то NET буде стежити за Жолдаком, Германісом, Коршуновасом... З фестивалів, на яких я буваю, в певному сенсі еталонним є вроцлавські “Діялоги”. Ось цей фестиваль водночас і адресований публіці, і дуже професійний. Його директор Крістіна Майснер обирає, скажімо, п’ять польських вистав (кращих, аніж інші на її погляд, або знакових) і п’ять вагомих зарубіжних. Вона теж може запросити Тумінаса, Някрошюса, Бонді, Вілсона. У такому діялозі можна побачити, як розвивається польський театр, наскільки він відповідає світовим тенденціям, чи адекватний їм у своєму пошуку.

Повторюю: фестивалів дуже багато. Є “ідеологічні”, на кшталт Авіньйона. Единбурзький найбільше відповідає розумінню так званого фесту. Адже головна програма Единбурга – це, зазвичай, дуже помпезні вистави, опери, балети, виступи симфонічних оркестрів. А те, що ми інколи плутаємо з Единбурзьким фестивалем, – це паралельний фест, так званий фрідж. Сотні колективів приїздять саме на фрідж – і вони не є учасниками головної програми. В Авіньйоні, навпаки, основна програма має першорядне

значення. У попередні роки славетний французький культурний діяч, один з творців європейського культурного каналу ARTE Бернар Февр д’Арсє робив у Авіньйоні “Особливі сезони”. Він зробив азійський сезон, відкривши публіці і традиційні, і нові східні театри. Був сезон, присвячений латиноамериканському театру, бо ж неймовірно цікавий театр, скажімо, у Бразилії – дуже незвичний, ультратуттєвий, дуже відвертий, але водночас з цікавими концепціями. Февр д’Арсє зробив “Російський сезон”, запросивши останніх російських “монстрів” – Анатолія Васильєва, Каму Гінкаса, Генрієтту Яновську, Валерія Фокіна. Останні два роки в Авіньйоні змінилася стратегія, і організатори віддають кураторство над фестивалем окремим знаним режисерам – це зовсім нова форма. От минулого року куратором був знаменитий бельгійський хореограф Ян Фабр, а цього року програму робив Жозеф Надж. Зрозуміло, у такій програмі акценти розставляють залежно від смаків куратора – і в основній програмі, і у виставах, які щороку спеціально замовляє фестиваль (це теж дуже цікава практика, про яку я мрію для України). Такі вистави “на замовлення” грають, зазвичай, у Папському палаці – головній сцені Авіньйона – і фінансує їх винятково сам фестиваль. Ці вистави значною мірою є експериментальними – вони вивчають візуальні, пластичні резерви театру.

У дебютній стрічці Енні Гріффін “Фестиваль” (Великобританія, 2004) Единбург виявився лише тлом для любовних колізій, сексуальних контактів та кпин. Світлина надана компанією “Артхаус-трафік”.



В. С.: До речі, про фінансування. Чому театральні фестивалі в Україні здебільшого залишаються у фінансовому програші, тоді як аналогічні кінофести, скажімо, “Азія-кіно”, процвітають?

С. В.: Це у Вас щодо кінофестивалів трохи викривлене уявлення. До того ж, насправді, “Азія-кіно” названий фестивалем лише для додаткової реклами, це така собі PR-вігадка компанії “Артхаус-трафік”. До речі, це чудова інституція, яка довела, що й авторське кіно може бути прибутковим, що воно має свого глядача. Те, що “Артхаус-трафік” робить для України – дуже важливо, але, зазвичай, фестивалі не дають прибутків. Я запевняю Вас, що ні Берлінський, ні Каннський, ні Венеційський фестивалі – не машини для здобуття грошей. Фестиваль вимагає дуже великих витрат, на нього виділяють великі кошти, шукають спонсорів.

Ще меншою мірою прибутковими можуть бути театральні фестивалі. Адже якщо для кінофестивалю достатньо переслати коробки з плівками, то на театральний фестиваль потрібно привезти труп, доправити декорації... Це досить істотні витрати. На багатьох фестивалях навіть дискутують на тему, як здобути гроші на проведення фесту. Завжди залучають і місцевих спонсорів, меценатів, і міські ради, і міністерства (чи комітети) культури, і навіть деякі європейські фонди та інституції. Наприклад, чудовий фестиваль у словацькій Нітрі чи у Торуні в Польщі, або дуже старий, відомий белградський БІТЕФ, та той же NET – усі вони ще й намагаються здобути європейські гранти. Грант Європейської комісії, окремих амбасад...

Так, це важка, затратна справа. Ось чому, власне кажучи, в Україні фестивалі такі дистрофічні: у нас ці гроші надто важко знайти. Я думаю, що тут є ще специфічні місцеві проблеми: намагаючись представити на фестивалі якомога більше прапорів, часто жертвують якістю; хто готовий приїхати безкоштовно, той і виявляється гостем фестивалю...

В. С.: А хто ще й пропонує обмін!..

С. В.: Ну, це взагалі! У такий спосіб, гадаю, тримається в останні роки “Золотий лев”: туди здебільшого приїздять колективи, які співпрацюють безпосередньо з театром “Воскресіння” Ярослава Федоришина. І рівень фестивалю з цієї причини, звичайно, падає, хоча це був дуже значний і серйозний фестиваль, можливо, найкращий в Україні разом з першими “Херсонеськими іграми”. Зараз, на жаль, таких фестивалів в Україні немає, тому що у нас взагалі не існує культурної стратегії. З іншого боку, ми зараз і не бачимо поважних концепцій, як ці гроші витратити. У цьому сенсі в нас був еталонний фестиваль – “Мистецьке березілля”, який проводив Сергій Проскурня. За рівнем запрошених театрів і рівнем



Авіньйонський театральний фестиваль.
Світлина: AFP.



Единбурзький театральний фестиваль. Світлина Української служби BBC.

заявлених тем це був дуже серйозний фестиваль. За роки його існування молодий київський глядач, театральна публіка взагалі побачили багато визначних театрів – і новітніх, і традиційних. Зараз, знаю, є плани відновити “Мистецьке березілля”. Я дуже на це сподіваюсь: можливо, тоді нам знову пощастить мати в країні фест, що буде цікавий і професіоналам. Але варто зрозуміти, що водночас фестиваль – це ще й могутній спосіб виховання публіки. Адже на таких мистецьких форумах часто демонструються дуже складні вистави, з незвичною театральною мовою, які, будучи в репертуарі театру, можливо, й не користувалися б великим попитом публіки. Але показана на фестивалі й адекватно подана вистава все ж вводить публіку у простір нової театральної мови, так чи інакше змушує підвищувати вимоги щодо театру, який реально існує навколо. Ось це, гадаю, є в нашій країні величезним стимулом для організації театральних фестивалів. Тому що у нас дедалі непрофесійнішими стають глядачі, а не артисти чи режисери!

Розмовляв Віктор Собіянський

Олег СТЕФАН

ТРИМАТИ ВЕРТИКАЛЬ, АБО ЧОМУ МИ ГРАЄМО “МЕТАМОРФОЗИ”?

У минулому театральному сезоні репертуар Львівського академічного театру імени Леся Курбаса збагатився прем'єрою – виставою за “Метаморфозами” Овідія. Для звичайних глядачів – це репертуарна вистава. Для виконавців – студентів акторського відділення факультету культури і мистецтв ЛНУ імени Івана Франка – та їхніх викладачів (вони ж і актори цього театру) – своєрідний педагогічний експеримент. Для театрознавчого часопису – привід поговорити про особливості й проблеми викладання фахових дисциплін. Отже, слово лавреатові Національної премії ім. Т. Шевченка, асистентові кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імени Івана Франка Олегові Стефану:

“Метаморфози” Овідія – не перший наш досвід. На попередньому акторському курсі була навчальна вистава за Гомеровою “Одіссеєю”. Цього разу ми так і говорили своїм студентам на початку: якщо праця піде, якщо відчуєте матеріал добре, то зробимо дійство, котре зможемо презентувати глядачеві. Але ми не розраховували на це, просто працювали індивідуально, групою, тренінги – і все. Справді, той хід, який зробив Володя Кучинський з попереднім курсом, мені дуже близький. Ще коли свого часу я викладав у Харківському інституті мистецтв*, мав свої міркування щодо роботи зі студентами (можливо, зараз якраз їх і опрацьовую). Тепер я обрав напрям “сценічна мова” – і цей матеріал, Овідієві “Метаморфози”, узяв власне для дисципліни “сценічна мова”, а не для майстерності актора. Хоча заздалегідь ми визначили із керівником курсу Володимиром Кучинським: різниці у підході до навчання немає. Звичайно, там, де є сценмова, ми робимо додатковий акцент на слові, роботі зі звуком, звукосполученнями, диханням, поєднанням фізики тіла і слова, і тренінги присвячені більше цьому. В майстерності також наголошується на мові, на слові, тільки там трохи інший підхід, а тоді десь у загальному русі, в кінцевій перспективі вони сходяться – ці дві дисципліни. Якби просто сказати – мова – то це одне, а оскільки ми кажемо “сценічна”, то це вже зобов'язує до іншого, зокрема, до праці з персонажами, з образами, пластикою. Це робота на сцені, тому вона не може бути статичною, так, ніби ми випускали б читців, а не акторів сценічного мистецтва. Тому мої харківські ідеї ніби повернулися до мене тут, у Львові, вони навіть десь занотовані у моїх щоденниках років десять тому. Бо ще тоді я дійшов розуміння, що не варто, мабуть, навчаючи студента, відділяти його практичний професійний розвиток від викладу теоретичних дисциплін. Тож якщо за програмою і, очевидно, не дарма актор

* Нині – Харківський державний університет мистецтв ім. І. Котляревського.

починає вивчати культурне середовище від Давньої Греції, а то й з ритуалу, то чи не можна у сценічній мові рухатися одночасно з історією мистецтва, так, щоб на четвертому курсі, наприклад, брати сучасні речі, які насправді не можуть звучати, якщо актор не набув досвіду попередніх стилів та епох? Брати простенький матеріал, не перевірену часом драматургію – великий ризик і пастка водночас.

Звичайно, ми були цілком свідомі того, що наш хід – чи не найскладніший, бо наблизитись до великої форми, до гекзаметру, який має свій специфічний ритм існування, і зробити ці історії живими, так, щоб їх можна було прочитати, не тільки технічно чи механічно вправляючи (за моїх студентських часів ми брали гекзаметри лише для того, щоб розробляти дихання, хоча і цю мету насправді не популяризували) – вкрай складно. Наскільки складно, я зрозумів упродовж першого місяця праці. Адже приходять юнаки і дівчата після середньої школи – я почув, як вони, отримавши текст, читають його... і подумав: та це – просто нереально...

Тому годі дивуватись, що спершу були проблеми із звичайним читанням. Зовсім не кожен випускник середньої школи готовий до праці з таким складним текстом: розібрати його логічно, простежити хід думки, а ще з'ясувати, що, для чого і як, а ще додати величезний корпус міфології – все на початку було надзвичайно важко. Але поступово ми посувались, тривала копітка праця – і наслідки не забарилась. Студенти помічали, як слово стає виразнішим – і ми на тому особливо акцентували. Бо справді, ніщо краще за гекзаметр не може дати акторові відчуття звучання слова і того посилу, яке воно може мати, і об'єму. Мені здається, ми ущемляємо актора, позбавляючи його такої можливості.

Згідно з нашим педагогічним принципом, ми не нав'язували студентам певних уривків, а дали певний час для осмислення тексту. Потім кожен на власний розсуд вибирав для себе шматки з якимись конкретними міфами, історіями і представляв нам для читання. Показово, що багато кого зі студентів цікавили уривки не лише з певною міфологічною історією, а насамперед ті, де була присутня філософія, метафізика. Спочатку вони приносили два, три уривки, а потім залишався один. Але те, що вони філософські тексти вибрали самі, було для мене цілковитою

несподіванкою! Звичайно, спершу я їх заінтригував: мовляв, тут так багато міфів, і для себе вибрав два із них, і в фіналі вийду зі студентами, прочитаю тексти на сцені, і я переконаний – ми розійдемось у смаках – і наш вибір не збігатиметься... Та буквально за два тижні одна студентка приносить мені уривок, а далі інший студент приносить отой, найскладніший, про який я ніколи не думав, що вони візьмуть.

Над цим матеріалом зі студентами працювала також і Тетяна Каспрук, наша актриса, заслужена артистка України, досвідчений педагог. Вона “брала на себе” дівчат, а я – хлопців. Ми багато працювали разом, слухали спільний звук, спільні фрази – вже коли складали у цілість.

На етапі поєднання розрізаних уривків дійства провокація йшла не лише від викладачів, допомагали студенти-режисери, яких веде Володимир Курчинський. Ми долучили Тамару Квеквескірі, Миколу Березу і Тараса Кищуна; найбільше працювали

Сцена з вистави “Метаморфози” за Овідієм. Львівський академічний театр ім. Леся Курбаса, 2006 р.



Тамара і Тарас. На завершальній стадії це стало доброю практикою і для режисерів, і для акторів. Тут можна було попрацювати і над мізансценою, і над знахідками, але остаточні рішення залишались, звісно, за викладачами.

Зараз ми вивчаємо наступний великий історичний період – початок Відродження – і працюємо над “Похвалою глупоті” Еразма Роттердамського. Але для мене важливо, що студенти продовжують самостійно працювати над Овідієм – часто увечері в різних закутках нашого театру можна почути гекзаметри, студенти залишаються і читають... Знаю напевне, що вони оселили цей матеріал глибоко в собі. Жартوما запевняють мене, що на семінарах в Університеті відповідають спершу прозою, а далі переходять на гекзаметр...

Насправді мені дуже близька та територія, яку пропонують нам наші учителі – Єжи Гротовський, Пітер Брук, які бачать театр як техніку пізнання людської природи, йдуть від розуміння театру до розуміння людини, людини, яка існує в певному просторі, сама або з партнером, досліджує і творить. І цим Овідій мені приємний і близький, бо дає можливість кожному з нас відчувати театр у собі, коли можна “стояти в історії”, чути історію і, не користуючись особливими додатковими ефектами – чи то світловими, чи звуковими, самим творити театр – таким, яким він є – не поп, не шоу, а театр із себе. Тут Овідій, Гомер дуже сприяють.

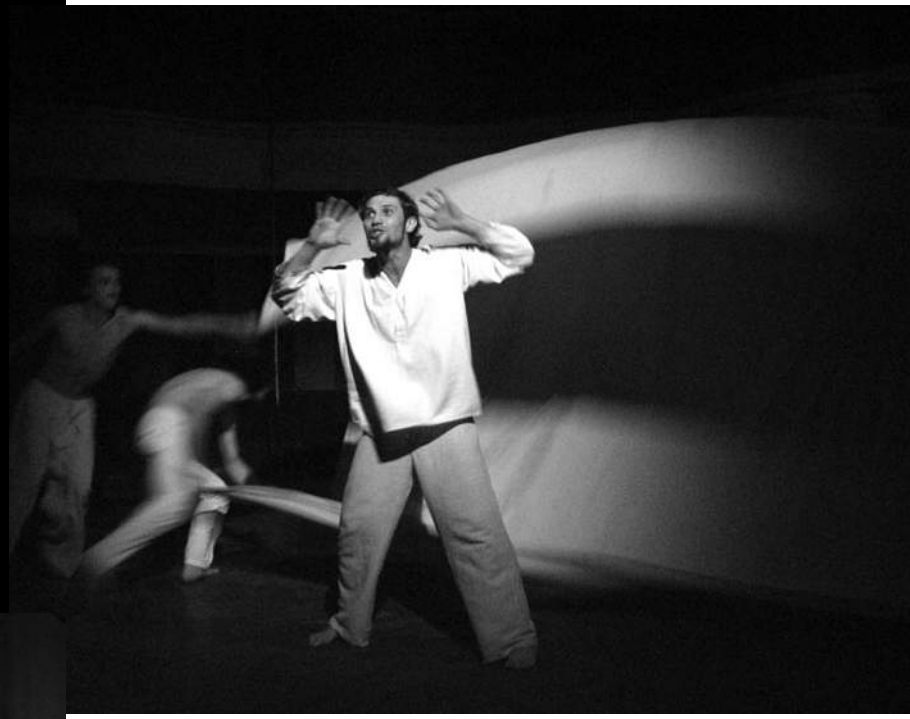


Сцени з вистави “Метаморфози” за Овідієм. Львівський академічний театр ім. Леся Курбаса, 2006 р.



Пів року роботи над таким матеріалом, звичайно, надто мало. Езопові байки, над якими працювали також на першому курсі, допомагали. Але важливо, що в “Метаморфозах” ми досягли не лише індивідуального висловлювання, а існування в ансамблі й існування ансамблю для кожної особи – це для нас було дуже важливим. Якщо воно засіяно, і з’явилося відчуття, ніби ти маєш прожити історію, яку викладає інший, як свою власну, то це для актора один з найважливіших моментів. Здавалось би, як це стосується предмету “сценічна мова”? Але мусимо дивитись глобальніше й розширювати чи стирати рамки дисциплін, виховувати себе і студента всебічно й цілісно.

Коли утворився ансамбль – виникло і відчуття театру, відчуття об’єму, простору, себе



Сцени з вистави “Метаморфози” за Овідієм. Львівський академічний театр ім. Леся Курбаса, 2006 р.



в ньому, іншого поруч із собою... Консервативніше налаштовані педагоги можуть закинути, що наш студент, якщо й не ховається за групу, то однаково значну частину змісту за нього допрацьовують інші – партнери по сцені, світло, реквізит. Але повторюю: нашим принципом було – поки не проросте індивідуальна історія, нічого іншого не варто робити. Коли всі стануть самодостатніми, то тільки тоді може виникнути хор.

Особливо необхідним моментом, на мою думку, став вихід на люди, до глядача. Не можна “заціклюватись” на спілкуванні із партнером. Коли з’явився глядач – з кожним із виконавців щось відбувалося. Якраз на початку кожної їхньої історії: як почати, як зав’язати, як вона проростатиме в інших? Це відбувається тоді, коли людина відкрита, коли вона налаштована на свою історію, коли вона хоче її розповісти. Студенти в певні моменти губились, “вилітав” навіть рядок – але це найцінніші моменти, бо завдяки їм вони повертались у “тут” і “зараз”, залишалися живими, це були “живі” провокації. І

студентам таке потрібно. І студентському театру, до речі, також.

Хочемо запросити на виставу перекладача – славетного Андрія Содомору, але чомусь страшно, бо маю до цього геніального Майстра пієтет і хвилююсь... Так, так, хвилююсь, тремчу... Бо насправді – коли бачу після вистави по-доброму здивовані, круглі очі глядачів і колег – то це для мене несподіванка, бо ж нічого надзвичайного нема, хіба тільки добра робота над цікавим матеріалом.

Після іспиту Володя Кучинський влучно сказав: ви інтуїтивно вийшли на дві частини: перша – божественне і земне; друга – дороги: морем, сухоходом, філософський шлях. Виникає відразу система координат: вертикаль – і горизонталь. У роботі над Овідієм дуже важлива вертикаль. Як кажуть у театрі Курбаса – це позиційний матеріал. І треба тримати вертикаль, і чути божественну силу над собою, керуватись нею..

Мова Овідія нині не вживана ні в мистецтві, ні в житті. Дещо призабута доба. Але ж вона породжує всі прийдешні стилі, напрямки, пов’язані зі словом. І тому труди над Овідієм готують студентів і до Шекспіра, і до Стуса, і до Антонича. Адже ціна слова засіяна давньогрецькими, давньоримськими текстами...

Розмовляла Майя Гарбузюк

Світлина до статті – Інни Шкльоди

Марія ПРЕВО

“СВЯТО ДОБРОЇ ГРИ”

*Творчий портрет
заслуженого діяча мистецтв України,
режисера Олександра Інюточкіна*



Сцена з вистави “Український вертеп”. Режисер – Олександр Інюточкін, художник – Олексій Щеглов. Харківський театр ляльок, 1975 р.

У сучасному запрограмованому світі людина поступово перетворюється на щось механістичне і, відмовляючись від живої стихії гри, втрачає живлюще творче начало. Альтернативою до такого світу є умовно-поетичний простір, який митець творить не тільки для себе, але й для інших. Створити ж миттєвий світ, що переносив би людину своєю чарівною силою в інший вимір, – надзавдання, яке ставить перед собою кожний театральний режисер. Створюючи такий світ, він намагається відійти від повсякденності та одноманітності буднів, пропонуючи глядачеві іншу реальність.

Вертепне дійство стало лейтмотивом усієї творчості педагога Харківського університету мистецтв ім. І. Котляревського, широко відомого в Україні режисера театру ляльок Олександра Олександровича Інюточкіна. Його творчості притаманна постійна, зокрема майже дитяча гра з різноманітними предметами. Гра як протиставлення всій механічній запрограмованості світу.

Рецензент “Вечірнього Харкова” влучно визначила жанр однієї з перших дитячих вистав “Я – курчатко, ти – курчатко”, яку режисер поставив у 1980 р. у Харківському театрі ляльок, як “Свято доброї гри”. Мабуть, саме так можна охарактеризувати всі постанови, створені Олександром Інюточкіним.

У веселому дійстві для дітей – спектаклі “Я – курчатко, ти – курчатко” вже з’являються ті особливі режисерські прийоми, які митець використовує і в наступних своїх роботах.

Режисер вибудував цю виставу так, що актори, які грали головних героїв – матір і батька, водночас



Олександр Інюточкін та Олексій Щеглов під час роботи над виставою “Український вертеп”. Харківський театр ляльок, 1975 р.

розігрували домашній “ляльковий театр”. І в ньому вони вже ставали зовсім іншими персонажами. Бавлячись у “ляльковий театр” чи в якусь іншу гру, доросла людина, природно, наближується до свого дитинства. Такий прийом театру в театрі, де умовна реальність помножується на акторську гру, цілковито

захоплює увагу глядача. А безпосередня віра в чудо надає можливість акторам оживити весь “ляльковий театр”. Якщо уважно придивитися, то умовний світ – це усе те, що оточує нас удома: величезний чайник, грілка у формі курки на ньому, а поруч рушниця. Всі ці оживлені предмети вступали у взаємодію з театральними ляльками, отож умовний світ вистави розширювався. Цьому сприяло й предметно-умовне оформлення вистави (художник Олексій Щеглов). На звичайній ширмі, що нагадувала домашню завісу, органічно співіснували маленьке віконце та парасолька про всяк випадок – ану ж піде дощ!

Отже, перша спроба поєднання різноманітних анімаційних форм – умовної ляльки та звичайного предмета – відбулася у режисера майже успішно: у таких виставах існує загроза розірваності дійства, відторгнення ляльки від предмета, що частково й трапилось. І хоча режисер та художник намагалися уникнути такого конфлікту, він все ж проявився. Докір щодо еkleктики з’явився не на порожньому місці, а був об’єктивно спровокований стилістикою вистави. Тоді О. Інюточкін працював режисером Харківського театру ляльок. Він прагнув оновити загальноприйнятну натуралістичну естетику, яка на той час домінувала у театрі. Ще в роки свого навчання, на акторсько-режисерському курсі кафедри театру ляльок під керівництвом Віктора Афанасьєва, молодий режисер природно відчував потребу в осучасненні мови театру ляльок.

Завдяки щасливому випадку, закінчуючи четвертий курс, Олександр Інюточкін потрапив до Одеського театру ляльок, де мав добру нагоду поставити дві дипломні вистави – “Толубий Петрик” (1974) і “Таємничий гіпопотам” (1975). На той час головним режисером Одеського театру працював Юзеф Гімelfарб, якого вважали одним із провідних режисерів у театральному світі лялькарів. Його творчий пошук був спрямований на поступове оновлення естетики театру ляльок, що виявилось у відмові від натуралістичних форм та звернення до суто умовних прийомів. І хоча в дипломних виставах режисера-дебютанта і відчувався деякий вплив методу Ю. Гімelfарба, ці перші спроби забезпечили О. Інюточкіну подальше творче зростання.

Самостійні “перші кроки” Олександра Олександровича розпочалися в Кіровоградському обласному театрі ляльок, де від 1975 по 1977 рр. він обіймав посаду головного режисера. Пізніше (на запрошення В. Афанасьєва) повертається до Харківського театру ляльок. Його захоплює можливість використання різних засобів лялькової мови. У своїх виставах цього періоду (з 1978 по 1988 рр.) режисер поєднує різноманітні художні форми, елементи живого плану й різні засоби театру анімації.

До пошуково нових вистав можна віднести такі як “Скарб Сильвестра” (1980), “Святий та грішний” (1983), “Йосип Швейк проти Франца Йосипа” (1986). За своєю театральньо-ляльковою природою вистави містили спільні риси – умовності, іронічності, деякого сатиричного та гротескового забарвлення. Але водночас кожна з них несла в собі елементи різноманітних виражальних засобів.

Художньо-цілісно було вирішено першу виставу для дорослих “Скарб Сильвестра”. Продовжуючи традиції В. Афанасьєва у створенні вечірнього репертуару для дорослих, режисер запропонував глядачеві цікаву постанову, в якій було знайдено вдале художнє рішення. Доцільно зазначити, що в цій роботі сконсолідувалися найкращі на той час сили театру.

Вистава з’явилась на сцені завдяки творчій співпраці режисера й художників, двох оригінальних митців – Олексія Щеглова та Володимира Маяцького. Якщо Маяцький був одного віку з режисером, і тому мав спільні з ним захоплення, то О. Щеглов став для Інюточкіна тією визначною людиною, завдяки якій сформувались його подальші творчі погляди.

Перш ніж зустрітися з дійовими особами вистави “Скарб Сильвестра”, глядач уже бачив на сцені чималеньку скриню, на стінках якої засобами барельєфа було відтворено епізоди з вистави. Дія розпочиналася тим, що несподівано для глядача фігури, зображені на барельєфі, поступово оживали, вступали у боротьбу, починали діяти в межах запропонованого простору. Такий початок вносив у виставу інтригу, кожному глядачеві було цікаво дізнатися, який скарб сховано у скрині. Бажання це виникало цілком природно. Скриня “зберігала” в собі сюжетне продовження вистави і була умовно-містичним осередком, завдяки якому оживали фігури на барельєфі. Поєдинок фігур, зображених на скрині, як зазначав рецензент того часу, був своєрідною увертюрою до основного дійства. Раптом верхня частина скрині підіймалася вгору, і відкривався яскравий світ, де і відбувалась основна дія: наполегливі пошуки й боротьба за скарб, нагробований піратом Сильвестром. З цього захоплюючого світу з’являлися й тростинові ляльки. Як зазначали рецензенти, ляльки мали чітко індивідуалізовані маски, вражала точність деталей, виразна оригінальність і пластичність. І якщо лялька у виставі була тим символом життя, яке тяжіло до органічної природної гри, то механічний, псевдожиттєвий світ режисер зобразив за допомогою вмонтованих у фінал вистави кінокадрів. На екрані з’являлися сцени варварського бомбування, його здійснювала американська авіація. Звичайно, у цьому домінував елемент ідеологічний. Але якщо оцінювати художнє значення цієї сцени, то вона містила в собі дві виразно-специфічні полярні мови: театру ляльок та фіксованої форми кінокадру.

Таке поєднання ще наочніше “оголювало” чарівно-поетичну умовність оживлення ляльки, що безпосередньо й захоплювало глядача.

Окрім цієї вистави, що здобула багато позитивних відгуків, з’являлися й наступні – “Святий та грішний” та “Йосип Швейк”.

У виставі “Святий та грішний” режисер і художник В. Маяцький повністю відмовилися від ляльки, застосувавши замість неї величезні каркасні маски. Такий підхід був продиктований вибором драматургії. Виставу було вирішено у трагіфарсовому ключі, з деякими елементами фантазмагорії, і тому в художньо-сценічному рішенні режисер поєднав і соціальні аспекти, й умовно-метафоричний підтекст. Перед глядачем розгорталась панорама будівництва нового міста. На цьому тлі з’являлися актори, які перед залом одягали маски, умовно позначаючи своїх героїв. Такий відкритий прийом був доволі символічним. Адже кожна людина не раз “надягає маску”, ховаючи своє справжнє обличчя, і тільки в своєму ілюзорному світі існує без неї. Успадкована від обряду маска водночас нівелює особистість людини, яка її носить. Так сталося і в цій виставі. Виразні маски мали свою індивідуальність завдяки роботі художника, але відбивали тільки одну рису характеру персонажа, тому вистава існувала без чіткого конфліктного стрижня. Все вирішувалося надто одноманітно. До того ж і

технічно постава не була досконалою. Величезні маски виявилися не надто зручними. Актори, граючи свої ролі з такою конструкцією на голові та плечах, швидко втомлювалися. Деякі зі сцен з цієї причини “провисали”. Але попри ці недоліки вистава мала єдине стилістичне забарвлення.

Чарівний світ лялькового театру відкрився для Олександра Інюточкіна. А невдовзі закортіло професійно засвоїти всі закони лялькового мистецтва, тому він і вступив до Харківського інституту мистецтв на акторський факультет кафедри театру ляльок. Але саме в Кишинівському театрі, граючи здебільшого в дитячих поставах, О. Інюточкін захопився ліричною умовністю дитячих лялькових вистав. Тому пізніше він, головний режисер Харківського театру ляльок, як той добрий дивак з казки Андерсена про “Директора лялькового театру”, буде діставати зі своєї чарівної скрині різноманітних героїв для дитячих вистав. Так з’являться “Попелюшка” (1981) і “Кіт у чоботях” (1981), а трошки пізніше “Жахливий пан Ау” (1985) та “Казка про Дрьомушку” (1987), вистава “Падав сніг на Мумі-діл” (1990), поставу якої режисер здійснив у Дніпропетровському обласному театрі ляльок. У створенні цих вистав режисер акцентував увагу або на лірично-поетичній атмосфері, або на активізації ігрових засад. “Кіт у чоботях” поєднував у собі цікаве музичне й художнє рішення. Цю виставу за твором французького казкаря Шарля Перро було вирішено в стилізованому мушкетерському варіанті. Головною ознакою костюмів, у яких грали актори у живому плані, були плащі. Ці плащі під час взаємодії акто-

Сцена з вистави “Скарб Сильвестра”. Режисер – Олександр Інюточкін, художники – Олексій Шеглов, Володимир Маяцький. Харківський театр ляльок, 1980 р.



ра з лялькою перетворювалися на частину сценічного оформлення, могли замінювати ширму для ляльки, з якої та переходила в умовно новий простір.

У наступній виставі Інюточкін разом з художником проєкспериментував з іншими художніми засобами, намагаючись відтворити ілюзорний світ дитячого сну. З першого погляду вистава “Казка про Дрьомушку” була вирішена в класичному тростинно-ширмовому варіанті. Але з того моменту, як головний герой вистави засинав, саме і розпочиналися всі несподівано цікаві події. На ширмі з’являлися образи різноманітних дитячих іграшок, які

в реальному житті були позбавлені дитячої любови. Сценічно-візуальний образ цих героїв був створений за допомогою тонкого каркасного дроту, який тільки позначав контур цих примар. Вони швидко з'являлись та зникали за ширмою. З цих прикладів стає зрозуміло, що найголовніше для режисера в створенні дитячої вистави – це виявлення емоційної атмосфери твору й водночас застосування найпростіших образотворчих засобів, завдяки яким й виникає емоційна аура дійства.

Найяскравішим прикладом вдалого художнього вирішення – дві дитячі вистави – “Жахливий пан Ау” та “Падав сніг на Мумі-діл”. Вистави були сповнені чарівно-ліричним світом, в якому й існували всі герої. У спектаклі про добродушних мумі-тролів режисер відтворив домашньо-затишний світ. Художній прийом чорного кабінету особливо сприяв створенню інтимно-таємничого настрою. В такому заданому просторі режисер знову намагався поєднати різні форми театру анімації. У просторі вистави співіснували штоково-вивідні ляльки й домашні побутові речі. Адже вся вигадана країна Мумі-долу – це умовно позначена старими меблями порожня кімната. В ній і мешкали головні герої вистави. Раптово з абажура настільної лампи починав повільно падати сніг, а з-за меблів з'являлись чудернацькі створіння. Така поетична умовність була близькою та зрозумілою як малечі, так і дорослим. Поетично-лірична умовність загалом притаманна театрові ляльок, і понад усе – дитячим та фольклорним поставам. І не дивно, що в цих напрямках є спільні естетично-художні риси. Адже якщо вистава для дітей – це зображення наївного, чистого світу, який асоціюється з первісністю буття, то фольклорні вистави, і насамперед Вертеп, – це теж народження чогось надзвичайного, архетипний зв'язок зі своїм корінням. До народно-поетичного напрямку можна віднести такі вистави режисера, як “Котигорошко” (1985) та “Колобок” (1987). Казково-романтичні герої “Котигорошка” своєю поведінкою розкривали головні риси характерів, притаманних народній фольклорній естетиці. Сміливий та волелюбний Котигорошко був протиставлений негативним персонажам, – зокрема, хитромудрому Змієві. Такі архетипні образи зближували виставу з вертепним дійством. Планшет сцени був укритий довгою білою тканиною, що символізувало безмежний шлях, яким мандрував головний герой. Таке неоднотипне вирішення сценічного простору давало можливість прочитати сценічну метафору і як зумовлений сюжетом шлях героя, і як життєвий шлях, який тільки-но починався, і тому був поки що зовсім білим та чистим.

Фольклорна тематика не є однозначною. Вона містить у собі й поетично-умовні художні риси, й лубочно-балаганні ознаки. І якщо спектакль “Котигорош-

ко” тяжів до поетично-фольклорної спрямованості, то вистава “Колобок” була його повним антиподом. Відома всім змалку народна казка перетворювалась на сцені у захоплююче стилізовано-яскраве балаганне дійство, головними заводіями якого виступали скоморохи – актори в живому плані. Одночасно з ними на сцені діяли оригінальні конструкції – круглі ширми – “олеарії”, де розігрувалось основне дійство.

Лейтмотивом усієї творчості Олександра Інюточкина стало вертепне дійство. Одна з перших вертепних зірок засяяла 1975 р. Тоді ще молодий режисер у співпраці з Олексієм Щегловим створив свій перший Вертеп. Вистава стала першою класичною вертепною постановою в повоєнній Україні. Режисер синтезував усі знайдені ним тексти вертепних драм. У теоретично-практичній роботі йому допомагала Марія Андріївна Чеботарьова, завідувач бібліотеки Інституту мистецтв. Завдяки їй режисер ознайомився з різноманітними літературно-художніми згадками про вертепну драму, а також з цікавими матеріалами курбасівського Вертепу.

Перше вертепне дійство розпочиналось тим, що через залу проходили актори в образі скоморохів. Вони були й бешкетними заводіями всього дійства, що грали на різноманітних музичних інструментах, і водночас відстороненими споглядачами в трагічних вертепних сценах. Застосований режисером прийом відчуження, коли актор – активний персонаж вистави – за деякий час стає відстороненим глядачем дійства, притаманний також іншим фольклорним виставам режисера. До того ж такий художній засіб надавав можливість поєднати всі сюжетно-образні складові вистави. Музичний живий супровід – одна з особливих рис фольклорних вистав О. Інюточкина. У його поставках музично-пісенне забарвлення не тільки створює тло вистави, але й розкриває характери героїв, надає дії особливого колориту. Олександрові Інюточкину близька така народно-поетична тематика. Згадуючи про свої родинні витоки, режисер зазначив, що його батьки походили з двох козацьких родів – кубанського та яїцького. І тому зрозуміло, звідкіля з'являлася в його роботах така поетизація народної стихії. Фольклорна тематика для О. Інюточкина не була чимось винятковим чи випадковим. Він відчував її зсередини, сприймав органічно і виплекав у найкращих своїх виставах. Режисер неодноразово звертався до створення фольклорних вистав, розвиваючи матеріал, удосконалюючи його.

Майже через п'ятнадцять років після першої вертепної вистави, коли О. Інюточкина запросили до Івано-Франківського обласного театру ляльок, він створив свій новий вертепний світ. Вистава відрізнялась від попередньої західноукраїнським колоритом. Зумовлено це було, насамперед, вибором авторської

стилізованої вертепної драматургії Марійки Підгірянки. Її версія вертепної драми відходила від класичного сюжету й була майже позбавленою злободенної гостро-соціальної тематики, яка за каноном мала б розіграватися на другому ярусі вертепної скрині. Драматург же акцентував саме релігійно-містеріяльну тему та етнічно-культурні особливості західноукраїнського побуту. Така лаконічно задана національна тематика набувала універсального філософського змісту, коли потрапляла до вертепної скрині, модель якої символізувала Всесвіт.

Узимку 1990 р. виставу було показано на фестивалі “Різдвяна містерія” в Луцьку й вона здобула багато добрих відгуків.

Через певний час утретє (що теж символічно) на творчому шляху режисера замахтіла нова вертепна зірка над чарівною різдвяною двоповерховою скринькою. Її запалили у 2003 р. разом з режисером студенти IV курсу кафедри театру анімації.

Створене ними дійство мало свої відмінні художні риси. Олександр Інюточкін органічно ввів до канонічного сюжету Вертепу нових героїв. Так з’явилась Манія величі царя Ірода. Вона, в образі Змія-спокусника, підштовхувала правителя на жорстокі вчинки. Змінився й художній образ самого Ірода – він став ма-

леньким жорстоким карликом, образ якого нагадував злісного Чорномора. Своїми витівками Ірод викликав у глядача тільки різко-іронічний сміх. Врешті-решт, і на нього знаходилась розправа – Смерть сокирою відтинала йому голову, а нечиста сила, з’являючись верхи на чудернацькій маленькій свинці, забирала до себе у пекло. Балаганно-лубочному дійству був протиставлений містеріяльно-піднесений світ, наскрізною ідеєю якого ставало зображення народин нового чистого життя. Режисер застосував, як на мене, оригінальний метафоричний прийом. Розпочиналася вся дія у вертепній будівлі тим, що з верхнього світу до нижнього плинули незримою річкою декілька білих корабликів, що символізували собою зародження нового життя. А коли це життя жорстоко обривали, замість білих корабликів з’являлися чорні. Здається, де вже простішої сцени, але саме завдяки їй усвідомлюєш плинність і власного життя. Комічні та поетично-трагічні сцени поєднував спів. І якщо в першому Вертепі (1975) звучали народні інструменти, то тепер переважав мелодійний, вокальний спів. У найбільш хвилюючі ліричні моменти режисер використав елементи умовного тіньового театру, коли через прозору тканину ширми окреслювалась постать жінки, яка співала колискову дитині. Або легкий силует янгола, який з’являвся серед зірок і застерігав волхвів, щоб не поверталися до Ірода. Безпосередня радість від народження Ісуса, яку відчуваєш, коли дивишся таку виставу, – це один з найпотужніших архетипів, що відсилає кожного глядача до таємниці

власного народження. Водночас ти ніби чуєш колискову, яку саме тобі співала мати у дитинстві. Тож з чистим серцем чекаєш того дива, яке повинно статися на Різдво. Щирість та чистота почуттів зближує вертепне дійство з дитячим світосприйняттям. Непідробну простоту бачимо і в інших сценах вистави. Так без моралізаторства та дидактики вирішено соціально-побутові сценки нижнього вертепного ярусу. Яскраві знайомі типажі з’являються перед глядачем. Ось зовсім крихітний Вертеп принесли малі щедрувальники до Козака. В цій сцені Олександр Інюточкін знов звертався до прийому театру в театрі. Велика вертепна скриня вмщувала в собі “малий вертепний світ”. Таке поетичне подвоєння “вертепного світу” розширювало умовні межі вистави, а маленький Вертеп ставав уособленням сакрально-духовного світу кожної людини.

Пропонуючи таку виставу глядачеві, режисер повинен бути впевненим у своїх акторах, які відтворюють її на сцені. Адже

Сцена з вистави “Колобок”. Режисер – Олександр Інюточкін. Харківський театр ляльок, 1987 р.



імпровізаційні моменти, притаманні вертепному дійству, можуть відвести актора від головного – створення образу. Тому режисер завжди прагне навчити актора мислити, спонукаючи його до самостійних творчих роздумів. Але якщо актор, з яким працює Олександр Інюточкін, байдужий до самостійного пошуку, і його фантазія та творча уява не дають чогось нового, вчитель відходить від свого учня, починає пасивно сприймати його. В цьому випадку, як на мене, спрацьовує закон дитячої гри, коли зацікавлену дитину безпосередньо бавить сам момент гри зі своїми однодумцями. Виходячи з цього, можна охарактеризувати й модель театру, близьку Олександрові Інюточкіну. Це ігровий театр, де можна вигадувати різні неймовірні речі, як у дитячій грі. Саме такою є вистава “Щедрий вечір” (2003). Умовна гра тут виправдовує все – з двох яскравих глечиків можна створити жінку, особливо якщо верхній обов’язати яскравою хустинкою. А для постаті хазяїна підійде старий довгий, трохи пошарпаний глечик, на який зверху можна притулити маленьку філіжанку замість голови. Всі лялькові персонажі цього дійства створені з “підручного матеріалу”, звичайних домашніх речей.

Поетизація народного ладу та традицій зближує таке дійство з фольклорними народними забавами під Святвечір. Така вистава – це нескінченна партитура сценічних предметно-асоціативних перетворень. На очах у глядача актори створюють різноманітні образи. Ось для того, щоб “народився” Козлик, знайшли звичайну стару ковдру, замість голови приторочили якусь ганчірку та встромили в неї дві палички. Щоб з’явився на світ інший персонаж вистави – Баранчик, – багато часу теж не треба. Досить плетеної рукавички, натягнутої на руку, а для рогів – старого рогача, міцно затиснутого між пальцями. Дивує фантазія постановника та акторів у створенні й інших героїв вистави. Наприклад, мишенята, які, мов та перша дитяча іграшка, створені з носовичків.

Світ веселої гри відкритий перед глядачем. Граючи таку виставу, актор діє в живому плані поруч зі своїм героєм. Водночас він постає і героєм, і щедрувальником. Такий прийом відчуження розширює художньо-естетичні межі вистави. Зворушлива сцена, коли мишенята, в очікуванні Різдва, приходять з “Козою” щедрувати до лісу. Вони співають, шуткують... і раптом усвідомлюють небезпеку, адже навколо дикий звір. Водночас акторки, які грають мишенят, ховають їх

у свої торбинки, і вдаючи, ніби нічого й не сталося, починають невимушено співати щедрівку. Таке відчуження дає виставі два ігрових простори – простір, де відбувається оживлення умовного предмета й ляльки, і простір, в якому існують щедрувальники. Поєднує обидва простори балакуча ворона – кумедна істота з чорного бавовняного шалика та великої прищипки для прання.

Умовність та метафоричність театру анімації надають можливість створювати інші світи, руйнувати одноманітність буднів. Фольклорна спрямованість несе в собі той духовно-збагачений життєвий заряд, якого так не вистачає в сучасному світі. Фольклорні вистави Олександра Інюточкіна – виразно яскравий приклад цього. Неперервність та спадковість народних традицій бачимо в його поставах. Простота й дитяча відкритість і водночас глибина та мудрість, які творять режисерський почерк, захоплюють глядача.

І згадується вислів відомого англійського письменника Честертона: “Філософія лялькових театрів варта всілякої уваги. З цієї забави можна вивести все те, що необхідно зрозуміти сучасній людині. Величезні ідеї зменшуються на маленькому просторі. Мій ляльковий театр глибокий та мудрий, як давньогрецька трагедія”.

Олександр Інюточкін (стоїть другий зліва) з акторами після вистави “Вертеп”. Харківський театр ляльок, 2003 р.



Юрій ХВОСТЕНКО

І ШІФОНЕ, І МОЦАРТ...

Юрій Хвостенко 1999 року вступив на акторське відділення новоствореної кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імени Івана Франка (мистецький керівник курсу – н.а. України, проф. Б. Козак). По закінченні навчання у 2003 р. його запрошено до Львівського національного академічного драматичного українського театру імени М. Заньковецької, де й працює донині. У репертуарі молодого актора – Шіфоне (“Мізантроп” Е. Лабіша, 2002), Ранк (“Нора” Г. Ібсена, 2003), Іван (“Арт” Я. Рези, 2004), Моцарт (“Амадей” П. Шеффера, 2006) та ін.

Розмова студентів III курсу театрознавчого відділення з Ю. Хвостенком відбулась в університетській навчальній телерадіостудії за програмою курсу “Сценарне мистецтво”, який провадить старший викладач кафедри театрознавства та акторської майстерності Ніна Бічуя.



Юрій Хвостенко – Моцарт у виставі “Амадей” П. Шеффера. Режисер – Вадим Сікорський, художник – Мирон Кипріян. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2006 р.

Богдан Козак – Сальєрі, Григорій Шумейко – Йосиф II та Юрій Хвостенко – Моцарт у виставі “Амадей” П. Шеффера. Режисер – Вадим Сікорський, художник – Мирон Кипріян. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2006 р.



Олена Титаренко: Скажіть, будь ласка, чим Ви займаєтесь у вільний час? І чи маєте якийсь хобі?

Юрій Хвостенко: Таке гарне запитання! Зазвичай всі цікавляться: “Ваша улюблена роль?”, “Що ви мрієте зіграти в майбутньому?” і всяке таке інше. У вільний від роботи час? Його майже не існує, в мене робота починається вранці і закінчується пізно ввечері. Вільний час я проводжу або в ліжку, або в маршрутці. От і все. Ну ще музика, читання, кіно, підводне плавання (це захоплення з’явилося влітку).

О.Т.: Чи не згадаєте кілька цікавих випадків з акторського життя?

Ю.Х.: Цікавинки з акторського життя? Трапляється, партнер забуває дати тобі репліку і треба якось викручуватись із ситуації. Ти тоді говориш текст за партнера або ще щось. А бувають ще такі “цікавинки”, коли під час вистави вимикають світло... Або партнер взагалі не виходить, і ти залишаєшся сам на сцені, глядач і ти, і теж потрібно якось рятувати ситуацію.

О.Т.: І що Ви робите в такі моменти?

Ю.Х.: Залежить від матеріалу. Або жартую, або “тягну паузу”. (Сміється).

О.Т.: А чи Ви можете оцінювати себе критично?

Ю.Х.: Сподіваюсь, можу.

О.Т.: Тоді скажіть, будь-ласка, були у Вас якісь провальні ролі?

Ю.Х.: Провал? Не знаю, що Ви маєте на увазі, коли кажете – провал. Було багато таких випадків за моє ще недовге акторське життя, коли я відчував себе якось невпевнено на сцені і знав, що я щось роблю не так, неправильно, мені не подобалось те, що я роблю. Тобто я й тепер знаю конкретно про себе, що я там робив неправильно.

Марія Романюк: З якими режисерами Вам доводилось працювати? Чи мали вони вплив на розвиток Вашої творчої особистості?

Ю.Х.: Саме слово “режисер” вже має вплив (сміється) на розвиток моєї особистості. Тому що режисер... не знаю..., як батько вистави. Або як президент країни, він усім керує і все вирішує. Я працював з такими режисерами, як Федір Стригун, Григорій Шумейко, Вадим Сікорський, Галина Воловецька, Роман Валько... Кожен режисер має власну творчу манеру, власний стиль, як художник. І кожен режисер, з яким я працював, неначе залишав свій відбиток на моїй душі. Тобто від кожного я намагався брати найкраще і компонувати це, використовувати, розуміти... Працювати з різними режисерами – велике щастя

Надія Шепетюк – Констанція, Юрій Хвостенко – Моцарт у виставі “Амадей” П. Шеффера. Режисер – Вадим Сікорський, художник – Мирон Кипріян. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2006 р.





для актора, мабуть, одна з найголовніших речей – знайти того режисера, з яким він може працювати, беручи найрізноманітніший драматургічний матеріал. Який зробить з тебе того актора, що ним ти маєш бути. Покаже тебе людям з найкращого боку і відкриє всі твої найкращі якості.

М. Р.: От, наприклад, Роман Валько. Як Ви з ним працювали? Або – як народився саме такий Масіно у “Сойчиному крилі”?

Ю. Х.: “Сойчине крило” – за Франковою новелою, сценічне рішення – режисера Романа Валька. Він по-своєму трактував цей образ. І, звичайно, в процесі роботи дав мені зрозуміти, яким би мав бути мій персонаж. Тобто, дозволяв робити все, що я хочу, тільки корегував, спрямовував на шляхи, які вели до якнайкращого рішення. Він мені дуже допоміг, звернувши увагу на технічні моменти. З ним було цікаво працювати, я ще раз кажу – режисер не забороняв робити того, що я хочу, і водночас спрямовував задум у правильне русло.

М. Р.: Чи є у Вас свої приховані методи, які використовуєте, працюючи над роллю?

Ю. Х.: Так, звичайно. І для того вони і є таємні.

М. Р.: Хоча б якийсь секрет відкрийте!

Ю.Х.: Що Ви маєте на увазі?

М.Р.: Наприклад, деякі актори з’являються в театрі вже за годину до початку вистави, ходять по сцені, налаштовуються. “Входять в образ”, як вони кажуть. Або намагаються відчутти атмосферу. Можливо, Ви шукаєте щось інше?

Ю. Х.: Звичайно. Найпростіше – це розіграти тіло, зробити психофізичний тренінг, але в принципі кожна роль має свій настрій, свій “ключик”, яким ти заводиш “моторчик” і потім працюєш. І це в кожного актора своє, індивідуальне.

М. Р.: Чим, на Вашу думку, відрізняється актор театру від кіноактора? І чи хотіли б Ви зніматися в кіно?

Ю. Х.: Актор театру існує в безперервному процесі, тобто від початку і до кінця. Він проживає певний стан свого персонажа до завершення вистави. А кіноактор... там є своя специфіка. Фільм можуть почати знімати з кінця, знімають уривками, епізодами. Я не знаю, чи кожен кіноактор може бути актором



Мар’яна Кучма – Нора, Юрій Хвостенко – Ранк у виставі “Нора” Г. Ібсена (вгорі). Режисер – Богдан Козак, художник – Мирон Кипріян. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2003 р.

Мирослава Солук – мадам Кокнар, Юрій Хвостенко – Шіфоне у виставі “Мізантроп” Е. Лабіша. Режисер – Богдан Козак, художник – Мирон Кипріян. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2002 р.

театру. Тобто провести крізь цілу виставу оцей безперервний плін життя, цю наскрізну дію. А зніматись у кіно... так, звичайно. Так, це одна з моїх мрій, я хочу зніматися в кіно. Найперше тому, що це особливе мистецтво... Тобто, коли ти граєш виставу, ти знаєш: завтра гратимеш у ній знову, післязавтра ще раз, і весь час пам'ятаєш про це, думаєш, займаєшся цим, підчитуєш щось. Процес наче не зупиняється ніколи, триває доти, поки живе вистава. Кіно інакше – ти знявся, зробив щось найкраще і тебе “зафіксували”, і воно вже існує, і його не змieniш. А у виставі сьогодні ти так зробив, завтра по-іншому, раптом у тебе нога заболіла або ще щось поважніше сталося, тобто настрої дуже мінються.

М. Р.: Чого Ви найбільше боїтесь з дитинства: собаки, машини чи ще чогось?

Ю. Х.: Є в мене якісь свої страхи. Мені часто сниться сон, наче я опинився десь високо-високо і – раптом падаю... Висоти, мабуть, боюся, і через те ніби намагаюсь вище кудись видертись, якщо можна, щоб свій страх подолати. Це не панічні страхи, якихось фобій у мене немає. А може, є?

М. Р.: Ви маєте якесь прізвисько в театрі?

Ю. Х.: Прізвиська в театрі – це така штука! Тебе призначили на якусь роль – і вся творча група, яка працює над цією виставою, починає тебе називати не Юрком, не Хвостенком, а ім'ям твого персонажа.

М. Р.: Переважно так?

Ю. Х.: Так, принаймні, зі мною трапляється. Коли ми працювали над “Сойчиним крилом”, друзі, тобто актори, з якими ми працювали, називали Масіно. Коли от над Моцартом, то всі кликали Моцартом. Ось таке...

М. Р.: Ви – актор українського національного театру. Які проблеми у сучасному українському суспільстві Вас найбільше хвилюють? Чи маєте Ви можливість говорити про них зі сцени? І впливати на майбутнє?

Ю. Х.: Митці відіграють одну з найважливіших ролей у творенні суспільства, нації, країни. І театр є виразником цієї ситуації, він чи не найкраще дає змогу висвітлювати якісь проблеми в країні різко сатирично, чи в якихось інших формах. Звичайно, політичне життя країни часто відлунює у виставах і на нашій сцені.

Ніна Бічужа: Ви мали учителів тут, в Університеті. Мали вчителів в Театрі імені Марії Заньковецької. У виставі “Амадей” зустрілися на сцені зі своїм учителем. Це Вам допомагало? Чи це Вас непокоїло?

Ю. Х.: Отже, про виставу “Амадей”. Мабуть, це була для мене одна з найскладніших робіт. У мене їх взагалі багато не було. А ця – одна з найскладніших, така дуже істотна й важлива у моєму акторському житті. Я так вважаю. І зустрівся я тут з усіма моїми викладачами, які вчили мене акторської майстерності, сценічної мови, зокрема, з Богданом Миколайовичем Козаком, Григорієм Григоровичем Шумейком. І те, що я закінчив Університет, і я вже не їхній студент, я вже актор, зовсім не означає, ніби моє навчання припинилося. В актора – і не тільки в актора – в усіх, мабуть, наука не припиняється ніколи. Тому в процесі роботи над роллю Моцарта вчителі – партнери дуже допомагали, – і зауваженнями, і пропозиціями, й ідеями; дещо виникало просто на сцені. Тобто я їх знаю ближче, ніж інших партнерів.

Н. Б.: Наприклад, що виникало просто на сцені?

Ю. Х.: Ми неначе відштовхувались одне від одного. Коли партнер мені пропонував якусь дію, якийсь рух, то я це підхоплював і продовжував. Наприклад, з Григорієм Григоровичем ми придумали цікавинку...

Сцена з вистави “Візит літньої пані” Ф. Дюрренматта. Режисер – Федір Стригун, художник – Людмила Боярська. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2006 р.



Н. Б.: Яку?

Ю. Х.: Це він її придумав. Я вибігав і падав перед ним на коліна, а він якось узяв і... сів на “п’яту точку”. А потім мені підказав: “Ти, Юро, теж сядь на “п’яту точку”, це буде цікаво. Уяви – ти простий музикант, а я – Йосиф II”. І ще багато таких цікавих штук. Я зараз усі не пригадаю.

Н. Б.: Вас питали про “Сойчине крило”. Вам ця робота подобається? Дуже важко прозу ставити на сцені, і саме так, як Ви її пробували зробити. Згадайте Ранка з “Нори” Ібсена, потім “Сойчине крило” – і нарешті “Амадей”. Між ними існує якийсь зв’язок? Чи все залишається десь там, поза Вами, зникає відразу?

Ю. Х.: Ні, не зникає. От якщо почати з Ранка... Я на курсі мав амплуа коміка і тому дуже здивувався, що Богдан Миколайович довірив мені зіграти таку роль. І я, і весь мій організм дуже противилися цьому. Ми сварилися з Богданом Миколайовичем неодноразово. Але врешті сталося так, що Богдан Миколайович мене якось поламав, а потім склав. І от я зіграв цю роль, і досвідом, якого набув від перетворення у цій ролі, користувався в багатьох подальших роботах. Відкрив якусь нову фарбу в собі. І це дуже важливо для актора – бути багатоплановим. Як для співака від октави до октави... Досвід не минає і не зникає ніколи.

Н. Б.: В “Амадеї” Ви до себе ставитеся іронічно чи просто граєте такого хлопчика, нечемного дівтака,

якому Бог дав не просто талант – Амадей геніальний. А при тому він все одно є хлопчаком-хуліганом... Це іронія до всього світу? Іронія до самого себе? Чи це характер?

Ю. Х.: Характер, мабуть. Амадей така відкрита дитина, він бачить світ очима дитини, тобто не може зробити нічого злого, бо просто не помічав ніколи цього злого, а згодом якісь перепони трапляються, якісь тобі перегородки ставлять, і ти помічаєш, що в світі є щось погане. Це я асоціював собі як перехід зі шкільного життя, коли ми йдемо у великий світ, в університет, потім працюємо, тобто коли ти вчишся в школі, ти існуєш в якомусь замкненому колі, в якійсь оболонці, і поганого майже нічого не бачиш, а коли виходиш у відкрите плавання, то дуже часто наштовхуєшся на якісь перепони, і людина, така, зокрема, як Моцарт, яким я його собі уявляю, дуже болісно це переживає і дуже близько до серця усе приймає. Звичайно, це характер. Просто характер.

Н. Б.: Я знаю, Юрію, Ви поспішаєте на репетицію – адже попереду “Замшевий піджак”, так? Там – ще один, вельми цікавий характер. І найголовніше – збережіть назавше свій власний цікавий і добрий характер...

Розмовляли:

Ніна Бічуя, Марія Романюк, Олена Титаренко

Світлини до статті – Інни Шкльоди



Юрій Хвостенко – Іван, Богдан Ревкевич – Марк у виставі “Арт” Я. Рези. Режисер – Вадим Сікорський, художник – Влад Кауфман. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2004 р.

Ірина ЧУЖИНОВА

QUO VADIS, МАЛАХІЮ?

Раптом бачу – місяць кришиться, падає. Темно. Якесь катастрофа в світі. А я йду, хоч і знаю, що я ніколи й нікуди не прийду...

М. Куліш

Цей текст, напевно, колись-то стане фрагментом докладнішого і серйознішого дослідження, на яке заслуговує постать драматурга Миколи Куліша, що й досі, як мені видається, породжує питань більше, ніж відповідей. Зараз я лиш зробила спробу, зіставивши окремі факти, запропонувати інший погляд на деякі мотиви п'єси "Народний Малахій" і ширше – на світогляд драматурга. Висловлені позиції, як для мене, є принциповими, але не категоричними, оскільки метою було насамперед продовжити асоціативний ряд, який починали закладати дослідники творчості Куліша, літературознавці і театрознавці, Ю. Шерех, Н. Кузякіна, Л. Танюк, Л. Залеська-Онишківич, Н. Корнієнко та інші.

Критична маса хвалебних епітетів на адресу "Народного Малахія" Миколи Куліша з вуст сучасних дослідників, здавалось би, остаточно врятувала від необхідності починати розмову із нестерпних трюїзмів про унікальність (як синонім до геніяльності) цієї п'єси. Однак, як на мене, менш патетичне означення "загадкова" щодо п'єси, яке незмінно вживала дослідниця творчості Куліша Н. Кузякіна, є чи не найточнішим з огляду на природу самого твору.

Пояснити таку властивість п'єси, розраховуючи на вичерпність висновків, навряд чи можливо. Причиною є надскладна ідейно-образна структура твору, помножена на самопроєкцію драматурга (як своєрідний самоаналіз) у витворену художню реальність. Думаю, саме через граничну відвертість автора і специфічний її вияв у просторі сакрального сюжету однаковою мірою до твору підходить визначення і "сповіді", і "провокації".

Перший "жанр" передбачає і вимагає прозріння, другий – подвійного прозріння. Тобто особистісна трагедія митця поступово починає сягати передчуття (як усвідомлення) всесвітньої катастрофи (до речі, це глобальне поняття стало центральною формулою авторського світосприймання у більшості пореволюційних письменників – інколи чи не єдиною точкою дотику діаметрально протилежних у політичних поглядах авторів, якими, наприклад, були М. Куліш і М. Булгаков).

У "Народному Малахії", з відвертою іронічною посмішкою Куліш, намалювавши дві катастрофи: індивідуальну (невизнаного пророка Нармахнара) і загальнолюдську (світу без кохання і світла) – зрівняв між собою, навіть більше, акцентував їхню тісну взаємозалежність. Іронія забезпечила потрібний кут зору задля певного відсторонення і самоперевірки власного ж здогаду-прозріння-пророцтва щодо перспектив побудови "нового суспільства". Гадаю, така висхідна лінія авторового пізнання, що завершується повною зневірою, знайшла своє дзеркальне

відображення у нисхідному русі Малахія (від родинного вогнища – до будинку розпусти).

Літературознавець Ю. Шерех (Шевельов) виділяє три тематичні складові п'єси: “Спочатку тема Малахія Стаканчика виринула на контрасті з темою патріархального життя, поцвілого і затхлого, але не позбавленого своєї поезії. Потім вона зазвучала... дисонансом у стику з... агресивною мертвотністю життя модерного міста, модерного технічного світу. І нарешті вона спалахнула релігійним пафосом і – завмерла...” [1].

Дослідник тонко відчув градацію авторських розчарувань із зіставленням поступового збільшення “радіусу” їхньої дії. Починаючи від безнадійно архаїчного села, якому ностальгійні спогади все ж надають своєрідного “поетичного” забарвлення; зупиняючись не стільки в індустріальному, скільки у знахабніло-непівському місті; і врешті завершуючи поглядом у майбутнє, яке протягом п'єси із “голубої далі” перетворюється на чорну безодню, – Куліш фіксує власний життєвий шлях людини і драматурга.

І якщо зіставити ці три пласти п'єси із умовно виділеними етапами “здогад-прозріння-пророцтво”, то останньому відповідатиме, за Шерехом, саме “релігійний пафос”. Дослідник так пояснює свої асоціації: “У закінченні п'єси тема чисто людського Дон Кіхота підноситься ще на одну ступінь і стає темою релігійною, темою проповіданого, але ніколи не здійсненого на землі християнства, якісь нитки ведуть від трагікомічного містечкового листоніші до Христа” [2].

Ця думка, як на мене, є вельми продуктивною щодо можливості розширити трактування авторського задуму. Однак, щоб до цього повернутися, потрібно принаймні побіжно спробувати охарактеризувати місце Біблії як літературного джерела в творчості М.Куліша.

Якби не достатньо обґрунтовані спроби аналізу “Патетичної сонати” канадійської дослідниці Л. Залеської-Онишкевич [3] із намаганням вивести художній родовід твору із досвіду Літургії, то можна було б обмежитись твердженням, що біблійні образи і асоціації драматург найчастіше використовує утилітарно. Тобто метафоричне порівняння не сягає глибини символу, а залишається даниною історичному часові та антирелігійній пропаганді як соцзамовленню цієї епохи. З відображенням характерної риси того, що сама антирелігійна пропаганда набувала на перших стадіях специфічних форм не агресивного заперечення, а заміщення і переназивання ключових християнських свят і обрядів.

Л. Залеська-Онишкевич, тим не менш, вважає, посилаючись на власне листування із сином пись-

менника, що “коли Куліш жив у Херсоні й Олешках, він був диригентом шкільного хору”, а отже “мав сповняти також певні обов’язки співця і був у діялозі зі священником”. “Отже, – робить висновок дослідниця, – Куліш мусив мати свідоме і підсвідоме зазнайомлення із архітектонікою Літургії” [4].

Схожість в архітектоніці “Патетичної сонати” і літургійної відправи свідчить радше про генетичний зв’язок світського театру із театром церковним, аніж про бажання Куліша скористатись досвідом останнього. Немає істотних підстав не вірити авторові, коли він, коментуючи написане, дав такий перелік: “...змалювавши великодню ніч у першій дії, зорі, музику, кохання, мрії, романтично-буржуазний пафос...” [5]. Зрозуміло, що в такому контексті свято недвозначно перетворено на каталізатор для вияву, як сформулював Куліш, “романтично-буржуазного пафосу” міщанського світу, і на добрий привід для Ступая-Ступаненка піднесено виголосити “Україна воскресає!” [6]. В цьому випадку важливіше те, що декларована патетика свідомо спрофанована самим же автором, і надію на відродження нації несе герой, якого власна дочка насмішувато-ласкаво називає “коміком”.

Подібно до цього розгортається ситуація навколо “релігійної” теми в першій драмі “97”, де сільська церква стає предметом зовнішнього конфлікту незаможників і куркулів. Куліш із палким обуренням викриває порожнечу неприховано формалізованих релігійних почуттів, за якими, звичайно ж, ховається “контрреволюційне” бажання заможних селян зберегти старий устрій і вигідну їм соціальну ієрархію. На підтвердження у фіналі 2-ї дії звучить молитва Гирі: “О, господи! Царю небесний! Перебори ти силою своєю революцію! Попали ти її огнем своїм! Попелом укрій! Вітром розвій!... Верни ж нам наше добро, що комнезами забрали! Верни коні, хліб, худобу, гроші! Ну, верни ж, верни, тебе благаємо!” [7]. Не про спасіння душі просить Гиря, а екстатично і вимогливо наказує повернути конфісковане майно. В тому ж ключі, на цілком матеріальному рівні в стилі ідеологічних диспутів опонує Гирі голова комнезаму Смик: “Як треба було царям воювати, то з церков золото брали і дзвони, а як ми за шматок хліба воюєм, за свою власть, то вже й гріх?” [8].

Однак на такому вельми приземленому тлі впевненої перемоги прогресивних атеїстичних переконань над затхлими релігійними забобонами контрастно виділяється надпотужний емоційний сплеск докору-звинувачення тому, чие існування щойно так переконливо спростували. Я маю на увазі сповідь божевільної Орини перед громадою про скоєний злочин людодіства: “... І боженька ба-

чив, як Ларивон різав, а нічого не сказав. Тільки осміхнувся”[9].

Цей гіркий докір небу у його всепрощенні і всеприйнятті, без сумніву, відгомін особистих вражень Куліша, інспектора соцвиху, свідка страшного голоду у дитячих будинках на початку 20-х років. На думку літературознавця Анни Чумаченко, “в ранній публіцистиці сформувалась модель художнього мислення письменника, що увібрала в себе суперечності епохи і стала не тільки стильовою домінантою, а й моделлю “життєтворчості” [10]. Аналізуючи нарис Куліша “Дитяче кладовище”, дослідниця доходить висновку, що образ реальності страшний, тому й сміх, яким послуговується автор, щоб відмежуватись від цієї пекельної дійсності, також страшний. Тобто незмінна іронія – то компроміс, передумова гри різних масок автора, щоб розв’язати проблему “я” і “світ” і знайти спосіб уможливити співіснування в душі письменника твердих комуністичних поглядів і загальнолюдських ідеалів [11].

А отже, єдиний раз кинувши неприховане звинувачення “нагору” (“...бачив, ...а нічого не сказав...”), Куліш більше до того ніколи не повертатиметься. У всіх подальших творах світ сакрального у драматурга від початку спрофановано, позбавлено довіри і значення. Наприклад, у “Народному Малахії” Бог – безсилий і блаженський “дідок сивенький у білій одежі, а очі сумні...” [12], що трагічно гине від гранати, кинуті кимось у “червоному, лица не видно”[13]. Фінал цього епізоду: “ кришиться, ...пада розбитее небо, он сорок мучеників сторч головою, Христос і Магомет, Адам і Апокаліпсис раком летять...”[14], – дуже нагадує інтонаційно фейлетонний і схожий за візуальним рядом опис із публіцистики: “...затяжки давно несуществующих стекол фанерками, старой жестью и ботаническими таблицами, среди которых мелькает то голова Илии-пророка, то ноги Моисея, стоящего на Синайской горе...”[15].

У подальших п’єсах біблійні паралелізми присутні лиш як знак колишньої, втраченої могутності і впливу, спрощені до рівня образних порівнянь, якими завжди послуговуються “ворожі” елементи – куркулі, непмани, міщани. Звертання до образних узагальнень зі Святого Письма стає інколи своєрідним лакмусовим маркуванням для героїв, які мають хитку ідеологічну позицію і яких до певного моменту не можна віднести до “ворогів”. Так, наприклад, у поетичній мові Ромена (“Вічний бунт”) чим ближче до фіналу, то все збільшується частка образних порівнянь реалій сьогодення із історією християнства. Врешті герой виголошує фінальний лозунг: “Не хочу далі бути ідеологічно-витриманим анголом. Робіть з мене контрреволюційного сата-

ну – я закликаю: хай живе неспокій думки, вічний бунт!”[16].

Пізніше у цю ж площину знівельованих святинь переміститься сум за розвінчаними ідеалами драматурга, і на перетині постане образ невизнаного пророка Малахія Стаканчика.

Курбасознавець Н. Корнієнко, аналізуючи п’єсу М. Куліша “Народний Малахій”, стверджує, що героєм твору через ім’я “Малахій” (з євр. “вісник мій”) генетично пов’язаний із останнім пророком Старого Заповіту, який докоряв усім зневіреним і передракав пришествя Предтечі і Месії [17]. Але у такому твердженні криється кілька суперечностей. По-перше, Малахій не тільки пророк, а й “реформатор”. Тобто він покликаний не стільки передвіщати настання нових часів, а власноруч їх наближати, принаймні, так він позиціонує себе. Згадаймо сон Малахія, в якому описується безпосередньо процес “реформування”: “По черзі до нього підходять: дідок у дармовисі, колишній воєнний у галіфе, дама, Агапія, санітар, божевільні. Він накриває кожного голубим покривалом, повчає, переконає, потім робить магічний рух рукою, і тоді з-під голубого покривала виходить оновлена людина, страшно ввічлива, надзвичайно добра, ангелоподібна” [18].

По-друге, Куліш, дописуючи на вимогу реперткому четверту дію, що відбувається на заводі “Серп і молот”, окрім “замовленого” критиками зображення відкритого протистояння пролетарів і Малахія, додає також кілька акцентів-характеристик, щоб прояснити постать головного героя і своє до неї ставлення. Так дістаємо відповідь самого драматурга на питання ніби з боку уявних опонентів: “пролазять до нас отакі Малахії. А хто вони?” – “Ще добре, як просто собі меланхоли-мрійники, бо таких чимало і поміж нашим братом, на превеликий жаль, водиться – очі, як в ісусів, голубий дим в голові, гріхи все збирають та на тому й їздять – добре, кажу, як ще такі ісусики на осликах...” [19]. Двічі Куліш називає Малахія “ісусиком”, підкреслено переводячи власну назву в статус загальної, і сам підказує аналогію із Писанням, яке переповідає у зниженому, іронічному ключі.

Отже, якщо припустити, що “маршрут” Малахія в “голубу даль” узятий все ж таки з Євангелія, то можна поглянути на сюжет п’єси крізь призму Нового Завіту. Тобто “Вісник мій” (Малахій) має принести новому часові нову “благу вість”(Євангеліє) (до речі, прізвище персонажа можна трактувати також як комічне спотворення у твердженні Христа – “чаша ця є новий заповіт в Моїй Крові” [Лк. 22:20]), однак “чаша” Малахія значно прозаїчніша).

Історія в п’єсі, як і в Писанні, починається з моменту виходу у великий світ новоявленого рефор-

матора, який до того був відлюдником і присвятив багато часу для самонавчання (добровільне схимництво Малахія у власному чулані і хаотичне читання книжок – “білі плями” певного життєвого періоду Христа, який він, за одним із апокрифів, присвятив навчанню на Сході).

Першим кроком Малахія на початку шляху стало зречення побуту, мирського життя: сім’ї, родичів, друзів (насправді ж зречення – Віри, Надії, Любови). Другий крок – мужньо витримані, як і годиться, трикратні Кумові спокуси-пастки (аналогія із 40-а днями перебування Ісуса в пустелі, його розмови з дияволом, які було закладено в традиції диспуту, пізніше засвоєні театральною культурою). І третій – початок руху назустріч “голубим мріям” (символічний колір ідеалу чи туги за ним в іконографії найчастіше супроводжував образ Спасителя).

Поява у “храмі” Револуційного Народного Комітету і невдала спроба “вигнати торговців” пролетарською мудрістю. Прихід до божевільних (тобто біснуватих), жодного з яких не вилікував, навпаки, потурбував їхнє розмірене, неусвідомлене життя. Епізод з Олею – новчасною Марією Магдалиною, яку Стаканчик не врятував, а навпаки – занапастив, отруївши солодкими нездійсненними мріями. “Нагорна проповідь” (тобто із заводського муру) перед робітниками.

У фіналі шляху Малахія виникає бордель – як антиномія “Церкви – Христової нареченої”. Самогубство Любуні риметься з біблійною історією Юди Іскаріота. Тільки в “історії навпаки” зависвся не зрадник, а любляча людина. Це ж одночасно й антисамопожертва реформатора – Малахія цим самим позбавлено права сходження на мученицьку “Голгофу”. Звичайно ж, про подорож до пекла не йдеться, бо пекло ми щойно бачили на землі.

Єдине залишається нез’ясованим: навіщо знадобилася Кулішеві така об’ємна й доволі тонка аналогія зі Святим Письмом? Адже досі драматург обмежувався мінімумом образних порівнянь, які тут же сам і “дешифрував”, залишаючи обмаль місця для припущень.

Щоб спробувати дати відповідь на це питання, варто пригадати лаконічну, але надзвичайно цікаву статтю Н. Кузякіної “Несподіваний сюжет: Із слідчої справи Миколи Куліша” [20]. Це чи не єдиний випадок, коли дослідниця висуває версію, спираючись лише на власні припущення, але, як на мене, за межі ймовірного пояснення не сягають.

Отже, Н. Кузякіна публікує донос співкамерника Куліша Е.А. Штейнберга, де доволі зв’язано й послідовно викладено політичні погляди драматурга. Кузякіна доволі сміливо (і, думаю, справедливо)

припускає, що цей “донос” насправді – заповіт Куліша, що став результатом “змови двох людей, котрим майбутнє нічого, окрім смерті, не обіцяло” [21].

Дозволю собі процитувати уривок із того “доносу-заповіту”: “Москву Куліш порівнює з давнім Римом. Точно так же, – стверджує він, – як старий Рим жив за рахунок своїх провінцій, витягуючи з них всі соки, концентрував багатства, цінності, твори мистецтва, точно так же Москва живе за рахунок національних республік”. І трохи нижче: “Дві тисячі років тому люди, у давньому Римі, сиділи в тюрмах, мріяли про безкласове суспільство, де будуть панувати справедливість і рівність. Передові люди того часу бачили цей ідеал у Християнстві. Однак, як бачите, після двох тисяч років Християнство збанкрутувало, справедливе суспільство не побудоване і соціальне питання не вирішене. Комунізм, – стверджує Куліш, – теж обіцяє справедливе суспільство, але він неминуче прийде до таких же результатів. Тому всі розмови про безкласове суспільство є лишень розмовами” [22].

Можна було б припустити, що ці сентенції – плід фантазії їхнього автора, Едуарда Штейнберга. Однак, у п’єсі Миколи Куліша “Зона”, написаній за рік до “Народного Малахія”, знаходимо надивовижу схоже зіставлення, яке виголошує п’яний Пуп перед самогубством: “Товаришу бульваре! Товариші дерева, кущі, стовпи, ліхтарі! Христос – мрія! Його не було, нема й не буде... Одні попи... І соціалізм – хвора мрія потомленого людства! Нема й не буде! Одні попи! І вас, товариші дерева, заплюють... А тебе, лисий, за ідеалізм... із соняшної системи вишпурнуть!” [23]. Якщо в цьому нагромадженні окличних знаків ще можна було розгледіти гарячкову надію на помилку, то в “Маклені Грасі” (через п’ять років після “Народного Малахія”) Падур, стомлено і зречено, повторить пафосний монолог Пупа, але із гіркотою скептичного, остаточного усвідомлення своєї правоти: “...мої юнацькі фантазії та мрії... Сьогодні, коли я вже виріс із них і знаю, що соціалізм – це буде лише друга після християнства світова ілюзія” [24].

Якщо ж повірити, що в доносі дійсно переказані слова Куліша, то також авторське називання Малахія “ісусиком” знайде виправдання і пояснення. “Негайна реформа людини”, реформа, якої фанатично вимагає Стаканчик, є прообразом нової утопії людства – комунізму, приреченого, як і християнство, на заперечення і розвінчання.

До того ж, порівняння Москви з давнім Римом, що ймовірно теж належить Кулішеві, дає змогу поновому подивитися на простір п’єси “Народний Малахій” і зауважити, що він дійсно змальований як імперський. І тоді у словосполученні “провінційне

містечко Вчорашне” (батьківщина Малахія) наголос цілком логічно падатиме на визначення “провінційне”, тобто силою загарбане (можливо, цю етимологію слова помітили і на початках радянської літератури, оскільки здебільшого на визначення віддалених від центру місцевостей вживали “периферійне”, що в перекладі з грецької дає нейтральніше “місцезнаходження на передньому краї”).

За такої умови “місця дії” стане зрозумілим, чому Малахій рухається в напрямку до “Олімпу пролетарської мудрості”, закликає збиратись до “нової Фавор-гори”, цитує давньоіндійські Рид-Веги і Біблію, а прочанку відправляє до “нового Єрусалиму плюс нової Мекки” – саме такою є специфіка політеїстичного імперського простору, в якому змішано різні нації. Тож Стаканчик, як “провінційний” мешканець імперії, послуговується щоразу новими джерелами, орієнтирами і визначеннями, які насправді не є чужорідними, оскільки не виходять за межі, визначені простором імперії.

До речі, якщо розглядати чотири комедійні твори Куліша – “Отак загинув Гуска”, “Хулій Хурина”, “Народний Малахій” і “Мина Мазайло” – як частини однієї історії, то в них також можна відшукати закладену автором думку про еволюцію “російської імперії” в “радянську”. Якщо Гуска сам агестує себе “його величества колезький секретар і Російської імперії обиватель” [25]; Божий наочно демонструє, що система централізації влади залишалась незмінною; Малахій вирушає з ревізією в цей полікультурний простір; Мина, як “вінець творіння”, цілком прагматично прагне до асиміляції і переходу до вищої національної “касти” – російської.

Власне, можна припустити, що М. Куліш майбутнє України як складової СРСР бачив саме у поверненні до статусу “провінції” у Російській імперії, про що й написав у “Народному Малахії”. Пізніше і в “Мині Мазайлі”, і в “Патетичній сонаті” спливатиме та ж тема у вигляді предмета дискусій, де для відповіді на провокативні аргументи завжди хтось із “правовірних” героїв знаходитиме бадьорі і вельми казенні слова про неодмінну перемогу світлих соціалістичних ідей. Однак, якщо уважно прислухатись, то за всіма їхніми ура-патріотичними дзвінкими лозунгами можна розчути самотню дудку Малахія, що попри всі старання гравця “гугнявила і лунала диким дисонансом”.

1. Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша // Куліш М.Г. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2: П’єси, статті, виступи, документи, листи, спогади про письменника. – С. 328.

2. Там само.
3. Залеська-Онишкевич Л. Роль Великодня у “Патетичній сонаті” Миколи Куліша // Слово і час – 1991. – № 9. – С. 3.
4. Залеська-Онишкевич Л. Жертвоприношення і відкуплення у “Патетичній сонаті” Миколи Куліша // Сучасність. – 1998. – № 5. – С. 106.
5. Куліш М. Промова на Всеукраїнській драматургічній нараді // Куліш М.Г. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2: П’єси, статті, виступи, документи, листи, спогади про письменника. – С. 485.
6. Куліш М. Патетична соната // Куліш М.Г. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2: П’єси, статті, виступи... – С. 185.
7. Куліш М. 97 // Куліш М.Г. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1: П’єси. – С. 67.
8. Там само. – С. 77.
9. Там само. – С. 87.
10. Чумаченко А. “Гра” і “промова” Миколи Куліша // Сучасність. – 1998. – № 5. – С. 112.
11. Там само. – С. 113.
12. Куліш М. Народний Малахій // Куліш М. Г. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2: П’єси, статті, виступи... – С. 24.
13. Там само. – С. 25.
14. Там само.
15. Куліш М. Накануне нового учебного года // Куліш М.Г. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2: П’єси, статті, виступи... – С. 400.
16. Куліш М. Вічний бунт // Куліш М.Г. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1: П’єси. – С. 438.
17. Корнієнко Н.М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. – К.: Факт. – 1998. – С. 287.
18. Куліш М. Народний Малахій // Куліш М.Г. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2: П’єси, статті, виступи... – С. 53.
19. Там само. – С. 70.
20. Кузякіна Н. Несподіваний сюжет: Із слідчої справи Миколи Куліша // Київ. – 1991. – № 11. – С. 130 – 135.
21. Там само. – С. 135.
22. Там само. – С. 133.
23. Куліш М. Зона // Куліш М.Г. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1: П’єси. – С. 343.
24. Куліш М. Маклена Граса // Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2: П’єси, статті, виступи... – С. 303.
25. Куліш М. Отак загинув Гуска // Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1: П’єси. – С. 243.

Світлана МАКСИМЕНКО

ВИПРОБУВАННЯ ... ТЕАТРОМ

[Гайдабура В. Театральні автографи часу. – К.: Факт, 2007. – 292 с., іл.]

Тримаю в руках нову книжку Валерія Гайдабури “Театральні автографи часу” (Київ, 2007), видану за фінансової допомоги родини Сантамборджіо (Італія) з нагоди “кругленької дати” щасливого автора (що й доведу далі) і вкотре дивуюся мистецькій майстерності, мудрості, естетизму соленізанта: кращого ювілейного подарунка годі придумати! Просто і зі смаком (дизайн, макет, верстка видавництва “Факт”). Зрештою, як і в попередніх книжках цього ж видавництва: “Театр між Гітлером і Сталіним” (Київ, 2004) та “Летючий корабель Лідії Крушельницької” (Київ, 2006). Книжка складається з найкращих публікацій автора – доктора мистецтвознавства, члена-кореспондента Академії мистецтв України, заслуженого діяча мистецтв України. Передує їй епіграф: “Бажаєте прожити життя заново? Порийтеся в письмовому столі. Можливо, вам і пощастить. Журнал GO”. І одразу все зрозуміло: автор щасливий. Хоча б тому, що у його письмовому столі стільки і такого знайдеться, що жодна книжка не зможе вмістити. Хіба що сайт!

Хай хтось із нині суших українських театрознавців позмагається із Валерієм Гайдабурою у багатстві ужинку, широті зацікавлень, поліжанровості досліджень: від документальної хроніки “Фрагмент евакуаційної екстрими (Національний академічний драматичний театр імені І.Франка в 1941–1944 роках)” – до новел, радше новелет: “Досьє до сторіччя” (про М. Братерського), “Без тебе нема нас...” (про К. Кошевського), “Пам’ятаєте, ви підстрелили чайку?” (про “Київський державний драматичний театр УРСР”) та ін.; від проблемних статей: “Територія провінції” (про сучасні театральні процеси в Україні) – до оглядових: “Синій птах Івана Барильченка” (про втілення п’єс І. Карпенка-Карого на заньківчанському кону). Тут же – широка географія імпресій на теми світового театру: “З когорти найвірніших” (про “театри доброї волі” української діаспори) та власних подорожей, неодмінно (хоч і в

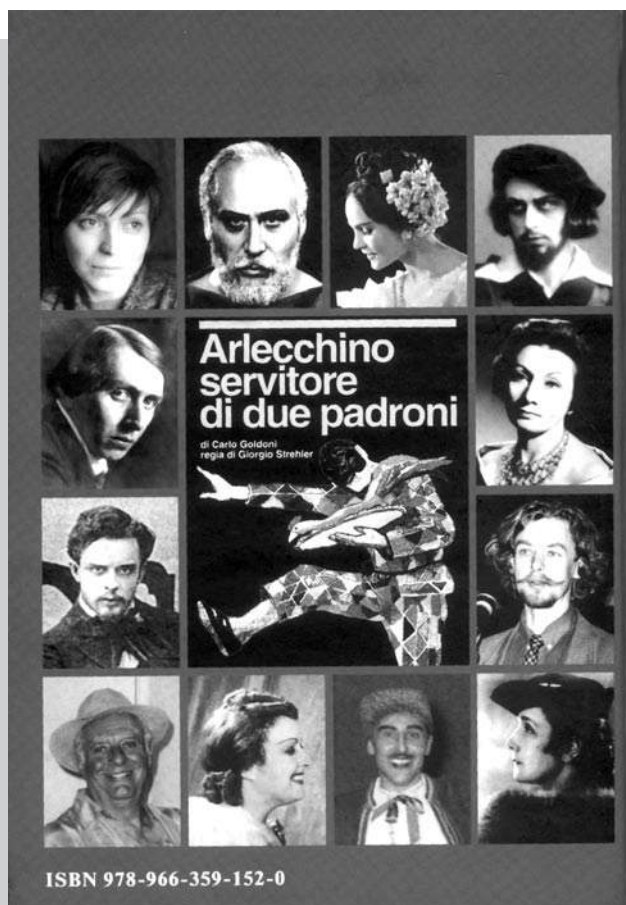
Театральні автографи часу



справах родинних), освячених сяйвом магії театру: “Стрелер на ювілей”, “Полюбімо Даріо Фо”.

Інтерв’ю, рецензії, портрети... Немає, очевидно, жанру, в якому б В. Гайдабура не виявляв майстерності і (обов’язково) власних новотворів. Чистий пост-модерн! Тут театр переплетений із кіно, рецензія на виставу – з власним режисерським баченням та відчуттям природи драматургії, історичне дослідження – з особистісним авторським (за К. Станіславським) проникненням у життя цілої історичної епохи та кожного персонажа зокрема. У кожній із статей – неодмінна парадоксальність драматургічного ходу та зорово-емоційне рішення матеріалу. Чого вартє порівняння долі молодих акторів Київського державного драматичного театру УРСР з підстреленою треплевською чайкою? Або розкиданої світами сучасної української режисури із “золотим мистецьким піском”, а митця – з деміургом, “якого б не розіп’яли”? Не ігнорує дослідник і брехтівської “відчуженості” в оцінках досліджуваного матеріалу та пошуками єдиного пракореня (за Є. Гротовським), наприклад, у статті “Територія провінції”.

Автор, довголітня завлітська практика якого у Запорізькому театрі ім. М. Щорса та робота у сто-



личному Національному академічному драматичному театрі ім. І. Франка прикрашена таким щедрим доробком, спростовує існуюче хибне твердження та існуючу нині сумну практику багатьох труп (де

Марія РОМАНЮК

ОДЕРЖИМИЙ ПРОФЕСІЄЮ

[Тоска по діалогу. Інтерв'ю, розмишлення, бесіди, розповіді та все о Театре – с Едуардом Митницьким, а также материалы о театре. – Киев: 2007. – 142 с.]

“Туга за діалогом” (“Тоска по діалогу”) – це не перша книга автора, що систематизує, укомплектовує і збирає у собі безцінну театральну інформацію у жанрі інтерв'ю та у формі роздумів, розповідей, бесід, що містяться на сторінках періодичних видань Кисва чи Львова.

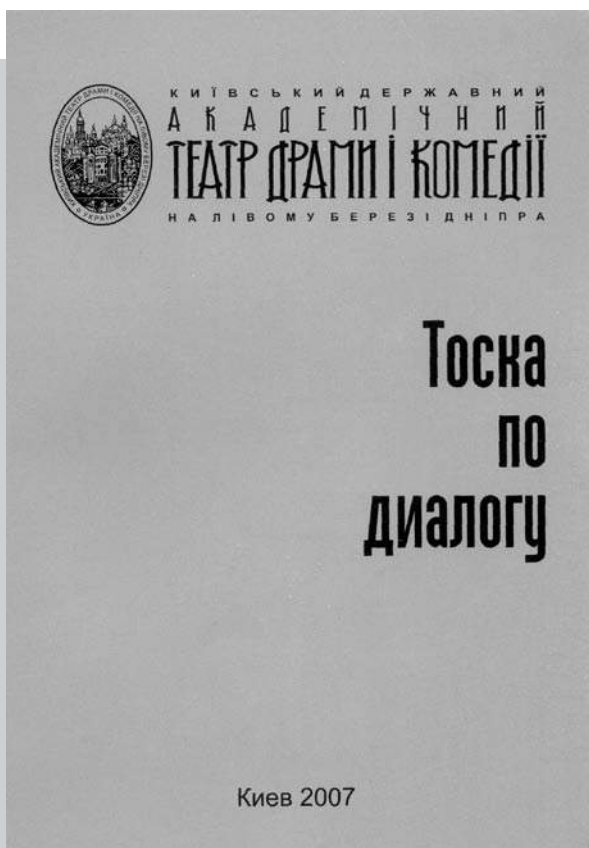
вакансія керівника літературної частини – явище типове) про “непотрібність” театрознавця у сучасному театрі. А ще доводить: професія завліта – “архіскладна” й унікальна. Бо в ній поєднується акторська емоційність із режисерською аналітикою та філософським світоглядом науковця, енциклопедичність знань із артистичним умінням спілкуватися з митцями, авантюризм першовідкривача з бездоганим чуттям міри та смаку експерта, знання внутрішніх законів театру та розуміння його специфіки із працелюбністю трудоголіка та жертвовністю одержимого (коли автор свідомо “розчиняється” у досліджуваному ним об’єкті, і так – усе життя!). Одна моя колега, довголітній завліт, якось висловила: якби їй ще в студентські роки пояснили суть роботи завліта, вона б у завліті нізащо не пішла!

Валерій Гайдабура пропрацював у ХРАМІ театру все своє життя. Мені у дарчому написі до нової книги дотепно (з гіркою іронією) написав: “А знаєте, чому театр – храм. Бо – храм, храм – і немає людини...” В. Гайдабура – людина, театрознавець, учений, історик максимально зреалізувався ще через один, на мій погляд, найпростіший закон: завжди любив не себе в мистецтві, а мистецтво в собі (знову за К.Станіславським!).

“Театральні автографи часу (Дослідження, рецензії, творчі портрети, інтерв'ю, “фото-сайти”)” Валерія Гайдабури – безцінне інтелектуальне надбання вітчизняного театального процесу та приклад для наслідування поки що “кволим перам” сучасних українських театрознавців.

Упорядник, редактор, коректор, комп’ютерний набір – І. Ю. Чужинова; художній макет і комп’ютерна верстка – Л. В. Трофимук.

Її попередницею було невелике видання “Майже відверто...”, що вийшло у світ, аби висвітлити шляхи історії Київського державного академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра. Книжка містила у собі дев’ятнадцять інтерв’ю, які дав Едуард Митницький різним виданням з листопада 1997 р. по 30 березня 2003 р. та чотири статті про очолюваний режисером театр.



Про кого “Туга за діалогом”? Хто є її героєм? І чому вибрана саме така назва, що спонукає нас на роздуми? Час підняти завісу...

Едуард Маркович Митницький – народний артист України та Росії, художній керівник і засновник Київського державного академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра, професор Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені Карпенка-Карого.

Творчий доробок режисера-майстра нараховує понад 140 постанов, здійснених у різних країнах – Україні, Росії, Чехії, Литві, Німеччині... Золотими сторінками в історії театру стали його вистави: “Варшавська мелодія” Л. Зоріна, “Людина зі сторони” І. Дворецького, “Марія” А. Салинського, “Ревізор” М. Гоголя, “Гамлет” В. Шекспіра, “97” М. Куліша, “П’ять пудів кохання” (“Чайка”) А. Чехова.

Запропонована читачам книга – це розповіді-сповіді невтомного режисера про проблеми на театральній земній кулі. Вона містить 19 інтерв’ю з провідними театральними критиками (Анною Липківською, Віталієм Жежерою, Аллою Підлужною); невеличкі статті і спогади Е. Митницького про письменника Родіона Феденьова, поета і драматурга Лева Колодуба, перекладача Андрія Гасюка, художника Віктора Оліфіренка, режисера Сергія Данченка, актрису Поліну Куманченко; анкету (питання присвячені теат-

ральному та мистецькому процесам в Україні), яку заповнював Е. Митницький на прохання працівників Центру сучасного мистецтва імені Леся Курбаса.

Привертають увагу читача також статті Валентини Заболотної, Наталії Єрмакової, Володимира Судьбіна, Михайла Френкеля, Валерія Гайдабури (деякі з них присвячені ювілею режисера) та стаття-дискусія про постанову “П’ять пудів кохання” (“Чайка”) А. Чехова. Відкриває видання вступна стаття Ірини Чужинової.

У “Тузі за діалогом” Е.М. Митницький песимістично, без будь якого акцентування і перебільшення ділиться наболілими думками про “вкоренілі” проблеми сучасного українського театру. Ключовими є виховання молодого акторського і режисерського покоління у рамках школи; методологія роботи режисера-педагога; виживання театру в умовах хворого, “засміченого” політичного і культурного стану країни; статуси театрів, що тягнуть за собою “шлейф” ще однієї проблеми – оплачування акторської професії.

З інтерв’ю та статей постає трагічний образ майстра, який творить і експериментує у царині режисури. У відповідях на численні запитання журналістів і критиків Едуард Митницький вражає простотою, лаконічністю і чіткістю думок та поглядів. Ерудованість, мистецька мудрість не скеровані до моралізаторства та дидактики. Багато тверджень і висловлювань тягнуться і переходять з одного інтерв’ю в інше, але це не можна назвати недоліком, бо митець постійно роздумує, доповнює і поглиблює сказане.

У книзі виразно прослідковується і формулюється кредо творчості Е. Митницького – пізнати парадоксальність і абсурдність людського існування у навколишньому світі. Режисер болісно відчуває і переживає світові катаклізми і намагається досягнути істин, щоб розгадати таємниці людини, планети, космосу у своїх поставах. Так прочитується справжня суть майстра, який відкрив для себе науку – людинознавство.

“Туга за діалогом” цікава і корисна для всіх небайдужих до проблем сучасного українського театру, його шляхів і зіткнень на перехресті культурного й політичного розвитку країни.

Слід зазначити, що іконографічний матеріал книги розміщений на шести сторінках. Це невеличкі чорно-білі фотографії – пам’ятні кадри з життя і творчості, на яких знайомі, друзі, колеги у різних ракурсах і моментах (на сцені чи в житті) – творці історії театру. Ці фотографії – архів Е.М. Митницького, а також роботи Е. Чекаліна, І. Чужинової, А. Любич.

Майя ГАРБУЗІОК

“МАГІЧНИЙ КРИСТАЛ” КИЄВА В РУКАХ ТЕАТРОЗНАВЦЯ

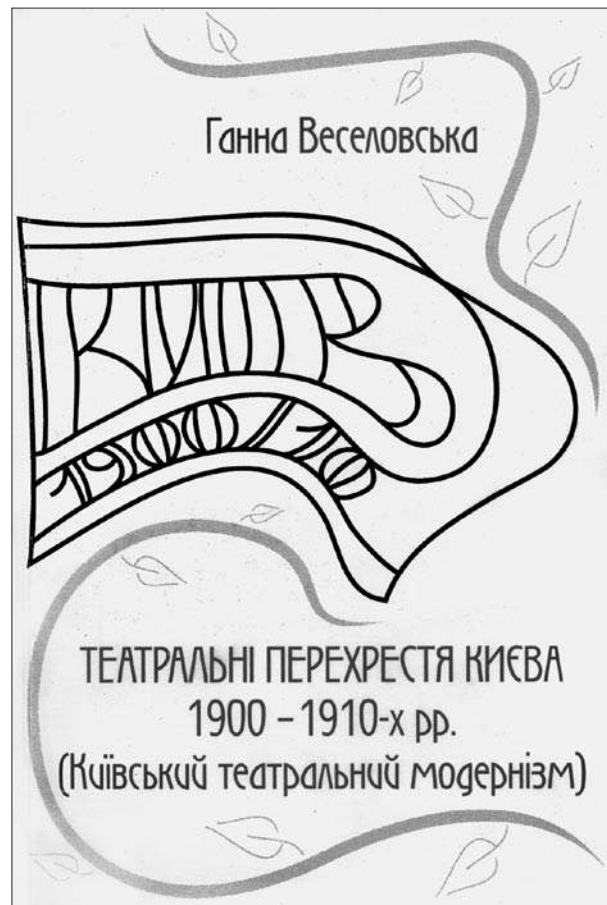
[Веселовська Г. І. *Театральні перехрестя Києва 1900 – 1910-х рр. (Київський театральний модернізм): Монографія.* – К., 2006. – 340 с.]

На маловрожайній українській театрознавчій книжковій ниві минулорічний ужинок удався доволі багатим та розмаїтим. Однією із вагомих книжкових “прем’єр сезону” була монографія Г. Веселовської (науковий редактор – Р. Пилипчук). Авторка присвятила свою працю одному із найскладніших, найцікавіших та маловисвітлених проблем у сучасному вітчизняному театрознавстві – добі модернізму, злокалізувавши географічно межі дослідження Києвом, а хронологічно – театральньо-мистецьким життям міста у 1900–1910-х рр.

Доволі звичним для нас є вивчення історії певного театального колективу, життєвого та творчого шляху того чи іншого митця. Однак сучасна театрознавча думка потребує й інших підходів – наприклад, розгляду історії мистецьких стилів, напрямів, течій. Написати таке дослідження можливо лише за умови об’єктивного ставлення та своєрідної каталогізації всіх без винятку і без табу естетичних періодів – задля того, щоб простежити їхнє народження, дифузю, вмирання, впливи та взаємовпливи, національні особливості – власне те, що й здійснила у своїй науковій праці Г. Веселовська.

Поставивши собі за мету висвітлити особливості театального модернізму у Києві початку ХХ ст., авторка була свідомо складності обраних завдань. Адже і саме визначення терміна “модернізм” суперечливе, і емпіричний матеріал украй строкатий. Тому, можливо, аж занадто не довіряючи читачеві, авторка у вступі неодноразово наголошує на “химерно-еклектичному зовнішньому обрисі київського театального модернізму” [С. 19], наче випереджаючи можливі закиди щодо мозаїчності чи й фрагментарності змальованої картини.

А вона – ця картина – постає наче простора панорама світлина, майстерно виконана таким попу-



лярним сьогодні ширококутним об’єктивом фотографа-майстра, де і перспектива виразна, і деталі прописані, і атмосфера переконлива. В цьому й чар обраної дослідницької теми – у її “розхристаності”, непередбачуваності, невловимості у тенета чіткої структуризації та однозначних дефініцій.

Хоча... Озирнувшись від останньої прочитаної сторінки назад – до початку, помічаєш ледь окреслені, але дуже раціональні контури риштовань, чи то ба – сітки координат, що її авторка рішуче “наклала” на такий різнохарактерний матеріал. Ось “вісь” стилів: символізм, неоромантизм, протоекспресіонізм, футуризм (кубо-, его-); наче на перетині із ними – “вісь” сценічних колективів: перший постійний російський театр “Соловцов”, Український театр Миколи Садовського, трупа антрепренера М. Бородая, Молодий театр, клуб “ХЛАМ” тощо. На іншій “осі” – драматургії – творчість С. Пшибишевського, А. Стріндберга, Ф. Ведекінда, Л. Риделя, Г. Гейерманса, А. Шніцлера, В. Винниченка, Г. Гольдфадена, Я. Гордіна – звичайно, втілена на київській сцені, “вектор” театральної критики представлено іменами та працями М. Ніколаєва, П. Ярцева, Л. Пахаревського, І. Стешенка, О. Дейча та ін. (зазначимо, що за цим, далеко не

повним переліком присутніх у книжці імен та театральних видань можна окремо вивчати історію театральної критики). А ще – галерея відомих режисерів (від М. Садовського до М. Бонч-Томашевського, К. Марджанова і Л. Курбаса), акторів (від М. Заньковецької та І. Мар'яненка до П. Самійленко та О. Добровольської), гастролуючих “зірок”: М. Рейнгардта, В. Комісаржевської, раннього Вс. Мейерхольда, юного М. Таїрова, скандальних В. Маяковського, О. Блока, О. Кручоних тощо. А “вісь” глядача! – чого вартує з любов'ю вибудований авторкою на початку першого розділу перелік прізвищ київських гімназистів-театралів початку ХХ ст.: І. Берсенев, Е. Бескін, М. Булгаков, В. Миляєв (Василько), О. Вертинський, О. Дейч, Д. Демущий, Я. Івашкевич, О. Крамов, С. Лифар, А. Луначарський, Є. Марковський, С. Мокульський, К. Паустовський, Б. Пронін, П. Рулін, О. Таїров, М. Фореггер! [С. 41]. Хіба вже за самою низкою цих імен майбутніх відомих митців, літераторів, театрознавців не постає нова доба із її вусібіч накресленими реактивними траєкторіями?

Між цими іменами, подіями, фактами, явищами, вписаними у ширші чи вузчі контексти, постають зв'язки, які авторка визначила у назві книги як перехрестя: національні, мистецькі, особисті, любови-ненависти, минулого-майбутнього, злободенного-вічного... На цих перехрестях гуляє вітер, лунають вибухи – доба революцій, соціальних катаклізмів не дає змоги академічно чітко прокреслювати лінії і маркувати перехрестя в один колір. Але авторці доволі зручно у таких – запропонованих самим матеріалом – обставинах, і вона по-своєму “кривопетлює” – то заходячи доволі далеко, углиб провулків окремих, індивідуальних історій – драматичної долі В. Комісаржевської чи складних сімейних колізій подружжя Пшибишевських, то виводячи читача на площі публічних скандалів – як у випадку із протистоянням поміж театром “Соловцов” та рецензентом П. Ярцевим...

Аби усвідомити найістотніше, підсумувати найголовніше, постають обов'язкові зупинки, наприклад: “Фактично саме входження українського театру в культуру модернізму позначене негативним досвідом активного протистояння драматургічного (вербального) начала й безпосередньої сценічної діяльності. Дві головні складові театральної творчості – слово й рух, думка й жест – стикалися тоді в драматичному протистоянні – конфлікті. Конкретна ситуація в українському театрі начебто доводила буттєву первинність Слова. Через драматургічне письмо почалося всотування культури модернізму українським театром” [С. 95]. Або ж: “За всієї естетичної, національної, політичної різноманітності театральне життя Києва 1917–1919 рр.

мало чіткі векторні орієнтири, визначені плином усієї модерністської творчості першого двадцятиліття ХХ ст. – від декадансу до лівого мистецтва. І Київ у даному випадку виявився лише тим магічним кристалом, у якому час начебто стиснувся, з'єдналися різні простори, а надбання модерністського театру проявлялися всі разом (зазначимо також, що щось подібне мало місце й у Тбілісі на початку 1920 рр.)” [С. 277].

Не можна не звернути уваги на принципову націєцентричну позицію авторки монографії. Г. Веселовська реконструює тогочасні міжкультурні взаємовпливи, віддаючи належне та підкреслюючи заслуги кожної із національних сцен, віднаходячи ментальні, естетичні, історичні паралелі у діяльності митців усіх національностей, що творили багатоманітне явище київського театального модернізму, однак при цьому вихідним моментом залишається історія українського театру.

І водночас завдяки широті “міжнародного” контексту Київ постає перед нами у вирі тогочасного європейського життя як своєрідне перехрестя поміж віденськими та московсько-петербурзькими творчими нуртами – самій дослідниці вкрай цікаво стежити за тим, як проявляються у мистецькій свідомості міста ознаки театральної периферії та справді центробіжні творчі тенденції, що акумулюють усе найновіше.

Опрацювавши нескінченну низку першоджерел та друкованих видань (список бібліографії становить 301 позицію), Г. Веселовська подбала не лише про змістове наповнення, а й про форму, а точніше – внутрішню структуру викладу. Книга розгортається за принципом чотирьохчастинного симфонічного музичного твору, а динаміку та інтенсивність мистецького життя міста відтворено через музичні темпові характеристики: від помірного *andante-allegro* на початку до фінального *allegro vivace*. І неможливо не пересвідчитися в абсолютному внутрішньому музичному “слухові” авторки, коли найстрокатіший – “гастрольний” – зріз київського мистецького буття окреслено у третьому розділі більш ніж дотепно – “*Scherzo. Allegro vivace*”.

Книжка Г. Веселовської – підручник для тих, хто матиме відвагу йти її шляхом, творячи історії певних мистецьких стилів або ж історію театральної культури окремих міст. Авторка переконливо доводить, що в основі методології написання історії театру лежить системна праця, що потребує стереоскопічного бачення, інтегрального мислення, багатовимірного та багаторівневого відтворення реалій минулого.

Олена ЧАЙКА

РОДОВІД ЧЕРНІВЕЦЬКОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ



Тадей Сулятицький

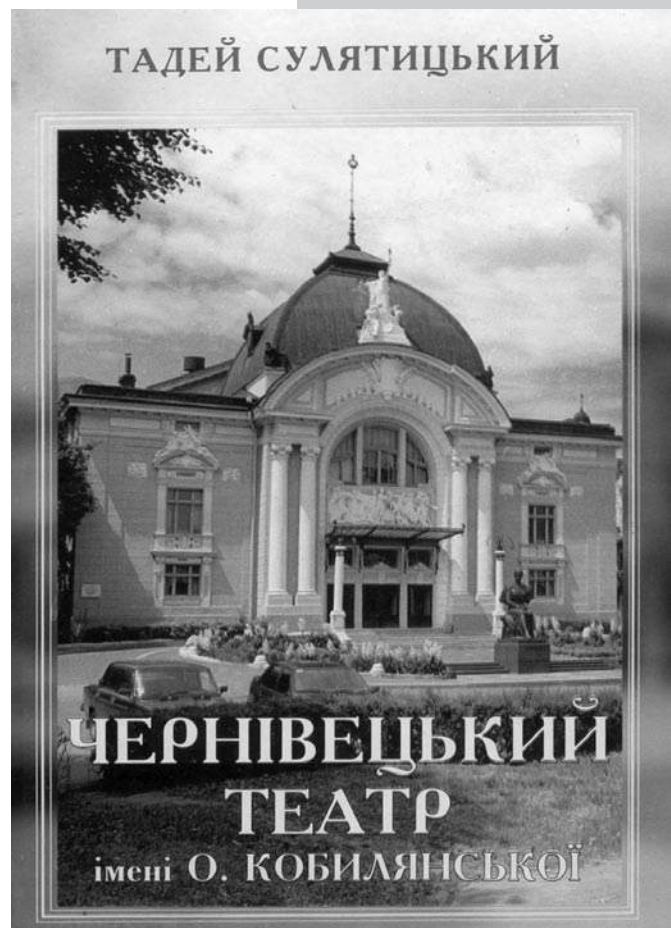
[Сулятицький Т. В. Чернівецький театр імені Ольги Кобилянської. – Чернівці: Золоті литаври, 2004. – 212 с.]

З синівським пієтетом справжнього патріота та скрупульозною ретельністю науковця цей родовід накреслив заслужений працівник культури України Тадей Сулятицький. Виданий чернівецьким видавництвом “Золоті литаври”, обширний нарис історії театру на Буковині одразу привернув увагу і здобув визнання широкої громадськості краю.

Заслуговує на подяку вже сам факт небайдужості, щирого зацікавлення і “глибокої оранки” в царині, якій Тадей Васильович Сулятицький присвятив майже тридцять років свого життя. Саме стільки автор книги працював директором Чернівецького музично-драматичного театру ім. О. Кобилянської. Хто знає, скільки корисного й неперепустного міг би ще зробити, якби не “реформи” влади, яка, всупереч думці фахівців і протестам громадськості 1995 р. “скоротила” посаду директора театру. Що з того вийшло – можна прочитати у відповідних розділах книги. Коли за реформи беруться дилетанти, нехтуючи думкою фахівців, витворюється глибока рана. Навіть якщо це й театр. Адже він теж – живий організм.

Тадей Сулятицький свідомо чи інтуїтивно вибрав позицію безстороннього об’єктивного літописця. Сімнадцять років тому у Київському видавництві “Мистецтво” вийшла перша книга, присвячена його – без перебільшення – дітищу. Адже саме за часів директорування Т. Сулятицького у театрі було здійснено 160 нових вистав, колектив побував на гастролях у багатьох республіках та областях колишнього Радянського Союзу, п’ять разів звітував у Києві, двічі – в Москві.

Майже увесь фактологічний матеріал попередньої книги ввійшов до наступної. Але зараз три-



маємо в руках принципово нове дослідження з історії Чернівецького театру (науковий редактор – Р. Пилипчук). Воно зроблене в контексті українського національного відродження. Показано потяг українців Буковини до театрального мистецтва, його роль у формуванні їхнього національного самоусвідомлення. Широко представлений український

театр на Буковині в другій половині позаминулого – першій половині минулого століття, використано потужну джерельну базу, в тому числі закордонні матеріали, залучено багато цікавих і пізнавальних фотоматеріалів. Цікаво, що читачі-буковинці впізнають у тих давніх світлинах своїх родичів – живих свідків та безпосередніх учасників театрального життя краю.

Перед появою нової книги в місцевій періодиці з'явилося чимало публікацій Тадея Сулятицького про театр на Буковині до 1940 р. Був то своєрідний тест на любов до театру та зацікавленість читачів його історією. Зацікавленість була щирою – утворився двосторонній зв'язок. Читачі, розповідав Тадей Васильович, повідали йому чимало фактів про трагічну долю акторів-буковинців під час Другої світової війни, про їхні поневіряння у сталінських таборах повоєнного періоду.

Цікава й пізнавальна розповідь про зв'язки і взаємозбагачення театрів Західної й Східної України. Зокрема, про роботу Амвросія Бучми в театрі Й. Стадника, про поєднання в творчості Чернівецького музично-драматичного театру ім. О. Кобилянської найкращих традицій театрів, які існували в краї до возз'єднання Північної Буковини з Радянською Україною (театр “Руської бесіди”, “Міщанський хор”), про розвиток традицій Харківського театру Революції (з 1937 ім. Ленінського комсомолу), що його в кінці 1940 р. перебазували до Чернівців.

Відтоді аж до початку вісімдесятих років минулого століття – часи, коли в нашому місті відвідували театр заради того чи іншого актора. “Ходили на” Валентину Безпольотову та Юрія Козаковського, Валентину Зимню й Костянтина Артеменка, Галину Янушевич і Петра Міхневича, Валентину Галл-Савальську і Володимира Жихарського... Як їх любили глядачі! Як чекали на зустрічі з ними! Штрих за штрихом, у рядках скрупульозно зібраних рецензій, відтворено, може, не стільки тогочасну навколотеатральну атмосферу, скільки пульс культурного життя, коли відвідувати театр і бути в курсі його діяльності вважав необхідним кожен чернівчанин, який себе шанує.

Детально “розписано” в нарисі “режисерську партитуру” – різні періоди в житті Чернівецького театру, коли творчий колектив очолювали такі видатні митці, як В. Василько, Б. Борін, К. Артеменко, В. Грипич, В. Опанасенко, Є. Золотова, А. Литвинчук, а також процес виховання й становлення в театрі своїх режисерських кадрів (Є. Золотова, П. Колісник, О. Ільїна, В. Лещик, П. Мага), самостійні режисерські пошуки, відтак збагачення режисерської палітри театру (А. Литвинчук, Л. Скрипка).

Мабуть, жоден театр в Україні не має такого унікального надбання, як сценічний літопис, укладений за творами письменників краю. Ольга Кобилянська, Юрій Федькович, Сидір Воробкевич – найперші віхи в буковинському театральному літописі. Феноменально: виставу “У неділю рано зілля копала” за повістю Ольги Кобилянської у поставах різних режисерів зіграно 500 (!) разів. І щоразу вистава знаходить відгук у глядачів. Можливо, згодом хтось дослідить і цей цікавий факт.

Для мене особисто – як людини, громадянина України і журналіста – прикметна й знакова історія мовчазного, неухильного й упертого ігнорування колективом Чернівецького музично-драматичного театру “рекомендацій” партійних органів здійснювати вистави російською мовою. Чернівецький театр – один з небагатьох в Україні, що не “спокусився” і встояв проти наполегливих “порад”, хоча інші театральні колективи, особливо на Сході України, зрусифікувалися. Ці факти, оприлюднені Тадеєм Сулятицьким, – промовистий “практикум”, хто і як саме повинен утверджувати державний статус української мови.

Одне слово, здійснено колосальну роботу. Однак для науково-популярного видання, на яке заслужено претендує нарис, замало, очевидно, було вибирати лише хронологічну систематизацію викладу. Він “продиктував” авторові зайву деталізацію (особливо в розлозі й беззастережному цитуванні періодичних видань, спогадів очевидців), невинуваних повторів (зокрема, в розповіді про харківський період театру Революції, що згодом став ядром Чернівецького музично-драматичного театру ім. О. Кобилянської), громіздкого прямого цитування й водночас – посилення зі зносками. При цьому одні вистави “удостоїлися” широкого “послужного списку”, а інші, які отримали не менш широку й схвальну пресу, – ні. Іноді автор книги дозволяє собі не посилатися на періодичне джерело. Воно, може, і невеликий гріх, але “перепади” в стилі викладу аж надто помітні, бо навіть не “зшив” їх літературний редактор. Це ще один приклад, на жаль, поширеної “хвороби” не одного автора, а точніше – не одного чернівецького видавництва в роботі з авторами, в літературній підготовці до друку авторських рукописів.

Звідси – і громіздкі речення, які “затуманюють” зміст, інші мовностилістичні огріхи. Удвічі прикри, бо знижують загальне сприйняття великої й копіткої праці, на яку зважився і яку здійснив подвижник культурної ниви краю Тадей Сулятицький.

Майя ІЛЮК

ЧИТАЮЧИ З КУРБАСОМ

З книжкової колекції Леся Курбаса: каталог / ХДАК; укладачі Гордєєв С. І., Сєдих В. В., Фоменко І. М.; заг. ред. та вступ. ст. С. І. Гордєєва. – 2-ге вид., випр. і доп. – Х.: ХДАК, 2007. – 124 с.: іл.

До 120-літнього ювілею Леся Курбаса Харківська державна академія культури підготувала та випустила у світ каталог книгозбірні славетного реформатора національного сценічного мистецтва. Багатолітня праця дослідників цієї теми С. І. Гордєєва, В. Сєдих та І. М. Фоменка набула свого завершення у невеликому за обсягом, але такому необхідному для українського театрознавства виданні. Воно містить 627 бібліографічних позицій, що відтворюють, на жаль, лише частину відомостей – збережену часом та самовідданими відчайдухами – про колись величезну бібліотеку Майстра. Література універсального та спеціального змісту українською, російською, німецькою та польською мовами, справжні книжкові раритети і метелики-одноденки, словники, оригінали та переклади українською класиків світової літератури, твори тогочасних вітчизняних та європейських авторів – усе це дає змогу дослідникові предметно переконатись у невиситимій за своїм характером любові Курбаса до книжки, її читання, збирання, популяризації.

Ініціатор та організатор видання – харків'янин Сергій Гордєєв – у передмові зазначає: “На жаль, поки що ми не знаємо, скільки налічувала його особиста бібліотека (це ще потребує уточнення), але точно відомо, що була вона однією з найбільших серед приватних мистецьких бібліотек у Харкові, а щодо цінності зібраних у ній театральних, літературних рідкісних видань переважала всі індивідуальні збірки” [С. 7]. Тож віднині кожен, кого зацікавить тема “Курбас і книги”, може звернутись до праці харківських дослідників. У пошуку необхідної інформації корисними стануть три допоміжні покажчики: предметний, видавничтв і місць розміщення видань. Тепер можна не лише знайти потрібну позицію за тематичною рубрикацією (від “Актори” до “Ярослав Осмомисл”), а й подивуватися з великого й безумовно цікавого для книгознавців та істориків книги переліку видавничтв (214 назв!), з’ясувати, в якому із музеїв (ДМТМК України, Тернопільському краєзнавчому, Харківського театру ім. Т. Шевченка) чи в якій з при-

ватних бібліотек (С. І. Гордєєва, М. Г. Лабінського, Л. С. Танюка) зберігається та чи інша книга.

Прикро, що у відтворенні польських назв книг та прізвищ авторів не дотримано особливостей правопису, що призвело не просто до неточностей у написанні літер з діакритичними знаками (ó, ą, ę, Ń), а й помилок: при вживанні літери t замість ł (суто польського) слова просто втрачають сенс (С. 12, 13, 14).

Також шкода, що не всі бібліографічні позиції містять повну інформацію – з об’єктивних та суб’єктивних причин, що їх обумовлюють укладачі у передньому слові. Тож для майбутнього академічного видання каталогу Курбасової книгозбірні доведеться допрацьовувати, уточнювати, доповнювати вже зібрані та продовжувати шукати нові матеріали. Це вже справа наступних років – об’єднання спільних зусиль театрознавців, книгознавців, бібліофілів усієї України задля створення найповнішого каталогу, котрий би відповідав усім найсучаснішим науковим вимогам.

Маючи змогу “спілкуватися” із Курбасовими книгами особисто, можу засвідчити, що це справжнє театрознавче щастя – йти сторінками за олівцем Майстра, стежити за його позначеннями, підкресленнями, коментарями. “Курбас – читач” – ще одна цікава дослідницька тема з царини “психології читання”, і вона також чекає на свого дослідника, як і низка інших тем, що вдячно “проростають” на сторінках нового і цікавого видання харків’ян.



Юрій ВЕЛИЧКО

“ДО ПЕВНОЇ МІРИ Й НАУКА...”

(Міжнародна наукова конференція “Леся Курбас – людина театру”, Харків, 2007)

Наприкінці березня 2007 р. під гостинним дахом Харківської державної академії культури відбулася міжнародна наукова конференція “Леся Курбас – людина театру”. Крім українських учених із Києва, Тернополя, Одеси, Луганська та інших театральних центрів країни до Харкова прибули театрознавці з Російської Федерації, Білорусі та навіть зі Сполучених Штатів. А “задала тональність” усьому подальшому перебігові конференції блискуча (під промовистою назвою “Талан і талант Леся Курбаса”) доповідь заслуженого діяча мистецтв України професора Леся Танюка.

Головний здобуток цих читань – введений до наукового вжитку чималий фактичний матеріал. “Кількість” інформації, що містилася в більшості доповідей, була справді безпрецедентною як за обсягом, так і за своєю науковою якістю. До знайомства з матеріалами читань (щойно віддруковані примірники з’явилися вже першого дня роботи конференції) можна було стверджувати, що оригінальні Курбасові тексти встигли розкрити перед дослідниками тільки свій перший змістовий шар. Багато надзвичайно важливих положень, “прихованих” у творчій спадщині митця, з різних причин залишалися донедавна непоміченими й нерозтлумаченими. Те саме стосувалося численних друкованих та інших джерел, що висвітлюють життя й творчість великого Майстра і долю виплеканого ним театру. Харківська конференція виявилася важливим кроком до розкриття саме таких, не завжди очевидних істин, що не лежать на поверхні, а потребують тривалих наполегливих досліджень.

Показово, що учасники конференції обрали вельми цікаві, нетривіальні теми, що виникають на межі різних (часом – доволі віддалених) галузей наукових знань. Особливо варто відзначити ґрунтовне дослідження доктора мистецтвознавства, керівника Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса

Неллі Корнієнко “До проблеми синергії в театрі Леся Курбаса”, а також невелике за обсягом, але блискуче есе завідувача кафедри майстерності актора та режисера театру анімації Харківського державного університету мистецтв імені І. Котляревського Євгена Русаброва “Леся Курбас і Лев Выготский: пересікаючі паралелі”. Потім, уже під час дискусії йшла мова про слушність подібного підходу, що накреслює нові напрями розвитку театрознавства, підносить його до рівня науки третього тисячоліття.

Здавалося б, наукові читання – суто академічний захід, де немає місця для якихось емоційних проявів. Проте, не забракло й емоцій. Бо не можна було байдуже слухати розповідь про трагічну долю геніального режисера, про моторошні реалії більшовицького свавілля. Природним продовженням і доповненням тієї розповіді був документальний фільм про Леся Курбаса “Життя між двома пострілами”. Домінуючим

Учасники міжнародної конференції “Леся Курбас – людина театру”. Харків, 2007.



почуттям для учасників читань та театральної громадськості стала тоді гірка туга – за змарнованим життям талановитих митців, назавжди втраченими можливостями, нездійсненими задумами... І тільки перегляд відеоматеріалів про подію, що сприймається зараз мало не як театральна легенда, – міжнародний фестиваль “Березіль-93” (він відбувався 1993 р. в Харкові) – налаштував усіх на дещо оптимістичніший лад.

Крім власне читань, до програми конференції входив показ найкращих студентських робіт, “круглий стіл”, де присутні обговорювали підсумки читань, аналізували шляхи розвитку сучасного театрознавства, робили спроби прогнозувати майбутнє сценічного мистецтва. А ще – відбулася презентація унікального (і додамо – довгоочікуваного) видання “З книжкової колекції Леся Курбаса. Каталог” (Харків: ХДАК – 2007 – 124 с.). Результатом багаторічної копійної праці Сергія Гордєєва, Віктора Сєдих та Ігоря Фоменка стало ґрунтовне, вичерпне дослідження про книжкове зібрання, яке протягом довгих років допомагало Курбасові в його творчих пошуках.

З огляду на характер книгозбірні стає можливим глибше осягнути постаць Курбаса – митця не лише з європейською освітою – з європейським способом мислення. Так, він – “людина театру”. І не лише українського, а й світового. Його мистецький світ в чомусь перетинався не тільки з пошуками Євгенія Вахтангова, Всеволода Мейерхольда, Сандро Ахметелі. Всупереч таким засадничим категоріям як простір та час, він міг би визнати творчими побратимами і свого сучасника Гордона Крейга, і “людей із майбутнього” – Джорджо Стреллера, Пітера Брука...

Учасники конференції разом із представниками української театральної громадськості відвідали символічну могилу Леся Курбаса на одному з харківських цвинтарів. Покладання квітів і щирі промови на цьому святому місці стали гідною даниною пам’яті геніального митця й патріота-українця.

На завершення конференції з нагоди 120-ліття від дня народження Леся Курбаса у Харківському театрі імені Т. Шевченка (колишньому “Березолі”) – справжньому Дому Курбаса – відбувся святковий вечір. Присутні на урочистостях одноставно підтримали пропозицію щодо спорудження в Харкові пам’ятника Курбасові. Одразу ж розпочався і збір коштів для реалізації цього благородного задуму. А за кілька днів по тому у цій самій залі харківські шевченківці разом зі своїми численними шанувальниками відсвяткували 85-літній ювілей ушлявленого театру.

Невичерпність теми, запропонованої учасникам харківської конференції (що співвідноситься з масштабом особистості Майстра), переконує, що надалі подібні міжнародні наукові читання варто проводити регулярно, що два-три роки, – чи то на базі Харківської академії культури, чи кожного разу в іншому мистецькому навчальному або науковому закладі однієї з країн-учасниць. Тим часом, деякі зі знаних театрознавців уже повідомили про свій намір звернутися до розкриття тих аспектів провідної теми харківської конференції, що залишилися поза увагою її учасників. Був належним чином відзначений і справді поважний досвід влаштування таких масштабних заходів, накопичений у ХДАК, – насамперед, йдеться про діяльність професора академії, завідувача кафедри режисури Сергія Гордєєва.

Знову і знову повертались учасники читань до визначення місця Леся Курбаса в минулому й сьогоднішньому сценічному мистецтві. Один із висновків: Курбас – не лише геніальний режисер, театральний педагог, і ширше – будівничий театру, а й видатний теоретик театру, тобто театрознавець. Зокрема, його міркування не тільки щодо природи сценічного мистецтва, а й, скажімо, про цілі та завдання театральної критики аж ніяк не втратили своєї актуальності. Тому на завершення – одна-єдина цитата, датована далеким 1927 роком: “Критика – велика сила, що виховує смак широкого глядача не менше як сам театр... Вона теж до певної міри мистецтво, але до певної міри й наука...”.



Галина ПЕРЕПАДЯ

Фестиваль “СЦЕНА ЛЮДСТВА” – надія Черкас

Фестиваль “Сцена людства”, який цього року відсвяткував у Черкасах свій другий рік, напевно може стати одним з найцікавіших театральних проєктів України. Присвячено його національній драматургії в інтерпретації режисерів, які на ній виховувалися. Ідеологом “Сцени людства” став директор Черкаського обласного академічного театру імени Т. Г. Шевченка Володимир Осипов. Він і свій театр прагне утверджувати як один з найкращих в країні колективів. В. Осипов не боїться конкуренції – запрошує на фестиваль справді потужні театри, бо вірить, що гарна програма посилить увагу черкащан до театру, а його актори на прикладах колег учинимуться свого ремесла.

Від самих початків директорування в Черкаському театрі В. Осипов запрошував для постанов найкращих режисерів України. Один з перших експериментів актори пережили з “екстремістом” Андрієм Жолдаком. Тоді трупа розділилася на тих, хто “хоче” Жолдака, і хто – ні. Це були нелегкі часи для директора. Але театр подолав непросту ситуацію (можливо, ще й тому, що з “Одруженням” у режисурі А. Жолдака театр брав участь у багатьох міжнародних фестивалях). Володимир Осипову повірили. І те, що рік від року трупа набирає нових властивостей, доводить вистава “Біс плоти”, якою відкрився фестиваль. Вона засвідчила: актори Черкаського театру можуть грати будь-яку драматургію і в будь-якій театральній стилістиці.

Найбільшим враженням “Сцени людства” став Луганський обласний академічний музично-драматичний театр, що показав музичну драму за п’єсою Івана Кочерги “Свіччине весілля”. Історія кохання Свічки й Меланки набула рис філософської притчі. У виставі вражав досконалий ансамбль, кожен образ, кожна епізодична а чи центральна роль були важливими. Лаконічну сценографію (зроблені з сірих дошок конструкції) актори обігрували ледь не в кожній сцені. Співали вони без мікрофонів. Чистота стилю підкреслювала щирість гри й акцентувала на тому, що в театрі головним є актор, і що саме він відповідає за уяву й сприйняття глядача. Ми побачили поєднання традиційного українського музично-драматичного театру із театром високої інтелектуальної напруги,

що корінням сягає сцени корифеїв та експериментів Леся Курбаса.

В. Осипов часто повторює, що для театру провінція – це не місце розташування, це стан людської душі. Приклад Луганського театру лише підтверджує ці слова, як підтвердила їх і київська постава франківців “Віват, королево!”, що явила публіці не взірці гарної гри, а глибоку провінційність столичного театру.

Щодо “Наталки Полтавки” Львівського національного театру імени М. Заньковецької, то тут дійство оберталось навколо “зірок” української сцени – Федора Стригуна та Богдана Козака. На жаль, інші актори були радше блідим тлом, дійство більше нагадувало гастрольний акторський варіант, ніж виставу з потужною режисерською волею. Утім, черкащани прийняли львів’ян захоплено.

Справжнім подарунком публіці став “Вечір” О. Дударева у постанові Національного білоруського театру імени Янки Купали. Цією виставою і завершив роботу фестиваль. Це пронизливо-тремтлива історія про трьох самотніх стариків, покинутих дітьми та соціумом. П’єса сповнена глибокої філософії, а білоруські актори грали так, що публіка, затамувавши подих, ловила кожну їхню репліку. “Воду треба черпати, – каже Василь – герой актора Григорія Овсяннікова, – тоді вона буде живою”.

Програма фестивалю ще раз нагадала: щоб вразити публіку, не потрібні важкі залізні сценографічні конструкції, які запропонували франківці, значно важливіша щира розмова людини на сцені із тими, хто сидить у глядній залі.

“Сцена людства” – проєкт, що розвивається. В. Осипов наступного року планує до оф-програми запросити камерні вистави, а до основної – “Майстерню Петра Фоменка”. Він хоче запрошувати провідних майстрів сцени для проведення майстер-класів. Можливо, мрія директора Черкаського театру зрідне місто театральною меккою, з часом перетвориться на реальність.

Ольга ЯСІНСЬКА

“СВАТАННЯ В МАР`ЯНІВЦІ” ГРАЮТЬ У СЕВАСТОПОЛІ

Уперше в Севастополі на професійній сцені поставлено виставу українською мовою. Севастопольський міський театр для дітей та молоді “На Большой Морской” 16 лютого 2007 р. запропонував глядачам “Сватання в Мар`янівці” за п’єсою В. Канівця “Як наші діди парубкували”. Режисер вистави – Людмила Оршанська, постановник – Ольга Ясінська, художник-постановник – Тетяна Карасьова.

Ідея втілити українською мовою виставу народилася...у мандрах, під впливом вражень та нових знайомств на Міжнародному фестивалі “Різдвяна містерія” у Луцьку, на фестивалі “Тернопільські театральні вечори”. Звичайно здійснити задум було не так легко, як здавалося, “мовний поріг” став серйозною перешкодою – актори були насторожені: не володіючи мовою, вони не вірили у можливість вивчити тексти українською у доволі короткий термін.

Зріднитися з матеріалом допомогла любов до творчості групи “ВВ”, Олега Скрипки. Завдяки музиці у виставі з’явилася фантастична Країна Мрій,

а змінивши ім’я героїні з Олени на Галю, ми змогли підкорити виставу грайливому ритму пісень “Галю, приходи” та “Їхали козаки...”. Стало весело. У виставу із задоволенням увійшла вся молодь трупи з піснями та стилізованими танцями. А наш чудовий художник Тетяна Карасьова спромоглася створити таку унікальну колекцію костюмів, яку можна сміливо виводити на подіум “Тижня української моди”, і водночас це цілком сценічні національні костюми.

Загальне вирішення вистави спрямоване на те, аби поєднати класику й етнографію з сучасністю,

Сцени з вистави “Сватання в Мар`янівці” за В. Канівцем. Режисер – Людмила Оршанська. Севастопольський міський театр для дітей та молоді “На Большой Морской”, 2007 р. Світлина – О. Забусік.



відтворюючи живу й актуальну культуру, зрозумілу глядачеві, незалежно від того, якою мовою він говорить або яку віру сповідує. Адже головна тема вистави – любов до рідного краю, до людей, які в ньому живуть.

Прикро, однак, що випускаємо вистави “не завдяки, а всупереч” нашим можливостям. У театрі зовсім немає цехів – кравецького, бутафорського, гримерного. Всі костюми пошиті руками однієї швачки Наталі Зайцевої, а це по два костюми на п'ятнадцять акторів. Тому актори самі долучалися і до кравецтва, і до бутафорських робіт, допомагали чим могли художникові. Все це було б добре – ентузіазм, любов до театру, та засмучує те, що невирішені нагальні проблеми життя колективу накопичуються. Ті, від кого могло б залежати розв'язання наших проблем, напевно, думають: “Але ж змогли, то й надалі так зможуть”. А театру вже 19 років, і всі ці роки ми живемо з надією і на приміщення, і на повний штат, і на пристойну заробітну плату та бодай на якісь постановочні кошти, адже всі гроші на постави заробляємо самі. Місцева

влада до наших проблем байдужа, а за підсумками роботи нас порівнюють з Академічним театром російської драми, мовляв, вони краще працюють – у них і прибутки більші, тож вчіться працювати! І не знаєш, чи то працювати-виживати, чи то сміятися, плачучи. Коли вже настануть часи гідного фінансування театрів для дітей і молоді, чи дочекаємося ми цього? А якщо ні – то хто ж тоді виховає глядача для дорослого театру?

Тим часом закохані у нашій прем'єрі прагнуть до “Країни Мрій”, де всі люди багаті й щасливі; тема мрії пронизує всю виставу, у фіналі утверджуючи ідею, що “Країна Мрій” – там, де закохані можуть бути разом. У виставі зайнятий увесь колектив театру. У головних ролях – провідні актори: дід Северин – Валерій Сенчиков, Савка – Олег Флеєр, Василина – Жанна Терлецька. Поруч із майстрами – молодь театру: Галя – Єлизавета Безсокирна, Тиміш – Матвій Черненко.

Як сприйматимуть українську виставу у Севастополі? Завойовувати глядача буде, мабуть, складно, та й адміністратори лякають... Перші відгуки на виставу гучні – це подія для міста.

То, може й буде у вистави щаслива доля? Ведемо перемовини з організаторами фестивалю у Полтаві, шукаємо контактів у столиці, хочемо спілкуватися із театрами на Західній Україні, адже ми прагнемо долати штучну ізоляцію, виходити на широкий всеукраїнський простір. Та поки що це – наша Країна Мрій. Чим вона нам віддячить – покаже час...



Сцени з вистави “Сватання в Мар’янівці” за В. Канівцем. Режисер – Людмила Оршанська. Севастопольський міський театр для дітей та молоді “На Большой Морской”, 2007 р. Світлина – О. Забусік.



Галина ХАРКІВ

МАЛЕНЬКІ ГАСТРОЛІ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ

Чотири роки навчання у Львівському національному університеті імені Івана Франка минули дуже швидко. Звичайно, в останній рік хотілося встигнути зробити всього “по максимуму”. Це так завжди: на початку всі лише розігріваються, роздумують, а потім – враз “галопом по Європах”. У нашого курсу КМА-41 це називалось “галопом по Львову, Україні й Польщі”. Отож!

У зв’язку з розвитком новоствореного університетського театру “Просценіум” у 2006 р. наша група поставила виставу “Великий льох” за містерією Т. Г. Шевченка. Режисуру здійснила Г. С. Воловецька. Декілька разів ми показали свою роботу на сцені Студентського клубу. Тоді ж отримали запрошення від “Львівської політехніки”, а також Львівської академії мистецтв. Тож Шевченківські дні минулого року були для нас маленькими гастролями у Львові.

А в березні цього року я вирішила здійснити одну зі своїх маленьких мрій – зіграти на сцені, на якій я виросла. Організувати поїздку було не важко; транспортний відділ Університету одразу відгукнувся на

наше прохання. На нас чекала сцена Радехівського районного Народного Дому.

З власного досвіду знаю, що в школах діти вчать напам’ять поезію Шевченка, співають пісні, написані за його текстами. Ми вирішили показати школярам виставу за поезіями Кобзаря. А потім розповіли про факультет, історію його створення, розвиток спеціальностей. Оскільки в Радехові є музична школа, то багато дітей отримують початкову музичну освіту. Тому ми заспівали декілька пісень зі свого репертуару, запросивши учнів вступати на кафедру музичної педагогіки нашого факультету.

Організатори цього заходу були подивовані: “Жодного разу не задзвонив мобільний! Не знаю, як вам це вдалося, але вони майже не шуміли, що практично неможливо...”

А в грудні, ближче до римо-католицького Різдва, ми, учасники делегації від львівських вищих навчальних закладів, під керівництвом незмінного організатора цієї щорічної акції – Богдана Якимовича, тодішнього директора Наукової бібліотеки Універси-



В гостях у дітей Коропецької школи-інтернату (Тернопільська обл.), січень 2007 р. Світлина Інни Шкльоди.

тету, відвідали Польщу. В місті Сянок учні місцевої школи підготували для нас концерт, де звучали вірші українською мовою, а також пісні. Ми брали участь у “культурній програмі”: співали народних пісень, читали новели І. Франка (з ними минулого року уже виступали на Першому Всеукраїнському конкурсі молодих читців ім. І. Франка). Експерсія тривала три дні. Ми побачили дуже багато цікавих історичних місць, наприклад, лінію колишнього кордону між Польщею та Україною. Відвідали музеї, оглянули будинок, де колись народився сам Богдан-Ігор Антонич!

А далі на нашій гастрольній мапі постало невеличке місто на Тернопільщині – Коропець. З групою поважних представників нашого Університету – деканів та викладачів шести факультетів – 23 січня 2007 р. ми приїхали до дітей, що живуть і навчаються у школі-інтернаті. Метою поїздки було ознайомлення дітей із можливостями навчання у нашому Університеті, зокрема, й на факультеті культури і мистецтв. Не зважаючи на всілякі перешкоди (за 30 км. до Коропця у машини зламалось колесо), ми прибули вчасно, і на нас чекали з нетерпінням.

Після того, як школярі вислухали цікаві розповіді про факультети Університету, про спеціальності, які можна здобути, на сцену запросили нас. На по-

чаток ми показали “Козу” – різдвяне дійство (з цією програмою у Львові наш гурт обійшов, колядуючи, чимало домівок викладачів). Після “Кози” розповіли про нашу спеціальність – акторську, тоді ще заспівали декілька пісень з нашого невеличкого репертуару, а Оксана Гринько на акордеоні (що його саме опановує) зіграла декілька композицій. Діти подякували нам гарячими оплесками, і наше знайомство із ними продовжилось у неофіційній атмосфері... за обіднім столом. Маленький шестирічний хлопчак, який весь час усміхався, врешті схопив мене за руку і відвів нас до своїх друзів. Всі вони буквально “повисли” на нас, показували свої альбоми з фотографіями, розказували про свої мрії. Шкода дітей, що залишилися без батьків... Хто знає, можливо, колись хтось із них стане студентом нашого Університету?

А в травні, окрім дипломних вистав, нашим прощальним виходом на університетську сцену стала програма до 100-річчя від дня народження Ірини Вільде. Задум режисера Галини Воловецької – поєднати оповідь про життєвий та творчий шлях відомої письменниці із читанням уривків з її новел – нам сподобався, і ми з величезною насолодою “перевтілювались” і в постать самої авторки, і в образи її непересічних, таких несподіваних і щирих героїнь.



Вистава пам'яті Ірини Вільде у виконанні студентів IV курсу акторського відділення ЛНУ ім. І. Франка. Режисер – Галина Воловецька. Студентський клуб ЛНУ ім. І. Франка, травень, 2007 р. Світлина Інни Шкльоди.

Наші автори:

Тарас Салига, доктор філологічних наук, професор, заслужений діяч науки і техніки України (Львів)

Наталія Єрмакова, кандидат мистецтвознавства, доцент (Київ)

Богдан Козак, народний артист України, професор, академік Академії мистецтв України (Львів)

Наталія Юзюк, старший викладач кафедри музичної педагогіки ЛНУ імени Івана Франка

Юлія Коваленко, аспірантка Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (Харків)

Мелешкіна Ірина, театрознавець (Київ)

Собіянський Віктор, студент театрознавчого відділення Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (Київ)

Софія Роса, театрознавець (Львів)

Володимир Карашевський, сценограф (Київ)

Віталій Малахов, режисер, заслужений артист України (Київ)

Сергій Васильєв, театрознавець (Київ)

Олег Стефан, актор, лауреат Національної премії України імени Т. Шевченка (Львів)

Марія Прево, студентка театрознавчого відділення Харківського університету мистецтв ім. І. Котляревського

Юрій Хвостенко, актор (Львів)

Ніна Бічуя, письменниця, редактор (Львів)

Ірина Чужинова, аспірантка Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ)

Світлана Максименко, театрознавець (Львів)

Марія Романюк, Олена Титаренко – студентки театрознавчого відділення ЛНУ імени Івана Франка

Майя Гарбузюк, театрознавець (Львів)

Олена Чайка, член Національної Спілки журналістів (Чернівці)

Юрій Величко, театрознавець (Харків)

Галина Перепадя, журналіст (Черкаси)

Ольга Ясинська, режисер (Севастополь)

Галина Харків, студентка акторського відділення ЛНУ імени Івана Франка

Далі у “Просценіумі”:

Ростислав Пилипчук із дослідженням початків українського професійного театру в Галичині (продовження)

До 90-річчя Національного академічного театру ім. М. Заньковецької:

Юліян Турчин про творчість корифея заньківчан Бориса Романицького

Михайло Чехов про техніку актора (продовження, перелад з російської П. Микитюка)

Аделіна Єфименко розмірковує над поступом сучасної опери (фестиваль Баварської Національної опери)

Наталія Єрмакова: фестивальні враження з Уралу

“Театр. Метод і практика”: матеріали III Міжнародного театрального фестивалю у Львові

Майя Гарбузюк – репортаж із IV Вроцлавського “Діалогу”

Юлія Коваленко про творчість народного артиста України Володимира Фролова

Анастасія Сімака інформує про IV Фестиваль комедії у Чернівцях

CONTENTS

3. **Taras Salyga.** *Patriae decori civibus educandis (Marking the 60th Anniversary of Ivan Vakarchuk, the Rector of the Lviv Ivan Franko National University).*

HISTORY

7. **Nataliya Yermakova.** “Hallo, on the wave of 477” – the First Ukrainian Revue.
14. **Bogdan Kozak.** Strokes to Sergij Danchenko’s Creativity Portrait
21. **Natalia Juziuk.** A. Hachaturian’s ballet “Spartak” on the Lviv Stage.

CRITIQUE

27. **Julia Kovalenko.** “To Kill the Dragon” (*Premiere of the Performance “ChMO” in Kharkiv “The theatre 19”*).
30. **Iryna Meleshkina.** On “the Lion’s constellation” (*Review of the III International Jews Theatre Festival in Lviv*).
34. **Viktor Sobijanskyj.** One month with Zholdak (*To the “Festival of A. Zholdak’s Modern Theatre.”*)
38. **Sofiya Rosa.** “The Golden Telesyk - 2007” (*Review of the VIth International Puppet Shows Festival, Lviv*).

IN PRACTICE

45. **Myhail Chehov.** About the Actor’s technique. (*Translation from Russian by P. Mykytiuk*).
58. **Volodymyr Karashevskyj.** There is always a mystery... (*Interview by A. Gajshenec*).
67. **Vitalij Malahov.** Let’s Talk about Shakespeare. (*Interview by N. Nepochatova*).
73. **Sergij Vasylyjev.** The Ukrainian Spectator is becoming less and less Professional.

PEDAGOGICS

76. **Oleg Stefan.** To keep the Vertical or Why do we Play “The Metamorphose”. (*Interview by M. Garbuziuk*).

THE FIRST STUDIES

80. **Maria Prevo.** The Festival of the Good Acting. (*Portrait of the Stage Director O. Iniutochkin’s Creative Activity*).
86. **Jurij Khvostenko.** And Shifone, And Mozart... (*Interview by N. Bichuja, M. Romaniuk, O. Tytarenko*).

DRAMA

91. **Iryna Chuzhynova.** Quo vadis, Malakhij?

BOOKSHOP

96. **Svitlana Maksymenko.** Tested ... by the Theatre. (*Gajdabura V. Theatre Autograph of the Time. – Kyiv, 2007*).
97. **Maria Romaniuk.** Obsessed by the Profession. (*Yearning after the Dialogue. Interviews, Thoughts, Talks, Stories and everything about the Theatre – with Eduard Mytnytskyj, and also the Materials about the Theatre. – Kyiv, 2007*).
99. **Maya Garbuziuk.** “The Magic Crystal” of Kyiv in the Theatre Researcher’s Hands. (*Veselovska H. I. Kyiv Theatre crossroads in 1900-1910. Theatre Modernism in Kyiv. – K, 2006*).
101. **Olena Chajka.** The Family Tree of The Olga Kobyljanska Theatre of Chernivtsi. (*Suliatyckyj T. V. The Olga Kobyljanska Theatre of Chernivtsi. – Chernivtsi, 2004*)
103. **Maya Iliuk.** Reading with Kurbas. (*From Les’ Kurbas’s Book Collection: the Catalogue / KKSA (Kurbas’s Kharkiv State Archives). – Kharkiv, 2007*).

INFORMATION

104. **Jurij Velychko.** “The Science to a Certain Degree...” (*The International Science Conference “Les’ Kurbas – is the Theatreman”. – Kharkiv, 2007*).
106. **Galyna Perepadia.** The Festival “Stage of Humanity” – is something Cherkassy hope for.
107. **Olga Jasyńska.** “Asking in Marriage in Marjanivka” – played in Sevastopol.
109. **Galyna Kharkiv.** The Little Tour of the Future Actors.

Переклала англійською Софія Роса-Лавренцій