

### ІСТОРІЯ

- Ростислав Пилипчук* 3 Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) (*Продовження*)
- Наталія Єрмакова* 18 Про стилістичну трансформацію “Мини Мазайла” М. Куліша у театрі “Березіль” (*Закінчення*)
- Оксана Палій* 24 Художник Юрій Стефанчук – відомий і невідомий
- Устина Стефанчук* 37 Мій найкращий друг і оборонець (*Спогади*)

### АРХІВ

- Андрій Александрович-Дочевський* 40 Врятовані портрети М. Заньковецької та М. Садовського
- Ганна Павленко, Ада Сап'юлкіна* 43 Михайло Федорович Покотило. Сторінки пам'яті

### СПОГАДИ

- Дія Бабійівна* 49 Кілька слів на добру пам'ять Мар'яна Крушельницького

### КРИТИКА

- Ганна Веселовська* 60 “Добрий театр” в Енергодарі
- Ірина Чужина* 64 “ГОГОЛЬFEST”: територія провокації та надії
- Майя Гарбузюк* 68 Сокира як засіб деміфологізації “Гамлета”? (*Рецензія на виставу “Гамлет. Смерть-сон” за В. Шекспіром у Березівському національному театрі ім. Д. Ійєша*)
- 72 Заньківчанський “Іонич” на фестивалі “Мелиховська весна–2008” (*Стенограма обговорення вистави. Переклала з російської У. Рой*)
- Світлана Шапко* 77 Динаміка руху “Прем'єр сезону”
- Валентина Грицук* 81 Австрійська драматургія на українській сцені (кінець XX – початок XXI ст.)

### ПРАКТИКА

- Михайло Чехов* 85 Про техніку актора (*Закінчення. Переклав з російської П. Микитюк*)
- Федір Макулович* 92 “Антигона” – речниця Університетського театру (*Інтерв'ю. Розмовляла М. Глюк*)
- Калев Куду* 97 Студентський театр: навчання, праця, пошук (*Інтерв'ю. Розмовляла С. Дзюба. Переклала з російської В. Янівська*)

### ПЕДАГОГІКА

- Катерина Дяченко, Ірина Мелешкіна* 100 Даруючи “Натхнення” (*Огляд Міжнародного фестивалю театральних шкіл*)



## ПЕРШІ СТУДІЇ

<i>Олеся Трубач</i>	104	Телетеатр Віктора Робочека
<i>Любов Максимова</i>	112	“Актор – це спосіб життя” (До творчого портрета Олександра Кузьменка)
<i>Ліліана Гриб</i>	118	“Режисер – ідеальний глядач” (До творчого портрета Олександра Куцика)
<i>Олексій Кравчук</i>	123	“Вистава – це літургія...” (Інтерв'ю. Розмовляла М. Клос)

## КНИГАРНЯ

<i>Ірина Добронравова</i>	128	Запрошення прийнято! (Корнієнко Н. Запрошення до хаосу... – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2008.)
<i>Богдан Тихолоз</i>	130	Драма у дзеркалі театрознавства (Анна Липківська. Світ у дзеркалі драми. – К.: Київ, 2007)
<i>Євдокія Стародінова</i>	133	Нові наукові видання факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. Івана Франка

## НЕКРОПОЛЬ

<i>Від редакції</i>	135	У веселці немає чорного кольору
<i>Світлана Веселка</i>	138	Із сім'ї заньківчан (Шкіц до портрета К. Губенка)

## ІНФОРМАЦІЯ

<i>Галина Тихобаєва</i>	138	Народження, життя і слава “Богемі”
<i>Надія Лукавецька</i>	143	До 100-річчя від дня народження Ярослава Лукавецького
<i>Оксана Ковальова</i>	145	Галицький співак Любомир Мацюк: незнані сторінки творчости

## ДРАМАТУРГІЯ

<i>Генінг Бергер</i>	150	Потоп (Переклав українською Микола Понеділок)
----------------------	-----	-----------------------------------------------

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

**Головний редактор**  
Богдан Козак  
**Концепція видання,**  
**відповідальний редактор**  
Майя Гарбузюк  
**Літературний редактор**  
Ніна Бічуя  
**Дизайн та верстка**  
Інна Шкльода  
**Набір і коректура**  
Ольга Козлова

### Редакційна колегія:

Ігор Безгін (Київ), Юрій Богдасhevський (Київ),  
Ірина Волицька (Львів), Валерій Гайдабура (Київ),  
Вольфганг Грайзенеггер (Відень),  
Валентина Заболотна (Київ), Наталія Єрмакова (Київ),  
Любов Кияновська (Львів), Неллі Корнієнко (Київ),  
Анна 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: proscaenium@franko.lviv.ua

Підписано до друку 7. 09. 2008.  
Формат 60 x 84/8. Друк офсетний.  
Фіз.друк.арк. 21. Умовн. друк. арк. 19,5.  
Наклад 500 прим.

© Львівський національний  
університет імені Івана Франка

Ростислав ПИЛИПЧУК

## РЕПЕРТУАР І СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОГО ПРОФЕСІОНАЛЬНОГО ТЕАТРУ В ГАЛИЧИНІ (60-ті роки ХІХ ст.)

(Продовження, початок: "Просценіум", Ч. 1 (1) 2001 – Ч. 1 (14) 2006; Ч. 2-3 (18 – 19) 2007)

Не менш принципове значення для розвитку молодого українського театру в Галичині мала драматургія Григорія Квітки-Основ'яненка, другого після Котляревського корифея української драми. Сталося навіть так, що Квітка посів значніше місце в репертуарі Руського народного театру, а його п'єси знайшли тут краще сценічне втілення, ніж п'єси Котляревського. Іменем Квітки-Основ'яненка освячене саме відкриття Руського народного театру.

Чому саме "Марусю" – інсценізацію однойменної повісти Квітки, а не якусь оригінальну п'єсу цього автора було взято для такої історичної події, як відкриття театру?

Відповідь на це питання прагнула дати газета "Слово": "По суду самої безсторонної критики повість сія Основ'яненка уважається найлуччим плодом того рода в малоруській словесности. Ми дуже любопитні видіти, як тая здраматизована повість видається на сцені. На всякий случай уважаєм вибір тої драми на первое представлене дуже удачним, бо тут показатися має не іно прототип народних руських характерів, але враз і родство наше з братньою Україною, которой ми на полі поетичного іскуства з повним признанем первое уступаєм місце. Рівного Основ'яненковій "Марусі" ми (тобто українські письменники в Галичині. – Р. П.) нічого еще не сотворили; без ревновання затим повітаєм явлене її на руській сцені львівській" [1].

Але чому такі "Маруся" Г. Квітки-Основ'яненка, а не перша п'єса у новій українській літературі – "Наталка Полтавка" І. Котляревського, якою потім часто розпочинали свої виступи українські трупи другої половини ХІХ ст., чи будь-яка оригінальна п'єса

Г. Квітки-Основ'яненка? Бо потрібна була, зазначалося в тій газетній статті, серйозна драма, а не комедія, тобто не "Наталка Полтавка" і не "Москаль-чарівник", і не "Сватання на Гончарівці" чи "Бой-жінка" і тим більше не "Шельменко-денщик",

і не побутово-мелодраматична Основ'яненкова драма "Щира любов, або Милий дорогше щастя", яка, мабуть, здалася слабшою за інсценізацію "Марусі", тим більше, що повість "Маруся" була найпопулярнішим у Галичині 50–60-х років ХІХ ст. твором нової української літератури. Ще 1850 р. цю повість було перевидано тисячним тиражем у Перемишлі, і відтоді її знала в Галичині принаймні українська інтелігенція. У 50-х рр. ХІХ ст. галичани дізналися про ту високу оцінку, яку дав цій першій українській повісті П. Куліш, вважаючи її зразковим твором нової української літератури. Тим-то й писав анонімний рецензент прем'єри цієї інсценізації у Львові: "Вибір "Марусі" на перше представлення можем вважати цілком щасливим. Русинів по розличній його долі осталась найвірнішою сільська хата, – там сховалась бесіда руська, обичай руський, руська добродушність, щирість і простота..." [2].

Досі не встановлено, хто був автором інсценізації. Тільки через те, що на рукописі п'єси, привезеному О. Бачинським із Житомира, було дописано іншою рукою, ніж текст п'єси, "autor Ł. Gołębiowski", а О. Бачинський прочитав нечіткий ініціал "Ł", як "А", авторство інсценізації приписали цій невідомій особі – "А. Голембйовському", і з таким сумнівним авторством з'явилася прем'єра, про що повідомляли афіші й газетні оголошення. Тим часом немає жодних відомостей про існування такого письменника або актора, який міг би бути автором інсценізації "Марусі". Щодо "Л. Голембйовського", то таке прізвище та ініціал належали польському історикові, бібліографові, перекладачеві з французької мови та мемуаристові Лукашу Голембйовському (1773–1849), який видав поруч з польськими фольклорними записами й українські; роки його життя і постійне проживання у Варшаві, а з 1833 р. – у Грубешові (повітовому містечку в Люблінському воєводстві), не дають підстав для атрибування українськомовної інсценізації Основ'яненкової



*Омельян Бачинський у виставі “Маруся” Г. Квітки-Основ’яненка. Руський народний театр. 29 березня 1864 р. Тут і далі світлини з фондів відділення “Палац мистецтв ім. Т. і О. Антоновичів” Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника.*

повісті “Маруся” саме цьому Голембйовському. Рукописний текст цієї п’єси О. Бачинський привіз разом з музикою директора оркестру Волинського дворянського театру в Житомирі – Вікентія Квятковського, про що оголошувалося в афішах. З цією ж музикою пішла вистава й у Львові.

Зберігся якщо не автограф інсценізації, то принаймні зосталося дві копії, зроблені ще в Житомирі, про що свідчить їхній правопис (бачимо тут копію, написану кулішівкою) [3]. Один із цих списків подавали до львівської цензури [4].

Сентиментально-реалістичний характер повісті “Маруся” зумовив жанр інсценізації як мелодраму. Інсценізатор в основному дотримався сюжетної лінії Основ’яненкової повісті, однак змушений був удатися до низки операцій. Даремно один з рецензентів вистави запевнював публіку, що нібито у п’єсі немає ніяких сюжетних змін порівняно з її першоосною – повістю [5]. Щоправда, сама ідея твору та образи залишилися ті самі, однак суцільного перенесення їх у п’єсу, як і всіх подій, не сталося не лише тому,

що це в принципі неможливо зробити, інсценізуючи будь-який багатоплановий прозовий твір, а й тому, що повість “Маруся” не відзначається динамічним сюжетом. Довелося авторові інсценізації скоротити ряд задовгих монологів і для створення інтриги – ввести неіснуючого в повісті героя – волосного писаря Розмазовського, який добивається руки Марусі, а діставши одкоша, розпускає між людьми побрехеньку, нібито Василь на заробітках у місті помер. Маруся з туги занедужала. І тут інсценізатор вдається до зміни сюжетного ходу. В Квітки-Основ’яненка Маруся захворіла не з туги, а від випадкової простуди. Її смерть через це не вмотивована попереднім ходом подій: героїня могла залишитися й живою, а проте у творі Квітки-Основ’яненка вона помирає. Інсценізатор, вводячи з образом Розмазовського поширену цим героєм неправдиву чутку про смерть Василя, вмотивовував і недугу Марусі, і навіть її смерть. У зв’язку з цим інсценізатор дописує зовсім інший фінал п’єси: саме тоді, коли Маруся при смерті, з’являється з пісню на вустах Василь, який повертається з заробітків. Від несподіванки і втіхи Маруся непритомніє. Всі гадають, що вона померла. Однак небагом дівчина приходить до свідомості, встає, щаслива, й каже, що все пережито нею за останній час – це сон. Наум Дрот, батько Марусин, благословить молодят на шлюб.

У такому вигляді була показана ця п’єса-інсценізація в Руському народному театрі. Фінал, як здогадувався один з анонімних рецензентів, зумовлювався тим, що, мовляв, смерть і похорон Марусі саме в ідилічній мелодрамі суперечили б законам мистецтва, а тому вистава закінчувалася оптимістично. Але цей же рецензент шкодував, що такий “ідилічний образ”, як смерть і похорон Марусі, ефектний зі сценічного боку, а через це й вдячний для вистави, мав пропасти взагалі. Тому він радив комусь із письменників зайнятися здраматизуванням Основ’яненкового фіналу [6].

Інший рецензент одверто шкодував, що фінал повісті зазнав у виставі різкої зміни. Він приєднувався до ініціаторів зміни в тому, що виздоровлення Марусі є відрадним, але не таким правдивим фактом, як її смерть. Цей же автор повідомляв, що, як він чув, фінал змінено лише на перших дві вистави, аби не псувати публіці святкового настрою під час такого величного торжества, яким було відкриття театру, а далі все йтиме нібито так, як у першотворі – повісті й інсценізації. До наміру трагічно закінчувати “Марусю” приєднувався й цей анонімний рецензент [7].

Проти “оптимістичного” фіналу виступила польська “Gazeta Narodowa”, вважаючи виздоровлення Марусі не таким умотивованим, як її смерть у повісті. Газета пропонувала у подальших виставах відновити природний фінал п’єси.



Дещо згодом якийсь анонімний автор примітки до статті В. Ільницького “О руським народнім театрі”, надрукованої в журналі “Мета”, зазначав: “Маруся”, котрою отворено руську сцену у Львові, є прекрасна трагедія з ідилічної патріархальної житні нашого люду; розв’язка її є зовсім трагічна, як і в звісній повісті тої ж назви. Між тим одна духовна корпорация, впливаюча у нас рішуче на всі публічні діла, забажала доконче, щоби кінець тої трагедії змінити і щоби трагічну розв’язку заступив *deus ex machina*. Чому? Бо, сказали, “воно дуже сумно кінчиться” [8]. Насправді обидва списки тексту не містять трагічної розв’язки, хіба що міг існувати якийсь невідомий попередній текст.

Як уже зазначалося вище, інсценізація саме так і закінчувалася, як її виставив Бачинський, тому підстав для звинувачень останнього у відступі від тексту інсценівки не було. Інша річ, що фінал можна було змінити всупереч волі інсценізатора і відповідно до волі самого Квітки.

Можна було б гадати, що в наступних виставах, коли урочисте відкриття театру призабудеться, оптимістичний фінал замінять трагічною розв’язкою, згідно з першоосновою – повістю. Але цього не сталося. Вистава й надалі йшла в такому ж вигляді. Навіть більше, для цього фіналу знайшлося своєрідне ідеологічне виправдання. З приводу вистави, показаної 22 січня 1865 р. у Самборі, рецензент, що сховався за криптонімом “Ст.” (криптонім міг належати Володимирові Стебельському, на той час ще гімназистові), писав у “Слові”: “Маруся” – се драма-алегорія нашого народного життя, се образ історичний, унятий в форми ідилічної картини. Маруся – то Україна, замираюча під деспотизмом: но, сказано, народ не замирає, і вона жива, сподружена з ангелом своєї долі – волі. Вокруг тої гарної терп’ячої Марусі обертаються характери, повні життя й історичної правди...” [9].

Незважаючи на неприродний фінал, вистава пройшла підряд 29 і 31 березня 1864 р. і була сприйнята публікою з величезним ентузіазмом. Львівська, краківська і віденська газети вмістили на своїх сторінках захоплені відгуки, які, складені до купи, дають нам сьогодні приблизне уявлення про ту першу виставу українського професіонального театру в Галичині. Автори відзначали, що побоювання, які були у всіх перед прем’єрою, виявились марними: вистава пройшла на високому фаховому рівні. І хоча в рецензіях йдеться майже виключно про гру акторів і майже нічого не сказано про режисуру, то, однак, можна скласти з окремих деталей загальний образ вистави.

За одноставним твердженням рецензентів, всі учасники вистави виявили себе “досконалыми трудівниками мистецтва”. “Краса драми, чистота і тонкість



*Теофілія Бачинська у виставі “Маруся”  
Г. Квітки-Основ’яненка. Руський народний театр. 29 березня 1864 р.*

мови, чудова з усякого погляду гра, добірна музика – все це з мистецького боку становило добру цілість, а до того ж численно зібрана публіка, сповнена захоплення, – все, що тільки могло надати тому вечорові урочистості” [10], – писала польська “Gazeta Narodowa”. Автор, прихильник української культури, вважає “Марусю” добрим вибором для першої вистави, бо вона правдиво відтворює життя українського села, в якому, мовляв, тільки й збереглися рідна мова, звичай, добродушність, щирість і простота, незіпсоване кохання, сила й твердість духу.

Заголовну роль у виставі “Маруся” виконувала Т. Бачинська. Досвідчена, темпераментна актриса, вона зачаровувала публіку в кожній сцені, як тільки з’являлася на кону. Кожен вихід її зустрічали зливою оплесків. Образ Марусі вона подавала в динаміці, у розвитку від щасливої, життєрадісної дівчини до прибитої горем, знедоленої страдниці. У типовій мелодраматичній ролі Т. Бачинська відтворювала широкий діапазон почуттів своєї героїні – від щастя до горя. В першій дії, тільки-но з’явившись на сцені,

вона була несміливою, сором'язливою, але щасливою Марусею, в серці якої прокидається глибоке почуття кохання до Василя. Сцени зустрічей Марусі з Василем наповнювались гумором, коли несмілива дівчина, прагнучи то приховати, то виявити своє кохання, відповідає Василеві на його прагнення її поцілувати: “Коли то встидно!”.

Коли батько Марусі відмовляв Василеві в одруженні з донькою, Т. Бачинська викликала у глядачів глибоке співчуття і жаль, і врешті в третьому акті доводила тогочасну публіку до сліз. Неправдива чутка про те, що Василь на заробітках помер, доводить Марусю до відчаю. Тяжко хвора, очікуючи смерті, вона прощалася з батьками й добрим другом – цирником Аптекаренком і в сцені цій, виголошуючи чутливо-мелодраматичний монолог, змушувала глядачів ридати.

Уже згадувана львівська “Gazeta Narodowa” відзначала досконалу, до найменших подробиць, гру Т. Бачинської в ролі Марусі, заявляючи: “Завидуємо братній сцені, що має таку артистку для народних ролей” [11]. А рецензент з німецької газети “Krakauer Zeitung” (“Краківська газета”) вважав, що Т. Бачинська “zasлужила б на похвалу в цій ролі на будь-якій іншій європейській сцені” [12]. Львівська ж газета “Przegląd” дала узагальнену характеристику гри

Т. Бачинської в ролі Марусі: “Пані Бачинська представила тип молоді, невинної, скромної і чесно української селянки з такою правдою, так до подробиць відстудійовані були в її грі кожен рух, кожне слово, так правдиво зрозуміла вона й уособила характер, так глибоко відчула душу тих дівчат з-під сільської стріхи, які навіть і в найвищій радості відзначаються властивостями мелянхолії і душевного смутку, що неможливо нам не визнати, що кожен театр може з заздністю дивитись на руську сцену, яка гордиться такою артисткою” [13].

Роль Наума, Марусиного батька, грав О. Бачинський, її матері Насті – А. Контецька. За свідченням рецензентів, обоє вони життєво відтворили чесних, щирих, сердечних батьків, образ добрих людей загалом. О. Бачинський відбив діалектику почуттів батька, який, переконаний у доброті й щирості Василя і загалом не проти того, щоб віддати за нього Марусю, однак, бажаючи добра власній доньці, не може згодитись на це одруження, бо Василь має йти до війська. Найкраще провів О. Бачинський сцену розмови Наума з цирником, просячи того врятувати од смерті Настю. А. Контецька у цій першій своїй ролі нібито продемонструвала, окрім гарної гри, ще й добре знання української мови, особливо літературної вимови.

На думку рецензентів, інші виконавці, на той час ще аматори, переважно студенти Львівського універ-

ситету, теж грали цілком пристойно. Добрим коміком виявив себе Т. Юрчакевич у ролі волосного писаря Розмазовського. Антон Бучацький в ролі Василя спочатку був дещо “захолодний” побіч пристрасної Марусі, але в сценах сватання і прощання з Марусею відіграв свою роль досить природно. На належному рівні провели свої ролі Ю. Нижанковський (цирулик Аптекаренко) та І. Сероїчковський (сват Семен). Вони були, як відзначав рецензент, справжніми українськими селянами, щиросердними й добродушними, відвертими й приязними. “Нижанковський, як цирюльник і друг доброго Наума, говорив без патосу, не деклямуючи, а в кожному слові його природної мови відзивалося щире співчуття, якнайвідповідніше до хвилюючої ситуації” [14].

Звичайно, сьогодні слід критично підходити до цих оцінок, скидаючи немалу частину похвали на той урочисто-піднесений настрій, який панував на виставі серед усієї публіки, в тому числі й серед театральних рецензентів, а також на те, що ні публіка, ні рецензенти не мали ще вироблених критеріїв щодо оцінки українських вистав. І все ж не можна не врахувати твердження вже неодноразово цитованого вище рецензента, що вистава цілковито перевершила всі ті скромні сподівання, які поклалися на неї як на початкову аматорську виставу. Подібно до всіх польських і німецьких рецензентів українському критику також довелося переконатись, що “якнайточніше вивчивши свої ролі, належно зрозумівши представлявані характери і, що найважливіше, уклавшись (під належним керівництвом директора Омеляна Бачинського) до правильного відтворення кожної ситуації як рухами, так і усною мовою, наші молоді артисти грали сцену за сценою, акт за актом так, що ні на хвилину не зіпсували сценічної ілюзії, в чому, власне, й полягає найвище завдання доброї театральної вистави. Виконання цієї мелодрами було заокругленим, мистецьки викінченим і гармонійним. Дійові особи з'являлись на сцені не як актори-комедіянти, а немов справжні живі типи з українського села... Тим-то є підстави стверджувати, що сценічна ілюзія всієї вистави не зіпсувалася, а похвали чужих рецензентів щодо руського театру – справедливі й не натягнені” [15].

Вистава “Марусі” під час виступів театру в Станіславові (18 вересня 1864 р.) мала такий самий успіх. Однак, цього разу вона йшла з деякими змінами. В ролі Насті, замість А. Контецької, виступила В. Лукасевич, О. Бачинський грав роль Розмазовського, а Наума – І. Сероїчковський, гра якого “була сповнена правдивого почуття і мужньої сили, загалом прекрасна й належно визнана публікою. Тільки рухам його треба більше естетичного заокруглення” [16], – писалося в “Слові”.

А вистава, що відбулася у Львові 3 листопада 1864 р., мала ще більші зміни в обсаді. Марусю і Василя, як і на прем'єрі, грали Т. Бачинська й А. Буцацький, Настю – В. Лукасевич, Наума – на цей раз знову О. Бачинський. Решту ролей виконували нові актори, серед яких тільки А. Моленцький в ролі Розмазовського заслуговував на визнання, хоча й, за свідченням рецензента, не відіграв його з таким гумором і правдивою оригінальністю, як попередній виконавець – Т. Юрчакевич. Г. Пожаковський в ролі свата Семена і Теофіл Б. (?) в ролі цирюлика Аптекаренка не дорівняли своїм попередникам – І. Сероїчковському та Ю. Нижанковському. Однак публіка приймала захоплено й цю третю у Львові виставу “Марусі”.

Широку рецензію на виставу “Марусі”, показану театром під час гастролей у Тернополі в липні 1865 р., вмістив у “Слові” [17] відомий уже тоді критик Василь Ільницький, підписавшись криптонімом В. Д. Р. Він залишив цікаві конкретні спостереження над роллю Марусі у виконанні Т. Бачинської.

Маруся замислена. На весіллі вона побачила Василя і закохалася в нього з першого погляду. Чула, що з іншою заручений. Чи ж знає він про її почуття до нього? Роздуми над цим викликають “в її серцю і на її очах то біль, то сльози, то сміх об сім і розважну рефлексію, – хоч серце об сій послідній і знати не хоче, і все-таки своє та своє. – Хорошіше, чудніше, правдивіше отсю сцену віддати не можна, як ю віддала п. Бачинська!..”.

Рецензент відзначає також іншу сцену першої дії – зустріч Марусі з Василем, під час якої вони освідчуються в коханні. “Те зізнання коханків взаємної любови, що добре об тім знають, але таки ніби не довіряють собі і ще бажають об тім почути, – тая дівоча соромливість, що то відвертає дівичю від парубка, хоч її серце всіма силами її до нього тягне, – тую щирю любов, що то коханків наскрізь проникає, і тішить, і радує, і щастям поїть, і до неба підносить – намалював Основ'яненко і відіграла її Бачинська, що б і не мож удачніше”. Василь, пообіцявши прислати старостів, відходить, а Маруся залишається сама, “радіє об сім, щаслива, дуже щаслива, ідилічно щаслива, але до того щастя мішаєся прочуття горя – і ми лякаємося його. – Така-то любов Основ'яненкова: то не земська любов, то якась любов з краю духів, паляща-препаляща. І отсе ніхто не вдасть чудніше представити на сцені, як Бачинська. – Не правда ж, любі, що в отсім першім акті самий ліризм!” – робить висновок В. Ільницький, даючи зрозуміти, що Т. Бачинська проводила цю сцену на сильних почуттях, в мелодраматичному плані, хоч і не описує, як саме вона робила це.

У другій дії батько Марусі, Наум, приймаючи старостів од Василя, відмовляє останньому в руці своєї улюбленої доньки-одиначки, хоч добре знає, як вони

кохаються, і сам доброї думки про цього парубка. Наум вмотивує свій вчинок тим, що Василь – кріпак, що його пострижуть в рекрути та й поженуть у світі. “Сли через рік заробиш власною працею стільки, щоб поставити за себе заступника, то віддам за тебе Марусю, сли ні, то бувай здоров навіки!..” – додає Наум.

Василь просить дозволу попрощатися з Марусею. Коли Маруся, ввійшовши, дізнається про все, то вона “впадає в такий біль та жаль, та розпуку, що аж серце болить дивитись на се... бо вона прочуває, що се послідне прощання з Василем... І се Бачинська відіграла чудно-чуднісінько! Що вже не кидалася вона в Василеві об'яття, не тулила його до серця, не плакала, не ридала, но так їй тяжко було від сліз повздержатися, а відтак як заспівала жалібно та сумно, що таки крізь душу проникало... А відтак, як відійшов Василь, стала, бідна, коло вікна, вліпивши в нього очі і душу за Василем, як тая мармурова статуя, як закам'яніла з болю русалочка!”.

У третьому акті події відбуваються через рік після останнього побачення Марусі з Василем, від якого досі не було звістки. Маруся з туги занепаля на здоров'ї. Журяться й батьки нещастям доньки. Приходить цирюльник і розповідає Наумові, що Василь живий, що він з Полтави писав листи, але всіх їх переймав волосний писар Розмазовський, який має намір одружитися з Марусею; що він, цирюльник, випадково дізнався про це і що з листів Василя вичитав повідомлення про його бажання повернутися до Марусі, яку він щиро кохає. Але Марусі про це не слід говорити, відповідно не підготувавши. Маруся ж, бліда, тяжко хвора, з'являється на сцені і, сівши під деревом, розповідає про свій сон: що нібито вона перепливала на човні ріку, добираючись на той світ, і що врешті човен перетворився на труну. Після цього Маруся скрикує і вмливає. Через хвилину вона притомніє, відкриває очі і бачить Василя, який надходить. Скрикує вдруге і знову вмливає.

На думку В. Ільницького, який вважав, що “Маруся” загалом сильна як повість, але слабка як драма (“В тім драматі більше ліризму і оповідання, ніжелі драматичної акції”), Маруся, умлівши вдруге, повинна б більше не прокинутися: “Того вимагає ціла тенденція штуки, ціла природа Марусиної любови, що її здоров'я труїла, життя ізтіліла, – її сон і перше омління, а наслідок гвалтовне встрясення при побаченню ненадежного коханка!”.

“Но що же, – іронізує В. Ільницький, – коли комусь видівся такий кінець дуже сумним і, стало бить – Маруся ожила; вона відживає і – з сміхом кидаєся Василеві на шию. Бійтесь бога, люди добрі. Чи се можна з драмату таку ненатуральну комедію робити!.. Та ж то не казка, бабою розказана, або й не новомодний роман, де о кінець ходить, котрий автор вивер-



Представлення Листок 18.

# РУСЬКИЙ ТЕАТРЪ НАРОДНИЙ

ВЪ ПИТИЦЦО, 10. ЧЕРВНЯ (1. ЛІПНЯ) 1864

## ВЪ САЛІ „НАРОДНЕГО ДОМУ“

Г. Г. ЛЕВШЕВЛЕВИЧЪ ТЕАТРУ,  
під дирекцією ЕМІЛІИ БАЧИНЬСЬКОГО, представлено буде:

ВЪ ПЕРШИЙ РАЗЪ

# СВАТАННЄ НА ГОНЧАРІВЦІ.

Оригинальна комедіо-опера въ 3. діяхъ соч. Григорія Коітки (Основанска) автора „Марусі“. Музику підбравъ Антоній Никольскій.

Вроликъ Штуръгъ обличєвъ въ м. Лопоті	Г. Микола Г.	Нико Коітка, обличєвъ въ м. Харюк	Г. Дмитрій П.
Овиръ, вѣстъ въ	Е. м. А. Коітка	Степанъ, вѣстъ въ	Г. Іванъ С.
Уманъ, вѣстъ въ	Іванъ Коітка	Овиръ, вѣстъ въ	Г. Дмитрій П.
Овиръ, вѣстъ	Г. Дмитрій П. Коітка	Тарасъ, вѣстъ въ	Г. Микола П.

Діалогъ съ оркестромъ Харюк въ Тимаріи

Межі діями оркестра підъ управленнємъ Г-на Либольда відіграє:

1. Увертуру изъ Оперы „Діаманти корони“, соч. Обера. — 2. Славянскій маршъ, соч. Штрауса. — 3. Оригинальну фантазію, соч. Коітського.

ЦІНА МІСЦИМЪ:

Канана 1 Зр. — місце номероване або стоїще 1 Зр. — партеръ 40 кр. — галерія 20 кр. а. в.

Въ касі випоживаютьъ зорнети на кожде представлення.

ПОЧАТОКЪ 0<sup>1</sup>. ДО 8. ГОДИНИ ВЕЧЕРОМЪ.

(Др. 26. 8. 64.)

Въ редакціи Восточнаго Славянскаго 1864

не, як схоче ведля вподоби; то драмат, де все мусить бути умотивоване, природне, конечно!.. Колисьмо се побачили, здалося нам, що Маруся перед тим лиш комедію грала, що она лиш удала таку тяжку хворобу, таке витончення тілесних сил, таку над'утлену істоту, що вже жити не може; бо як же можна по таких антиценденціях віджити і з сміхом кинутися на шию!.. Що б Основ'яненко погадав, коли б уздрів, як його красно поняли, та й як його перестроїли! Видко, що тії люди, що се зділали, найменшого естетичного і психологічного поняття не мають...”

У рецензії В. Ільницького на тернопільську виставу “Марусі” є деякі спостереження над виконанням інших ролей. Так, Санковський (І. Сероїчковський) в ролі Наума Дрота “вив’язався з своєї задачі досить добре; він має до таких ріль, т. є. батьків поважних, серйозних, природне успособлення і єсть в стані в крузі діяння такого батька віддати природно цілу скалю відповідних ситуацій, наприклад, постійности, поважности, приязного привіту гостей, піднесеної любови до родини, смутку, горювання спокійного, що то каменем на серці лежить. В тих ролях би йому упражнятися, їх студіювати, а стерегтися пересадної

прози і фальшивого пафосу. Але що Санковський при своєму природнім ударованню, при науці і плавності далеко зайде, об тім не сумніватися”.

Про артистку В. Лукасевич рецензент пише: “Лукасевич (мати Марусі) не без таланту і овшім (взагалі. — Р. П.) она много має, як то кажуть, темпераменту і буде з неї колись важна артистка; на сей раз не конче зовсім їй повелось. Она не могла вмислитися в ситуацію розпачливої матері, що позирає на умирающе, єдине, материнською любовію милуване дитя, на свою розкішну цвітку, перед очима ув’ядающу, на єдиний скарб, прирослий до серця, котрий люта смерть відриває!.. Лукасевич, впрочім, незгірша артистка, не знає тут, що з собою робити, она трясєся, морщить і скривляє лице ненатурально, вистромивши перед себе руки, дриптає (дріботить. — Р. П.) сюди-туди. Ой тяжка то задача для молодой артистки таку ролю відіграти! Ми би радили, щоб Лукасевич студіювала природу, щоб она старалася побачити тоє в світі, як мати за умирающою або умерло укоханою дочкою горює!”

Зате ж О. Бачинський, на думку того самого рецензента В. Ільницького, грав роль писаря Розмазовського



“зовсім удачно, такою так, що б і ліпше не можна”. Ця роль лежала в площині акторських можливостей і нахилів Бачинського, бо належала до ряду тих сатирично-комедійних типів, які побутували в українській драматургії на чолі з возним Тетерваковським.

Не вдався образ Василя акторові С. Коблянському (Стефанову), який був дуже монотонним. “Нещасливі суть такі ролі загалом для мужчин, а тим менше они їм удаються, коли грають з Бачинською, котра своєю ігрою превосходною отьмарила б хотя би якого коханка, не то Стефанова”.

Словом, вистава “Маруся” мала свої сильні і слабкі сторони. Як і в “Наталці Полтавці”, не могли тут галицькі актори належно відтворити характери українських, та ще слобожанських, селян, бо їх не знали. Так само не могли вони належно відтворити й побуту атмосферу вистави. Не мали для цього належного аксесуару, костюмів тощо. Єдине, що збереглося з тих часів фото, з зображенням акторів у ролях, дає нам можливість уявити Марусю – Бачинську. На голові в неї віночок зі стрічками, але одягнена вона в кринолін і блузку, що не має нічого спільного з блузкою наддніпрянською, та ще й слобожанською.

Якби О. Кониський побачив і цю виставу, то мав би до неї не менші претензії, ніж до “Наталки Полтавки”. Але тільки Кониський чи ще хтось із наддніпрянців. Бо театральний критик В. Ільницький, як і вся галицька публіка, не знали нічого про східноукраїнський побут і народні типи, і тому не могли помітити всіх етнографічних вад “Марусі”, як і всіх інших вистав. До речі, інсценізатор не скористався можливістю показати на сцені звичай сватання, так рельєфно змальований у самій повісті, хоча знайомство галицького глядача з життям наддніпрянських українців засобами театру навіть за таких умов було вищим позитивним.

Вистави “Марусі” протягом 1864–1865 рр. ішли без змін, у такому вигляді, як на прем’єрі. Це викликало невдоволення в деякій частині публіки і в критики. Тому, щоб задовольнити вимоги глядача, Павлин Свенціцький взявся за власну інсценізацію “Марусі”, яку й закінчив у серпні 1865 р. як чотириактну драму “відповідно до оригіналу” [18]. Але О. Бачинський через конфліктні взаємини між П. Свенціцьким і Театральним віділом, про що йшлося вище, не взяв цієї п’єси до репертуару. Текст її нам не відомий ні в рукописі, ні, тим паче, в друці (слід гадати, ця інсценізація не була опублікована).

Не міг Руський народний театр обійтися і без найпопулярнішої після “Наталки Полтавки” в українському театрі першої половини XIX ст., і такої, що стояла з нею в тісному жанровому зв’язку, п’єси, як “малоросійська опера” “Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ’яненка.

Значення вистави “Сватання на Гончарівці” в Руському народному театрі полягало в ознайомленні галицьких українців із побутом не відомого йому закутку української землі – Слобожанщини завдяки широкому використанню в тексті елементів народної творчості і побуту (попри деяке неорганічне вплетення їх у сюжетну тканину твору). Цей фактор на ті часи і на тодішні умови був далеко не другорядним.

Вистава пішла з музикою А. Янковського, який був також актором і драматургом на Правобережній Україні, що зазначено в рецензії. Ноти цієї музики привіз О. Бачинський власне з Правобережної України. В антрактах оркестр під керівництвом К. Ляйбольда виконував увертюру до опери “Коронні діаманти” Д.-Ф.-Е. Обера, “Слов’янську кадрили” Й. Штрауса і “Фантазію” А. Контського.

На прем’єрі вистави (1 липня 1864 р.), судячи з рецензії, глядачі побачили художньо викінчене, яскраве видовище з чітко продуманими характерами, які становили гармонійну цілість. Т. Бачинська в ролі Уляни створила образ чесної дівчини-селянки, яка щиро любить такого ж чесного, але бідного парубка Олексія, однак не може вчинити наперекір волі матері, що протестує проти їхнього одруження. Актриса, як свідчить преса, захоплювала публіку своїми пристрасними монологами. А сцена, коли Уляна признається матері та Скорикові у своєму глибокому коханні до Олексія, стала вершинною у всій виставі [19].

У центрі вистави був, звичайно, Стецько у виконанні О. Бачинського. Важко сказати, наскільки обережно трактував свого героя актор, чи взагалі вистава не зводилась до показу дурних витівок пришепелуватого парубійка. Рецензенти не лишили нам щодо цього своїх прямих свідчень про характер гри Бачинського, однак деякі натяки на це є. Відзначаючи добру гру О. Бачинського, анонімний рецензент у “Слові” писав: “Однак трохи менше перебільшення в третім акті при дурачествах з сопілкою, гарбузом і шапкою, коли сват річ вів про князя, тільки б збільшило веселе враження глядачів” [20].

Мабуть, О. Бачинський врахував це зауваження, бо в наступній виставі (21 липня 1864 р.) вже не переграв у третьому акті, від чого поліпшилася роль Стецька, весь цей акт і вся вистава загалом [21].

Особливий успіх мало “Сватання на Гончарівці” у Станіславові (15 вересня 1864 р.). Рецензент Омелян Гороцький дав високу оцінку літературним і сценічним якостям передусім самої п’єси: “Бо ж то і зараз пізнати проізд безсмертного Квітки, так з совершеної форми, як і з самого предмета. Характери суть сильно, по-майстерськи начертані, до того мов живцем з життя народного зняті і відличаються через велику розмаїтість межі собою. Маємо тут всяких людей, неначе весь моральний світ en miniatur, а всі

они стоять на ґрунті народнім і представляють нам народ руський в домашнім житю з его доброї і злої сторони, одкриваючи нам чесноти і вади цілого народу. Дійствіє на сцені єсть весьма занимательне і повне драматичного життя – сцена за сценою убігає швидко, що навіть не стямишся, – а кожда приносить щось нового, ще забавнішого, ніж попередніша, аж вкінці запутаність природним, а враз забавним способом розв’язуєся. Розв’язання бо не дієся тут через паданє гарбуза і чари, тії штуки служать тільки помічю для розв’язання, впливаючого з самого стану діла і враз чинять закінчення комедії дуже потішним і оригінальним” [22].

Справжньою розв’язкою конфлікту Ом. Гороцький вважає сцену, коли Одарка помічає, як Стецько дає її чоловікові гроші на горілку, і через це віддаляється од Стецька. А всі інші комічні засоби тільки підкреслюють і орнаментують цю сцену. На думку рецензента, “Сватання на Гончарівці” – це п’єса “прекрасна, повна симпатичности, а до того оздоблена народними звичаями і пречудесними піснями”. Однак автор вважає, що цій комедії додає більшої вартости її “одушевляюча ідея, желяюча щирої любови помежи всіма сполечними (суспільними. – Р. П.) станами народу руського, виражена через окінчательну пісню Уляни “Тогді в світі добра стане...” [23].

За словами О. Гороцького, вистава “Сватання на Гончарівці” у Станіславові була чудова. Не зупиняючись детально на грі Т. Бачинської (Уляна) і О. Бачинського (Стецько), рецензент про останнього тільки зазначив: “Стецько є найтруднішою і водночас найліпшою роллю”, і дещо конкретніше висловився про гру інших акторів. В. Лукасевич в ролі Одарки похвалив за спів, але ганив за гру, вважаючи цю роль для неї затяжкою. А. Бучацькому радив зберігати послідовність у проведенні ролі, не впадати з одного тону в інший. Приєднуючись до попередніх позитивних оцінок гри І. Сероїчковського в ролі солдата Скорика, відзначив, що грає він природно, рівно, без прагнення до ефектности: “В грі його видно було попередніше примітне студіюм над представляємим через него характером висуленого вояка”.

Особливо підтримав рецензент молодого актора С. Коблянського в ролі Прокопа Шкурата, який, змінивши Т. Юрчакевича у цій ролі вперше під час виступів театру в Чернівцях, а тепер – у Станіславові, виступаючи вдруге, здобув собі визнання як грою, так і співом. Найкраще йому вдалися пісня “Спить жінка” і дует з О. Бачинським – Стецьком при вході до шинку.

Львівському ж анонімному рецензентові не сподобався С. Коблянський – Шкурат. Порівнюючи його з попереднім виконавцем Т. Юрчакевичем, рецензент відзначав, що, незважаючи на прагнення наслідувати гру Т. Юрчакевича, С. Коблянський не дорівняв своє-

му взірцеві. І взагалі визнав цього актора придатним більш для ролей любовників і сентиментальних характерів, ніж для комічних типів, особливо старого мужика-п’яниці.

Так само критикував львівський рецензент гру В. Лукасевич – Одарки, закидаючи їй, що вона надто часто прихорошується, а це, мовляв, суперечить характерові старої жінки-матері; голос її приємніший у співі, ніж у розмові; слова вона вимовляє “поривисто, утято”. Тому критик радив актрисі вправлятися в повільній розмові і вимові кожного слова повним, рівносьильним голосом. Як на зразок, вказував на Т. Бачинську. Зате О. Бачинський, як вважає рецензент, “зробив зі свого Стецька оригінальний тип, котрий на всякій сцені найшов би високу оцінку” [24].

Загалом же цю виставу (13 жовтня 1864 р.) рецензент оцінив позитивно: “Так цілість, як і поодинокії сцени, дійствують чрезвичайною силою на проізведенє щирої веселости у зрителів...” [25].

Мала успіх також вистава “Сватання на Гончарівці”, показана в Самборі 15 січня 1865 р. Сама п’єса – “се знов чудна картина, знята з народної житні... А представлені були ті типи гарно, правдиво. Г-жа Бачинська відіграла Уляну, особливо в першій акті, красно; а все ж Стецько, котрого г. Бачинський представляв, будив загальний гумор і в вічно бравуючій галереї, і в класичнім партері, і у поважних гостей на кріслах, і у самих дружок на сцені, що на його сватання зійшлися” [26], – писав рецензент “Ст.”.

З не меншим успіхом пройшла вистава і в Перемишлі (4 лютого 1865 р.) [27]. Т. Бачинська (Уляна) “іграла хорошо”, В. Лукасевич (Одарка) відтворила роль матері “з життям і перенятіємся своєю ролею”. “Межи акторами подобався найбільше сего вечора г. Нижанковський” (очевидно, в ролі Олексія). І. Сероїчковський грав роль Скорика, як завжди, “з життям і правдивим відданям характеру висуленого солдата”. І найголовніше – “п[ан] Бачинський іграв добре і без пересади”. Так само “відповіли своїй задачі доволно” А. Моленцький і А. Вітошинський. Публіки на цій виставі було більше, ніж на кожній з попередніх.

Сподобалась вистава “Сватання на Гончарівці”, показана 25 червня 1865 р. в Тернополі, і В. Ільницькому. Він вважав, що сама п’єса “осною, а почасти і розв’язкою” нагадує “Наталку Полтавку”. Розв’язка, на думку рецензента, – природна і вмотивована дійсними випадками з народного життя. “Розв’язка така, за помочєю бурлаки-пройдисвіта, надає штучці різку, характеристичну ціху, але темати так до себе подібні, не маючі запутаности, не дають авторові способности виходити поза межу ліризму, не подають їм досить матеріялу до драматизовання. Вартість їх остойтєся хіба пильною грою, співом і костюмами

– що всьо укупі не надгородить іще ніколи дужчого корму, якого від сцени вимагають” [28], – не без рації писав В. Ільницький. На відміну від Ом. Гороцького, який вважав, що провідною ідеєю комедії “Сватання на Гончарівці” є ідея примирення багатих і бідних, В. Ільницький по-іншому визначив основну думку п’єси: “Ту перепроваджена хоч одна правда, іменно: як часто раді б родичі дочку віддати за богача, хоч би й за такого дурака, которому б годі в світі пари знайти; потому друга, що для молодих, чистих душ все-таки любов є найвищим щастям, хоч би і в недостатку і нужді” [29].

В. Ільницький, як і в інших своїх рецензіях, аналізує виставу з пильною увагою до самої п’єси, її ідейно-мистецьких особливостей, виявляючи при цьому знання теорії драми й історії сценічного мистецтва. “Діалоги розвиваються ту логічно, натурально і свobodно, співи застосовані – так-таки пливають з самої ситуації, а не попрічіплювані для розірвання монотонности, – спостережливо, як для тих часів, писав В. Ільницький. – Щодо нарисовання характерів далось би закинути, що автор більше усіх пильнував дурного Стецька. Ту зближаєся автор до геніяльного Шекспіра, которий сю категорію характерів на всілякий лад представив, – але у Шекспіра характери сі не нарушають гармонії, цілости, коли Стецько в “Сватанні на Гончарівці”, характер хоч досконалий, викінчений, пропорціонально до тих заповняє собою замного місця і часу” [30].

Сценічне втілення цієї комедії вважав В. Ільницький вдалим. Найбільше враження на критика справив, звичайно, О. Бачинський в ролі Стецька завдяки своєму амплу характерних і комічних персонажів. У детальнішу оцінку інших ролей В. Ільницький тут не дався.

Так само говорив про О. Бачинського в ролі Стецька й анонімний рецензент вистави, показаної у Львові 10 грудня 1865 р. (“Бачинський [...] в ролі Стецька істинно єсть комік вуличний, неподражательний” [31]).

І, нарешті, ще одна оцінка О. Бачинського в цій ролі – пера російського публіциста В. Кельсієва, який, мандрувавши по Галичині, побачив “Сватання на Гончарівці” 16 вересня 1866 р. в Перемишлі: “Завтра даватимуть “Сватання на Гончарівці” Грицька Основ’яненка, і я побачу самого Бачинського в ролі Стецька, яку він вважає своєю; справді, я чув, що він у ній незрівнянний”. А наступного дня знову записав до свого зошита: “Увечері був я вдруге у тутешньому театрі. Давали “Сватання на Гончарівці” Основ’яненка. Йшло знову дуже непогано; сам Омелян Васильович грав Стецька. Роль свою він зрозумів цілком; я гадаю, саме так, як хотів би її бачити сам автор. Улюблений тип південноруських письменників, дурень, грає в п’єсі головну роль. Вся дія крутиться на його про-

стоті, і ця простота виведена п. Бачинським дуже вдало. Неможливо не пореготати до сліз, дивлячись на його гру”. Тут же дається оцінка й іншим виконавцям: “П. Чацький (тобто А. Бучацький. – Р. П.) непогано зіграв солдата, який сватає Уляну за одного і висватає за іншого... Гра знову йшла дружно, ансамбль не був нічим нарушений, а п-ні Бачинська і на цей раз була чудовою в Уляні” [32].

Подібне свідчення про задоволення від ролі Стецька залишив В. Ільницький на сторінках львівської газети “Русь”, переглянувши виставу в Тернополі 26 червня 1867 р.: “Зібралось досить гостей, помимо дощу неустанного, щоби побачити Стецька. Але бо то справді класичний той Стецько, і треба би з’їхати чимало землі широко й далеко, зазираючи по розличних сценах, а таки ледве би де [знайти] другого такого Стецька, як сей, що виплекався на нашій сцені. Се роля нашого Бачинського; позістане вона в традиції яко найудачніша його роля, типова, так, як в польським театрі роля Протазого в “Лобзов’янах”, відограна через Геніга, позістане найліпшою ролею сего актора” [33].

Зафіксувала газета також інші цікаві спостереження В. Ільницького і щодо гри інших акторів: “Сей вечір був дуже приємний, всі актори, кромі представителя ролі Олексія, грали дуже добре”. Відзначився Ю. Нижанковський у ролі Прокопа Шкурата. Свою роль солдата Скорика, як каже рецензент, А. Моленцький “відкопіював лише від ігри Сєроїчковського; але най і так, Моленцький не зіпсував її, а, правду сказати, не знайшовся би був ніхто з цілої трупи, хто би був в силі добре відограти сю ролю”.

Як і попередні рецензенти, що звертали увагу на невідповідність зовнішньої характеристики актриси В. Лукасевич в ролях старих жінок, рецензент і цієї вистави змушений був констатувати такий самий факт: “Лукасевич виглядала сего вечора дуже добре, виглядила і вималювала лице так, що в ролі матері здавалася бути молодшою від власної дочки. Се неприлично. Кажуть злі язики, що Лукасевич любить виглядати хорошо на сцені, чи роля сего вимагає чині, і що часто намальовані зморшки зітре чимскорше платиною, щоби лице було гладке. Се також неприлично. Сцена не єсть місцем пописуватись мальованою красою там, де не треба”.

Але такі вади, на думку тогочасних рецензентів, не могли, зрештою, затьмарити того загального успіху, який мала вистава впродовж усього свого життя на сцені Руського народного театру в 60-х роках XIX ст. “Сватання на Гончарівці” вважалось одним з найкращих спектаклів у репертуарі цього театру.

Помітне місце в репертуарі Руського народного театру посіла й інша п’єса Г. Квітки-Основ’яненка – “Щира любов, або Милий дорогше щастя”.

Як відомо, ця п'еса, яку драматург написав на матеріалі власної сентиментальної повісті “Щира любов”, була, поруч з “Назаром Стодолею” Т. Шевченка, предтечею т. зв. народної драми з елементами психологізму в українській драматургії другої половини XIX ст. і тому трималася в репертуарі навіть найкращих українських труп, а власне, труп корифеїв українського театру. Отож не дивно, що й молодий український театр у Галичині звернув на неї свою увагу. Однак ця вистава, а головне – її літературна основа зазнала суперечливого ставлення до себе як з боку критики, так і з боку публіки.

Відгукуючись на прем'єру вистави (11 жовтня 1864 р.), анонімний рецензент у газеті “Слово” писав: “Це твір не буденний, не легко окреслений, а навпаки – наслідок викінченої обробки, драма, наповнена духом народного життя, вся чуттєва і глибоко симпатична” [34]. Виправдовуючи її сентиментальність, рецензент писав: “Це ідилічний образ, що представляє найблагороднішу сторону селянського побуту” [35].

Львівська газета “Lemberger Zeitung”, відгукуючись на прем'єру, відзначала, що п'єсі не бракує внутрішнього змісту, а навпаки – вона просякнута глибокою моральною ідеєю [36].

У центрі вистави була Т. Бачинська-Галька, яка “зуміла артистично відтворити чисто поетичний образ Галі з усіма нюансами, що представляють щире любов і ніжну жіночу вдачу, не позначену ніяким розрахунком” [37]. З грою Т. Бачинської цілком узгоджувалась гра О. Бачинського – Таранця, батька Галочкиного, І. Сероїчковського – Твердохліба, В. Лукасевич – Олени, подруги Галочкиної, А. Бучацького – Зоріна, домашнього вчителя (виявляється, Зоріна з офіцера театр перетворив на вчителя), і лише П. Свенціцький в ролі приказного із губернської канцелярії П'ятаковського намагався розсмішити публіку, карикатурно загримувавшись.

Прихильно сприйняла прем'єру критика, інакше ж – публіка. Вже на другій виставі “Щирої любові” (1 грудня 1864 р.) було дуже мало глядачів. Газета “Слово” пояснювала причину цього подібністю п'єси за сюжетом до “Марусі” – вистави, яку львівська публіка вже добре знала. Рецензент радив дирекції театру дбати про поповнення репертуару за рахунок найкращих п'єс [38].

Рецензент цієї (другої) вистави і особливо рецензент вистави, показаної в Перемишлі (12 лютого 1865 р.), закидали О. Бачинському в недовіршеності образу Таранця, батька. Актор, мовляв, грав дещо екзальтовано, передчасно зігравши результат ролі, не показавши образу в розвитку. Не переконливим був у безмежності кохання до Галі й актор А. Вітошинський в ролі домашнього вчителя Зоріна. Йому бракувало сердечності, співчуття до Галі [39].

Розгорнуту рецензію на виставу “Щира любов”, показаної 1 липня 1865 р. під час виступів театру в Тернополі, подав у “Слові” В. Ільницький. Ця рецензія, написана з апологетичних позицій до п'єси і театру, дає приблизний матеріал для характеристики якщо не всієї вистави, то принаймні образу Гальки (так називалася головна героїня у виставі замість авторського імені Галочка). Рецензент указував на надмірну ідеалізацію кохання, зображеного в п'єсі. Водночас він говорив, що ця тема зумовлює трагічні ситуації і дає нагоду досвідченій і талановитій акторці відзначитися драматичною грою. Саме такою виконавицею цієї ролі виявилась Т. Бачинська. “Не легко то притрафиться побачити на якій сцені, хоть би в головних містах Європи, артистку, щоб Бачинську в Гальці перейшла і грою” [40].

На початку дії Галька – Бачинська – наївна і щаслива від почуття кохання, яке зародилося в її серці. Вона зв'язується зі своєю таємницею подрузі Олені. Застереження останньої не впливають на Гальку. Навпаки – почуття її ще більше розгоряється. Гальчиної руки добивається урядник поліції, гидкий тілом і душею П'ятаковський (А. Моленцький). Батько (О. Бачинський) і Галька відкидають його пропозицію, і той мстить: на підставі фальшивого доносу віддає батька під суд і запроторює до в'язниці. Галька ні про що не знає, виглядає батька, але замість нього з'являється урядник і вдруге просить у неї руки. А коли та з погордою кидає йому: “Цур та пек тобі, поганий поцвірку” [41], він зі зловим тріумфом оголошує, що батько її в тюрмі і буде вивезений на Сибір. Ці слова, як грім, приголомшують Гальку – Бачинську. “Вона сама зразу до душі приступу не хоче дати, остовпіває на хвилю, блідніє, тіло пружиться, – з напіввіруючого серця виривається слово, виражаюче чуття повної погорди, але й пекущого глибокого болю: “Брешеш!” [42] <...> Але вскорі, смотрячи на гидку, шатанську твар, помічає вона вповні цілу правду свого нещастя, – і з її грудей виривається крик розпачливий, і вона за вітцем убігає!.. Тая сцена єсть превосходна. Перехід ситуації з погорди до поцвірка – до болю і жалю за вітцем, маючим вивезеним бути в Сибір, – аж до повного запановання сего послідного чуття в серцю Гальки, при вимовленні слова “брешеш”, перебивається чуття погорди, півдовірливої розпачливості, викидування гіркої; нібито она при тім чувствовала: і ти-сь-то, поганий, мені вчинив! Отже ж, чуття мішане, скомбіноване, а кожде окремішно, так сильне, що другому місця уступити не хоче. Але скоро увірється серце об цілім повнім нещастю, а з груді виривається голос, що, мов молнія, перешив душі і серця всіх слухачів, що аж затрепетало кожде серце і скорчилося болем. То не акторське удання було, – то



був голос правдивий, з роздертої душі походящий” [43], – робив висновок В. Ільницький.

Що Т. Бачинська грала свою роль цілком мелодраматично, свідчать подальші спостереження В. Ільницького. В другому акті Галька – Бачинська ще пристрасніше кохає свого офіцера, бо той врятував з тюрми її батька. “Як пташечка, як ластівочка, як лебедичка пригортається к нему, – єї відтвораєся рай, она видить відчинене небо... она в найбільшій степені щаслива. По любовній сцені з коханком, коли остаєся сама і роздумує об своїй любові і об солодкім своїм щастю, – коли споглядає на небо і ніби видить небо отвертоє, – чуттям любови поступенно восхищаєся, остовпіває на хвилю, очі і руки вгору взнесені, і ціла постать так уладжена, що видно, що она душою взлетіла в небо”. Захоплений цією мелодраматичною, сентиментальною сценою, В. Ільницький вигукує: “О! Пані Бачинська, сего по вас я не надіявся, – я тепер виджу, що ви таки справді артистка первостепенна”.

У третьому акті офіцер (А. Вітошинський) освідчується Гальці в коханні. Але, замість радости, бачить на лиці її жах, “наче б її їдка гадюка в серце вкусила”. Галька відмовляє офіцерові в своїй руці. “Наступає сцена хвиливого відвернення коханків від себе, сцена непорозуміння”. Коли входить батько, офіцер просить у нього дозволу на одруження з Галькою, але той каже, що дає повну волю доньці. А далі, дізнавшись, в чому причина Гальчиної відмови, офіцер їде за дозволом до свого батька. Але Галька певно знає, що не піде за нього, “тому з розпукою в серці обнімає коханка і цілує, і к серцю тулить в останній раз... Ігра сеї сцени була чула й огниста надміру щодо Гальки, но п. Вітошинський був зимний, як звичайно. П. Бачинська вляла болящого жару і в зрителів, і не мож було від почуття великого нещастя повздержатись – вот тріумф артистки”.

У четвертому акті Галька сумує, сохне і в’яне. Страждає і батько. Намагається втішити доньку, але та просить видати її заміж за будь-кого, навіть за урядника, щоб лиш скоріше, поки не повернувся офіцер. Бо якби він застав її ще невинчану, то вона не певна, що не вчинила б його волю і цим зв’язала йому світ навіки. В. Ільницький знову образно характеризує гру Бачинської в одній з найдраматичніших сцен, де страждання Гальки досягають кульмінації: “Боже милосердний!.. Де то тільки чуття в акторці возьмєся. У зрителів не було й одного ока сухого! А коли дружка приходить і приносить прибори до вінчання і пригадує Гальці, щоб ся лагодила, то вона хвиливо з розпуки падає в обман, сходить з ума, від болю в серці їй в голові мутиться; потім приходить до себе, пригадує собі своє нещастя, і тим міцніший біль стискає серце! Тії очі вглуб звернені, тії конвульсійні

скорочення тіла, той біль, виступаючий на лиці і в цілій постаті – того годі ядерніше віддати та й добре описати. А похід до шлюбу був то істинно похід похоронний. Не знаю, чи Основ’яненко для отсеї своєї штуки знайде другу таку артистку!”.

У п’ятому акті Галька – Бачинська – бліда, хвора, безсила. Очі запали. Горюють і батько, й чоловік, і подруги. А вона нічого не прагне, лиш смерти. Та раптом почувся гуркіт під хатою: хтось приїхав. Зиркнула Галька й побачила офіцера. “Крик, роздирающий серце, вилетів з груди; був то послідний голос утікаючого життя – струна серця пукла, звук від неї улетів навіки... Ще раз зібрала утікаючі сили, щоб коханкові прощальні слова сказати – і застигла!.. В ігрі Бачинської видно було всю тую ігру душі, життя обумираюче – аж до остатного тху серця, – аж до самої смерти... О! Хто тоє все бачив, удивляти мусить її чуття глибоке, її талант і її високу штуку, но она сама, горіючи так сильно, розрушить сосуд свого здоров’я і підкопає підвалину свого життя – перед часом...”. Такий образ Гальки – Бачинської змалював В. Ільницький.

Що ж до решти виконавців, то вони, як і в більшості інших вистав, не дорівняли Т. Бачинській. Наприклад, О. Бачинський у ролі батька грав, каже рецензент, як досвідчений актор, але “його лице було заєдно однаке, а біль його був більше удачно показаний, ніжелі в серцю почутий”. А. Моленцький дав яскравий зовнішній і внутрішній рисунок здеморалізованого урядника. Не порушив ансамблю й актор С. Коблянський у ролі Гальчиного чоловіка Миколи.

Завдяки образним характеристикам В. Ільницького видно, що вистава “Щира любов” гралася як типова мелодрама, відповідно до жанру літературної першооснови.

Як можна бачити з окремих деталей у рецензіях, п’еса зазнавала деяких переробок. У перших виставах Зорін виступав як домашній учитель. Можливо, після зауважень глядачів, у рецензованій В. Ільницьким виставі Зорін уже – офіцер. Слід гадати, що російська мова Зоріна, якою він розмовляє в оригіналі, була перекладена на українську, бо цей театр практикував такі явища (от хоч би у випадку з “Шельменком-денщиком”).

Зовсім протилежну оцінку дав виставі “Щира любов”, показаній у Станіславові 6 серпня 1865 р., рецензент О. Гороцький. Він підійшов критично до самої п’еси, і думки його не можуть не становити інтересу. “Ося штука майже загально не вподобалась, – писав О. Гороцький. – Причину такого skutку витолкувати трудно. Основ’яненкова драма “Щира любов” не належить до ряду тих творів драматичних, що то одзначаються цікавістю содержания (так званої фабули), розмаїтістю різко націхованих характерів, штучним зав’язанням і розв’язанням драматичного

узла і драстичною акцією на сцені. Є то драма майже чисто психологічна; характери в ній не всі належито пластичні (Зорін навіть трошки неконсеквентний), акція відбувається більше в душі головних репрезентантів драми і видима тоді лиш для ока душевного, а на сцені ледве їй стільки, скільки доконче треба, щоби сей поетичний твір був драматичним ділом. О запутаності і розв'язці в технічній значінню нема що і згадувати, бо хотя інтрига на сцені зразу появляється (П'ятаковський), то не є вона в жаднім зв'язку з послідуною катастрофою і служить тільки як підрядний середок. Властива запутаність не повстає через перепони зо сторони других ворогуючих осіб драми, но родиться і розв'язується в самій же душі головної богатирки (героїні. – *Ред.*). Основ'яненко оказався в сій штуці більше поетом-філософом, ніж поетом драматичним щодо артистичної будови. Є сцени слабші, котрі можна б виймати, а будова драми через те не рухнула б. Для того, хоча сцю штуку по заслугі оцінити, треба вміти пізнатись на артизмі Основ'яненка в представленню психічного успособлення богатирів (героїв – *Ред.*) штуки (Гальки, Таранця і Зоріна) – треба, наконець, перенестися в положене люду і так учути, як він чує своє незаслужене пониження зо сторони вищих станів, а тоді, мимо деяких недостатків у композиції, займе нас отся драма і побачимо ясно властиву їй красоту. Що ся драма не є тільки ідеальним представленням щирої любови, но що автор кладе також деяку вагу на соціяльні стосунки, то річ, хто знає, чи не певна. Бо нащо ж сей додаток: “Діється в році 1770”? Хіба те не писав Основ'яненко” [44].

Як бачимо, критика велася з засад реалістичної естетики, навіть більше – рецензент у невиразному, на перший погляд, мелодраматичному конфлікті п'єси дошукувався соціяльної його основи.

Критик виявив також власне розуміння поетичних законів драми і вдало застосував його при аналізі “Щирої любови”.

З цілком протилежних В. Ільницькому естетичних засад оцінював О. Гороцький також сценічну гру акторів. За його словами, “пані Бачинська грала дуже хорошо, виймивши акт перший, де псувала свою ролю прибавками театральними, не відповідними сільській дівчині, а, противно, на іншим місці – занадто низькими і незграбними уклони. Таке, раз, ідеалізування, а другий раз, копіювання селянських манер, будучи не на місці, похоче більше на карикатуру і нікому не сподобається. При тім мусимо сказати п-і Бачинській, що вона часом непотрібно форсується і через те границю естетичности переколює. Не можемо также замовчати, що бажаємо від неї скромнішої гардероби, бо тут вона теж грішить невмістним ідеалізуванням”.

Відзначивши певний успіх актриси В. Лукасевич, рецензент все ж констатував, що “деякі рухи у неї ще не оговтані. Особливо смішно виглядала, удаючи заклопотану (5 акт). Также характеризується завжди якось неfortunно”.

Оцінка гри О. Бачинського повністю збігалася з оцінкою В. Ільницького: “В него не тільки лице, але й психічне успособлення завсіди було однаке, ведля певної форми скроєне, і не завбачно було сього, як Олексій Таранець під тягарем нещастя чимраз більше угинається і наконець стається круглим сиротою. Наприклад, дуже хибив п. Бачинський в тім, що за появленням розсильних не оказав на лицю ніякого враження, а потім глибокий біль незвичайним криком виразив. Не завадив би і голос менше хрипливий”.

А. Моленцький “був досконалий в ситуаціях комічних, однак же в хвилях поважніших трохи ненатуральний. Коли давав приказ розсильним, забракло йому голосу в спосіб дуже некорисний”. Трагічний образ Твердохліба правдиво відтворив І. Сероїчковський, “однак же міг трошки енергійніше грати”. А. Бучацький в ролі Зоріна “грає staccato – раз рецитуює без чуття, то знову декламує занадто патетично. Ражуще противоріччя з внутрішнім чуттям – коли було яке – і з цілою ситуацією в драмі становило завсіди усміхнене лице п. Чацького (В. Бучацького. – *Р. П.*); однак же він держався, як міг, та аж конець йому зовсім не удався”.

І лиш один А. Вітошинський в ролі Миколи, несподівано заступивши хворого С. Коблянського, зовсім не знав тексту ролі, отже й грав погано. Тим часом Ю. Нижанковський, заступивши А. Вітошинського в маленькій ролі розсильного, грав майстерно. “У такий спосіб треба би всі, хоть би й найменші ролі заступати”, – радив рецензент.

Після цього “Щира любов” у репертуарі 60-х років XIX ст. більш не з'являлася. Не ставши визначною виставою, вона все ж збагатила театр ще одним цікавим штрихом як виявом його орієнтації на драматургічну спадщину видатного письменника Г. Квітки-Основ'яненка.

На другому році існування театру на його афіші з'явилась популярна комедія Г. Квітки-Основ'яненка “Шельменко-денщик”, у якій усі мовні партії персонажів, за винятком партії Шельменка, написані по-російськи. Однак українська громадськість в Галичині і на Буковині не знала належною мірою російської мови. Тому п'єсу треба було перекласти на українську мову. За це взявся письменник К. Климкович. На початку 1865 р. переклад був готовий і надрукований у Львові окремою книжкою в серії “Руська читальня”. Щоправда, в перекладі п'єса багато втратила щодо авторського задуму. Не тому, що навіть найталановитіший переклад не може бути адекватним

оригіналові. Якраз з погляду майстерности переклад було здійснено на найвищому рівні як на ті часи і саме як на галицького перекладача, бо, на відміну від своїх сучасників і багатьох наступників – галицьких письменників, К. Климкович виявив глибоке знання і тонке чуття української літературної мови, основаної передусім на наддніпрянському народному мовному масиві. Звичайно, перекладач не стилізувався під мову інших українських творів самого Г. Квітки-Основ'яненка. Втрата в українському перекладі полягала передусім у тому, що руйнувалися авторські мовні характеристики українського зденационалізованого панства, зникла ціла низка мовних каламбурів, що виступають у п'єсі одним із засобів комічного.

Неточно було перекладено заголовок п'єси: “Шельменко-наймит”. На це вказував ще рецензент прем'єри, що відбулася у Львові 6 квітня 1865 р. Він пояснював, що наймит по-російському – “поденщик”, а російське слово “денщик” означає солдата, який перебуває на щоденній службі в офіцера (в австрійській армії такі обов'язки виконував “ордонанс”, тобто ординарець, або “форисець”, тобто фореитор).

Рецензент інформував читачів, що ця комедія разом з іншою комедією – “Шельменко – волосний писар” становить дилогію і є, власне, другою частиною цієї дилогії. На думку критика, автор поставив собі за мету змалювати яскравими барвами проворність і гумористичні витівки, на які тільки здатний український простолудин. Окреслення цього характеру в усіх деталях, відповідно до прототипу української натури, зроблено в обох комедіях настільки досконалим, що схиляє до висновку: такий образ міг створити першорядний, великий митець. Шельменко в обох п'єсах – головна особа, а всі інші виступають лише живим тлом, що відтіняє цю оригінальну постать Шельменка. Аби ще виразніше протиставити Шельменка його оточенню, драматург наділив його українською мовою, а всі інші – розмовляють російською. “Тут-то і виразилась наглядно она мораль, що добрий хлоп-малорос, если на то прийдеться, перехитрить хоть якого москвича-дворянина” [45]. При всій обмеженості такого визначення ідеї дилогії важливою залишається оцінка її як високомистецького твору.

Що ж до другої п'єси, яку театр обрав для вистави як кращу, то рецензент Олекса Марковецький (особа не ідентифікована, можна припускати, що то П. Свенціцький) на сторінках журналу “Нива” теж висловився про неї позитивно, але зробив і деякі зауваження: “Комедія та є одним з луччих драматичних творів нашого славетного поета. Комічність її заявляється комічністю характерів і комічністю ситуацій, котра, послідня, через різкий контраст виразних, правдивих і відповідно головній гадці комедії трафлених

характерів всюди бачна. Інтрига, зав'язуюча драму і катастрофи, добре суть переведена, те тільки можна б закинути, що впровадження сцен і епізодів, до акції не належачих і єдино на те вимірених, щоби характер дав пізнатись, є против правил драматургії, тим більше, що автор такими фрашками цілу дію заповняє, як у “Шельменку” дію втору” [46].

Вистава, за свідченням рецензента, “повелась, як на перший раз, досить добре, хотя могла б і повинна була піти еще далеко лучше”. Бо п'єса загалом, як і чотири наскрізь оригінальні характери – Шельменко, Шпак, Лопуцьковський і Опецьковський, – зокрема, є вдячним матеріалом для театру і заслуговувала якщо вже не на краще, ніж це було можливим на сцені цього театру, сценічне втілення, то принаймні на елементарне вивчення тексту ролей.

Ю. Нижанковський в ролі Шельменка загалом дав правильний рисунок характеру українця-гумориста, але не завжди був однаково рівний, особливо в тих гострокомедійних сценах, де виявляється дивовижна дотепність Шельменка. Немало приказок і влучних висловів його губилися за невмінням донести їх до глядача. “Мимо того всего еще Шельменко его на нашій сцені був загалом удачний” [47], – робив висновок рецензент “Слова”.

Суворіше оцінив Шельменка Олекса Марковецький в “Ниві”: “Нижанковський не вирозумів характеру і комікував, де інтригувати належало” [48].

Доволі цікавим є для нас погляд О. Марковецького на образ Шельменка в п'єсі, яким би він хотів бачити його на сцені. “Шельменко є чоловік простий, неукій, поєдинчий, але крутий у гадках, ховзький у язиці, – пише критик. – Мужичький розум єсть йому достаточний, аби пізнати і випробувати слабу струнку Шпака, Скворцова, Мотрі, Прісі, крутістю своєю вмє він кождому приподобатись, і кождий так мусить шанжувати (? – Р. П.), як йому Шельменко заграє. Коли Шельменко хоче що вдяти, то не цурається і найпоганіших середків, которі його до мети доведуть: являється перед кождим інший, як його діло сього вимагає, а будучи честолюбивий, то не покине діло, поки його до кінця не доведе, хоть би й найтрудніші труднощі замірам його бороздили. Через те має він тему своєї задачі усе і всюди перед очима і енергічно працює, щоб її уробити. При тім усім перебивається крізь усю ігру вірність і прив'язання до свого пана, з одної сторони, а з другої сторони – егоїзм у цілі осягнення вищого ступеня у своїй службі. Отже, видно, що роля Шельменка не єсть коміка, а тільки інтрига” [49].

Що ж до такої вдячної ролі, як Шпак, то І. Сероїчковський (Санковський), що найбільше з-поміж усіх акторів театру, на думку рецензента в “Слові”, надавався для неї, на жаль, не вивчив добре текст. “Змішу-

вав він тут не раз слова, навіть імена одні з другими, і тільки, же хоть, на щастя, благодаря своєму таланту, не збивався із ситуації” [50]. О. Марковецький дає знову ж суворіший присуд: “П(ан) Санковський не грав добре, бо роля не була студійована” [51].

Краще, ніж І. Сероїчковський, знали текст своїх ролей А. Моленцький та А. Вітошинський, однак перший з них, за словами рецензента в “Слові”, “замало підніс... комічний характер Опецьковського” (О. Марковецький в “Ниві” каже: “П. Моленцький майже віддав свою ролю”), а другий – “віддав Лопуцьковського взагалі карикатурно” (О. Марковецький в “Ниві”: “П. Вітошинський грав добре, але пересадно був ухарактеризований”).

І тільки А. Бучацький (в ролі Скворцова), граючи, “як звикле у невдячних тих для нього ролях” [52], – “знав, як звикле, свою роль добре і, мимо посереднього таланту свого до сцени, не мішав в ігрі” [53].

Набагато краще були зіграні у виставі жіночі ролі. Всі актриси добре знали текст. Т. Бачинська виконувала роль легковажної Евжені, доньки Опецьковських, жваво, весь час захоплюючи публіку і підбадьорливо впливаючи на своїх партнерів. В. Лукасевич у ролі Фенни Степанівни “представила добродушну жону Шпака з непритворною правдою” [54], “вірна була свому характерові і своїй ролі” [55]. К. Смолинська в ролі Прісіньки “грала красно”. Однак мали претензії рецензенти й до жіночих ролей – Т. Клітовська (Мотря) “декламує ролю неправильним метричним співом і говорить потихо, що її годі й вирозуміти. Через те терпить ігра, бо незрозуміла – зла” [56]. А. Богдан в ролі Аграфени Семенівни, дружини Опецьковського, “грала незле, коли б тільки не була так дуже флегматична і заявляла більше рухомості і життя” [57], “попри жені Шпака, своїй ровесниці, і попри Евжені, своїй дочері, умаскована була надто молодо, однак іграла в цілості добре” [58].

Залишив нам О. Марковецький скупе свідчення і про художнє оформлення вистави: “Декорації не такі, як автор вимагає. Гардероба добра” [59].

Очевидно, до тексту п’єси доклав руку режисер, якщо О. Марковецький висловив таке застереження: “Кінчимо увагою і проською, аби ш[ановна] дирекція не перетворювала драматичні твори на своє копито, не випускала і не викреслювала квестії (тобто важливі проблеми. – Р. П.) з роль і не переіначувала ролі. Писатель драматичний, певне, ліпше знає, що пише, як той, которий прочитавши, а може й не зрозумівши, о що річ ходить, хапається до поправлення. Такий не поправить, а зопсує” [60].

Рецензент газети “Слово” сподівався, що вистава “Шельменко-наймит” ще не раз буде повторена і що при виразнішій грі акторів здобуде ще більше визнання. Але не скоро з’явилася ця вистава вдруге. Принай-

мні відомо, що пішла вона аж 11 жовтня 1866 р. на гастролях в Перемишлі в бенефіс Ю. Нижанковського і більше протягом 60-х років не з’являлась.

Гідним уваги епізодом в діяльності Руського народного театру 60-х років XIX ст. була вистава російської комедії Г. Квітки-Основ’яненка “Мертвец-шалун” у перекладі К. Климковича під назвою “Мертвец-збитошник” – гідним уваги з огляду на послідовні прагнення театру спиратися на творчість видатного українського письменника. Щодо перекладу п’єси, то К. Климкович здійснив його доброю літературною мовою. Окремі російські форми прізвищ було, відповідно до тодішньої традиції, замінено українськими. У п’єсі замість Бистрова виступав Бистренко, Плитова – Плитовський, Рибкіна – Рибчин. Це мало орнаментувати українським колоритом російську п’єсу Квітки і наблизити її до галицького глядача. Однак вистава, показана єдиний раз – 20 квітня 1865 р. у Львові, – все ж таки не вдалася.

Про саму п’єсу в газеті “Слово” небезпідставно писалося, що “комедія та, хоч в цілості заснована з добрим гумором, у деталях розроблена не з такою майстерністю, якою відзначаються всі інші [п’єси] того ж геніяльного письменника” [61]. Рецензент відзначав помітний на цій п’єсі вплив манери А. Коцебу, вважаючи, що весь розтягнений зміст її можна б, замість двох дій, викласти в одній.

Такої ж думки про цю п’єсу був і критик Теофіл Андрієвич (так само, як Олекса Марковецький, особа неідентифікована): “Комедія ся не відзначається [чеснотами], щоб їй щасливе поведження на сцені запевнили. Не добачаємо у ній ні драматичности, ані комічности настільки, щоб була винагороджена, тема неправдоподобна, а надто тривіальна. Докладніша гра акторів могла б ще її вартість піднести, та сего четверга якось дуже їм нещастилося” [62].

Рецензент у газеті “Слово” вважає, що гра акторів загалом була добра, за винятком головної ролі збиточника Бистренка, відіграної “без належного ефекту” А. Бучацьким. О. Бачинський в ролі трактирника Пирожкова грав, як каже рецензент, – “природно”, А. Моленцький – купця Безменова – “з вправністю справнього москвича”; непогано грали І. Сероїчковський – поміщика Житницького, Ю. Нижанковський – поміщика Рибчина. Надто не вдалися з чоловічих ролей: Плитовський у виконанні А. Вітошинського і слуга Данило – С. Коблянського. Роль останнього “видалася на сцені далеко пустішою, як її автор сам сотворив” [63]. Зате жіночі ролі нібито більш-менш вдалися (Т. Бачинська, К. Смолинська і Т. Клітовська) [64].

Незважаючи на всі вади у виставах п’єс Г. Квітки-Основ’яненка на сцені молодого українського театру в Галичині 60-х років XIX ст., вистави ці популяризували ім’я Г. Квітки-Основ’яненка як другого після



І. Котляревського класика української драматургії, утверджували в свідомості галичан ідею їхньої національної єдності зі східними українцями і були своєрідною школою освоєння східноукраїнської драматургії українським театром у Галичині.

1. Слово. – 1864. – 22.I (3.II). – Ч. 7. – Тут і далі переклад з “язичія”.

2. Слово. – 1864. – 28.III (9.IV). – Ч. 26.

3. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, відділ рукописів, фонд 79 (“Руська бесіда”), шифр 5.

4. Там само. – Шифр 6. – Тепер готується до друку текст інсценізації “Марусі” (з відмінами в обох списках).

5. Слово. – 1864. – 28.III (9.IV). – Ч. 26.

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

7. Там само. – 28.III (9.IV). – Ч. 26.

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

9. Слово. – 1865. – 19.I (1.II). – Ч. 6. – Ця оцінка дечим нагадує твердження В. Белінського з рецензії, якою він привітав появу повісти “Маруся” в 1838 р.: “Крім Наума, Марусі, Василя і Насті, в повісті “Маруся” є ще герой – і герой перший, який важливіший і за Наума, і за Василя, і за Настю, і за саму Марусю: це – Малоросія, з її поетичною природою, з її поетичним життям простого народу, з її поетичними звичаями. Саме цей герой і становить усю принадність, усю поетичну красу повісти...”

(В. Г. Белинский. Собрание сочинений. В 9 т. – Москва, 1977. – Т. 2. – С. 388. – Переклад автора). Щоправда, Белінський побачив у повісті “Маруся” збірний, узагальнений образ України, а рецензент “Ст.” ототожнював з Україною саму героїню.

10. Gazeta Narodowa. – 1864. – № 73. – Переклад автора.

11. Gazeta Narodowa. – 1864. – № 73. – Переклад автора.

12. Цит. за: Слово. – 1864. – 21.III (2.IV). – Ч. 24. – Переклад з “язичія” автора.

13. Przegląd. – 1864. – 2.IV. – Переклад автора.

14. Слово. – 1864. – 24.III (5.IV). – Ч. 25. – Переклад з “язичія” автора.

15. Слово. – 1864. – 24.III (5.IV). – Ч. 25. – Переклад з “язичія” автора.

16. Там само. – 19.IX (1.X). – Ч. 75. – Переклад з “язичія” автора.

17. Слово. – 1865. – 10 (22).VII. – Ч. 54. Далі рецензія В. Ільницького, написана майже чистою українською мовою, цитується із зазначеного номера газети “Слово”.

18. Слово. – 1865. – 7 (19).VIII. – Ч. 62.

19. Слово. – 1864. – 24.VI (6.VII). – Ч. 50.

20. Слово. – 1864. – 24.VI (6.VII). – Ч. 50.

21. Там само. – 11 (23).VII. – Ч. 55.

22. Там само. – 19.IX (1.X). – Ч. 75. – Далі цитується рецензія з зазначеного номера газети “Слово” мовою оригіналу.

23. В оригіналі Олексій та Уляна співають: “Тоді на світі правда стане / Тоді добро меж нас прогляне...”.

24. Слово. – 1864. – 3 (15).X. – Ч. 79. – Переклад з

“язичія” автора.

25. Там само.

26. Слово. – 1865. – 5 (17).I. – Ч. 2.

27. Там само. – 30.I (11.II). – Ч. 9.

28. Нива. – 1865. – 30.VI. – № 18. – С. 287.

29. Там само.

30. Нива. – 1865. – 30.VI. – № 18. – С. 288.

31. Слово. – 1865. – 1 (13).XII. – Ч. 95.

32. Кельсиев В. Галичина и Молдавия. – Санкт-Петербург, 1868. – С. 43.

33. Русь. – 1867. – 6.VI (19.VI). – Ч. 23. Далі цитується рецензія з зазначеного номера газети.

34. Слово. – 1864. – 3 (15).X. – Ч. 79. – Переклад з “язичія”

35. Там само.

36. Там само.

37. Там само.

38. Слово. – 1864. – 21.XI (3.XII). – Ч. 93.

39. Слово. – 1865. – 6 (18).II. – Ч. 11.

40. Там само. – 30.VI (12.VII). – Ч. 51.

41. В оригіналі: “Не десять разів казати вам, що цур вам! І не думаю, і не подумаю об вас ніколи. Викиньте се собі з голови”. В іншій яві батько Галочки – Таранець звертається до П’ятаковського: “От бач, пуцьвірку! Ти мене і у кандали, і з’їсти хотів, я ж вийшов прав, а ти попався...”.

42. В оригіналі: “Брешеш, брешеш, злий пуцьвірку!”.

43. Слово. – 1865. – 30.VI (12.VII). – Ч. 51. – Далі цитується рецензія із зазначеного номера газети “Слово” мовою оригіналу.

44. Мета. – 1865. – 31.VIII. – № 13. – С. 406. – Далі цитується рецензія з зазначеного номера журналу “Мета”.

45. Слово. – 1865. – 27.III (8.IV). – Ч. 25.

46. Нива. – 1865. – 10.IV. – № 10. – С. 159–160.

47. Слово. – 1865. – 27.III (8.IV). – Ч. 25.

48. Нива. – 1865. – 10.IV. – № 10. – С. 160.

49. Там само. – С. 159.

50. Слово. – 1865. – 27.III (8.IV). – Ч. 25.

51. Нива. – 1865. – 10.IV. – № 10. – С. 160.

52. Там само.

53. Слово. – 1865. – 27.III (8.IV). – Ч. 25.

54. Там само.

55. Нива. – 1865. – 10.IV. – № 10. – С. 160.

56. Слово. – 1865. – 27.III (8.IV). – Ч. 25.

57. Нива. – 1865. – 10.IV. – № 10. – С. 160.

58. Слово. – 1865. – 10 (22).IV. – Ч. 28.

59. Нива. – 1865. – 10.IV. – № 10. – С. 160.

60. Там само.

61. Слово. – 1865. – 10 (22).IV. – Ч. 28. – Переклад з “язичія” автора.

62. Нива. – 1865. – 20.IV. – № 11. – С. 176.

63. Слово. – 1865. – 10 (22).IV. – Ч. 28.

64. Там само.

Наталія ЄРМАКОВА

## ПРО СТИЛІСТИЧНУ ТРАНСФОРМАЦІЮ “МИНИ МАЗАЙЛА” М. КУЛІША У ТЕАТРИ “БЕРЕЗІЛЬ”

(Закінчення, поч.: “Просценіум”, ч. 2-3 (18 – 19)/2007)

Існував у режисерській концепції Леся Курбаса ще один мотив для змалювання дядька Тараса у “ніжніших” тонах. Першою його виокремила Н. Кузякіна, вказавши на спостереження А. Куренка, – єдиного, хто спромігся зауважити оригінальну алюзію, яку інспірував театр: герой М. Крушельницького потрапляв до несподіваного, проте гранично плідного контексту. “У соковитій та м’якій барвистості Крушельницького є те, над чим він нібито зараз і посміюється з висоти нашої доби, але те, що складає його багатство, як актора, і що походить від минулого, яке починається на Кро...” [1]. Н. Кузякіна слушно пояснює цю досить несподівану проєкцію таким собі “апартом” у бік українського класичного театру, свідченням ревізії “Березолем” набутоків попередніх мистецьких поколінь.

Подібних поглядів дотримувався і Ю. Шерех. Говорячи про це ще стосовно “Народного Малахія”, він завважує непересічний характер посталої у співпраці драматурга та режисера проблеми: “Окремою темою могло б бути творче відтворення в п’єсі і виставі традицій українського народного театру – того самого, що виродився в наш так званий “етнографічно-побутовий” театр і що його справжні традиції так цінили Микола Куліш і Лесь Курбас” [2]. Пізніше у “Мині Мазайлі” постать саме М. Кропивницького недаремно виникає в уяві А. Куренка – досить поглянути на фотографію М. Крушельницького у цій ролі, щоби побачити, з якого “оригіналу” “списувалася” зовнішність дядька Тараса. До речі, і засоби розроблення малюнка ролі у нього суттєво відрізнялися, приміром, від тих, що впроваджував Й. Гірняк. Це одразу помічає П. Рулін. Порівнюючи обох митців, він спеціально наголошує на відповідному моменті.

Уся наскрізна лінія ролі дядька Тараса спрямовувалася до “олюднення” героя: йшлося про ретельне відтворення його реакцій, поведінки, манери триматися, власне, характерности. Він мусив стати добре впізнаваним, зрозумілим, близьким. Саме подробиці робили цю постать на березільському кону значно симпатичнішою. “Старанним опрацюванням Крушельницький досяг максимальної зосередженості дрібних рисок, що виявилися далі у всій поведінці актора на сцені. Широкі штани, короткий зріст, ши-

роки кроки – все це створювало враження якоїсь безпорадності, кволої нікчемності поруч максимальної роздратованості. Особливої загостреності досягали сцени, де дядько Тарас готується виступати на родинній дискусії, розкладаючи свої зшиточки та папірці й довго вишукуючи в них потрібні назви; варто згадати також сцену, коли дядько Тарас мавпує тьотю Мотю, виявляючи максимум злості проти неї, а все ж мусивши коритися їй на дискусії” [3].

Такий дядько Тарас якнайкраще “пасував” саме для Моки, відтіняв його запальну вдачу, перейнятість національною ідеєю. Звичайно, план стилістичного окреслення постаті героя М. Крушельницького тяжів до відвертого “буфу”, тоді як Мока Л. Сердюка вбирався у “шати” героя ліричної комедії. Проте обоє вони дивно віддзеркалювалися один в одному. Навіть більше – дядько Тарас у сценічному потрактуванні “Березоля” справляв враження пародійно-парадоксального alter ego Моки. Через їхнє взаємне віддлунування виникало чимале, багате змістами енергетичне



Мар’ян Крушельницький – Тарас у виставі “Мина Мазайло” М. Куліша. “Березіль”, 1929 р.

поле.

Щодо визначальної (для загалу) місії героя М. Крушельницького – слугувати протиположною тьоті Моті, то березільському дядькові Тарасові таке було явно “не під силу”; дотягнутися до ролі її головного опонента комедійно-романтичної полтавський “українофіл” аж ніяк не міг. І це при тому, що панівна ідеологія вимагала “паритету” у засудженні “великодержавного шовінізму” та “буржуазного націоналізму”. Театр відмовлявся ставити обох героїв на один щабель, маючи для цього власні підстави.

Знаменита курська тітка, яка з пафосної Мотрони, ніби за законами клоунади, вмиє “перекридалася” на анекдотичну тьотю Мотю, на березільському кону мала трьох видатних виконавців. Головною, безперечно, слід вважати Н. Ужвій. Двоє інших – А. Бучма та Л. Сердюк – грали мадам Розторгуєву кілька разів, лишивши по собі театральні легенди, на жаль, документально мало чим підтвержені. Славетна тьотя Мотя вихопилася з-під пера М. Куліша і скочила на березільську сцену із таким переможним азартом, який міг легко загмарити все і вся у знаменитій виставі Л. Курбаса. Як жоден інший персонаж, вона здобуває фантастичну популярність головно завдяки винятковому талантові драматурга. Таких блискучих ролей мало в історії не лише українського театру ХХ ст. Але акторське “очуднення” літературного образу, попри “самогральність” персонажа, потребувало неабияких зусиль і майстерності. Насамперед – стильової чутливості, збудливості, сценічного шарму, незаперечно комедійного.

Про тьотю Мотю писалося і говорилося у схожих виразах. “Соковитими бурлескними барвами змальовувала Н. Ужвій безапеляційність і азартний темперамент міщанки тьоті Моті”[4]. “Соковито, яскраво грає Ужвій тьотю Мотю, в якій вміщена стихія величезної “плотоядної” життєрадісності”[5]. На сцені вирувала неугамовно-переможна сила, яку ніщо у світі не могло зупинити. Агресія заміняла Мотроні Розторгуєвій принципи, безапеляційність – переконання. І все це за найвищою шкалою напруги, галасливо й нахабно. Створінням Н. Ужвій все новітнє радянське міщанство “поіменувалося” із відвертістю і сконденсованістю, доступною тільки масці. Про те, що саме тьотя Мотя була головним об’єктом сатири і що саме така



*Йосип Гірняк – Мина Мазайло  
у виставі “Мина Мазайло” М. Куліша.  
“Березіль”, 1929 р.*

диспозиція виявилася влучною, опосередковано свідчить, приміром, приватне листування у колі найближчих друзів авторів вистави. Ю. Яновський спеціально пише з Києва до А. Любченка, сповіщаючи про гастролі “Березоля”: “1-го травня йшов “Мина Мазайло”. Були делегації Москви, Ленінграда. Страшна холодність прийому. В третій дії навіть виходили зі здивованням та образою. Вони певне чекали гопачків та галушок, бо сьогодні в “Пролетарській Правді” є серед вражінь лнгр. робітників рядки про те, що вони чекали в “Березолі” побачити життя укр. робітника й селянина, а бачуть “Мазайла”. Я такий радий, що скачу зі своїм апендицитом. Поцілуйте Гуровича – прекрасного зануду! Київ. 4. V. 29” [6].

Здавалося, локальних тонів за такої моделі будови образу цілком достатньо, аби окреслити тьотю Мотю. Однак Й. Шевченко помічає, що постановник зовсім не обмежує актрису кількома, нехай дуже виразними, рисами. Йому здається, що Л. Курбас це робить даремно (карикатура ж бо нюансів не потребує!). “Гра Ужвій – тьоті Моті – повна глибоко відчутого змісту, хоча режисер чомусь поєднав у цій постаті суперечливі зовнішні засоби (хитрість, елементи загарбного пожадливого характеру, що добре характеризують її “великодержавність” з несподівано швидкими, гострими поворотами, взятими з зовсім іншого психологічного арсеналу)”[7]. Неоднозначність її ніби перевантажувала, ускладнювала, чого, на думку критика, тьотя Мотя була зовсім “не варта”. Л. Курбас, вочевидь, дотримувався іншого погляду. Він не збирався надміру примітивізувати об’єкт критики, аби легше було його “засудити”. Це стосувалося й інших членів родини Мазайлів – “колючо-чуттєвого образу чарльстонно-опереткової” [8] Рини (Н. Титаренко) чи тупувато-безпорадної Мазайлихи (Н. Пилипенко). Робота всього ансамблю дійсно заслуговувала поцінування як концертна.

Музичні асоціації, вподобані різними критиками, цілком відповідали характеру сценічних подій. Метафорика спектаклю – чуттєва й водночас узагальнююча – потребувала саме таких виразів. А ще, за традиціями “концертного” виконання, зі сцени усувалися будь-які (особливо побутові) реалії із надто конкретними ознаками – ніщо не мусило відволікати уваги від виконавця та виконання. За схожими



законами організовувалося і сценічне середовище. В. Меллер багатьох здивував просторовим рішенням, яке у чистому вигляді не спиралося ані на умовні, ані на реалістичні принципи. Зовсім не порожній кім містив обмаль речей, звичайних для приватного приміщення. Стіл, канапа, лічені стільці радше позначали “ігрові місця” (як, зазвичай, годилося б на час проб), аніж “створювали образ” конкретного середовища. Художник, можемо сказати, пропонував не хатнє помешкання, а його декларацію. Така образна “стерильність” зовсім не передбачала жодної індивідуалізації. (“Концерту” ж бо вона не потрібна).

Можливо, на це треба дивитися з погляду принципу оголення прийому, характерного для попередньої доби. Можливо. Якби над усім нейтрально-безвідносним “позначенням” людського житла не здіймалося “щось” зовсім неймовірне. Здавалося, над жалюгідним життям злочасних обивателів прокреслено орбіти космічних тіл. Еліпси, радіуси, схожі на щогли, сталеві “хребці” башт перетиналися десь у надземних висотах. Вони навіювали згадки про твори нещодавно актуального “лучизму”, вражали розмірами і геометрією. Мазайли цього не лише не розуміли, а й не здатні були побачити. Ніби протистояли одне одному за законами малих і великих чисел.

Засобами пластичної режисури на березільському кону організовувалося зіткнення світовідчуттів різних “профілів” і масштабів. Окрім цього, простір сцени досить безладно “захаращувався” великими чотирикутними щитами, “на яких видніли аплікації деталей міщансько-домашньої обстановки” [9]. Міщанський світ пнувся примножитися, побільшати, але виходили тільки скалки, – гігантські, проте, однаково, скалки. Величезні щити (за Н. Кузякіною – “крегівські”, хоча у їхній “трі” відбився радше принцип просторового розв’язання “Макбета” Л. Курбаса 1924 р.), крім усього, подібно до господарів квартири, виявляли здатність до мімікрії, міняючи “свій вигляд відповідно до ходу п’єси (дуже вдало подають вони під час дискусії вивернуті матраци – пружину й траву)” [10].

Досліджуючи розвиток основних тенденцій березільської сценографії, Д. Чукін вбачає в оформленні “Мини Мазайла” певний етап становлення української театральної-декораційної школи. В опануванні законами інтерпретації, організації, переосмислення простору самим рухом сценічної дії, точніше – у формуванні сценічної дії засобами пластичної режисури, – відповідному етапу діяльності березільської сценографічної школи, якою керував В. Меллер, належить особлива роль. “Мина Мазайло”, за Д. Чукиним, – принциповий приклад послідовної реалізації ідеї ритмічного акцентування середовища: “Шляхом підкреслено поданої ритмізації простору, не завуальованого конкретним речовим оформленням, розв’язує

художник оформлення “Мини Мазайла”. Фрагменти – натяки на речі з характерною фактурною розробкою, багато сприяють, поруч основних ритмічних ліній спектаклю, вияву романтичного тону вистави” [11]. Остання теза особливо істотна, оскільки зауважує ще один рівень послідовних спроб романтизації п’єси М. Куліша.

Окрім досить прозорої опозиції “двох світів, двох світоглядів”, художник запроваджував ще один вагомий принцип, словами Л. Курбаса, “просторової наголошеності”. З обох боків сцени, під невеликим кутом одне до одного і до глядної зали стояли два чималих трюмо. Візуально вони асоціювалися із щитами і в такий спосіб ніби пов’язували між собою умовні й “безумовні” об’єкти середовища, правили за їхній перехідний модуль. Але по суті дзеркала мали “власну” роль. На самому початку вистави “Лесь Курбас водив Рину та Улю від дзеркала до дзеркала, пропонуючи їм чарівні мережива, що розвивалися із натяків інтонацій, музики слова і мови, ба, навіть з руху обличчя та речей... Їхні діалоги й окремі репліки перепліталися різними паралельними діями, жестами, мімічними виразами внутрішніх станів... Два дзеркала, у яких не тільки Рина й Уля, але й згодом всі персонажі віддзеркалювалися й перевіряли свої вирази очей, обличчя і т.п., розсували стіни міщанського гнізда, переносили обставини, проблему і дію у простір цілої країни, цілої нації” [12]. Герої вистави заглядали у дзеркала частіше, ніж будь-хто у свою власну душу. Тим часом “підступні” люстра, крім “ідентифікації” персонажів, досить відверто і “самовільно” множили їх без упину, часто в гранично карколомних ракурсах. А ще геометрія докільля дзеркалами суттєво корегувалася чи навіть деформувався. Простір втрачав ясність і стабільність параметрів; він вигинався, зазнавав дроблення, втрачав цілісність. Містифікація поволі “опанувала” простором, “втручаючись” у дію, яку “перетворювала” блискучими поверхнями дзеркал. Особа і подоба проживали паралельні сценічні життя, зрівнявшись у своїх “правах” порталом та лінією рами.

Дзеркала, як такі, а тим більше, “включені у дію” найпершим епізодом вистави, прямо апелювали до славетного гоголівського “неча на зеркало пенять”, поширюючи значення ще однієї (не менш важливої, ніж мольєрівська) гілки родовету твору М. Куліша – Л. Курбаса. І, як це було за часів Гоголя, епіграф аж ніяк не стосувався самих лише персонажів твору. Ряд – Мольєр, вертеп, Гоголь – визначав духовний зміст спектаклю як гостросатиричного, а не фельєтонно-локального явища. Масштаб був значно більший, і не лише через опуклу романтичну рельєфність. Сатиричне у відповідному контексті відтінялося та радикалізувалося в особливий спосіб.

Нарешті, романтичний план “Мини Мазайла” у



“Березолі” безпосередньо залежав від прийомів відтворення “життя” української мови – одного із найважливіших “героїв” п’єси і вистави. Саме мова робила Моку Л. Сердюка ліриком, а закоханість у рідне слово перетворювала пересічного молодика на поета. Переродження на справжнє почуття примітивного флірту, на який лише й була спочатку здатною Уля (О. Доценко), відбувалося “завдяки” поетичній красі народної балади. І Мока, і якоюсь мірою Уля були у своїм зачаруванні українською мовою неофітами-романтиками. Соціального, політичного аспекту колізії із “укрмовою” вони зовсім не усвідомлювали. Вони своєю поведінкою їх радше відкидали. Недаремно рідна мова у їхніх реакціях (подеколи майже “школярських”) зазнає лише естетичного “осягання”.



*Надія Тимаренко – Рина  
у виставі “Мина Мазайло” М. Куліша.  
“Березіль”, 1929 р.*

Вони, сказати б, зупиняються на стадії замилювання словом, при тому, що їх самих (героїв) у виставі майже іронічно окреслено. Цілком очевидно – драматизму національного питання вони не відчувають, а може, навіть і нехтують ним.

Саме на такому – “зневаженому” Мокою та Улею аспекті зосереджується дядько Тарас М. Крушельницького. Але його гротеском “спотворене” обличчя, часом “клоунська” поведінка, психологічна неадекватність, жанрові ознаки “водевільного дурня” – завадили належному ставленню до зовсім небезпідставних кпин героя. Водночас, якщо театр і не афішував поблажливішої оцінки дядька Тараса і – навіть більше – фактичного визнання справедливості більшості його закидів, – то різниця у підходах до змалювання героя М. Крушельницького та героїні Н. Ужвій була досить прозорою. Першого – розглядали як романтика на стежі політичної історії та філології – і через те – персонажа романтичної комедії, другу – циніка-невігласа, що її “місце” було в балагані. Перший – пов’язувався із незворотним минулим, що додавало щемливої ніжності сприйняттю дядька Тараса. Друга – уособлювала чималу загрозу як сила “теперішня” – всюдисуща, міцно вкорінена у соціальні процеси сила, з чималим “родоводом” і здатністю прориватися у “майбутнє”, до того ж, на керівні ролі.

У Л. Курбаса ця пересічна обивателька всім своїм еством стверджувала не саму тільки власну дурнувато-страхітливую “позицію” – режисер потрактював її як рупор мас. Не важко було уявити під її знаменами чималі шерехи обивателів укупі із “корманичами” но-

вітньої влади. Мовна “програма” березільської тьоті Моті, краще сказати, “запрограмованість” Мотрони Розторгуєвої, саме у словесних формулах виявляла ганебні наслідки антиукраїнської політичної діяльності. В інтерпретації Л. Курбаса мова тьоті Моті якраз і була її “характером”, загостреним до маски.

Нарешті – сам “титульний” герой вистави. Він вбачав у мовній проблемі головну прикмету свого кричущо нещасливого суспільного становища. Тому-то персонаж Й. Гірняка і з’явився на кону “Березоля”, що його проблема була і лишилася найважливішою не для одного лише Мина. Дійсно, гноблений у своїм соціальному і приватному існуванні, він шукає “перепустки” у краще життя, відсахнувшись від свого роду-племени.

Не вельми значного розуму, Мина був достоту чоловіком практичним. Позначенням свого “українства” причиною страждань, втрат, обмежень такий герой мав завдячити не тільки власній недолугості. У Мина Й. Гірняка вистачає “підстав” для такої позиції, вона зумовлена не вчора посталою політичною доктриною. Виникає питання: “А чого ж він так цим переймається сьогодні? Невже нічого не змінилося за десятиліття “нового життя”?”.

Це нериторичне питання хвилює не самого лише Мину Й. Гірняка. Ним себе творчо “обтяжували” березильці. Саме на цім рубежі і пролягав тематичний водорозділ між виставою Л. Курбаса та інших українських театрів, зосереджених на “викритті національного міщанства”. Це гасло використовували і в “Березолі”, але ідеологічний розгром, що його зазнала їхня праця, за відсутності негативних реакцій на інші постанови Кулішевого твору, прямо вказували на серйозну змістову різницю між спектаклями.

Мало що провіщало розправу над березільською виставою на час прем’єри. Перші закиди справді стосувалися лише п’єси. Критикам не подобався її “філологізм”. Цей “твір для читання” – за їхнім наполяганням – виглядав вкрай несценічним. Найбрутальніше у цьому дусі висловлювалися Є. Касьяненко та П. Любченко (Кость Котко), які не зупинилися і перед політичними звинуваченнями, закидаючи авторам нехтування генеральними настановами більшовиків щодо національного питання.

Навіть Й. Шевченко дозволяє собі говорити

про “ідеологічні хиби” через брак чіткості у змалюванні Моки, якого слід було краще позиціювати в проблемах національних. Критик необачно дає зрозуміти, що любов Моки до рідного краю несумісна з вимогами до позитивного героя, сформульованими ідеологічним апаратом радянської влади. У нього – та й в інших – дописувачів жодного незадоволення не виникає тоді, коли на кону панує сатира. Але романтичне обарвлення теми “мови”, очевидна прихильність до пристрасного адепта рідного слова Моки, те, що слідом за драматургом “Березіль” підносить “мову” на небувалу височінь, – бентежить і збиває з пантелику. Й. Шевченко з жалем констатує: “Проте і Мокій – темпераментний у націоналізмі – блідий в інтернаціоналізмі” [13]. А головне – бадьорість, оптимізм, краса життя відтворювали у спектаклі і п’єсі зовсім не представники “передового загону партії”.

Сам критик через кілька рядків таки змальовує справжнє джерело радісного хвилювання, спричинене твором: “Слова блищать, поєднуються в несподівано сміливих комбінаціях, сміються метафорами, сплітаються й розсипаються бризками парадоксів – тут є щось і від барвистого народного примітиву, і від досконалої й скупкої техніки сучасного індустріалізму. Але цих слів усе ж занадто багато – вони заливають своїм широким потоком усю п’єсу” [14].

Л. Курбас цілковито поділяв принципові настанови драматурга щодо національного питання. Вочевидь і романтична стилістика спектаклю, якої він прагнув, не лише стосувалася окремих постатей чи кола образних засобів. Сама українська мова поставала на сцені “Березоля” об’єктом високого романтичного осягання. Романтизувався образ національної культури, яка через мову “сповіщає” світові про свою красу, щирість, гуманність.

Звичайно, така спрямованість твору вкупі із “нехтуванням” політичним замовленням була приречена на незаперечну відсіч. “Осанна” національній ідеї через оспівування мови як такої (не лише зразків, що були предметом замилювання Моки, але й мови самої п’єси, Кулішевої, взагалі – української), вертепні, гоголівські рефлексії робили цю “просту” річ не такою вже й простою.



*Наталія Ужвій – тьотя Мотя  
у виставі “Мина Мазайло” М. Куліша.  
“Березіль”, 1929 р.*

“А тим часом український театр дістав свою найкращу комедію, може, свою єдину комедію, якщо властивістю комедії вважати легкість, грайливість, ритмічність, грацію на підложжі глибокого, але тільки натягненого змісту” [15].

Схожим було ставлення до неї публіки. Й. Гірняк згадував, що реакції глядної зали навіть перешкождали сценічній праці: “Кожного вечора зала “Березоля” була переповнена. Під час вистави актори були приневолені з великою напругою пристосовуватися до спонтанних реакцій глядачів, щоб не порушити і не зруйнувати ритму дійства. Привабливі для лицедіїв оплески та гомеричні сміхи цього разу ставали ведмежою послугою для

“вдячних” виконавців ролей. Ми мусили з великою увагою уловлювати секунди віддиху глядачів, щоб своїм дійством приневолити їх до дальшого сприймання того, що відбувалося на кону” [16].

Весь квітень грали “Мину Мазайла” при аншлагах. У травні “Березіль” гастролював у Києві, насолоджуючись виявами пристрасної любові, на яку була щедрою київська публіка. І це при тому, що під час відвідин своєї мистецької батьківщини театр зазнав струсу дискусії про “Народного Малахія”, коли Л. Курбас та М. Куліш змушені були обстоювати право на мистецьку самостійність, право вільного творчого висловлювання. Обидва митці підтвердили єдність своїх позицій, попри спроби “розколоти” їхній дует. Але загалом київська публіка виявилася прихильнішою до творів М. Куліша – Л. Курбаса, а фахова критика – більш чуйною та професійною. Схожою ситуація виявилася і на гастролях в Одесі.

На початку червня у Харкові відбувається театральний диспут, а насправді – генеральний бій, який дали М. Кулішеві та “Березолі” вуспівці, найнеприхильніша до Курбаса частина партапарату (хоча М. Скрипник і закликав не надто політизувати суперечку сторін). Л. Курбас виступав двічі, намагаючись оборонити театр, оприлюднити своє бачення ситуації у сценічному мистецтві взагалі та “Березолі” зокрема, як вона складалася на кінець 20-х років. Він стурбований негативними тенденціями загального процесу, зокрема, залученням до вирішення суто мистецьких проблем так званого “масового” глядача, якому надавалося право “вчити” художника (а саме “масовий”

глядач часто був малоосвіченим, зрусифікованим, художньо неписьменним). Серйозну загрозу, на думку Л. Курбаса, становила практика групової боротьби – через її агресивність, спроби втягати у “свою вузьку сферу театр і тим позбавляти його більш широкого погляду на речі” [17]. Нарешті, актуалізувалася проблема соціального вмісту роботи “Березоля”, яку дедалі частіше визнавали викривленою, такою, що нехтує реакціями публіки, навіть більше – спрямованою на розрив з потребами не самої лише публіки, а й ідеологічними засадами політики партії.

Пафос виступів критиків театру був відверто й радикально негативним. Л. Курбасові не вдалося змінити спрямування дебатів. “Методи його самозахисту у ситуації, що склалася, були такою ж мірою чесними, як і найвними, вони надали чималої радості його супротивникам. Керівник театру “Березіль” – театру відкрито політичного – захищав тепер колектив від демагогії, розрахованої на вузькі інтереси дня... Вуспівська критика, яка підтримувала театр ім. Франка, звинувачувала Курбаса і “Березиль” у відриві від мас та небажанні сприяти будівництву соціалізму, у політичних помилках “Народного Малахія” та “Мини Мазайла”, в пропаганді націоналізму” [18].

Ситуація на диспуті вражала ворожістю ставлення до М. Куліша, Л. Курбаса та “Березоля”. Панива атмосфера позначилася і на заключному слові наркома освіти М. Скрипника, який зазвичай більш схилявся до кола ваплітян і Л. Курбаса, ніж до вуспівців, і шукав шляхів компромісу між обома сторонами, а для себе – “проміжної” позиції у суперечці. Навіть він не уникнув формулювань надто небезпечних: “В чому причина неприйняття п’єси у театрі Курбаса? Художня поцінка твору? – Ні. Постановка тов. Курбаса? Ні. Не художня і не театральна, а політична поцінка негативних постанов “Мини Мазайла” чи “Народного Малахія” [19].

Очевидно, Л. Курбас, переживши цю ситуацію дуже болісно, з одного боку, вважав її тимчасовою, а з іншого – аж ніяк не оприлюднював намірів ревізувати чи у будь-який інший спосіб змінювати обрану ним стратегічну лінію. Про це свідчить, насамперед, упертість, з якою він робив чергову редакцію “Народного Малахія”, спромігшись дотягнути життя вистави до 1930 р. Аналогічно складалася ситуація з “Миною Мазайлом”. Його грали, щоправда, до 1931 р., але показували на гастролях у Тбілісі. Попри виразну специфіку, “Мина Мазайло” виявився цілком зрозумілим грузинському глядачеві. А тьотю Мотю Н. Ужвій взагалі сприймали з особливим ентузіазмом, не в останню чергу через ідеологічну та тематичну спрямованість, блискуче відтворене ставлення творчого колективу до великодержавного шовінізму. Різниця у реакціях на виставу грузинської та російської публіки не може

не впасти у вічі, не може не засвідчити особливої принциповості сценічного твору.

Мистецька біографія п’єси і вистави виявилася напрочуд промовистою не лише для долі Л. Курбаса і М. Куліша, а й усього вітчизняного театру. Естетичний, стильовий вміст драми, театральними засобами трансформований й акцентований, виявив свою здатність гранично посилювати принципові соціально-культурні, політичні аспекти твору, провокувати асоціативні процеси, які збільшували його масштаби, духовні виміри, ідейну спрямованість. Культурні феномени, що постали на терені стильової трансформації п’єси в театрі “Березиль”, розкрили безмежні творчі можливості авторів вистави, унаочнили винятковий потенціал національної сцени наприкінці 20-х рр. ХХ ст., у переддень жорстокого винищення цього блискучого покоління українських митців. Переконливий художній результат їхньої творчої праці стає своєрідною “підставою” для всіх подальших подій життя і М. Куліша, і Л. Курбаса, і театру “Березиль”, визначаючи справжню “ціну” прагнення художньої довершеності, професійної гідності, високої мистецької відповідальності.

1. Куренко А. *Гастроли театра “Березиль”*. “Мина Мазайло” // *Вечерний Киев*. – 1929. – 3 травн.
2. Шерех Ю. *Друге народження “Народного Малахія”* // *Юрій Шерех. Пороги і Запоріжжя: У 3 т.* – Т. I – *Харків*, 1989. – С. 432.
3. Рулін П. “Березиль” у Києві // *Життя й революція*. – 1929. – Кн. VII–VIII. – С. 149.
4. Черкашин Р. *Ми – березильці*. (Рукопис. Зберігається у М. Р. Черкашиної-Губаренко)
5. Романовський М. “Мина Мазайло” (“Березиль”) // *Харьковский пролетарий*. – 1929. – 26 квіт.
6. Голубі диліжанси. *Листування ваплітян (Матеріали з архіву Аркадія Любченка)*. – *Нью-Йорк*. – 1955. – С. 19.
7. Шевченко Й. “Ножіці” в театрі // *Критика*. – 1929. – № 6. – С. 115.
8. Романовський М. “Мина Мазайло” (“Березиль”)...
9. Гіряк Й. *Спомини*. – *Нью-Йорк*. – 1982. – С. 316.
10. Рулін П. “Березиль” у Києві... С. 147.
11. Чукін Д. *Художник у “Березолі”*. – *ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України*. – Фонд 42. – Од. зб. 15.
12. Гіряк Й. *Спомини...* – С. 314.
13. Шевченко Й. “Ножіці” в театрі... С. 113.
14. *Там само*.
15. Шерех Ю. *Шоста симфонія Миколи Куліша // Микола Куліш. Твори в 2-х томах*. – Т.2. – *К.*, 1990. – С. 332.
16. Гіряк Й. *Спомини...* – С. 312.
17. Кузякина Н. *Становление украинской советской режиссуры*. – *Л.*, 1984. – С. 63.



Оксана ПАЛІЙ



*Юрій Стефанчук*

## ХУДОЖНИК ЮРІЙ СТЕФАНЧУК – ВІДОМИЙ І НЕВІДОМИЙ

Здавалось би, що постать художника Юрія Стефанчука (1908–1995) мала бути достатньо окресленою в театрознавчій літературі, присвяченій, зокрема, історії Львівського театру імені Марії Заньковецької. Адже саме цьому колективу митець віддав понад тридцять років життя, здійснивши декоративне оформлення до більш як 80-ти заньківчанських вистав (всього ж їх у доробку художника, як свідчить буклет до його ювілейної виставки 1983 р., двісті шістдесят)[1]. Але відомі видання – “Заньківчани. Збірник спогадів”, “Львівський театр імені Марії Заньковецької” О. Кулика, “Заньківчани” Б. Кордіані та ін. – містять про Ю. Стефанчука мало інформації. Найрозлогіше висловився про художника довголітній мистецький керманіч заньківчан Борис Романицький у своїй статті “Уривки з моїх спогадів”, вміщеній у збірнику спогадів “Заньківчани”. Він вважає за потрібне окремо підкреслити значення діяльності талановитого художника Юрія Стефанчука: “Він у нас працював від 1932 по 1963 рік і створив ряд прекрасних оформлень до вистав “Лісова пісня” Лесі Українки, “Підеш – не вернешся” І. Кочерги, “Гайдамаки” (постановка 1939 року), “В степах України” О. Корнійчука, “На дні” М. Горького, “Вій, вітерець” Я. Райніса, “Сон князя Святослава” І. Франка і багато інших. Ю. Стефанчук був уважним і дбайливим організатором всього творчого процесу в справі декоративного оформлення вистав. Це був хазяїн в хорошому значенні цього слова, дбайливий і невтомний розпорядник і керівник як художньо-декоративних, так



*Марія та Степан Стефанчуки. 24 вересня 1906 р. З архіву У. Стефанчук.*



*Юрій Стефанчук за роботою, 1930 р. З архіву У. Стефанчук.*



і технічно-декораційних цехів. Він умів своєчасно забезпечити художній рівень всієї декораційної справи театру”[2].

Ця думка Б. Романицького, прямо цитована або перефразована, тиражувалася в усіх подальших працях, що стосувалися історії Театру імени Марії Заньковецької, а творчість Юрія Семеновича Стефанчука так і залишилась не оціненою належно, не дослідженою, просто маловідомою сторінкою історії українського театру. Тому сподіваємось: розвідка, в основу якої ліг родинний архів сім’ї Стефанчуків, матеріали Державного архіву Львівської області й спогади заньківчан, архів Ю. Стефанчука, що зберігається на кафедрі театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. Івана Франка, публікації в пресі, буде першим кроком до відкриття цього знайомого-незнайомого театрального острова на ім’я Юрій Стефанчук. Окрема подяка – онуці художника, Устині Стефанчук – за допомогу у пошуку матеріалів та написанні статті.

Основні біографічні дані містить уже згаданий буклет до мистецької виставки Ю. Стефанчука, що відбулась у приміщенні Львівської організації Українського театрального товариства (нині – Національна спілка театральних діячів України). Отже, Юрій (Георгій) Стефанчук народився 17 січня 1908 р. в селі Роток під містом Біла Церква на Київщині у родині Марії та Семена Стефанчуків. Батько, полковник царської армії, походив з давнього козацького роду.

Ще в шкільні роки почав захоплюватися живописом, у 1920–1925 рр. навчався в школі рисунку, де його першим учителем був художник Іван Міщенко. Саме він підготував юнака до вступу у Київський художній інститут, де той з 1928 по 1931 р. здобував освіту під керівництвом знаних художників Ф. Красицького, Ф. Кричевського, В. Касіяна, І. Плещинського та інших.

Між школою рисунку та художнім інститутом Юрій Стефанчук пройшов не менш важливі, а можливо, й визначальні для його подальшої долі студії: у 1923–1925 рр. він уперше почав осягати таємниці театральньо-декораційного живопису в театральній майстерні Мистецького Об’єднання “Березіль” під керівництвом В. Шкляєва у Білій Церкві. Очевидно, що саме там митець ближче зазнавознайомився з методами роботи Вадима Меллера. Можливо й те, що саме в цей час Юрій Стефанчук вирішив пов’язати свою долю з театром.

Тоді ж, з 1925 по 1928 рік, Ю. Стефанчук працював гравером-літографом у Білоцерківській літодрукарні тресту “Держдрук”, поєднуючи працю із роботою у Білоцерківському робітничо-селянському театрі ім. Л. Курбаса, де вперше оформив виставу “Яблуневий полон” І. Дніпровського.

Тож по закінченні інституту Ю. Стефанчук дебютує як професійний художник-постановник у Театрі музичної комедії Донбасу. Тут він здійснив у 1931–1932 рр. оформлення постанов: “Наталка-Полтавка” І. Котляревського, “Катерина” М. Аркаса, “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського, “Мірандоліна” К. Гольдоні. На жаль, дуже мало знаємо про цей період творчості митця (заповнення цієї прогалини – справа подальших розвідок), але в архіві художника знаходимо розроблений ним логотип цього театру – майстерно скомпоновані, злітовані у завершену динамічну форму знакові для радянського театру предмети: шахтарське кайло, серп, символи сцени.

Від 1932 р. Ю. Стефанчук – у Запорізькому державному українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької.

*Ю. Стефанчук. “Парк Александрія”. Автолитографія, 1931 р. З архіву Ю. Стефанчука (зберігається на кафедрі театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Франка).*



*Юрій Стефанчук. Артемівськ, 1932 р. З архіву У. Стефанчук.*



*Ю. Стефанчук. Логотип Театру музичної комедії Донбасу. З архіву У. Стефанчук.*



Однак перша вистава в оформленні молодого художника датована 24 березня 1934 р. – це “Чужа дитина” Б. Шкваркіна. В цей час у театрі активно працюють художники Ф. Нірод, М. Санников. У наступному сезоні в оформленні Ю. Стефанчука йдуть уже дві прем’єри (“Життя кличе” В. Білль-Білоцерківського та “Весілля Кречинського” О. Сухово-Кобиліна). В сезоні 1935–1936 рр. з десяти прем’єр оформлення до трьох здійснив Ф. Нірод, чотирьох – Ю. Стефанчук, по одній виставі оформили, очевидно, запрошені художники М. Андрущенко, М. Єршов, Г. Палін. Тож є всі підстави вважати, що з цього сезону Ю. Стефанчук повноцінно працює у театрі як штатний художник – очевидно, він замінив на посаді М. Санникова, що працював перед тим у театрі п’ять років.

У Стефанчука-художника одразу чітко виділяються дві репертуарні лінії: перший – радянська драматургія, яку представляють в запорізькому періоді, окрім вже зазначених вище, “Далі буде” О. Бруштейна, “Дні юности” І. Микитенка, “Дві ночі” І. Прута, “Ой у полі нивка” О. Левади, “Аристократи” М. Погодіна, “Мати своїх дітей” О. Афіногенова, “Шестеролюбимих” О. Арбузова. Друга лінія – це українська класика, що стала домінантою у всій творчості художника. У Запоріжжі він оформив “Наталку-Полтавку” І. Котляревського (1936), “Гайдамаки” Т. Шевченка (1939), “Безталанну” І. Карпенка-Карого (1939), “Лісову пісню” Лесі Українки (1939). До цього переліку слід ще

додати і “Підеш – не вернешся” І. Кочерги (1936 р.), автора, що тоді потужно входив на сцени українського театру.

Найбільше у цей період Ю. Стефанчук співпрацював із режисером Іваном Богаченком, але здійснював декораційне оформлення і до постанов у режисурі О. Олесея та Б. Романицького. Цікавий то був час: майже одна за одною у 1939 р. відбулись прем’єри “Гайдамаків” Т. Шевченка та “Богдана Хмельницького” О. Корнійчука! Першу з цих вистав довірили Ю. Стефанчуку, декорації до другої створювали у подвійному авторстві: Ф. Нірод – Ю. Стефанчук.

Своєрідною кульмінацією запорізького періоду творчості Ю. Стефанчука можемо вважати 1939-й рік – коли він здійснив оформлення до “Гайдамаків” (в режисурі Б. Романицького) та “Лісової пісні” (в режисурі І. Богаченка). Про особливий успіх цих вистав свідчать схвальні відгуки київських рецензентів, що могли познайомитись із добірним репертуаром заньківчан під час їхніх гастролей у Києві 1939 р.

Час був справді цікавий! Спираючись на документи із збірки ДАЛЮ, нам вдалось виявити та частково реконструювати діяльність у малодослідженому запорізькому періоді в структурі Театру імені Марії Заньковецької мистецько-пошукового підрозділу під назвою “Творчо-методична лабораторія-кабінет”[3]. Він складався з кількох секторів: акторський (керівник – Б. Романицький), режисерський (керівник – В. Івченко), художній (керівник – Ф. Нірод), літературно-драматургічний (керівник – О. Писаревський), етнографічний (керівник – невідомий). Можемо припустити, що керівником цього сектору міг бути Юрій Стефанчук. Аргументами на користь такої тези є те,

*Сцена з вистави “Богдан Хмельницький” О. Корнійчука. Режисер – Василь Харченко. Художники – Федір Нірод, Юрій Стефанчук. Запорізький театр ім. М. Заньковецької, 1939 р. З архіву У. Стефанчук.*





що лабораторія-кабінет, взорована, очевидно, на творчу практику “Березолно”, сприяла цілеспрямованому розвитку кожного з напрямків мистецької діяльності у театрі. А що Ю. Стефанчук був особливо чутливим до етнографічної точності, достовірності матеріального світу вистави, доводять і ескізи, і світлини з вистав, і спогади заньківчан повоєнного періоду – тож були поважні підстави доручити йому керівництво цим сектором.

Так чи інакше, але художник Ю. Стефанчук брав якнайактивнішу участь у роботі лабораторії-кабінету. Про це свідчить поданий Устиною Стефанчук документ цього періоду, а саме – зошит із доповіддю Ю. Стефанчука, виголошеною на одному із засідань Кабінету у червні 1939 р. Тема доповіді – “Вплив малярської культури на театр”, тут же вміщено і додатково-ознайомчий розділ: “Малярська культура Леонардо да Вінчі та Іллі Репіна в аспекті їх впливу на театр” (впадає у вічі суто Курбасове вживання категорії “аспект” – О. П.).

Першу частину доповіді укладено з кількох підтез: “художник у театрі”, “художник і драматургічний матеріал”, “художник і режисер”, “художник і актор”. Уже в самих вступних заввагах відчитуємо березільську ґрунтовність, високопрофесійність, ерудицію, широку обізнаність із західноєвропейськими театральними традиціями: “...За поданими тезами бачимо, що тема досить широка. По суті кажучи, кожна з підтез може бути цілком самостійною темою, яка вимагає не однієї-двох годин уваги до себе, а значно

більше”[4]. Про мистецтво театрального художника Ю. Стефанчук говорить так: “...Художник – викладач самого себе в своєму творі. Це процес в певній мірі виснажуючий творчий організм. Значить, повинен йти безперервний процес внутрішнього збагачення, нагромадження. В істоті художника повинна правильно працювати своєрідна поживна среда. Адже для того, аби безперервно удосконалюватись, потрібно не виходить з певного режиму... Прикро, коли з перших кроків приходиться задоволення. Це вже стає прикметою – страшним симптомом кінця творчої роботи, інакшими словами ознакою творчої несостоятельності, певною мірою відсутності розвитку творчої думки... Неможливо приступати до праці, коли в естві художника не визріло рішення, коли воно не стало цілком ясним раніше ніж він почне займатись всією послідууючою технологічністю...”[5].

Напередодні Другої світової війни Управління в справах мистецтв при РНК СРСР надіслало наказ під грифом “цілком таємно” від 20 березня 1940 р. “Про введення типових штатів у театрах республіканського та місцевого значення”. Згідно з цим наказом у театрах вводилися три типові штатні категорії. У заньківчанському колективі картина була такою: 1-а категорія – Б. Романицький, І. Богаченко, Д. Дударев, В. Данченко; 2-а категорія – Н. Доценко, Л. Кринський, Ю. Стефанчук, С. Грінченко; 3-я категорія – А. Дробиш [6].

Типові штати-категорії були чинними з 20 березня 1940 р. до 1 грудня 1944 р. Тож художник Ю. Сте-

*Сцена з вистави “Назар Стодоля” Т. Шевченка. Режисер – Віктор Івченко, художник – Юрій Стефанчук. Запорізький театр ім. М. Заньковецької, 1942 р. З архіву В. Яременка (зберігається на кафедрі театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Франка).*





Сцена з вистави "Сорочинський ярмарок" М. Старицького. Режисер – Борис Тягно, художник – Юрій Стефанчук. Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1948 р. З архіву В. Яременка (зберігається на кафедрі театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Франка).

фанчук разом зі своєю першою дружиною, актрисою театру Надією Доценко, належали до другої категорії, що свідчило про їхній високий статус у колективі.

Від 20 липня 1941 р. починається новий етап в історії театру – евакуаційний. З великими труднощами, поспіхом, заньківчани були евакуйовані із Запоріжжя

спочатку до станиці Лабінської на Кубані. Все майно, як згадував пізніше Ф. Нірод, помістилось в один вантажний автомобіль, брали тільки найнеобхідніше. Костюми до театральних вистав вивезли на собі. Це й стало однією з підстав того, що в евакуації заньківчани швидко відновили свій запорізький репертуар, і вже першого тобольського сезону презентували нові вистави.

На Кубані заньківчани перебували лише кілька місяців, їхній репертуар складався з української та зарубіжної класики: "Наталка-Полтавка" І. Котляревського, "Безталанна" І. Карпенка-Карого, "Уріель Акоста" К. Гуцкова, "Отелло" В. Шекспіра.

Український репертуар йшов в оформленні Ю. Стефанчука – отже, кубанський, як потім тобольський чи омський глядач осягав, бачив Україну, її історію, матеріальну культуру очима Ю. Стефанчука. Вже згодом, в евакуації у Сибіру, газети "Тобольська правда" та "Омська правда" окремо відзначали постанови української класики, в декоративному оформленні яких чільне місце належало Ю. Стефанчукові. Це були "Лісова пісня" Лесі Українки, "Маруся Богуславка" М. Старицького, "Назар Стодоля" Т. Шевченка, "Наталка-Полтавка" І. Котляревського, – вистави, що знайомили "місцеву



Сцена з вистави "Три сестри" А. Чехова. Режисер – Борис Романицький, художник – Юрій Стефанчук. Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1946 р. З архіву В. Яременка (зберігається на кафедрі театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Франка).



громадськість з культурою братньої України... “[7].

Звичайно, і в Тобольську, і далі, в Сталінську, продовжувалась лінія радянської драматургії – до репертуару художника додалися роботи над п'єсами “Русские люди” К. Сімонова, “Крилате плем'я” О. Первенцева, “Дим Вітчизни” К. Сімонова. Окремо зазначимо, що “Наталка-Полтавка” і “Ой не ходи Грицю...” в оформленні Ю. Стефанчука входили до репертуару заньківчанських театральних фронтових бригад та репертуару концертних бригад того періоду.

Театр імени Марії Заньковецької прибув до Львова 26 вересня 1944 р. Колектив отримав наказ на реєвакуюцію до Львова разом з Театром юного глядача імени Максима Горького, який до війни базувався у Харкові. Театральне майно заньківчан, в тому числі декорації, костюми до Львова не прибули, тому сезон відкрили лише 26 листопада[8]. Можемо лише уявляти, яких зусиль довелося докласти художникам Юрієві Стефанчуку та Федорові Ніроду, щоб розпочати новий сезон за таких умов. Тут, мабуть, доречно нагадати слова режисера-заньківчанина І. Гріншпуна, зафіксовані у ювілейному збірнику “Заньківчани”: “Це справді винахідливий художник, який чудово знає можливості сцени, її техніку. У тяжкі хвилини те-

*Сцена з вистави “Доки сонце зійде, роса очі виїсть” М. Кропивницького. Режисер – Віктор Івченко, художник – Юрій Стефанчук. Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1949 р. З архіву В. Яременка (зберігається на кафедрі театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Франка).*

атру він міг “врятувати” будь-яку виставу, створюючи художнє оформлення із деталей того, що мав театр. У художника Ю. Стефанчука є особлива любов саме до пошуку деталей в оформленні, в художньому чіткому відборі, що викликає у глядача образне сприйняття вистави”[9].

У першому львівському сезоні окрім “Генерала Брусілова” І. Сельвінського, вистави, розкритикованої Я. Галаном і знятої з репертуару, львів'яни продовжували знайомитись із новим для себе театральним

*Ескіз до вистави “Доки сонце зійде, роса очі виїсть” М. Кропивницького. Художник – Юрій Стефанчук. Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1948 р. З архіву Ю. Стефанчука (зберігається на кафедрі театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Франка).*







*Заньківчани на березі Балтійського моря. Латвія, 1948 р. З архіву У. Стефанчук.*

колективом та його нечисленними поки що роботами, серед яких – “Шельменко-денщик” Г. Квітки-Основ’яненка, “На перші гулі” С. Васильченка, “Мартин Боруля” І. Карпенка-Карого в оформленні Ю. Стефанчука.

У 1945 р. Юрій Стефанчук стає членом Спілки художників СРСР. Приблизно тоді ж він знайомиться зі своєю майбутньою (другою) дружиною – 20-річною Іреною Капарник, що навчалась у новоствореній 1945 р. театральній студії заньківчан. Знайомство було недовгим, у 1946 р. Ірену з родиною відправлено на заслання.

Ю. Стефанчук поїхав услід за дівчиною, ризикуючи втратити все, при тому не знайти кохану (адже точного місця заслання він не знав...). Проте доля зробила один із своїх карколомних поворотів, і на одній із тисяч безлюдних засніжених “перевалочних” станцій Ірена Капарник раптом побачила у дверях потягу ...свого Юрця, який саме вийшов вдихнути свіжого морозного повітря. Не марнуючи часу, в

постійному страху знову втратити один одного, вони одружуються в м. Анджеро-Судженську (приблизно 1948 р.) і ...втікають додому. Повернувшись до Львова, намагаються не афішувати свої стосунки та не акцентувати уваги на подружньому стані. Юрій Стефанчук продовжує працювати в театрі, Ірена Стефанчук, відбувши за втечу піврічне ув’язнення, згодом починає грати невеличкі ролі. У 1955 р. в подружжя Стефанчуків народжується син Тарас.

Від 24 липня по 9 серпня 1948 р. група заньківчан перебувала на перших “закордонних гастролях” – у Латвії. Заньківчанська репертуарна програма – вистави “Назар Стодоля”, “Сорочинський



*Сцена з вистави “Маруся Богуславка” М. Старицького. Режисер – Віктор Івченко, художник – Юрій Стефанчук. Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1950-ті рр. З архіву Ю. Турчина.*

*Ескіз до вистави “Маруся Богуславка” М. Старицького. Режисер – Віктор Івченко, художник – Юрій Стефанчук. Запорізький театр ім. М. Заньковецької, 1943 р. З архіву У. Стефанчук.*



ярмарок”, “Шельменко-денщик”, “Маруся Богуславка”. Вистави відбувалися на сцені Будинку офіцерів у Ризі [10]. Під час гастролей колектив театру зустрічався зі студентами та викладачами місцевого університету, зокрема із відомим латвійським ученим, професором І. Кріштіунайтісом. Разом з місцевою громадою взяли участь у покладанні квітів до могили письменника Яна Райніса. Можемо припустити, що саме тоді відбулось знайомство з п’єсою “Вій, вітерець!” Я. Райніса. Під час цих гастролей до заньківчанської гастрольної групи входив і художник Юрій Стефанчук. Тож логічно, що через два роки, коли на заньківчанській сцені мав постати “Вій, вітерець!”, до оформлення вистави режисер Валерій Івченко запросив художника Юрія Стефанчука.

У 1951 р. Театр імені Марії Заньковецької вдруге побував на короткочасних гастролях у Ризі. “Львівська правда” в коротких відгуках про ці повторні гастролі зазначала, що громадськість столиці радянської Латвії була вражена виставою “Вій, вітерець!” – про це свідчили численні рецензії та відгуки глядачів у газетах “Радянська Латвія”, “Радянська молодь” та ін. [11]. За спогадами учасника та очевидця тих подій, актора Бориса Міруса, латвійські театри зізнавались, що заньківчанська вистава була вартіснішою за їхню власну. У виставі увиразнено власне латвійський менталітет, національний світогляд – у ризьких глядачів складалося враження, що виставу ставила латвійська постановочна група, адже так докладно та скрупульозно було відтворено національні костюми, інтер’єр, побут.

Зі спогадів того ж Б. Міруса довідуємося, що ху-

джник майже завжди був присутній на виставах, які оформляв. І якщо хтось з акторів не так одягнув капелюха чи неправильно зав’язав стрічку – одразу йшов у гримерку до нього і міг кілька разів показувати, як треба те чи те застебнути, одягти – особливо це стосувалося народних строїв.

Невдовзі після згадуваних гастролей заньківчани вирушили на Декаду української літератури та мистецтва, яка відбувалася в Москві від 15 до 30 червня 1951 р. Звичайно, з огляду на політичні реалії, в репертуарі основне місце посідала радянська драматургія, а також – українська класика. В обидвох репертуарних лініях було представлено вистави в оформленні Ю. Стефанчука: “Весняний потік” З. Прокопенка, “Загибель ескадри” О. Корнійчука, “Вій, вітерець!” Яна Райніса, “Доки сонце зійде – роса очі виїсть” М. Кропивницького, “Назар Стодоля” Т. Шевченка, “Шельменко-денщик” Г. Квітки-Основ’яненка.

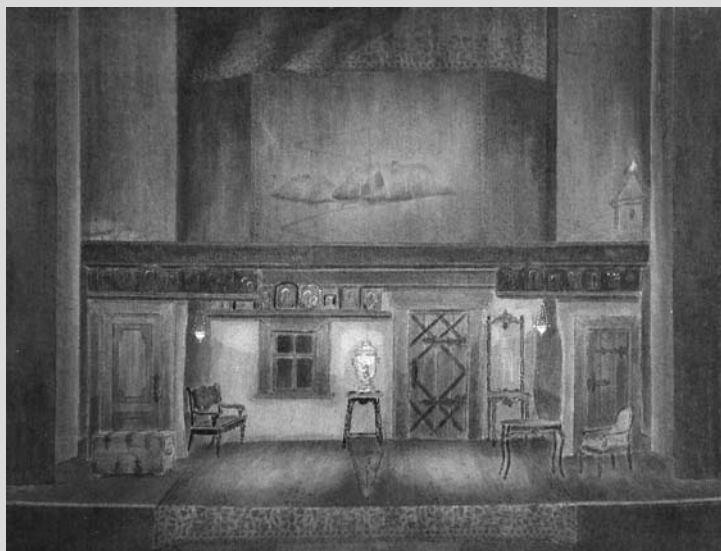
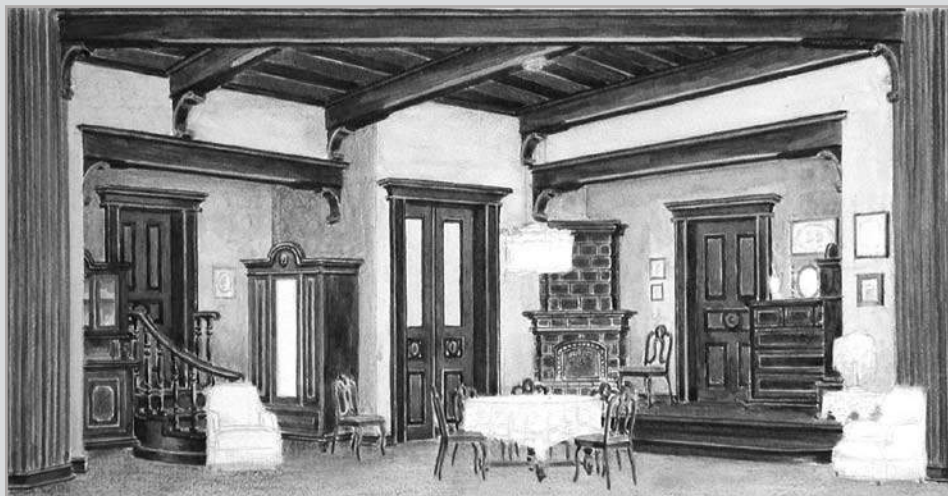
Учасникам Декади – заньківчанським акторам, режисерам – було вручено державні нагороди та премії. Про художника Ю. Стефанчука – жодного слова! Можливо, причиною такого замовчання творчих успіхів, здавалося б, цілком лояльного до влади художника полягало в тому, що він був талановитим художником-інтерпретатором української класичної драматургії. Влада хоча й не

*Сцена з вистави “Тарас Бульба” за М. Гоголем. Режисер – Борис Тягно, художник – Юрій Стефанчук. Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1952 р. З архіву В. Яременка (зберігається на кафедрі театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Франка).*





Ескіз до вистави “Сімейна справа” Є. Лютовського. Режисер – А. Кліпп, художник – Юрій Стефанчук. Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1955 р. З архіву Ю. Стефанчука (зберігається на кафедрі театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Франка).



Ескіз до вистави “97” М. Куліша. Режисер – Е. Мірошник. Львівський театр юного глядача ім. М. Горького, 1977 р. З архіву Ю. Стефанчука (зберігається на кафедрі театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Франка).

Ескіз до вистави “Гайдамаки” Т. Шевченка. Режисер – Василь Харченко, Іван Богаченко, художник – Юрій Стефанчук. Запорізький театр ім. М. Заньковецької, 1939 р. З архіву Ю. Стефанчука (зберігається на кафедрі театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Франка).

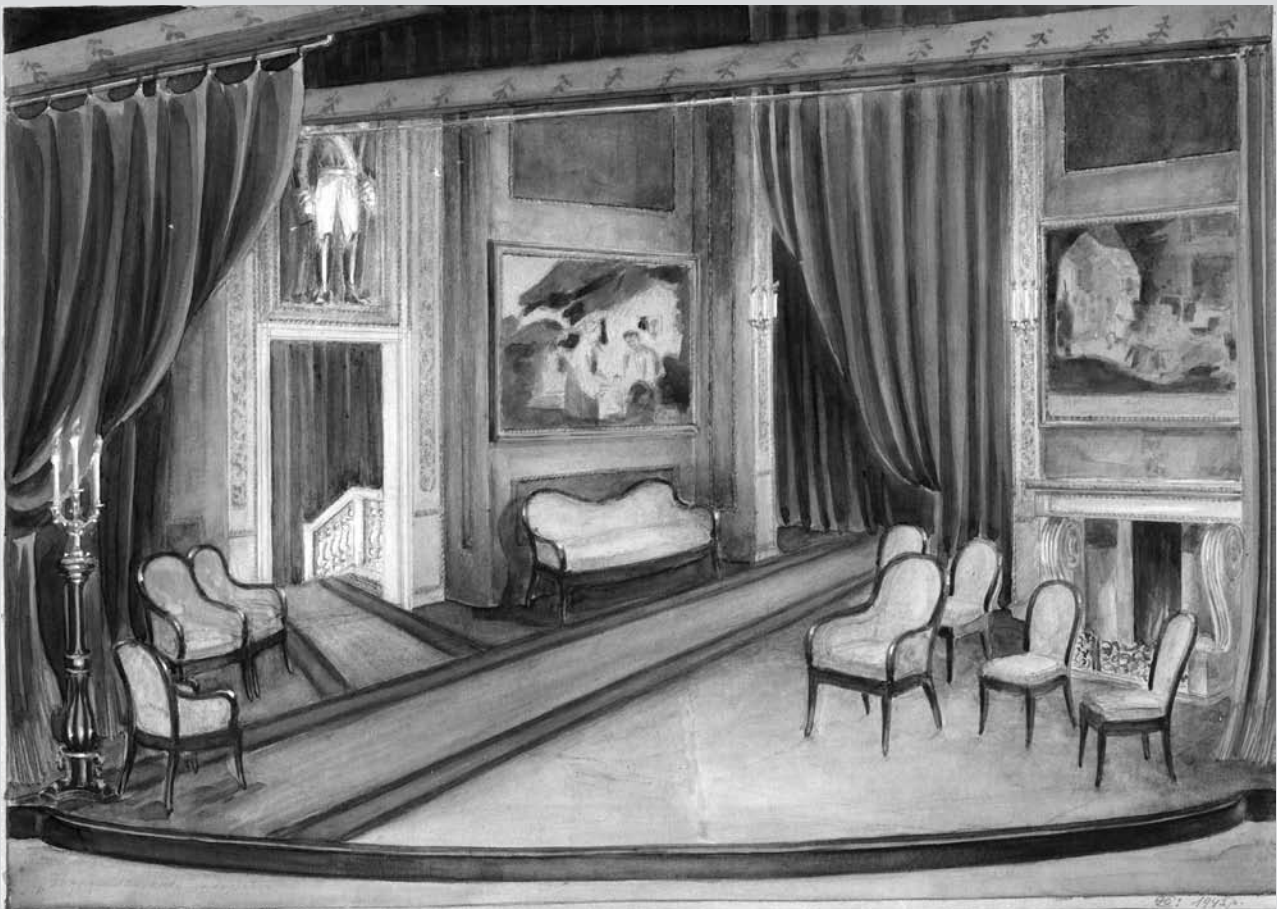




Ескіз до вистави "Родина щіткарів" М. Ірчана. Режисер – Володимир Скляренко, художник – Юрій Стефанчук. Львівський театр юного глядача ім. М. Горького, 1979 р. З архіву Ю. Стефанчука (зберігається на кафедрі театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Франка).



Ескіз до вистави "Тарас Шевченко" Ю. Костюка. Режисер – Володимир Скляренко, художник – Юрій Стефанчук. Львівський театр юного глядача ім. М. Горького, 1945 р. З архіву Ю. Стефанчука (зберігається на кафедрі театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Франка).





забороняла цієї драматургії, проте навряд чи могла схвалити такі постанови, де художній акцент ставився на національній автентичності, потрактованій серйозно, самодостатньо, глибоко професійно. Однак уже з 1954 р. Юрій Стефанчук – головний художник Театру імені Марії Заньковецької.

Як митець Ю. Стефанчук тяжів до народно-поетичного театру. Художнє оформлення вистав у його рішеннях було суто декоративним і базувалося на ґрунтовному знанні етнографічних особливостей української побутової культури в поєднанні з історизмом. Актор Юрій Брилинський згадує: “...художник Юрій Стефанчук був дуже уважний до етнографічних деталей, він вишколив навіть костюмерів Надію Сергіївну та Марію Степанівну, вони точно знали, що пояс селяни зав’язували ось так, а козаки на Полтавщині одяг носили такий, а на Поділлі він відрізнявся тим-то і тим-то. В його виставах все враховувалось, найменша дрібниця мала велике значення. З відходом цих людей з театру увага до побутової культури вже ніколи не була такою сильною”.

Поставу “Маруся Богуславка” М. Старицького художник оформляв тричі: в Запоріжжі, в Тобольську, у Львові. Точніше, тричі створював декорації: в евакуацію з об’єктивних причин колектив не міг узяти з собою декорації, тож їх довелося виготовляти в Тобольську, а після реєвакуації до Львова театральне майно також не приїхало до заньківчан, тож художникові знову довелося створювати декорації. За ескізами із тобольської “Марусі Богуславки” (зберігаються в родинному архіві художника) і за світлинами із вистави львівського періоду (з особистого архіву Ю. Турчина) можемо сказати про незмінність декоративного рішення: історичні костюми, скрупульозно відтворений побут – чи то гарему, чи то палацу Гірея. Вистава “Маруся Богуславка” була презентована на перших “закордонних гастролях” заньківчан у Латвії влітку 1948 р., вона дістала схвальні відгуки латвійської преси поряд з іншими виставами з української національної драматургії.

У 1953 р. відбулася прем’єра вистави “Лимерівна” за Панасом Мирним (режисер – В. Харченко), яку оформляв Юрій Стефанчук. Герої вбрані в національні костюми та тогочасні міщанські строї, точно відтворений інтер’єр, для якого характерний багатий декор, що, на нашу думку, є ще однією з важливих рис творчого почерку художника. Як вважає Юліян

Григорович Турчин, завідувач трупи Театру імені Марії Заньковецької, велику популярність у глядача ця вистава здобула і завдяки досконалій мистецькій роботі художника Ю. Стефанчука.

На заньківчанській сцені відбулося й одне з перших прочитань п’єси І. Карпенка-Карого “Сава Чалий” (1957, режисер – О. Ріпко). Художник тут також не відступив від принципів історизму: багаті жупани польської шляхти, великі просторі палаци, прикрашені порт’єрами та гобеленами, і як контраст – проста хата українських селян з мисниками,

*Ескізи костюмів та сцена з вистави “Сава Чалий” І. Карпенка-Карого. Режисер – Олексій Ріпко, художник – Юрій Стефанчук. Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1957 р. З архіву У. Стефанчук.*



лавами, прикрашена рушниками: саме тут козаки з Гнатом Голим карали за зраду Саву Чалого.

Крім української класичної драматургії та радянської класики у доробку митця – робота над виставами за творами світової драматургії: “Учитель танців” Лопе де Вега (1950, режисер – Б. Тягно), “Три сестри” (1946, режисер – Б. Романицький) та “Дядя Ваня” (1953, режисер – Б. Тягно) А. Чехова, “Хитра вдовичка” К. Гольдоні (1953, режисер – І. Гріншпун), “Гамлет” В. Шекспіра (1957, режисер – Б. Тягно), “Сім’я злочинця” П. Джакометті (1956, режисер – О. Ріпко), “Моя сім’я” (1958, режисер – А. Горчинський) та ін.

Творячи декоративне рішення для постанов світової класики, Ю. Стефанчук до вже “фірмового” історизму та знання матеріальної культури різних країн та часів долучав прагнення витворити певну атмосферу, загальний зорово-емоційний образ вистави. Тому його оформлення “Трьох сестер” називали “лівітанівським” і вважали одним з найкращих у театрі, а в “Гамлеті” художник створив атмосферу туманного, задушливого Ельсинору, взявши за принцип письмо “сірим по сірому”. Про виставу “Хитра вдовичка” схвально відгукнувся відомий літературознавець, професор Львівського університету М. Рудницький: “...Режисер І. Гріншпун зумів з повним розумінням особливостей таланту Гольдоні знайти основний тон цієї життєрадісної комедії. Художник Ю. Стефанчук з великим смаком передав вигляд Венеції...”[12].

Не можемо обминути ще один вектор у творчій діяльності художника Юрія Стефанчука – співпрацю зі Студентським театром, що виник у стінах Львівського університету ім. І. Франка в 50-х рр. Зберігся ескіз декорації художника до вистави “Будка, ч. 27” І. Франка, поставленої в 1957 р. Цілком можливо, що ця співпраця не обмежувалася лише оформленням однієї вистави, адже репертуарну афішу Студентського театру заповнювали твори української національної драматургії, до якої тяжів і художник Ю. Стефанчук.

У другій половині 50-х рр. ХХ ст. відбуваються

*Сцена з вистави “Невольник” М. Кропивницького. Режисер – Олексій Ріпко, художник – Юрій Стефанчук. Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1961 р. З архіву У. Стефанчук.*



*Юрій Стефанчук (ліворуч), Борис Тягно та Анна Босенко. З архіву У. Стефанчук.*

естетичні зміни – замість декоративного оформлення поступово утверджується сценографія. Цей якісно новий етап розвитку театральної мови пов’язаний на заньківчанській сцені із постаттю Мирона Кипріяна. Зміна методів роботи, а відтак і її результату – принципів художнього вирішення вистав – відбувалась поступово, певний час Ю. Стефанчук та М. Кипріян працювали разом (1957–1963). А здійснені в оформленні Ю. Стефанчука заньківчанські “бестселери” – “Вій, вітерець!”, “Доки сонце зійде...”, “Невольник” – жили на сцені ще багато літ по тому, як 1964 р. їхній автор залишає заньківчанську сцену.

У 1964–1978 рр. художник Юрій Стефанчук працює головним художником Театру юного глядача імені Максима Горького (нині – Перший український





*Сцена з вистави “Лимерівна” Панаса Мирного. Режисер – Василь Харченко, художник – Юрій Стефанчук. Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1953 р. З архіву У. Стефанчук.*

театр для дітей та юнацтва).

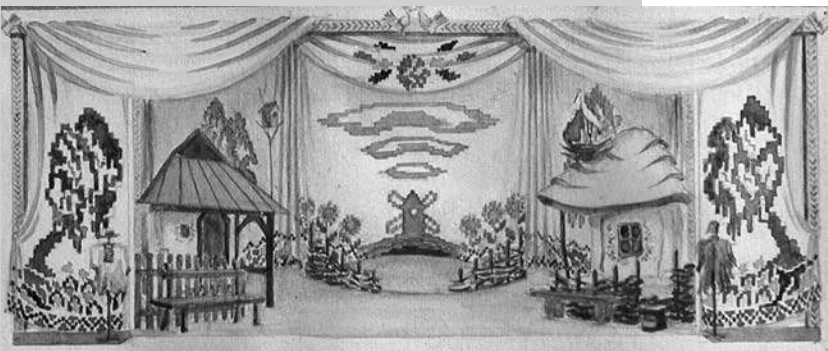
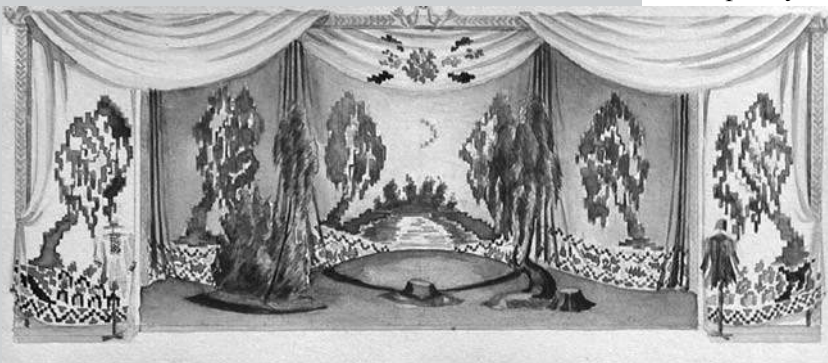
Ще з 1945 р., одразу з приїздом до Львова, Ю. Стефанчук починає творчу співпрацю з цим театром – зокрема, із української класичної драматургії: “Пошились у дурні” М. Кропивницького в режисурі Володимира Скляренка (1945). Далі, паралельно із роботою на заньківчанській сцені, художник працює і в ТЮГу, здійснюючи оформлення до однієї-двох вистав щорічно упродовж 1945–1962 рр. Українська класична драматургія і надалі посідає вагоме місце в творчості художника: “Мартин Боруля”, “Дві сім’ї”, “Учитель”, “Лимерівна”, “Сава Чалий”, “Назар Стодоля”, “Безталанна”, “97” – результат успішної співпраці з такими режисерами як Олексій Ріпка, Володимир Опанасенко, Володимир Скляренко, Микола Ярецький, Едуард Мірошник [13].

Крім української класики, продовжувалась і обов’язкова репертуарна лінія ідеологічно “правильних” вистав: “У 9-А”, “Гімназисти”, “Павлик Морозов”, “Казка про правду”, “Гавроші Брестської фортеці” та інші. Проте цінність цих постанов для нас полягає не лише в тому, що вони несуть на собі відбиток часу. Так, оформляючи постанову за п’єсою О. Каца “Олеко Дундич” (свого часу художник оформлював “Олеко Дундича” у заньківчан в евакуаційний період, у Тобольську, тоді її режисером був Василь Харченко, прем’єра відбулась 30 березня 1943 р.), художник працював із молодим режисером Сергієм Данченком, що тільки-но починав свій творчий шлях. У роботі над поставами “Летіло семеро гусей”, “Восьмий колір райдуги” Ю. Стефанчук співпрацював із талановитим режисером Адою Куницею. Окремою сторінкою в історію цього театру 60-х рр. ХХ ст., а відтак і в творчість Юрія Стефанчука, вписана діяльність Романа Віктюка. Ю.

Стефанчук був художником-постановником трьох вистав Р. Віктюка: “Коли зійде місяць”, “Фабричне дівчисько”, “Троє з одного міста”. Цікава деталь – у роботі над останньою асистентом художника був Ярослав Нірод, син Федора Нірода, поруч із яким свого часу розпочинав працю в театрі молодий Ю. Стефанчук [14].

У 70-их рр. Ю. Стефанчука неодноразово обирали членом правління Львівського відділення Українського театрального товариства. У той же час він організовує низку персональних виставок у Львові (1972 р., 1978 р. з нагоди 70-річчя від дня народження, 1983 р.), а також бере участь у Всеукраїнських виставках театральних художників УРСР у Києві (1977; 1960; 1968) та Виставці театральних художників СРСР

*Ескіз до вистави “Пошились у дурні” М. Кропивницького. Режисер – Володимир Скляренко, художник – Юрій Стефанчук. Львівський театр юного глядача*





у Москві (1954).

Помер Ю. Стефанчук 10 жовтня 1995 р. Похований на Личаківському кладовищі. Минулого, 2007-го року стараннями онуки художника, Устини Стефанчук, на його могилі встановлено пам'ятник роботи відомого львівського скульптора Петра Дзиндри. Поміж чисельних надгробків Личаківського цвинтаря він виокремлюється – козацький хрест із світлого демнієвського пісковика. “Так, як просив дідо”, – підкреслює Устина.

Свою пам'ять про найпершого й найбільшого друга у своєму житті вона закарбувала не лише у камені, а й на сторінках спогадів, фрагментами з яких завершуємо публікацію. Вони ще раз переконують нас у тому, наскільки мізерно мало знаємо ми про цього художника. Час знати більше...

1. Юрій Стефанчук. Буклет до персональної виставки. – Львів, 1982.
2. Романицький Б. Уривки моїх спогадів / Заньківчани. Збірник. – К., 1972. – С. 62.
3. Большевик Запорожся. – 1940. – 16 февр.
4. Стефанчук Ю. Вплив малярської культури на театр. Доповідь на засіданні Кабінету-лабораторії. – черв., 1939. – Рукопис. – Архів У. Стефанчук.
5. Там само.
6. Державний архів Львівської області. – Р. 2034., Оп.1, Спр. 2. Арк. 3.
7. Тобольская правда. – 1942. – 13 окт.
8. ДАЛО. – Р. 2034., Оп.1., Спр 7. Арк 12.
9. Гріншпун І. Друзі-заньківчани (із спогадів) / Заньківчани. – К., 1972. – С. 160.
10. Театр // Львовская правда. – 1948. – 11 авг.
11. Мельпомена // Львовская правда. – 1951. – 3 июля.

12. Рудницький М. “Хитра удовичка” // Вільна Україна. – 1953. – 12 груд. – С. 6.

13. Книга обліку спектаклів. – Рукопис. – Архів Першого українського театру для дітей та юнацтва.

14. Там само.

Устина СТЕФАНЧУК

## МІЙ НАЙКРАЩИЙ ДРУГ І ОБОРОНЕЦЬ

...Я досі відчуваю при згадці про діда Юрка якийсь такий відчай, біль, безвихідь, які мене вперше вразили, коли дідо відійшов. Минуло понад десять років від часу дідової смерти, але це така винятково гірка суміш почуттів, яка огортає, коли втрачаєш когось дуже рідного, дуже особливого. Тоді я навіть образилась на діда, ще довгий час плакала і питалась у нього, чому він мене покинув і чи він взагалі задумувався над тим, як мені буде тут без нього.

Колись дід починав збирати для мене посаг (у дитинстві я вважала це якоюсь безглуздою вигадкою), і зараз мене оточує безліч різних дідових речей, які викликають низку асоціацій та спогадів. Мої спогади про діда – це не щось окреме, це спогади з мого власного життя, яке нерозривно було пов'язане із дідовим.

Я згадую як найприємніші миті мого дитинства, коли ми з дідом малювали разом. Спеціально для мене дід Юрко облаштував маленький “кабінет” навпроти свого столу, я неймовірно пишалась з того, я навіть,



Юрій Стефанчук



Ірена Стефанчук

увляючи себе дідовим помічником, так само хмурила чоло та закушувала губу. Я страшенно любила спостерігати за дідом, вивчаючи його рухи, вирази обличчя, коли він щось із самозабуттям малював. Величезне захоплення в мене викликала дідова пропозиція щось майструвати разом або клеїти з картону макети, елементи інтер'єру для майбутніх вистав – маленькі кріселка, східці. Дідо був дуже суворим критиком, він був педантом у всьому, слідував, щоб п'яти-шестирічна дитина робила все акуратно і зі смаком. Саме дідо вселив у мене впевненість в собі та почуття гордості за щось зроблене власними руками.

Я була захоплена дідом ще тому, що він був для мене авторитетом у всьому, як і для моєї бабці Ірці (темпераментом та характером якої я так щедро одарована). Часто бабця щось дуже емоційно коментувала або сварилась зі мною (ох, які ж це були сварки, аж іскри сипались!). Проте, варто було дідові сказати магичні слова, так спокійно і з усмішкою, сповненою безмежної любови: "Ірцю, ну не гудзяй!" Досі не маю поняття, що означає слово "гудзяти", але воно і діда голос впливали на бабцю беззастережно. Її спохмурніле чоло яснішало, і в очах з'являвся такий мною улюблений лукавий блиск. Бабця продовжувала щось буркотіти, проте вже значно тепліше та веселіше.

Взагалі, відносини між моїми бабцею та дідом – це окрема історія. Не можу сказати, щоб вони свої стосунки виставляли напоказ (а я ж завжди була дуже пильною). Але те, як вони спілкувались, як звертались один до одного (Ірцю та Юрцю), навіть як сперечались – усе це було сповнене кохання, теплоти та поваги.

Перед моїми очима й досі образ бабці Ірці в гранатовій (синій) приталеній сукні, бабця кружляє навколо діда і питає його думку щодо мештів та посячка. А він посміхається, якимось так самовдоволено, називаючи її своєю "кокеткою" і цілує в чоло.

Ніхто так як дід не вмів готувати шкварки, мамалігу та какао (улюблений напій бабці й діда). Ми з дідом називали його "цацало". Бабця готувала чokolядовий пудинг, і ми собі так утрюх сідали на дідів тапчан, їли, розмовляли (переважно говорили ми з бабцею), а дідо дрімив і прокидався від бабчиного "Юрцю, поговори з нами!!!" І дід, на диво, одразу активно включався в розмову. Ми з бабцею любили лежати, вмостившись дідові на обидва плеча, тоді він щось нам розповідав.

Поряд із дідом завжди було так затишно, він випромінював блаженний спокій. Я не пам'ятаю, щоб колись дід гнівався або сварився. Навіть коли я розмалювала всі дідові ескізи кольоровими фломастерами, бабця ледь не відлупцювала мене, а дід, глянувши, спокійно сказав, що в мене дуже хороше відчуття кольору. Отакий був увесь дід Юрко – врівноважений та терплячий. Часом я бавилась у свою улюблену гру – "прикрашала" діда: щойно він засинав у фотелі, я прибирала його стрічками, заплітала косички по всій голові, замотувала бабчиними шаллями; дід прокидався і казав: "Устинонько (це найприємніша форма звертання. Тільки дідо мене так називав), стрічки не пасують до шалі, біжи до-бери щось у тон!"

Коли я була нечемною, дідо називав мене "капризулею", я жахливо соромилась і сердилась. Якщо справді траплялося вступити щось кепське, збитошне, дідо похмурнів і не розмовляв зі мною протягом дня, тільки поглядав серйозно з-під густих брів. Проте ввечері, перед сном, саме дідо цьомав мене на добраніч, називав "кирпатою нечемною", брав на руки і заколисував. А як уже постаршала, сидів поруч, тримаючи за руку, поки не засинала.

Улюбленим моїм заняттям було щоранку годувати синичок. Дід нарізав дрібненькими шматочками несолене сало, і ми викладали його в маленькій годівниці, яку дідо змайстрував у лазничці (дуже типове дідове слово, тому таке милозвучне та рідне). Розмова моїх бабці та діда – це був чудернацький симбіоз львівської (полонізованої) мови бабці Ірці та м'якої центральноукраїнської говірки діда Юрка.

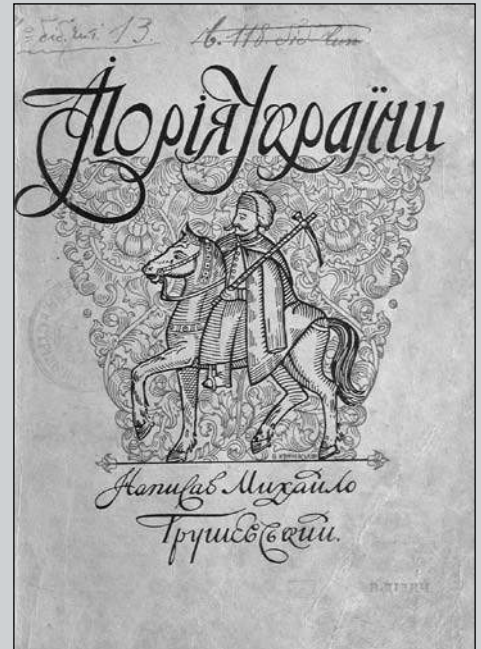
Ще одним моїм улюбленим заняттям було спостерігати, як дідो готувався до сніданку і приступав до трапези, ніби до якоїсь своєрідної церемонії. Розкладав усе на столі дуже рівненько та охайно (для нього все мало бути естетичним), бабця завжди з цього по-доброму кпила. Я займала своє коронне місце навпроти діда і дивилася, мені завжди щось перепадало, властиво це була єдина ситуація, коли я їла без капризів.

Ставши школяркою, я почала мешкати в інших бабусі з дідом, і дід Юрко приходив за мною до школи, щоб бодай в короткій дорозі додому побути зі мною. Досі пригадую відчуття, коли у воротах школи з'являлась постать у чорній беретці та з гарасівкою під коміром сорочки, це був мій дід! День одразу здавався не таким уже й безнадійним, і я бігла до діда (часто забуваючи портфель). А особливо щасливими були п'ятниці, тоді дід Юрко забирав мене додому, і я два дні від нього не відходила. Бабця Ірця завжди з мене жартувала, що я наче песик ходжу за дідом. Це справді були найщасливіші моменти. Одного разу я навіть влаштувала авантуру, що хочу спати біля діда. Так я перебралась до дідової кімнати, оформленої в зелено-бордових тонах, такої темної і таємничої. Постелили мені на тапчані біля діда, завжди перед сном ми собі розмовляли, дід розповідав мені історію України. Улюбленою нашою темою було козацтво, особливо багато він розповідав про Івана Мазепу, вочевидь цей гетьман імпував дідові більше, ніж інші. Одного разу на день народження я одержала від діда в подарунок "Історію України-Руси" М. Грушевського – оригінальне видання, мене захопив цей подарунок – там було стільки малюнків!

Ще в нас із дідом була одна новорічна традиція – разом прикрашати ялинку, дід не відомо звідкіля діставав ялинкові прикраси, і я так ніколи й не змогла відстежити, де він їх ховає, щороку це була несподіванка. Дід ставив ялинку на своєму робочому столі, а це означало, що він не працюватиме, а весь час приділятиме мені, фантастика! Довгими зимовими вечорами ми переглядали альбоми з картинами та гравюрами різних епох та художників або дивились телевізійні новини, і дід питався, що я думаю з приводу побаченого. Бабця дивувалась, як така непосидюча дитина може годинами сидіти і чемно з дідом дивитись новини.

Коли дідові стало зовсім погано, він був майже непритомний, впізнавав тільки бабцю і мене. Дідову смерть бабця пережила дуже важко, вона вперше в житті не виказувала жодних емоцій, не було сенсу більше драматизувати, вар'ювати, "гудзяти", не стало найулюбленішого глядача, найгарячішого поціновувача таланту. Але я це розуміла як ніхто інший, разом з дідом вмерла і частина мене самої, я досі пам'ятаю те майже фізичне відчуття болю.

Після дідової смерті бабця стала мені найближчою людиною, пов'язані тим особливим мовчазним горем, ми залишалися одна для одної єдиним зв'язком з кимось найріднішим. Наступного дня після смерті діда я залишилась із ним наодинці, і зовсім мені, дванадцятирічній дитині, не було страшно, навпаки, я з дідом



Пам'ятник на могилі Юрія Стефанчука. Личаківський цвинтар, Львів.



Андрій АЛЕКСАНДРОВИЧ-ДОЧЕВСЬКИЙ

## ВРЯТОВАНІ ПОРТРЕТИ М. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ ТА М. САДОВСЬКОГО

Виробничі цехи Театру імени Івана Франка розташовані на протилежному боці міста далеко від самої будівлі театру, на Проспекті Науки. Саме там міститься і музичний архів театру, і саме звідти мені телефонувала Лілія Борисівна Матвєєва, завідувач театрального музею. Було це років десять тому, і в цих приміщеннях тоді йшов ремонт.

– Андрію, терміново приїжджай сюди, – схвилювано сказала Лілія Борисівна, – тут відбувається щось несамошите. Підлога приміщень, де йде ремонт, вкрита, як мені здається, старовинними полотнами. Мулярі кажуть, що нібито захищають підлогу, щоб не заляпати – вони фарбують стіни. Добре, хоч поклали полотно обличчям униз...

Я вирушив негайно. Пересторога музейного працівника була цілком доречною. Я справді побачив доволі старі підрамники, а ось що саме на полотнах, неможливо було роздивитися під шаром білої фарби, що вкривав їх. Та, слава Богу, фарба була на водяній основі, і мої сподівання на порятунок не були марними. Правда, мулярі дуже нарікали на конфіскацію підручних “знарядь праці”:

– А що нам тепер робити, у нас навіть технічного паперу немає, – бурчали вони.

Ми перевезли полотна до театру та розмістили їх в декоративному цеху. Полотен було шість чи сім, зараз не пам’ятаю. Напіввогкою ганчіркою я спробував витерти крейду з полотна. Крізь білі патьоки на нас глянув яскравий живопис. Вдалося відтерти поки що маленький кут, і тоді вразив, особливо на одному полотні, артистичний мазок пензля, його свобода й невимушеність, і дуже соковита палітра. Звичайно, то був шматочок тла. Я

почав шукати підпис, відтираючи крейду з правого нижнього кута. І раптом на темно-коричневому тлі з’явилися літери, виведені червоною фарбою: К. Єлева. В грудях щось тьохнуло, а в пам’яті виникли дивовижні історії, пов’язані з ім’ям цього чудового художника. Саме про нього я вперше почув від Ірини Дмитрівни Авдієвої, колишньої актриси Курбасового Молодого театру. Вона була прекрасним оповідачем. Її розповіді перетворювались на блискучі літературні есеї. Життя Києва 20-х років захоплювало її повністю.

Саме в той час у Києві розквітли мистецькі студії. Ірина Дмитрівна навчалася одразу у двох, – центральній театральній, де мистецтво жесту викладала Броніслава Ніжинська, та художній студії Костя Миколайовича Єлеви. Особливу увагу він приділяв малюнку, вимагав сміливих пошуків вугіллям в стилі єгипетських розписів. Усі студійці були сповнені запалу, азарту, жили мистецтвом, до самої ночі не вгасали суперечки про нові пластичні пошуки; тут схилилися перед М. Бойчуком та Г. Нарбутом.

Музичним тлом занять у Єлеви була... китайська музика; мелодії тихенько наспівував художник-китаєць, що навчався у студії. Ритмічні звуки на диво об’єднували студійців, і вони всі вивчили китайський приспів. Коли згодом китаєць облишив заняття, студійці, не змовляючись, співали разом:

– О-ки-дзи-дзян-ти-у-ян-ян, ля-о-чи-са,  
ля-о-чи-ран...

Пізніше цей хитромудрий приспів несподівано прислужився Ірині Дмитрівні вже у театрі Курбаса. Чимало часу в оволодінні новою акторською технікою приділяли тут темпу та ритму. З темпом

все було просто і зрозуміло, ритм – виявився дуже складним. Його не можна було пояснити – тільки відчуті. Курбас вигадував безліч вправ на темп та ритм, аналізував ці поняття, використовуючи зразки музики, живопису, архітектури та поезії.

Ірина Дмитрівна отримала завдання на зв'язок руху, ритму та звуку. Вона пригадала студію Єлеви, ту хитромудру китайську мелодію, під яку знаходили відповідні ритми, навчаючись малюнку. На думку спало використати його в пошуку форми сценічних рухів. Курбасові етюд дуже сподобався, і наступного разу на заняттях з ритму він поплескав І. Д. по плечі і сказав:

– Ки-дзи-дзян, повтори ще раз!

З тої миті вона втратила своє прізвище. Коли адміністратор театру видавав акторам перший радянський паспорт, там було написано: Авдієва-Кидзи-дзян.

Не можу не розповісти ще однієї, почутої від Авдієвої історії, пов'язаної з Костем Миколайовичем Єлевою. Сповідуючи тоді ідеї Михайла Бойчука про неовізантизм, тобто поєднання сучасної проблематики з формою візантійської ікони, Єлева вигадував провокативні завдання з композиції. Зокрема, він запропонував Ірині Дмитрівні створити нову ікону:

– Скажи, будь-ласка, – запитав він її, – чим тварини гірші за людей? Може, вони й кращі? Чи не може вівця, наприклад, постати в образі Божої матері? Ягнятко, так само, як Ісус, завжди постає в іконографії в образі безвинної жертви. Спробуй, зроби таку авангардову штуку, де б була присутня форма візантійської ікони, а образ Божої матері з немовлям постав у вигляді вівці з ягнятком.

Не гаючись, молода художниця взялася до роботи. Штудювання найліпших зразків візантійського мистецтва дало свій результат, композиція дуже припала до вподоби Костеві Миколайовичу. Особливо він вихваляв ритмічне опанування простору полотна та червоно-коричневий колір мафорію, яким була вбрана голова вівці, показував цю роботу як зразок своїм студійцям.

Минув якийсь час, і сталося щось неймовірне. Раптом серед ночі Ірина Дмитрівна прокинулася від якогось внутрішнього неспокою. Холодний піт вкривав її тіло. В старовинній квартирі було темно й тихо, тільки чутно було хід годинника. Потім, в кінці довгого коридору, тихенько відчинилися входні двері. І через хвилину цілком виразно почулося цокання дрібненьких кроків. Хтось наче перебирав копитцями, кроки поволі, невідворотно наближались до спальні, де тремтячи на ліжку, І. Д. вслухалась у темряву. Серце билось десь у скронях, і в останню



*Кость Миколайович Єлева.*

мить, коли двері спальні почали розсуватися, бідна художниця сховалася в ліжку, укритись з головою простиратлом. За хвилину воно від жаху стало вогким. Вона задихалася під ним, а попри голосні поштовхи свого серця виразно відчувала дихання та вловлювала запах вівці, що спинилася біля її ліжка. І враз вона знепритомніла. Так відбувалося три ночі; і на третю ніч, не витримавши цього кошмару, І. Д. зірвала з себе простиратло й побачила в темряві вівцю, що стояла біля її ліжка. З очей вівці текли сльози, а голова була вкрита червоно-коричневим мафорієм. Через мить видіння зникло.

Наступного ранку, отямившись, вона вже бігла в майстерню до Єлеви. Начебто з наміром щось підправити в своїй роботі, художниця забрала в Єлеви злочасний твір, і вдома спалила в печі. Довідавшись про це, Єлева дуже лаявся, а коли вислухав усю історію, пов'язану з цим актом, щиро розсміявся. За його посмішку, як згадувала Ірина Дмитрівна, йому можна було пробачити все, вона була, як казала Авдієва, якась “фернандельна”.

Пам'ятаючи ці усні оповідання-новели, я був приємно вражений, коли якось над сходами Академії

мистецтв з'явилися великі світлини викладачів різних періодів історії Академії, і серед них – портрет К. М. Єлеви, який тривалий час викладав у цьому закладі. Зупинившись, я вдивлявся в обличчя цієї людини, що в часи моєї юности була для мене легендою, міфом, образом бунтаря в мистецтві. Це вже пізніше я багато дізнався про нього як про чуйного та впливового педагога. На портреті він справді дуже схожий на французького актора Фернанделя.

У 20-ті рр. кафедра сценографії Академії мистецтв мала назву тео-кіно-фотовідділення живописного факультету. В різні часи його очолювали В. Меллер, В. Татлін, М. Тряскін. До викладання запросили М. Бернштейна, П. Голуб'ятникова, В. Пальмова, М. Уманського, Л. Чуп'ятова. Кость Миколайович Єлева викладав малюнок. Після того, як тео-кіно-фотовідділення перейменували в театральньо-декораційне (30-ті рр.), і з кафедри пішов В. Татлін, разом з М. Тряскіним очолив відділення К. Єлева. В 1944 р. він стає професором на кафедрі малюнку в КДХІ (як на той час називалася Академія).

Киянин, Кость Миколайович Єлева, народився в 1897 р. Закінчив Київську художню школу в 1918 р. Вищу мистецьку освіту отримав в Українській Академії мистецтв, де навчався протягом 1917–1922 рр.

У 20-ті рр. К. Єлева працював переважно як художник театру, виконував художнє оформлення вуличних дійств під час революційних свят. З 1925 р. він починає серйозно займатися живописом, а особливе місце в його творчості посідає малюнок.

Манера Єлеви як рисувальника відзначалася прагненням досягнути максимального лаконізму у вираженні художньої форми, виявити найголовніше, відкидаючи все зайве. Низка портретів, які створив цей неординарний художник, вирізняється точністю зображення людей, що стали темою для розкриття їхнього внутрішнього стану та характеру.

І ось у декораційному цеху я тримав у руках полотно цього відомого майстра. Разом з Олександром Олександровичем Корнієнковим, керівником цеху, та Лілією Борисівною Матвєєвою ми ретельно відчистили полотно від ремонтного бруду, і на нас глянув портрет дивовижної краси. Сумнівів не було – це був портрет актриси Марії Заньковецької, на зворотньому боці стояла дата написання – 1934 р.

Безумовно, портрет був замовлений театром, але треба відзначити, що робота абсолютно позбавлена тих відомих нудно-солодких сентимен-

тальних штампів, які, як правило, супроводжують зображення славетної української актриси. Марія Заньковецька як модель постає на портреті Єлеви вже немолодою ставною жінкою, гідною особистістю, яка знає вартість успіху, але й одночасно ціну свого таланту. В подачі постаті актриси варто провести паралель, аналогію з відомим портретом російської актриси Марії Миколаївни Єрмолової (1905) роботи Валентина Серова. Але на відміну від сріблясто-сірого північного колориту В. Серова, портрет пензля К. Єлеви насичений темпераментом південного живописця. Вибачайте за таке порівняння, але саме колористичне вирішення полотна нагадує відомі розписи давньоримських Помпей. На тлі килима червоного кольору силуетно вирішений торс актриси, вбраної в чорну сукню. Обличчя тонко змодельоване різними відтінками охри. Цікаво, що живописне трактування прикрас на моделі – сережок та намиста, а також декоративних мереживних деталей на сукні разом з візерунками на килимі творить єдиний об'єднуючий живописний принцип, який перегукується зі своєрідною живописною мовою Михайла Врубеля.

Врятований портрет мав, на щастя, незначні пошкодження, які вдалося реставрувати. Потім, завдяки Михайлові Васильовичу Захаревичу, директорів театру, портрет Марії Заньковецької був оправлений в раму і сьогодні посідає достойне місце в театральній експозиції. Варто додати, що разом з цим портретом серед полотен, які знайшла Л. Б. Матвєєва, відреставровано й урятовано ще три шедеври українського живопису – “Портрет Миколи Садовського” теж авторства К. Єлеви, “Портрет Марка Кропивницького” роботи Тетяни Яблонської та “Портрет Івана Франка” роботи В. Солодовникова.

Ці прекрасні твори, згодом, маю надію, стануть чудовим доповненням загальної експозиції майбутнього музею Театру імені Івана Франка – давньої мрії керівництва театру.



Галина ПАВЛЕНКО, Ада САПЬОЛКІНА

## МИХАЙЛО ФЕДОРОВИЧ ПОКОТИЛО. Сторінки пам'яті

Минулого, 2007 р. відбулася важлива для Музею театрального, музичного і кіномистецтва України подія – він отримав у дар великий архів народно-го артиста України Михайла Федоровича Покотила (1906–1971). Сталося це завдяки актрисі Луїзі Філімоновій, племінниці дружини Михайла Федоровича – відомої актриси Поліни Куманченко.

Незадовго до цього виповнилося 100 літ від дня народження актора. Тож на основі щойно отриманого архіву, за музейною традицією, було створено виставку з нагоди знаменної дати.

Наразі частина матеріялів уже пройшла наукову обробку і передана до фондів музею, частина ще в роботі. Однак уже на цьому етапі виникло бажання розкрити їхній зміст бодай у формі огляду-нарису.

Михайло Федорович, на відміну від багатьох інших творчих особистостей, любив порядок і систему. Тож не випадково серед матеріялів його архіву є рукопис “Хроніка життя...”, в якому автор виклав хронологію власного життя від дня народження до початку 1940-х рр. Це записи актора у звичайному зошиті, із розкресленими графами: “дата” і “подія” [1].

Михайло Федорович народився в селі Боршна (тоді Полтавської губернії, а нині – Прилуцького району Чернігівської області). Далі цитуємо документ: “Дітей у мого батька було четверо. Старший – я. Батько мій Федір Покотило походив з козаків... весь свій вік працював, ніякого господарства не мав”. Був батько Покотила і прикажчиком, і скарбником в інженерному полку під час Першої світової війни.

У Києві, куди переїхала сім'я, актор вчився спочатку у 3-й гімназії, потім у трудовій школі. “1924 р. – вступив до Київського театрального технікуму на кінофакультет. 1926 рік – Музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка, факультет української драми. За родинними обставинами був змушений ... перейти до Харківського музично-драматичного інституту – де і закінчив повний курс навчання драматичного факультету. 1928 р. 24. 06 вступив актором у виробничо-професійну майстерню “Брама” при інституті ім. М. Лисенка (м. Київ). 16. 10. 1928 – вступив в Державний Героїчний театр читця. 01. 11. 1928 р. – одночасно працював актором в театрі “Молодар”, який існував при Харківському музично-драматичному інституті включно по 01. 04. 1930”. Звернувшись ще



*Михайло Покотило – Таран у виставі “Фараони” О. Коломійця. Режисер – Іван Казнадій. Київський драматичний театр ім. І. Франка, 1961 р.*

до одного рукопису із архіву актора, знайдемо перелік творчого складу театру “Молодар” та його репертуар за сезони 1928-29 та 1929-30 рр. [2]. У списках є прізвище М. Покотила. А ще, крім того, прізвища керівників театру: в сезон 1928-29 рр. це Гнат Ігнатович, у наступний – Степан Бондарчук. Та повернемося до подальших подій бурхливого початку життя М. Покотила – до “Хроніки життя”. “21. 11. 1930 р. – Знаходився в лавах Червоної армії при Харківському будинку Червоної Армії як актор... 10. 10. 1931 р. – був звільнений в запас із лав Червоної армії. 1931 р. – працював як актор в Харківському Червонозаводському театрі. Художній керівник театру В. Василько. 19. 09. 1932 – актор естради в Харківській українській філармонії. 1933 р. був запрошений до Харківського українського драматичного театру “Березіль”...”

Творча діяльність Покотила почалася дуже рано і позначена постійним пошуком. У фотоальбомах архіву ми знаходимо чимало світлин цього періоду,



*Михайло Покотило – аптекар Карлос у виставі “День народження Терези” Г. Мдівані. Режисер – Дмитро Алексідзе. Київський драматичний театр ім. І. Франка, 1962 р.*

які є яскравими образними документами свого часу. Особливо це стосується театру при Харківському будинку Червоної Армії. Фото висвітлюють і повсякденне життя колективу, і його творчу діяльність – вистави, програми. На них ми бачимо акторів під час роботи та відпочинку і ще раз прилучаємося до їхнього своєрідного мистецтва, що існувало у формі умовного, спрощеного агітаційного театру, театру синьоблузників. Такі вистави були своєрідним експериментом тієї доби.

А поруч творили митці й театральні колективи іншого плану. Вони також експериментували. Та їхні експерименти не спрощували, а ускладнювали – трансформували і поглиблювали – театральне видовище. Вони відмовлялися від зашкарублених традицій, вимагали на сцені нової мови, і нової свідомості глядача. І першим серед них був Харківський театр “Березіль” під керівництвом Леся Курбаса.

Серед рукописів, отриманих з архівом Покотила, є кілька записних книжок актора. Вів він їх ретельно, робив у них різноманітні записи. Один із цих запис-

ників повністю присвячений віршам улюблених поетів [3]. В іншому – запис текстів ролей у телевізійних виставах [4].

Особливу увагу привернула до себе книжка-щоденник, основним призначенням якої був облік зіграних ролей [5]. Рукопис доводить чітку організацію актора, його пунктуальність, що властиво далеко не кожному представникові його професії. Завдяки цим записам ми дізнаємося про щоденну акторську зайнятість М. Покотила. Різними олівцями та чорнилом він фіксував дату і назву вистави, роль, яку виконував, та кількість разів виходу на сцену саме у цій ролі. Прекрасний матеріал для дослідника! І ще записник надзвичайно цікавий помітками на нижніх берегах аркушів. Саме там актор занотовував дати народження рідних і друзів, а також дні, пов’язані з пам’ятними і найзначнішими для нього подіями. Так, у лютому згадав 1887 р. – день народження Леся Курбаса (хоча Михайлові Федоровичу вже не довелося працювати з Курбасом), 14 вересня написав – “... 1933 року вступив в “Березіль”, а 5 жовтня – “... 1933 р. мій дебют в “Березілі”. Очевидно, що ці дати закарбувалися в його пам’яті як віхи творчого життя і відповідно позначені у щоденнику. До цієї записної книжки ми будемо звертатися ще не раз.

М. Покотило увійшов до харківського колективу роллю Боцмана у виставі за п’єсою Олександра Корнійчука “Загибель ескадри”. Цей твір узяв до репертуару ще Лесь Курбас, а постанову здійснив Б. Тягну, можливо, при цьому спираючись на якісь вказівки Леся Степановича. Поруч із Михайлом Федоровичем грав геніальний Амвросій Бучма (мінер Гайдай). Ця їхня співпраця на сцені була першою і останньою. Бучма поїде до Києва, до Театру ім. І. Франка, а Покотило опиниться там уже по смерті Амвросія Максиміліяновича.

М. Покотило продовжить далі працю в театрі, який набуде нового статусу і назви, – Харківському державному українському театрі ім. Т. Шевченка. Поруч з ним будуть ставити вистави та грати ті, кого називають березільцями. М. Покотило ще застав акторів старшого покоління – Бабіївну, Мар’яненка, які почали при корифеях і були здатними сприйняти нове у Курбаса. А з Мар’яном Крушельницьким, іншим великим актором із західнянської трійки – Бучма, Гірняк, Крушельницький – його пов’язували роки спільної праці як у Харкові, так потім і в Києві. Він жив поруч із лицарями театру Романом Черкашиним та Юлією Фоміною, з Валентиною Чистяковою. В книзі “В. Чистякова” із серії “Майстри радянського мистецтва”, виданої Харківським театром ім. Т. Шевченка, є дарчий напис М. Покотилу від В. Чистякової такого змісту: “Заслуженному артисту УССР и “гроссмейстеру” по искусству брехни” Михайлу Покотило

с восторженным восхищением перед двумя Вашими талантами. Искренне любящая Вас В.Чистякова. 24.VI.47.”.

Вищезгадану серію із штампами бібліотеки М. Покотила ми також отримали укупі з архівом актора. І кожна із книг, присвячена окремому митцеві театру, має теплі дарчі написи, адресовані Михайлові Федоровичу.

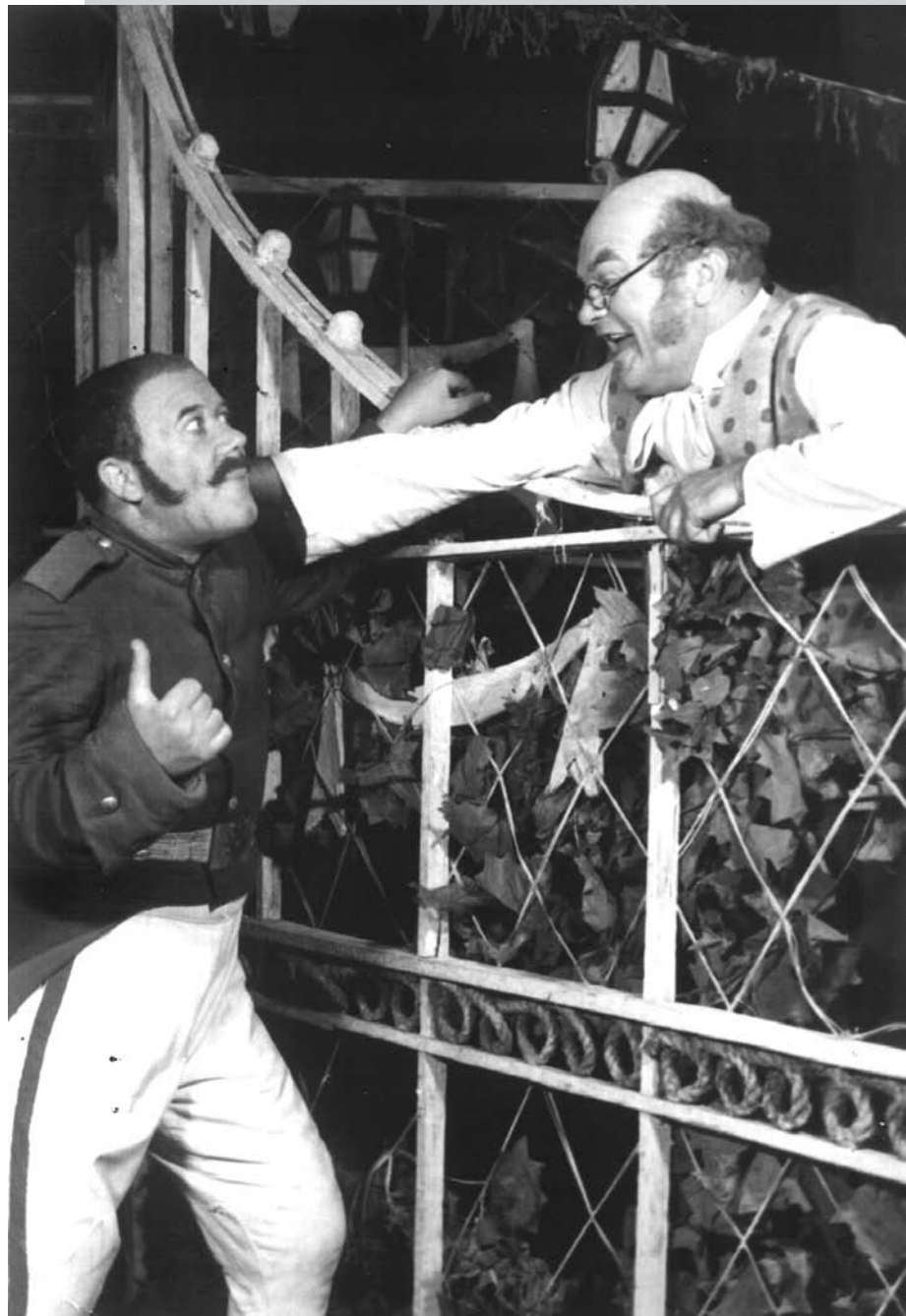
Ю. Бобошко в книзі “Режисер Лесь Курбас” так характеризував безрільців: “У створюваних ними виставах і ролях незмінно виявлялася наука Курбаса, прищеплений ним смак до громадянської актуальності, гострої театральності, образності, масштабності художнього мислення, високого професіоналізму” [6]. Можна приєднатися до думки дослідника, але з однією пересторогою. Вони творили вже в інший час. Тож їхня громадянська актуальність мала завжди зіставлятися із диктатом влади, оглядатися на неї. Володіючи майстерністю, вони часто не мали достойного матеріялу. Отже, усе зроблене часто жило у супереч обставинам.

На своєму шляху М. Покотилі пощастило працювати з вихованцями Курбаса – режисерами Б. Балабаном, Л. Дубовиком, В. Склярком, Б. Тягном. А ще поруч були С. Федорцева, Р. Радчук, Д. Козачковський, Л. Гаккебуш, Л. Криницька, П. Самійленко, Д. Антонович.

Одна із коронних ролей актора періоду Харківського театру ім. Т. Шевченка – Шельменко у виставі “Шельменко-денщик” Г. Квітки-Основ’яненка. Грав він Шельменка із захватом, був центром вистави, її рушійною силою. Гуманістичну сутність п’єси він повністю висвітлював через образ розумного та кмітливого Шельменка. З одного боку, його герой був блискучим імпровізатором, що підпадає під вплив власних веселих витівок і забаганок. А з іншого – підневільним слугою, якого можна звинуватити, образити, зганьбити. Такий другий план поглиблював образ. Роль Шельменка актор у Харківському театрі ім. Т. Шевченка зіграв понад 580 разів, про що ми довідуємося із уже згаданої записної книжки за 1960-61 рр. Він був актором надзвичайно органічним, щепкінського типу (можна знайти схожість навіть у їхніх портретах). Характерність сполучалася у нього із делікатністю фарб, комедійність перетікала

у драматизм. Він ніколи не награвав; навіть надягаючи на себе ексцентричну маску, був кмітливим та іронічним.

Музей отримав безцінний і дуже своєрідний, інформативно місткий предмет – книжкове видання “Шельменко-денщика”, яке М. Покотило перетворив на режисерський примірник. Він назвав це “Монтажем тексту по виставі в Харківському Державному ордену Леніна академічному Українському драматичному театрі У. Р. С. Р. ім. Т. Шевченка.”, однак книжка містить і додаткову інформацію, вписану від руки. Зокрема, на титулі є ще такі автографічні написи – “Фергана. 1942” та “Прем’єра 04. 03. 1942 р. м. Кізил-Кія Кір. Р. С. Р.” (воєнний період евакуації



Михайло Покотило – Шельменко у виставі “Шельменко-денщик” Г. Квітки-Основ’яненка. Харківський театр ім. Т. Шевченка.



театру). На звороті обкладинки приклеєна кишенька, як роблять у бібліотеці. В ній міститься картка із записом читачів цього унікального видання-рукопису у вже пізніші часи. Серед них Ю. Фоміна, Є. Пилипенко, Н. Лихо в Театрі ім. Т. Шевченка, а в Театрі ім. І. Франка (в 1964 р.) – Ю. Яковченко. Крім того, на титульній сторінці є штамп особистої бібліотеки актора. На наступних сторінках видання також бачимо записи рукою М. Покотила щодо постанов цього твору: “Перший варіант вистави зробив В. Василько, художник – В. Меллер. Другий варіант вистави зробив М. Покотило, художник – В. Греченко” – та перелік дійових осіб і виконавців. Загалом у тексті п’єси численні виправлення, перекреслення, вставки, в т. ч. вклеєні на окремих аркушах паперу із писаними

текстами, що підтверджують інтенсивну й ретельну творчу роботу режисера над текстом.

Органічною, властиво, театральною складовою архіву актора є програми вистав Харківського театру за різні роки. Серед них найдорожчими є ті, що датуються воєнним періодом – від 1941 по 1945 р. Це був час, коли театр жив у надзвичайно складних умовах в евакуації, коли актори виступали перед воїнами на передовій та в госпіталях. М. Покотило виїздив із сформованою влітку 1943 р. бригадою театру, на фронт для обслуговування діючих військових частин. До репертуару фронтової бригади входила й вистава “Шельменко-денщик” у виїзному варіанті.

Один із найкolorитніших матеріалів Харківського періоду повоєнного часу – текст ролі двірника Абдильди з вистави “Третя патетична” М. Погодіна. Кожне речення ролі записано на невеличкому прямокутному аркуші паперу і пронумеровано, на кшталт картотеки. Це записи російськими літерами висловів татарською мовою, а на звороті – український текст. Видно, з якою уважністю актор робив це, як ретельно готувався до виконання ролі. В записній книжці цього періоду він зазначив: “Третя патетична”. Редакція тексту ролі – моя. Татарський текст ролі Халіфа Хабусева”.

Не знаємо, наскільки Покотило був відкритим до людей, але в записниках він, напевно, відводив душу – писав, що думав. Чи міг би іншим сказати таке: “Я радий з того, що ніколи не бував у МХТ. Я схоронив цнотливість своєї душі акторської”. Чи: “В Саратові в 1942 році я був на виставі МХАТу, ставили на “Дні”, та я, на щастя, заснув. “На дні” – це симптоматично.” Нарешті: “Реалізм – один із самих скучних методів мистецтва”. Це був внутрішній протест проти безкрилості, який назрівав давно і стосувався не тільки, а можливо й не стільки, МХАТу.

Харків для М. Покотила позначений не тільки театром, де його знали і гаряче любили глядачі. Його життя було насиченим і сповненим різноманітної діяльності. Це й робота на телебаченні, і педагогічна праця з учнями. Про це свідчать записники й фотографії. Одна із уже згаданих записних книжок повністю присвячена роботі на телебаченні, телевиставам. У ній знайдемо дані про творчий склад, тексти ролей, помітки про роботу. Так довідуємося про його телевізійні роботи – роль Петра Петровича Стрижука в телевізійних сценах за оповіданням А. П. Чехова “Необережність” (переклад Василя Сокола, постава Якова Резнікова, кінооператор – Дмитро Муха. Прем’єра 29. 01. 60 р.). І ще про роль Кругляка у героїчній комедії Ігоря Муратова “Радісний берег”. Покотило пише у нотатнику: “П’єса про те, як посіяти ворожнечу серед робітників. Невже це ніхто не бачить?” Постановником був Бенедикт

№.т.4. -III- сир. 72.  
10. ШЕЛГЭЛЭРГЭ АНЫ УТЕРЕРГЭ  
СИНЭЭ ЭТНЭЭНЭ ЭТЛЭРГЭ  
ТАШЛАРГА.

Різаніи ірєва ішого іайогна  
собакам викинуїи

Фрагменти тексту ролі двірника Абдильди з вистави “Третя патетична” М. Погодіна. Харківський театр ім. Т. Шевченка.

№.т.5. -IV- сир. 74.  
ЯРАКСЫЗ!  
10. КЭНТЭЙ БАЛАСЫ ХЭММЭГЭЗНЕ,  
СИНДЭЙ БУРҢУЙЛАРНЫ ПЫЗЫРАК  
БАУ БЕЛЭН ОСАРГА КИРЭК.

Негідши. Суйн си!  
Зєїх вєє іайкх бурҢуїїв иє  
бруднїї мєїєуєї іовїєїїи ірєвє.

Норд, режисером – С. Ходлевич. Ще один запис про організацію цієї роботи: “Редакція тексту ролі – моя. 1960 р. Читки почали 2. 02. 60 р. Розведення – 12. 02. 60. Переписано вдруге 24. 02. 60 р. (на папері, а потім в блокнот)”.

У телевізійному доробку актора – ще роль діда Кульбаж у “Янині Чередник” (за оповіданням С. Жураховича) та Івана Проскуратова у “Звичайному житті” (Сценарій. Харківське телебачення за мотивами роману Вадима Собка) [7].

У характеристиці, виданій М. Покотиліві Харківським театром ім. Т. Шевченка у другій половині 1950-х рр., зазначено, що він зіграв у театрі понад сто ролей, в кіно знявся в ролі Калини Івановича в “Педагогічній поемі” та Калиниченка у фільмі “Одного прекрасного дня”. Серед матеріалів архіву – афіша і програма до першого та програма до другого фільму.

У записнику 1960–1961 рр. є список студентів групи “Б” театральної студії Харківського театру ім. Т. Шевченка – це його учні. Серед них Микола Крамар, Леонід Олексієнко, Світлана Чолка. Розклад лекцій на перше півріччя 1960 р., розміщений тут же, свідчить: він займається зі своїми студентами дуже ретельно, майже щодня по 3-4 години. Вони закінчили студію 6 травня 1961 р. Дипломна вистава – “В добрий час” В. Розова. Маємо кілька групових фото зі студентами. Часто поруч з М. Покотилом на цих фото, та й на інших, бачимо його дружину – актрису П. Куманченко.

У сімейному тандемі Поліна Куманченко – Михайло Покотило вона була ведучою. Особливо це проявилось, коли вони переїхали з Харкова до Києва. Він називав її ніжно і ласкаво – Паня (майже пані). Один із його нотатників починається рядками Вільяма Шекспіра:

Любовь согрела воду, но вода  
Любви не охладила никогда.

Ці рядки він присвятив своєму великому коханню – Поліні Куманченко. Вона стала для нього тією людиною, про яку він міг би услід за іншим великим поетом сказати: “И божество, и вдохновенье, и жизнь, и слезы, и любовь”, і був відданим їй до кінця.

Вона була характерною, прикметною. Веселухою, щebetухою, сонячною, веселою, відчайдухом. Принаймні саме такою пам’ятаємо її за виставами Театру ім. І. Франка вже у Києві. Навіть поміж таких актрис театру як Поліна Няtko та Нонна Копержинська вона не залишилася в тіні. Була зайнята багато і в цікавих ролях. Напевно, не губилася і в Харківському театрі, була ж ще молодшою, знадливою. Недарма в неї не на жарт закохався молодий Леонід Биков, на той час актор Харківського театру ім. Т. Шевченка.



Михайло Покотило – Ян Лісецький у виставі “Марина” М. Заруного. Режисер – Володимир Склярєнко. Київський драматичний театр ім. І. Франка, 1964 р.

У нотатнику із записами на полях є багато свідчень особливого, турботливого ставлення Михайла Федоровича до Поліни. Воно проявляється, здавалося б, у звичайному, побутовому. Записи ці короткі, майже телеграфні. Та в них його туга за нею, постійна думка про неї і турбота, турбота. Ось ці записи за різні дні липня-серпня 1960-го р., під час відсутності дружини (саме в цей час він займається ремонтом, пише їй листи та чекає відповіді від неї): “Уїхала.... Лист від Панюсі... Лист від Панюсі... Купив лінолеум. Кухню покрити лінолеумом. Бра 42 крб... Листа Пані.... Лист від Пані... Лист від Пані... Листа Пані.... Зробив в кухні полиці. Севастополь-Москва – Приїхала Паня...”

У цій же записній книжці також досить детально висвітлено час переходу подружжя до Київського театру ім. І. Франка: “15 липня надіслано заяву до т-ру Ів. Франка” (Це 1961 рік – Прим. авторів). “... подали заяву про вихід з театру Шевченка. Перед цим викликає Перлов для розмови. Пізно (!!!). Кінець

терміну заяв у Харкові”. (Це записи жовтневого періоду. – *Прим. авторів*).

Перед від’їздом, згідно із записом у нотатнику, він брав участь у концерті під назвою “Українська ніч” (можливо, то була сцена з вистави чи монолог – *Прим. авторів*). 29. 08. 1961 р. вони разом з дружиною виїхали до Києва. Запис у нотатнику: “Приїхали у Київ. Вирушили до театру Франка Зустрілися із Володимиром Васильовичем Стебловським”. Автор одразу приступає до репетицій у виставі “Фараони” в ролі Тарана. З архівом надійшов текст цієї ролі, де М. Покотило зазначає: “... почав (працювати над роллю – *Прим. авторів*) 23. 11., а почав грати 01. 12. 1961 р.” Роль Тарана, перша на франківській сцені, прийшла на зміну улюбленому харківському Шельменкові.

Сама п’еса О. Коломійця виділялася серед тогочасного репертуару авторським свіжим баченням, драматургічною вправністю. Ось що пише про це в книзі “Франківці” Р. Коломієць: “Його перша п’еса “Фараони”, написана 1961 року, протистояла сірості і нищості, естетичному стандарту сучасної української драматургії. Змістовно виправдане запозичення аристофанівського сюжету, його транспонація на українське сільське життя прекрасно “лягало” на ігрову природу національного театру і дозволяло створити веселе і повчальне видовище. У франківців у постановці Івана Казнадія “Фараони” жили багато сезонів у кількох акторських складах” [8]. М. Покотило завдяки цій виставі прекрасно увійшов до колективу майстрів франківської сцени. Він не поступався їм у широті та імпровізаційній легкості. У цій виставі він був своїм серед своїх.

Разом з тим це був складний для колективу час. Театр лихоманило. Йшов останній рік роботи Юри та рік його прощальної постанови “Пророка” І. Кочерги. Далі театром керували різні режисери. На початку М. Покотила займали регулярно, кожного року він отримував роль, а то й кілька. Особливо плідним для нього став 1964-й. У музейній виставці, присвяченій ювілею митця, у розділі “В театрі ім. І. Франка” ми вмістили цілу галерею світлин актора в ролях, що припали на цей останній період його творчого життя. Це ролі аптекаря Карлоса у яскравій, видовищній виставі “День народження Терези” Г. Мдівані, діда Остапа в новій редакції вистави “В степах України” О. Корнійчука (1963), Яна Лісецького (“Марина” М. Зарудного, 1964 р.), Скрипаля Коки (“Петрівка, 38” Ю. Семенова, 1964 р.) Уїнстона Черчілла (“Зупиніться!” І. Рачади, 1965 р.) [9].

Ті, хто пам’ятає М. Покотила на франківській сцені (а таких залишилося зовсім небагато), згадують про нього як про чудову людину – добру, ніжну, делікатну. Ще недавно в розмові Г. Яблонська сказала

про Михайла Федоровича так: “Важко його з кимсь порівняти. Хіба з Бучмою по безпосередності почуттів в житті і на сцені, надзвичайної широті була людина”. Він був актором яскравого обдарування і великої чарівливості, він створював образи глибокої, життєвої правди. Найбільше проявлялася його творча індивідуальність у ролях характерного плану. Герої його сповнені оптимізму й темпераменту, а їхній зовнішній образ не відокремити від внутрішньої сутності.

Здавалося б, саме на сцені Театру ім. І. Франка такий актор мав бути зайнятим повною мірою. Вибір репертуару, де діяли “типові представники робітничого класу, селянства та інтелігенції”, мав би збігатися з його типажем і можливостями. Хоча це була б неповна реалізація актора, та робота для нього була б гарантованою. Але так не сталося. Його дружина в цей час не тільки отримувала ролі, але й досить швидко зайняла провідне місце на сцені і в лавах громадських діячів, та М. Покотило після 1967 р. на сцену вже не виходив. Один із його трагічних записів у нотатнику – напевно, спроба написати заяву про звільнення, щоправда у властивому йому тоні: “Не по мотивах матеріальних соображень, не по мотивах личної к вам неприязни (а только и лишь только по мотивам моей старости я ухожу с театра)”.

Кожен, хто бачив його в ролі Тарана у “Фараонах” О. Коломійця, пам’ятають його голос, його точні реакції, що викликали захоплення майстерністю актора і вірою в правду обставин, які були самі по собі неприродними, анекдотичними. Тоді актор був ще сповненим сил, націленим на роботу, одним з тих, ким може пишатися столична сцена.

Нині вже проминув його сторічний ювілей. У це важко повірити, надто швидко плине час. Та в пам’яті залишаються ті, хто творив нашу дійсну славу. Михайло Федорович Покотило – один із цього ряду.

1. Ф “Р”, інв. № 17306. – КДМТМК України.

2. Ф “Р”, інв. № н/д 11864. – КДМТМК України.

3. Ф “Р”, інв. № 17396. – КДМТМК України.

4. Ф “Р”, інв. № 17395. – КДМТМК України.

5. Записник 1960-61 рр. із написом на титульній сторінці рукою актора – “Щодня”. – Ф “Р”, інв. № 17393. – КДМТМК України.

6. Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас. – К.: Мистецтво, 1987. – С. 190.

7. Ф “Р”, інв. № 17395. – КДМТМК України.

8. Коломієць Р. Франківці. – К., 1995. – С. 160.

9. Ф “Ф”, інв. №№ 3 87591, 87592, 87595, 87593, 87594. – КДМТМК України.



Дія БАБІЇВНА

## КІЛЬКА СЛІВ НА ДОБРУ ПАМ'ЯТЬ МАР'ЯНА КРУШЕЛЬНИЦЬКОГО

### Вступне слово

Зустріч з Мар'яном Михайловичем Крушельницьким, актором, режисером, керівником театру повернула моє життя на той шлях, яким воно й покотилось. Добре пам'ятаю той ясний вечір ранньої осені 1945-го року, коли ми з мамою ідемо Сумською вулицею на першу виставу нового сезону – “Дай серцю волю – заведе в неволю”. Ми майже не розмовляємо, бо від хвилювання уривається подих. Та й чи йдемо ми? Часом здається, що нас несе на крилах в блакитних сутінках, часом, що ми урочисто крокуємо в колонах туди, куди, як мені здається, ідуть усі – до освітленого фасаду Театру ім. Т. Г. Шевченка.

Я народилась в сім'ї актриси й режисера, життя своє починала в театрі, в прямому сенсі слова. Влітку 1930-го року мій батько Я. Д. Бортник був призначений головним режисером театру ДУМК (Державної Української Музичної Комедії), і ми оселились в його кабінеті, двері якого відчинялись у фое, вздовж довгого боку якого були розташовані ложі. Тут відбувались репетиції, і ввечері моєю колісковою була музика вечірньої вистави.

Але потім був 1937-й рік, коли Януарій Бортник був арештований і незабаром розстріляний. У травні 1938-го Ганну Бабіївну, мою маму, заслали в табір, у Мордовію. Були сім років життя в дитячому будинку, коли театр будь-який, взагалі, здавався чимось неіснуючим у природі. Були в нашому житті книжки, кіно, радіо, але не театр.

І от тепер ми, отримавши від адміністратора контрамарку, де позначені наші місця, сідаємо в одному з перших рядів партеру, недалеко середини, гасне



*Мар'ян Крушельницький, 1924 р.*

світло у залі – і починається... Після цієї вистави я вже ні про що всерйоз, окрім театру, думати не могла. Що б не робила, куди б не йшла, в своїй уяві я бачила сцену, переживала різні драматичні чи комічні ситуації, в яких діяли улюблені герої – актори.

Але всього цього могло б і не відбутись без М. М. Крушельницького, не тільки тому, що без нього не було б такої вистави, такого Івана Непокритого, без Мар'яна Михайловича не було б для нас з мамою ні місця в партері, ні ясних сутінків над Харковом. Не знаю, як і коли змогла б мама вибратись з Казахстану без його допомоги.

Вона приїхала до мене в травні 1943-го, відбувши визначений їй п'ятирічний строк. Я свого часу була евакуйована разом з дитячим будинком. Театр ім. Т. Шевченка був тоді у Фергані, не так уже й далеко, як на ті відстані, але ми того не знали.

У серпні 1943-го було остаточно звільнено Харків, згодом ми написали листа С. В. Федорцевій на адресу театру й дочекались відповіді. Якось по радіо мама почула, що Бажан Микола Платонович – заступник голови Ради Міністрів УРСР, і з впевненою усмішкою сказала: “От тепер ми вже точно виберемось звідси на Україну”. І дійсно, через якийсь час їй



*Дія Бабіївна*

*Ганна Бабіївна  
та Януарій Бортник.  
Київ. 6 травня 1929 р.*



прийшов виклик на роботу до театру, у Харків. “Згодом”, “через якийсь час” тяглося довгих два роки.

Як ми оформляли мамі перепустку на право переїзду, це – окрема непроста історія. Та все ж ми мали її в руках може за годину до того, як виділений для нас вагон був причеплений до поїзда, а наші пожитки – у вагоні. “Для нас” – для дівчат з дитбудинку, хлопців же наших давно вже розібрали по ремісничих училищах. Влітку 1945-го року до нас приїхала з Харківщини енергійна жіночка, щоб вивезти дитбуди-

нок на Україну, вона погоджувалась узяти зі мною й маму, але лише за наявності документа – перепустки. Перепустка була оформлена до станції Буди, куди і поїхали мої дівчата і де їх улаштували на науку до зоотехнічного технікуму.

Ми з мамою зійшли у Харкові. Театр у цей час гастролював у Москві, нас прийняла до себе тьотя Ляля, незабутня Людмила Василівна Дугіна, в ті роки – керуюча справами в консерваторії.

Громадяни з такою біографією, як у мами, з такою позначкою у паспорті і після звільнення не мали права жити в обласних центрах. Театр виділив для нас житло – дві кімнати в трикімнатній квартирі в домі Табачників, коло Держпрому, де після повернення з евакуації оселили добрячий загін шевченківців. Маму прийняли на роботу в театр, на становище, яке Ганна Бабіївна мала до арешту – актриси 1-ї категорії, з відповідною зарплатою та пайком продуктовим і промтоварним “по картках”.

У нас і раніше не було добрих меблів, а після конфіскації та війни лишилися тільки одне металеве ліжко та туалетний столик. З театру виділили для нас і меблі: ліжко з велетенськими дерев’яними більцями, темну шафу, стіл і три стільці “венських”. Не пам’ятаю, хто був у цей час директором театру, не уявляю, хто конкретно і як вирішував усі ці складні проблеми, але переконана, що Мар’ян Михайлович мав до цього безпосередній стосунок, без його авторитету у суспільстві, без його високого становища це попросту неможливо було б здійснити.

Потроху мама стала набирати сили, вставила зуби (в таборі від виснаження майже всі повипадали), стала входити в репертуар, поновлюючи старі ролі (Кабаниха в “Трозі”), отримуючи в нових виставах. Грала в багатьох виставах різних режисерів, виїздила на гастролі у великі міста, навіть столичні.

А я в сезон 1945–46-го років майже кожний день ходила до театру, часом і двічі, увечері – на виставу, вдень – на репетицію. Вчитись у школі було ніколи. Маму це дуже турбувало, для мене вона не хотіла артистичної долі. Вмовляла, переконувала, але не заборонила, рогом проти не стала. І за це я вдячна їй, М. М. Крушельницькому, який був завкафедри режисури в 1949-му році, коли, скінчивши середню школу у Львові, я приїхала до Харкова вступати до театрального інституту. Порадили мені вчитись на режисера тоді вже студенти другого курсу Боря Прокопович та Юра Петров.

Моя незгасна вдячність Василеві Михайловичу Аристову, який набирав наш курс і був його керівником, а також Лесеві Федоровичу Дубовику, що був тоді членом приймальної комісії і проводив вступні консультації. Так хочеться вірити, що я хоч трішечки змогла виправдати їхню безмірну до мене довіру.

Життя наше не було медом, райським не було. Бідне, майже злиденне, тривожне, повне страху, гризот і образ. Часом у мами виривалось: "...не треба було мені сюди повертатись, краще б лишилась у Казахстані помирати...". Однак, може за рік до її смерті, я сказала, що вже зараз грати на сцені вона не змогла б, он як схудла, змаліла, говориш, що виглядаєш гірше, ніж після табору... Вона ТАК подивилась на мене.

– Грати? – вигукнула. – Грати я б ще змогла!

І той, хто подовжив її акторське життя на кількадесят років, це – Мар'ян Михайлович Крушельницький.

### Слово перше – оспівання в любові

М. М. Крушельницький очолював український драматичний театр у Харкові майже 20-ть років. В кінці 1933-го від керівництва театром (тоді "Березіль") було усунено Леся Курбаса, і на його місце, здається, без особливих вагань призначено М. Крушельницького. Наприкінці 1951-го в Харкові виходить остання вистава за підписом його як художнього керівника – "Мартин Боруля". Без малого, без двох років, два десятиліття. І це були не найгірші часи для театру.

Один з найкращих періодів – перші повоєнні роки. Ще були на силі актори, які замолоду пройшли школу Л. Курбаса, а це – різнобічно обдаровані, непересячні, творчі особистості, могутні характери. Театр мав сформований цікавий репертуар, частина якого була створена ще в довоєнні роки, збережена і грана в евакуації, відновлена на харківській сцені. Немає ніяких підстав недооцінювати, применшувати вплив, значення М. М. Крушельницького як актора, режисера-постановника, художнього керівника театру.

Він був щедро обдарованою, освіченою, рідкісно працюючою людиною, та насамперед впадала в очі і найбільш запам'яталась його коректність. Це був з будь-якого погляду чоловік пристойний. Мені не довелося бачити Мар'яна Михайловича хворим, знесиленим, а в ті часи, коли він міг контролювати свою поведінку, він був бездоганним. Невисокий на зріст, не намагався штучно себе підвищувати, "укрупнити", додати ваги. На обличчі – привітна, ніби поблажлива до себе посмішка, на колег дививсь частенько знизу догори, а як інакше, коли спілкуватись доводилось з такими постатями як І. Мар'яненко чи С. Бондаренко. Ніколи не чула, щоб він кричав на співробітників, ніколи не бачила, щоб він намагався пройти першим у двері, звичайно, його пропускали вперед і двері поспішали відкрити й притримати... А якби хтось забув це зробити? помиливсь? певне, зайшов би до приміщення переcheckавши тих, кому дуже ніколи. Його любили, його не можна було не любити. Я і зараз дуже його люблю.

Насамперед – як актора, якому була притаманна магічна сила впливу на глядача, за його волею зала затихала, сміялась і плакала. В таких ролях, як Іван Непокритий чи Тев'є-молочник перехід від сміху до сліз міг бути миттєвим. Був справжнім майстром деталей, не пропускав жодного слова, найдрібнішої ситуації, обігруючи кожну річ, чи то шовкову стьожку до вишиваної сорочки, чи то хомут, знаходячи характерний жест, інтонацію мови для кожної ролі. У нього персонажі мали не тільки різні обличчя, зачіски та костюми, у них були різні руки, ноги по-різному ступали на сцені.

Вистави М. М. Крушельницького переважно були подією в театральному житті, і не тільки Харкова, в силу своєї особливої вагомості, глибокого емоційного впливу на глядача. Я думаю, це тому, що не були побутовими історіями з життя та смерті окремої людини, особисті перипетії набували тут вселюдського значення, космічних величин. Чим це досягалось? Багатьма засобами виразності і серед них – відповідне вирішення актора у просторі й часі, тобто, художнім оформленням сценічної площадки та музично-звуковим супроводом вистави.

"Дай серцю волю – заведе в неволю" – одна з кращих постанов М. М. Крушельницького. В сценічну дію тут впліталось безліч пісень, танцювальних мелодій, обумовлених самим драматургом. Окрім однієї мелодії, тієї пісні, що стала лейтмотивом. З неї вистава починалась. Хочеться нагадати, що в ті часи між глядачами та сценою і в драматичному театрі була оркестрова яма, зо два десятки музикантів з диригентом та кілька хористів.

Гасло світло в глядацькій залі, підсвічувалась рампою завіса, додавалось легеньке сяйво від пюпітрів, у центрі здійснювалась рука з диригентською паличкою, починала звучати пісня, дуже красива й сумна:

"Забіліли сніги, заболіло тіло ще й головонька,  
Та ще й головонька.  
Ніхто не заплаче по білому тілу,  
по бурлацькому,  
Та й по бурлацькому.  
Ні отець, ні мати, ні брат, ні сестриця,  
ні жона його,  
Та й ні жона його;  
Ой, тільки заплаче по білому  
тілу товариш його,  
Та й товариш його".

У певному місці ритм пісні загострювався, переходячи на стакато, ніби кроки в жалобному поході. Це те, що розгорталось у часі, властиво, перед початком дії вистави. А в сценічному просторі після підняття завіси виникала степова дорога, вона змінювала свої повороти, глядачі ніби рухались углиб, наближаючись



до певної мети. Дорога ця, як я згодом роздивилась, була зображена на кількох завісах з тюлю, які, відповідно висвітлені, створювали ілюзію руху в просторі. Піднята остання завіса, і Семен спускається дорогою зі словами: “Ось і любий край і рідне село...”.

Подана М. Кропивницьким ремарка з описом декорації I-ї дії не містить чогось загрозливого. “Смеркає...”. Події переважно радісні: зустріч Семена з коханою Одаркою і вірним побратимом Іваном, вибори парубками “берези”, щоправда, погрози Микити не віщують нічого доброго, ну, та коли те ще буде. А пісня-голосіння уже заповонила залу.

У рецензіях, оцінках вистави тих часів відзначали загострений показ класового протистояння персонажів драми: старшинський син Микита проти бідняка Семена та сироти Івана, якому випала гірка доля іти у солдати і скалічити на війні. Можливо, пісня про гірку долю та наглу смерть сироти-бурлаки і була введена у виставу для посилення класового звучання твору з життя дореволюційного села. Але в той час, коли працювали над “Дай серцю волю...” (прем’єра її відбулась у 1936-му році), в пам’яті ще боліли незлічені жертви Першої світової та громадянської воєн, і вже на всіх обертах йшла підготовка до Другої. В Україні, як і в усьому Радянському Союзі, вводилась обов’язкова військова служба для всіх чоловіків, і ця жалобна пісня звучала плачем по кожному з нас.

*Сцена з вистави “Дай серцю волю – заведе в неволю” М. Кропивницького. Харківський український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1936 р.*



І ця дорога, вона стелилась не привільно у супроводі мирних тополь, піднімаючись на пагорби і спускаючись у долину, на кожному з її поворотів, вдалині чи ближче, височів стовп, чорно-білий, смугастий. Це – добра ознака, значить, шлях виміряно, доглянуто, удержавлено. “...Тільки версты полосаты попадаются одне...”. Деталь оформлення – історично достовірна, соціально виправдана. Та смугастими були не лише придорожні верстові стовпи, але й шлагбауми, і одяг в’язнів та божевільних, як в давні, так і в ближчі часи, такий “арештантський” стовп у контексті сучасних подій здатний був викликати і додаткові асоціації.

Образ дороги, шляху з живописного зображення на завісах переходив у структуру сценічної дії вистави, у вирішення складної конфігурації станка, на який зі стін павільйону переходили певні епізоди, набуваючи особливої масштабності.

От перша поява Микити-Сердюка на цій дорозі-станку, іде дещо непевним кроком з заломленою набакир смушевою шапкою, у накинута на одне плече жупані, задерикувато наспівуючи, – у цьому виході-епізоді відчувалась така сила, такий характер, які лише акторськими засобами – темпераментом, жестом, інтонацією – виявити було б неможливо. Хочеться нагадати про ще одну деталь оформлення вистави (художник В. Греченко): дзеркало сцени було ніби обрамлене вишиваними рушниками, на білих полотняних кулісах, завісі, що, піднявшись, ставала веселкою, – виразні червоно-чорні стилізовані квіти, це надавало виставі світлої пісенності. І вся вона була насичена музикою, народними піснями та обрядами,

які завжди про основне – про життя і смерть, про любов і злочин.

Та, напевне, головне у режисера М. Крушельницького – це його вміння працювати з акторами над ролями. Було б перебільшенням сказати, що всі в його виставах грали бездоганно, але я була свідком, як самі актори прагнули до такого творчого спілкування. В сезон 1945-46-го років готувались і повновлювались кілька вистав, в тому числі “Приїздить у Дзвонкове” О. Корнійчука та “Дорога до Нью-Йорка” Л. Малюгіна і Р. Рискіна. За тодішньою традицією художній керівник театру затверджував експлікацію режисера разом з ескізами художнього оформлення, і починалась репетиційна робота. Я могла спостерігати за нею, коли закінчувався застольний період, актори переходили на сцену і за-

віса піднімалась. Репетиції “Приїздить у Дзвонкове” вів Р. Черкашин, роль голови колгоспу готував О. Сердюк, ланкової – Л. Криницька, Ю. Фоміна – роль її сестри, яка з армією дійшла до Європи, звідки привезла любов до “високого” стилю життя і купальник, в якому ніжилась під сонцем на городі, І. Костюченко – роль недавнього фронтовика, знудзованого сільською буденністю.

Репетиції йшли цікаво, бо й режисер з акторами – хороші, і характери – близькі, зрозумілі й привабливі, і ситуації – достовірні і не без гумору. За якийсь час до початку прогонів, коли вже вся п’еса розведена по мізансценах, у залі з’являвся М. М. Крушельницький. Спочатку він сідав біля режисерського столика, але дуже скоро скидав з плечей пальто (в приміщенні театру було досить холодно) і вискакував до акторів на сцену. Він їм “підкидав”, здавалось би, дрібниці: якийсь жест, нахил голови, інтонацію чи ритм фрази, деталь реквізиту чи костюму, характер ходи. “Підкидав”, тобто показував, програвав епізод то за одного персонажа, то за іншого, моментально перевтілюючись, і від цих “дрібниць” щось змінювалось, не можна сказати, що персонажі оживали, вони були достатньо переконливими і до втручання М. Крушельницького, але за його участі вони набирали ніби іншої якості. До того ж ці покази, ці міні-вистави, попросту захоплювали всіх учасників процесу, веселіше дихалось, легше сміялось, очі розкривались і променіли.

У виставі “Дорога до Нью-Йорка” на головні ролі були призначені: мільйонер – Є. Бондаренко, його свавільна донька – Є. Петрова, секретарка – І. Стещенко, журналіст – В. Дуклер. Режисер Л. Дубовик та художник С. Йоффе придумали оформлення, яке дозволяло динамічно змінювати місце дії. Це була конструкція з легких металевих труб, щось на зразок каруселі, поділена легкими завісами на сектори, куди ставились необхідні меблі для певного місця дії; все це могло крутитись у ритмі модних тоді американських мелодій.

За стінами театру – напівзруйноване місто, холодне й голодне, а тут, на сцені, створюється ця весела казочка для дорослих, неможливо відвести зачарованих очей від акторів, в яких проростають їх ролі з дня на день, з кожною репетицією все виразніше й привабливіше. Лідер – В. Дуклер, легкий, спритний, горбоносий, з невеликими очима, він і в житті приваблював усміхненим обличчям і життєвим тонусом. Він був, безперечно, обдарованим актором, емоційним, з характерною індивідуальністю. Добре поставлений голос, відпрацьована мова, бездоганна дикція, виразна пластичність, свобода у русі та реакції свідчили про велику, невпинну роботу над собою.



*Мар'ян Крушельницький – Іван Непокритий у виставі “Дай серцю волю – заведе в неволю” М. Кропивницького. Харківський український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1936 р.*

Я не можу пригадати В. Дуклера в інших ролях, журналіста ж у виставі “Дорога до Нью-Йорка” він грав блискуче, як і працював на репетиціях, особливо, коли до роботи приєднувався М. Крушельницький. Актор не просто підхоплював, брав те, що пропонував режисер, а тут же додавав щось своє; зерно, так би мовити, лягало у добре підготований ґрунт і тут же давало пишний цвіт. А якщо додати, що їм були притаманні бездоганний смак і висока культура, то стане зрозумілим великий успіх спільної роботи.

Вистава дуже подобалась. Глядачі збуджено гомоніли, наповнюючи кожного разу залу, суцільні аншлаги, якісь прибутки для театру, але незабаром “Дорогу до Нью-Йорка” зняли з репертуару. Образ Америки як союзниці став перетворюватись в образ найгіршого нашого ворога, заскреготіли засуви залізної завіси, і всім, театрові та глядачам, дали зрозуміти, які вони політично несвідомі, а про цю виставу краще й не згадувати, як про щось непристойне.

Не завжди репетиції у М. Крушельницького відбувались легко й невимушено, частіше це були довгі години копіткої праці і з акторами, і над монтажем оформлення та установленням освітлення. На початку літа 1946-го року я напросилась на репетицію “Ярослава Мудрого”, відбувалась вона у приміщенні, яке зараз належить Будинкові актора, а тоді – Театрові ляльок. У фое стояв станок, і по ньому довго ходив невисокий чоловік, перевіряючи на собі мізансцени

всіх виконавців якогось епізоду, актори ж сиділи до-вкола, намагаючись зберігати тишу.

Акторство М. Крушельницького, його контакти з ансамблем виконавців – одна з визначальних рис його режисури, його театру, від якого я особисто була в захопленні. Частенько успіх актора не залежав від обсягу тексту, роль могла бути “без ниточки”, всього один епізод. Є. Бондаренко в “Ярославі Мудрому” грав Свічкогаса, одну з наскрізних ролей вистави, П. Куманченко – зворушливу княжну Єлизавету, а в “Дай серцю волю...” у них був один епізод – музики, яких наймав Іван на весілля. Але який високий клас! Концертний номер на аплодисменти, яких тоді ніхто не соромився. Кожне слово тексту “обігране”, кожна деталь костюму чи реквізиту відповідно добрана, і грим накладали, тоді від нього ще не відмовились, а заради цього приходили на виставу задовго до її початку, – такий закон! У цьому театрі високо цінувалася кожна хвилина сценічного часу.

Зараз, на схилі століття та свого власного життя, згадуючи події й вистави з піввікової відстані, я думаю, що найскладнішою частиною режисури М. Крушельницького, де потрібне було виняткове напруження і виважене рішення, була проблема репертуару. Не торкаючись усіх його постанов, дуже різних за жанром та масштабністю, хотілось би зазначити одне: всі вони мали своє, оригінальне вирішення, переважна більшість – першопрочитання нового драматичного твору, добра частина з них ставала видатною подією – не лише міста, але й країни.

### Слово наступне

Першою режисерською роботою М. Крушельницького у Харкові була постава п’єси В. Катаєва “Квадратура кола” на сцені Театру малих форм “Веселий Пролетар” у 1928-му році. “На сцені” – це сказано умовно, бо свого приміщення колектив не мав, і серед його визначень: жива газета “Веселий Пролетар”, темафор, театр сатири, театр естради і мініатюр, мюзік-гол, – була й ця – пересувний театр, що не підлягало сумніву. Вистави готували і грали у клубах, ім. III Інтернаціоналу, єврейському, ім. Віринського, польському, в інших клубах і в профспілковому саду також.

Організатором театру був культвідділ ВУРПС (Всеукраїнська Рада Професійних спілок) та ХОРПС. Н. Рабічев, в той час завідувач культвідділу ВУРПС, у виступі на театральному диспуті згодом визнав, що задумавши створити театр, вони за зразок узяли “Березіль” Л. Курбаса, вважаючи, що саме “Березіль” мав бути методичною лабораторією для масового самодіяльного руху.

“Жива газета під назвою “Веселий Пролетар” буде щільно зв’язана у своїй роботі з “Робітничою

газетою Пролетар” і міститиметься в тому ж приміщенні. До участі в роботі... притягуються кращі артистичні, художні та літературні сили. Газета має на меті оживити роботу клубів Харкова, а при наявності коштів, вона обслуговуватиме і інші міста... визнано за потрібне, щоб всі профспілки матеріально допомагали в роботі газети “Веселий Пролетар”.

Це – цитата з “Робітничої газети “Пролетар” від 4 січня 1927-го року. Тут же чітко висловився з цього приводу тов. Христовий, у той час – заввідділу мистецтв УПО НКО УРСР:

“...Для підвищення якості театральної роботи по клубах утворено театр “Веселий Пролетар”. Це спроба дати клубам український театр з сучасним репертуаром в доброму виконанні. Виконує театр подвійну роль:

- а) дає художні вистави і
- б) інструктує клубні гуртки по театральній роботі”.

Прем’єра першої вистави відбулась у березні 1927-го року. Це був “Клубний огляд” чи “Клубне оглядання”, в 3-х діях (а ще вона називалась “Терновий шлях” і “Катавасія”), мала в собі елементи “живої газети” та театру сатири, і в різних сценках пародіювала стан клубної роботи та репертуар кіно- і драмгуртків. Постановником видовища був Я. Бортник, він же переніс на клубну сцену виставу театру “Березіль” “Шпана” В. Ярошенка, де були і постійно діючі персонажі, і певна фабула, але не бракувало, як би ми тепер сказали, і вставних епізодів на різні злободенні теми. До літніх гастролей на Донбасі театр випустив ще одну виставу – “Колотнеча”, режисером її був Ханан Шмаїн, теж березилець. Хто автор п’єси, на відміну від попередніх, побудованої на міцному сюжеті, у пресі не відбилось, було лише сказано, що це – “перекладна п’єса з російської і є їдкою сатирою на бюрократичну головку наших трестів”.

У сезоні 1927-28-го років, як і в наступних, збереглася ця тенденція щодо репертуару та його жанрів, це – або збірні “вечірки на три відділи”, як “Пригоди” чи “Спокійно, – знімаю, – готово!”, або “нормальні” п’єси, як “Колотнеча”, “Пошились у дурні” (у переробці Ф. Лопатинського), “Квадратура кола” В. Катаєва, а згодом, – “Постріл” О. Безименського, чи “Комуна в степах” М. Куліша.

Перші повідомлення про роботу театру “Веселий Пролетар” над п’єсою В. Катаєва “Квадратура кола” з’явилися у пресі восени 1928-го року, коли колектив, після гастролей півднем України (Миколаїв, Херсон, Чорноморський флот) та відпустки почав готувати репертуар нового сезону. Прем’єра відбулась під кінець року, але так, що рецензія на неї встигла потрапити в останній номер двотижневика культвідділу. Судячи з усього, вистава була хорошою



і сподобалась глядачам. Старі театрали згадували її з радісним захватом. Та справа не тільки у спогадах, а й у її складових частинах.

Ліричну історію двох пар закоханих, зворушливу, по-доброму комедійну, на українську мову переклав Майк Йогансен, який мав великий досвід першокласної перекладацької роботи з європейських мов, не кажучи про російську (йому належав переклад “Розлому” Б. Лавреньова). М. Йогансен в історії української літератури характеризувався як “один з найбільших майстрів поетичної мови і ювелірів слова... теоретик літератури і своєрідний лінгвіст...”, до того ж він – визнаний трудяга, чесний і не здатний на халтуру. Отже, добра якість літературного матеріалу сумнівів не викликає.

Цікавим було художнє оформлення вистави. Кому воно належало, Д. Власюкові чи М. Сіماشкевич (імена цих театральних художників згадуються у зв’язку з роботою театру “Веселий Пролетар” тих років), а може, це був хтось ще, інше, третє, ім’я у пресі не відображено, але за описом декорації, чіткого і доброзичливого та її фотографії, можна легко уявити, що було воно функціональним, створювало відповідну атмосферу і разом з цим – легким, “темафорівським”.

Молодих героїв грали молоді актори, інших у театрі попросту не було. Варто зазначити, що імена окремих виконавців стали з’являтися у рецензіях саме в сезон 1927-28-го років, а про попередні вистави писали взагалі і загалом про всіх. Схвально відзначили виконання жіночих ролей, Тоні – Міцкевич та Людмили – Сахарової. Це була перша значна робота чарівної актриси на ролі ліричних героїнь, з м’яким гумором та своєрідним характером – Сахарової. Шкода, що обірвана війною її артистична кар’єра потім так і не відновилась.

Дуже хвалили артиста Лойка у ролі Васька, в якого помітили неабиякі дані ексцентрика, та Францмана – Абрама, за вміння “перетворюватись”, визначати різними рисами окремих персонажів. Зрештою, на цей час актори Лойко та Францман вийшли на позиції ведучих виконавців. Вони були фотокорами Ве і Пе (за ініціалами театру “Веселий Пролетар”), – ведучими вистави “Спокійно, – знімаємо!” А що М. Крушельницький, сам чудовий актор, як режисер у роботі з виконавцями досягав вражаючих успіхів, – всі ми добре знаємо. Це помітив і рецензент далекого 1928-го року:

“Постановка і характеристика дієвих осіб в основному підкреслюють ті комедійні положення, що є в п’єсі. Темп постановки швидкий, бадьорий. Тільки при цій умові п’єса може впливати на глядача, бути веселою, бо в тексті маємо деякі затягнення і повторення, що при невмілій постановці може значно попсувати її”.

Отже, постава була вміла, заради цього ствердження навела тут таку довгу цитату.

А, проте, вистава не мала ні багаті преси, ні довгого життя. Вже на початку 1929-го року під заголовком “Робітники про театр “Веселий Пролетар” з’являються такі слова: “... поруч з дуже гарними постановками йде заяложена беззмисловна вистава “Квадратура кола”... Це ще що... У тогочасній пресі зміст “Лісової пісні” Лесі Українки визначався як доволі ідеалістичний і куценький настільки, що без перемонтування виставляти її просто ризиковано. Чи не на цих словах зародилось переконання в обов’язковості, не в художній потребі, а саме в обов’язковості “кромсаги” драматичні твори великого поета?”

Якщо при створенні “Веселого Пролетаря” за найпершу мету театр мав “...дати глядачеві здоровий, радісний відпочинок...”, то тепер, у 1929-му році, це кваліфікується як намагання “...витравити політичний зміст клубної роботи, протиставити відпочинок і розвагу питанням політично-класового виховання робітників у клубі”. А питання ставилось просто, правда, це вже цитата з наступного, 1930-го року:

“Усі заходи культроботи треба перебудувати, підпорядковуючи культроботу виконанню промфінпляну, як частини п’ятирічки господарчого та культурного будівництва країни... там, де є прориви в промфінпляні, там культробота поставлена незадовільно...”.

Про зміни в суспільній атмосфері на Україні в кінці 1928-го року може свідчити такий факт: у тому самому номері часопису, де була вміщена схвальна рецензія на вистави театру “Веселий Пролетар” “Пошились у дурні” та “Квадратура кола”, було надруковано розгорнуте повідомлення про зміни в УАН під назвою “Класова боротьба в українській літературі останніх років”. (Стаття друга). “Наші академіки”. (Перша називалась “Наші нео-класики” – про М. Зерова, А. Лебеда, М. Рильського).

У статті нагадували, що в УАН панувала безпросвітна Кримсько-Єфремовська тенденція. Агатангел Кримський – “переконаний комуніст”, слова взяті в лапки, так само, як і “переконаний жовто-блакитник”, це – про віце-президента С. Єфремова, і що тепер на чолі президії Академії став відомий вчений і разом з тим старий революційний діяч академік Заболотний.

Нові вимоги і суворо-категоричний тон зазвучали на адресу театру “Березіль”:

“Генеральна лінія пролетаріату – на індустріалізацію, на будівництво, на боротьбу з цілим буржуазним всесвітом, на соціалістичне змагання. А який з наших театрів відбив це завдання? Невже “Алло, на хвилі...”, не вже “Мина Мазайло”?... Годі вже міщанина, дайош на кін робітника.

... коли найкращою, найсучаснішою виставою цілого року є “Змова Фієско в Генуї”, коли нічого

більш близького до нашої боротьби та будівництва цей театр не може організувати, – це вже прикро”.

Це – слова все того ж Н. Рабічева на театрспілкуванні. Але і його робота завкультвідділу була визнана опортуністичною, як і лінія всього старого керівництва ВУРПС.

Вистава “Квадратура кола” теж не відбивала поставлених завдань, а морально-етичні проблеми молоді, які виникали в нових соціальних умовах, не вважались актуальними, хай би як артистично та емоційно були вони виставлені на сцені. Але ім’я М. Крушельницького-режисера запам’яталось.

А він у цей час, треба гадати, вже починав підготовчу роботу до нової вистави – “Запорожець за Дунаєм” у театрі ДУМК (Державної Української Музичної Комедії), який восени 1929-го року відкрив свій перший сезон. Театр Музкомедії у Харкові був з давніх-давен, вистави грали тут російською мовою, трупа і репертуар користувались гарячою прихильністю публіки. І от – українська музкомедія... О! П’ять років запальних дискусій та напруженої боротьби передувало цій події. Виконуючим обов’язки головного режисера театру ДУМК було призначено Б. Балабана.

У сезон 1929-30-го років прем’єра “Запорожця за Дунаєм” не відбулася, хоч і була в попередніх планах. Репертуар і робота театру склались не зовсім вдало. А з іншого боку, Темафор “Веселий Пролетар” став учасником Всесоюзної Олімпіади Мистецтв у Москві і не осоромився. У склад журі Олімпіади входило по два представники від кожної з республік. Цікаво, що від України це були Л. Курбас та Н. Рабічев, на цей час – відповідальний працівник відділу мистецтв НКО. Це, чи якісь інші події, спричинило зміни у керівництві театрами, але влітку 1930-го року Я. Бортника призначають головним режисером театру ДУМК, а Б. Балабан очолює “Веселий Пролетар”.

“Запорожець за Дунаєм”, прем’єра якого відбулася в театрі ДУМК на початку 1931-го року, був не зовсім той твір, який ми знаємо з дитинства. Остатки Вишня ввів нові, сучасні, злободенні колізії і тексти, поєднавши з класичним матеріалом. Вистава у постановці М. Крушельницького дуже сподобалась і акторам, і глядачам, і критикам, і керівництву мистецтвом.

А “Квадратура кола”, можна сказати, була “пробою пера”, пробою в близькому М. Крушельницькому напрямку. “Портрет” О. Афіногенова, а особливо – “Глибока провінція” М. Светлова, вистави, здійснені в 1935-36-му роках, належали вже художньому керівникові театру ім. Т. Шевченка, були теж на тему людських стосунків. У своїй книзі А. Горбенко наводить слова М. Крушельницького, опубліковані в ті роки в газеті “Соціалістична Харківщина”: “Светлов володіє тонким умінням робити інтимними великі,

глибокі соціальні почуття. Одночасно він найвизначніші й інтимні почуття вмів вкласти в таку оправу, що вони стають відголоском колективних, громадських почуттів”. Добре було б розвинути цю думку, дослідивши досвід наступних десятиліть, але зараз поки що на цьому можна поставити крапку.

### Слово сумнівне

Перший сумнів: чи доцільно мені взагалі звертатись до такої складної проблеми – взаємин Л. Курбаса та М. Крушельницького. Ні свідком їхньої співпраці я не була, ні ретельним дослідником матеріалів їхньої творчості. Те, що мені відомо, як і переважній більшості, це – лише невелика кількість свідчень подій, що лишилися у пам’яті сучасників та на сторінках друкованих видань. Щоправда, трактують ці свідчення по-різному. В рік 100-літнього ювілею М. Крушельницького тихше чи голосніше, у приватних розмовах чи в публічних виступах висловлювалась думка, що зміна керівництва в театрі “Березіль” відбулась тому, що Л. Курбас зрадив колектив, його друзі й колишні однодумці. Як страшно і боляче про таке думати і писати!... З відстані наступних десятиліть і подій мені здається, що однодумці і друзі не зраджували Л. Курбаса, але їх було не так уже й багато серед акторів його театру. Їм, у переважній більшості талановитим аматорам, які не пройшли в свій час відповідного вишколу, ті горизонти, ті вимоги, які ставив перед ними художній керівник, були зависокі, зтяжки для подолання. Актори люблять грати, люблять аплодисменти і квіти, прагнуть успіху в глядача і влади.

Театр актора і режисерський театр в наших умовах – не завжди спільники, стосунки між ними складні і часом антагоністичні, хоча без взаємодії існувати не в змозі. Це – складна проблема, яка мусить дочекатися ґрунтовного дослідження, без упереджень та ідеологічних плюсів чи мінусів при оцінці фактів, та й попросту без приховування цих самих фактів, якщо вони “незручні”, не вписуються у концепцію дослідника, й поки що таких праць не знаю, може тому маю право вважати, що М. Крушельницький не зраджував Л. Курбаса, незважаючи на вимушені заяви, був найбільш послідовним продовжувачем театральної справи свого вчителя і соратника.

Вони багато і плідно працювали над численними виставами і, судячи з успіху їхніх робіт, добре розуміли один одного як режисер та актор. І в подальших своїх режисерських роботах М. Крушельницький постійно і незмінно вів пошук у напрямку того методу, який в українському театрі започаткував Л. Курбас, визначивши його як “перетворення”. В дуже складні і тяжкі часи стати на чолі колективу, заснованого Л. Курбасом, зберегти його й успішно повести через роки – і в цьому я бачу вірність, а не зраду.

Без сумніву, це були різні творчі індивідуальності, різні характери, вони по-різному сприймали світ, та й світ довкола них змінювався, вони жили в різних епохах, то ж не дивно, що і театр вони творили різний.

А хіба Л. Курбас протягом свого життя лишився незмінним? Творче кредо, репертуар, вирішення вистави, акторське виконання “Молодого театру” хіба не різняться від теоретичного обґрунтування та творчої практики театру “Березіль”? Історія цього театру теж не була монолітною й однозначною, застиглою в одній формі, в одному вимірі; був київський період і харківський, кожен з яких можна умовно поділити ще на дві частини, зрештою, кожний сезон відзначався якоюсь новиною, часто – несподіваним відкриттям. Незмінною в усі часи і скрізь є невибаглива халтура, аматорство, копіювання колишніх зразків. У творчості, як і в природі взагалі, зміни неминучі.

Зрештою, можливо, в моєму баченні театрального процесу замало правдивої інформації і переважає бажання пишати доробком всіх наших митців, таких часом різних у своїх методах та досягненнях.

Хто знає? Хто скаже?..

### **Слово останнє. Прощальне**

У другій половині 1951-го року М. М. Крушельницький став збиратись у Київ, розмови про це велись постійно і в театрі, і в інституті, та й в усьому місті. Лишатись працювати в театрі ім. Т. Шевченка стало для нього неможливим, особливо після зборів творчого колективу, на яких була висловлена сувора критика роботи його як художнього керівника і мало чи не недовіра його творчій лінії. Збори відбулися під час літніх гастролей театру в Одесі. Перед цим, у червні, була Москва, участь театру в Декаді української літератури та мистецтва.

Серйозний, виважено підібраний репертуар, достойний рівень режисури та акторського виконання, – це визнавали всі, і глядачі, і рецензенти. Правда, на обговоренні столичні критики висловили певні зауваження до постановочного стилю, мовляв, забагато монументальності і замало психологізму; проте, високе керівництво радянським мистецтвом високо оцінило творчі успіхи М. Крушельницького і його активну участь у Декаді, нагородивши орденом Леніна.

Липень – в Одесі. Мама взяла мене з собою. Хоч би куди пішов, – не бачені раніше архітектурні ансамблі бульварів та площ, пам’ятники, картини і скульптура в музеях, спогад про молодого Пушкіна і платани в цвіту. Стільки сонячного проміння на деревах, на піщаному пляжі, у морському просторі. Зала оперного театру, де відбувались гастролі, оживала щовечора публікою, може, її було не досить багато на кожній виставі і був певний недобір коштів, але

приймали гру акторів дуже тепло, нагороджуючи і оплесками і квітами, це запам’яталось.

Збори відбувались удень, у боковому фое театру. Навпроти високого вікна поставили столик для президії, до нього підходили виступаючі зі своїми заявами. Денне світло падало на один бік обличчя, другий бік, як і всі присутні, для яких стягнули сюди стільці, були в напівтемряві. Ми з мамою сиділи мало не під стіною, принаймні, між мною і Мар’яном Михайловичем була відстань у кілька метрів, непереборна відстань; наприкінці зборів він тихо і спокійно підвівся і пішов кудись углиб споруди, в темряву, а ми все сиділи, хоч активісти почали стукати стільцями, а відстань все росла, все збільшувалась, все розтягувалась до нескінченности.

Та, по суті, наше прощання з Мар’яном Михайловичем відбулося на півроку раніше. Якось у грудні приходять мама після репетиції і каже, що ми запрошені до Крушельницьких на зустріч Нового року, і треба щось приготувати до святкового столу, щось цікаве й добре. Думали-гадали і вирішили – кутю, таку, як готують в Галичині на Різдво, з лущеної пшениці, з медом та маком, горіхами, родзинками та іншими фруктами. Скупились, зготували, поклали у горщик з простої червоної глини і у визначений час понесли.

Жив Мар’ян Михайлович з дружиною Євгенією Олексіївною на вулиці Красіна, в домі, як тепер сказали б, “улучшенной планировки”. Парадні, темного кольору, двері з товстим склом, оснащені якимось хитромудрими пружинами, легко і тихо відчиняються і зачиняються, у світлому блискучому ліфті – привітна чергова, але можна піднятись сходами, вони широкі, пологі, з масивним поруччям, здається, самі підносять нагору. Після освітленої площадки у просторому голі квартири здається темнуватю. Стіни високі, кімнати просторі, вікна великі і дуже тихо. Окрім нас та господарів – справна жіночка зі світлим волоссям, завжди укладеним у хвилясту зачіску, секретарка театру, зразу стає ясно, що саме її стараннями накрито цей святковий стіл.

Спілкуватись з Мар’яном Михайловичем особисто мені пощастило аж тричі. Вперше це було в ложі бельєтажу театру ім. Т. Шевченка, де замок у дверях був зіпсований. Їх можна було тихенько відчинити і подивитись, що робиться на сцені. Того дня йшла репетиція вистави “Дорога до Нью-Йорка”, чую, як хтось обережно відчиняє двері і навшпиньки входить до ложі, – о, Боже! – Крушельницький. Ми мовчки покивали один одному головами, я лишилась сидіти, а він постояв, прихилившись до бар’єру, і незабаром так само непомітно вийшов. Наближались прогони, і незабаром я побачила його за режисерським столиком поруч з Л. Дубовиком, на сцені серед акторів.





Афіша до вистави "Ярослав Мудрий".

Це була зима 1945-46-го років, перший, після сезонної перерви, мамин сезон у театрі. Зайнята вона була мало, тільки входила в репертуар, а оскільки була надміру ослаблена, дуже худенька, то переважно лишалась удома. В домі було холодно, частенько відключали то газ, то електрику, і вона лежала в ліжку під усім, що могло гріти. А я вела наше "господарство", найперше – отримати продукти по картках, які видавали в якійсь комірчині в приміщенні філармонії. Хліб, теж по картках, видавали у гардеробі театру. Вчитись я покинула.

Мама записала мене в престижну школу № 6, розташовану поруч з театром, я походила туди, поки було тепло, "заробляла" переважно "двійки", рівень моєї підготовки за сьомий клас Кармакчинської школи явно не відповідав харківському. Та й на базар треба було сходити, за картоплею, ще якимись овочами. Ну, а між цими важливими справами можна було вибрати час, щоб подивитись ту чи іншу репетицію – "Дорогу до Нью-Йорка", "Приїздить у Дзвонкове", а ще відновлювалась "Гроза", були репетиції вистав діючого репертуару. Я його увесь передивилась, і не один раз, кожную виставу, майже щовечора буваючи в театрі,

повертаючись додому з гуртом акторів, які жили у тому ж домі Табачників.

У театрі я не тільки дивилась вистави, але й читала, і дуже любила бувати тут в бібліотеці. Невелика світла кімната, за склом шаф під саму стелю – книжки, за письмовим столом коло вікна – Марія В'ячеславівна Петровська, хвилясте пасмо сивого волосся облягає чоло завжди привітного обличчя. Тут і в шафах було що мені подивитись, а до того ж Марія В'ячеславівна приносила з бібліотеки ім. Короленка багатоілюстровані фоліанти, – в театрі велась робота над драматичною поемою І. Кочерги "Ярослав Мудрий", – для постановника М. М. Крушельницького та художника Б. В. Косарева. Кімната ця була цікава ще тим, що нагадувала перехідну платформу, бо мала сходи при входних дверях і перед кабінетом головного режисера. І от в якийсь сонячний день, коли я там роздивлялась книжку, зі свого кабінету вийшов Мар'ян Михайлович, певно, він мав добрий настрій і трохи часу, бо став розповідати те й інше, і як на виставці собак був свідком певного конфлікту, розігруючи всіх "дієвих осіб" – пастуха і його кавказької вівчарки та бульдога з його інтелігентним господарем, я безсоромно заливалась сміхом, Мар'ян Михайлович, здається, не був проти цього.

Буваючи мало не щодня в театрі, я часто бачила М. М. Крушельницького, але переважно на репетиційному майданчику, на сцені – як режисера та актора. Відверто зізнаюсь: я була зачарована ним, усім, що він робив, довгі роки була переконана, що і в інших він викликає таке саме ставлення до себе. Та що там, я і зараз вважаю, що в тих умовах кінця 40-х років, коли треба було ставити "Змову приречених" М. Вірти, коли конфлікт був дозволений лише в класичних творах, з тим складом трупи, М. М. Крушельницький діяв надзвичайно відповідально, намагаючись зберегти високий рівень репертуарної, постановочної та виконавської культури.

Але тепер я розумію, що моє захоплення цим чоловіком йшло не тільки від впливу його творчості, а й від людяного ставлення до моєї мами, до мене, що в той час вимагало неабиякої мужності. Та хіба лише Ганну Бабіївну порятував і підтримав Мар'ян Михайлович Крушельницький?

Третя наша зустріч відбулася в тій самій бібліотечній кімнаті, але на три роки пізніше. Середню школу я закінчила у Львові, де тоді жили мамині сестри. А в інститут приїхала вступати до Харкова, у вимріяний театральний. Набір до нього оголосили пізно, коли іспити в інших вузах уже відбулися. Я вступала до інституту іноземних мов, так хотіла моя мама. Як казали, театральний у Харкові вирішили закрити, але в серпні все ж з'явилися оголошення про прийом на акторський та режисерський факультети.

З надією і піднесенням я пішла на консультації, в бібліотеку за літературою.

День, коли ми зустрілись там з Мар'яном Михайловичем, був похмурий, тон розмови – серйозний, з настановою. Власне, я мовчала, говорив він про те, що театр уже відживає вік, і не варто поєднувати з ним своє майбутнє, театр – мов гарба у світі досконалих машин, що якби він був зараз молодим, то вибрав би перспективніший вид діяльності. Говорив тихо і щиро, можливо, саме так він тоді думав і почував.

І от остання наша зустріч – у новорічну ніч 1951-го року. За святковим столом все було доброзичливо й усміхнено, всі скуштували приготовані страви, ввічливо нахвалюючи, бо й справді все було смачним. З острахом, як мені здалося, доторкнулися до куті, рудий горщик з якою темнів серед блискучої порцеляни. Чотири жінки різного віку і один чоловік, далеко не першої молодості, на порозі крутого повороту долі.

Жінки – дружина Євгенія Олексіївна, єдина і кохана; її подруга і помічниця до останніх днів життя – Клавдія Олександрівна Заноріна; ровесниця, партнерка по сцені з давніх молодих літ, тобто моя мама – і я – “викапаний Нарко”, цим ім'ям називали рідні і друзі мого батька, якого М. Крушельницький знав ще з учнівських часів.

Додому повертались ми пішки, вулиця Красіна не так уже й далеко від проспекту Правди.

На згадку про цю ніч в мене лишилась фотографія Є. Петрової у ролі Джемми з вистави “Овод”: широко відкриті ясні очі, над чолом – світлий дівочий капелюшок, в руках квіти, штучні, на зворотному боці – напис “Маленькій коханій Дієчці”.

Я часом намагаюсь уявити – а як би мені жилося в сім'ї Крушельницьких?... і не можу.

Це був 1940-й рік, здається, середина вересня. День був спекотний, але вже відбувались заняття в школі. По обіді коло їдальні нашу групу поставили парами, щоб так організовано ми йшли на уроки. У другу зміну. Підійшов до нас завуч дитячого будинку Іван Олексійович Міняйло, а з ним – чарівна жіночка, пам'ятна з тих, далеких часів, Юля Гаврилівна Фоміна, актриса. Вона підійшла до мене, привіталась, здається, пригорнула. Дивно, як одні деталі того самого дня, тієї самої події зберігаються в пам'яті, ніби на фотографії, а інші ніяк не пригадати. Чи ми говорили про щось? – не пам'ятаю, а от що вона дала мені мішечок з гостинцями, і ми хрумкотіли ними на ходу, і до мене діти простягали долоні, і я клала в них цукерки, поки нічого не лишилось, і дорога схилами, якою доводилось майже бігти, щоб надолужити згааний час, – і зараз встає перед очима.

Потім, потім, коли вже і я зістарілась, Юля Гаврилівна зізналась, що приїздила до мене не на власний розсуд, а на прохання Мар'яна Михайловича, який хо-



*Іван Мар'яненко – Ярослав у виставі “Ярослав Мудрий” І. Кочерги. Режисер – Мар'ян Крушельницький. Харківський український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1946 р.*

тів забрати мене з дитбудинку в свою сім'ю. Не дали, відрадили. Хто? Можливо, директор, Мічник Яків Абрамович (чи Абрам Михайлович?). Він добре дбав про мене, це правда. Знайшов можливість відправити мене в кардіологічний санаторій аж у Кисловодськ. Спеціально призначена жіночка відвозила мене туди і привезла назад, у Верхнедніпровськ. Свій перший лист до мами я написала взимку 1940-го року саме з санаторію, повідомивши, що в мене “порог” серця, граматичні помилки в листі засмутили її не менше, ніж сама хвороба.

Після 1951-го року я Мар'яна Михайловича не бачила, не зустрічала.

Наприкінці 60-х років, вже майже 10 років живучи в Ростові-на-Дону, ми з донькою вирішили відпустку провести в Україні, у родичів на Тернопільщині, і в Києві. Були і на Байковому кладовищі. На одному з почесних місць побачили надгробок Крушельницького М. М., красивий, солідний, добре доглянутий, в ряду могильних пам'ятників з викарбуваними відомими іменами. Таким його обличчя і живе в моїй пам'яті: з доброю посмішкою і сумовитими очима людини, яка довгі роки не мала права на будь-який нерозважний вчинок, непродуманий крок, невважений жест чи навіть погляд.

Ганна ВЕСЕЛОВСЬКА

### “ДОБРИЙ ТЕАТР” В ЕНЕРГОДАРІ

Хай би якими скептичними та упередженими були думки театральних снобів з приводу провінційних театральних фестивалів, тут і там, інколи без офіційного центральнодержавного визнання, нуртують в Україні всілякі видовишно-мистецькі проекти. Не обтяжені званнями театральних столиць міста й містечка придумують і завзято втілюють у життя ідею театральних свят, нехай і локальних.

Ще минулого року кількість подібних фестів зростала в геометричній прогресії, сягнувши за пів сотні. Але тоді, як майже в усіх обласних центрах власні театральні фестивалі народжувалися (Одеса, Хмельницький, Макіївка) або відроджувалися (Кі-

ровоград, Івано-Франківськ, Запоріжжя), столиця практично втратила свої театральні бренди: 2007 р. – не стало “Києва травневого”, 2008 р. – “Відлуння”, а доля Булгаковського фестивалю ще й досі остаточно не визначена.

Парадоксально, що ті ж самі фактори, які фатально вплинули на розвиток київських фестів або ж львівського “Золотого лева” – відсутність гонорарів за показ вистав – стали запорукою проведення фестивалів у менш претензійних містах України. Туди, де неупереджено дивитимуться “провінційні” вистави, поставлять на ночівлю та нагодують, обласні театри ладні виїхати хоч на волах. А оскільки їхні керівники добре знають ціну успіху на іншій сцені для акторської громади, то гроші на дорогу, аби перетнути пів України в не надто комфортних умовах, добувають із надзвичайним ентузіазмом.

Звісно, фестивальний рух не розвивався б в Україні так стрімко й динамічно, якби не було взаємної користі гостям і господарям. Господарі фестивалів, тобто власники майданчиків, де проводяться акції, також добре знають, що призвичаївшись ходити на фестивалі, куди приваблює чи то назва, чи то акторське прізвище, чи симпатія до прибульців із того чи іншого міста, глядач ходитиме до театру й тоді, коли всі роз’їдуться, приміщення ледь опалюватиметься, а актори скаржитимуться на депресію та інші творчі хвороби. Аромат театральних свят вабитиме до театру практично протягом усього року, а тому щорічне

*Маріанна Семенова – Медея у виставі “Я – Медея!” Ж. Ануїя. Режисер – Лев Стукалов. Санкт-Петербурзький “Наш театр”.*





“Мельпомена Таврії” для директора Херсонського театру ім. М. Куліша – це своєрідні театральні жнива, заготовля культурного зерна для міста на цілий рік.

Зрозуміло, що за титанічними зусиллями дирекції фестивалю у Херсоні, Дніпродзержинську, Макіївці криється не лише мистецький ентузіазм, комерційний розрахунок, а й далекоглядна прагматика. Адже місто із визначеною і сталою культурною ситуацією – це врівноважене й перспективне місто. А таке, де приміщення театру вщерть заповнюється лише для зібрань під час передвиборних турів – потенційно вибухонебезпечно. Проста як кисень і зрозуміла для тих, хто ним дихає, ця формула здається примітивним популізмом у столиці, що лише зайвий раз potwierджує розмежування театального простору в Україні не на український, російський, єврейський, татарський і т. д., а на столичний та інший. Менше з тим; можливо, усвідомлення того, що інший простір – це вся Україна, і він значно більший за обсяги столичного театру з його майже сорока театрами, когось збентежить. Театральна провінція живе за своїми, виробленими у зятому протистоянні до центру законами, і загадки її нуртування не такі прості.

Наразі успішно спрацьовують фестивалі інвестиції там, де ці традиції стали (Тернопіль, Донецьк, Херсон, Луцьк), а фести відбуваються за будь-якої політичної та економічної погоди. Серед таких фестивалів-довгожителів, що проводяться від початку 1990-х рр. – акція “Добрий театр” у місті Енергодар Запорізької області, який за багатьма параметрами є цілком унікальним.

По-перше, він відбувається не в місті, а в місечку поблизу Запорізької АЕС, де мешкають 60 тис. громадян, де немає ані професійної акторської трупи, ані справжнього театального приміщення. По-друге, він є міжнародним неформально, і участь у ньому постійно беруть колективи із Білорусі, Санкт-Петербурга, Москви. Й по-третє, театри-учасники перебувають на фестивальному утриманні протягом усього часу, дивляться спектаклі один одного та обговорюють їх.

Як і більшість українських фестивалів, енергодарівський “Добрий театр” безгонорарний, але конкурсний. Його найвища нагорода – гран-прі, обтяжене спонсорськими подарунками, має дещо абстрактну і маловизначену для театральних фахівців назву “За найдобріший спектакль”, що й стало цього року приводом для гострої суперечки між членами журі. Дві вистави-фаворитки – “Солдатики” В. Жеребцова у постановці Кирила Кашлікова, представлені Київським театром російської драми, та “Я – Медея!” Ж. Ануйя, поставлена режисером Левом Стукаловим із Санкт-Петербурга, були справді достойними суперниками.



*Олександр Ганноченко – Кочкар'юв, Володимир Горянський – Подкольосін у виставі “Одруження” М. Гоголя. Режисер – Юрій Одинокій. Київський театр драми і комедії на лівому березі Дніпра.*

Але перемогла київська вистава і, мабуть, не в останню чергу завдяки своєму відвертому гуманістичному пафосу, щирості й наївності акторської гри.

Відтворена без жодної режисерської зайвини й реалізована через доволі просте сценографічне рішення та мізансценування, жорстока армійська історія, яка могла б трапитись у найпоказовішій армії світу, у пострадянського глядача викликала синдром подвійного співчуття. Безсилий гнів на совковську, ще й нині живу армійську дідівщину та біль за слабких і невинних, непоступливих та беззахисних накочувався на глядача лавиною відчаю і печалі. Все у цій виставі наче підтверджує, що нездоланний закон людського буття, згідно з яким кращі помирають, а гірші залишаються, діє: у фіналі сцена вкрилася маленькими надгробками – звичайними перевернутими табуретами, біля яких заблимали вогники пам'яті. Але водночас серпанок смутку, що примушував хлипати мало не увесь зал, об'єднав людей у коло спротиву брутальності й цинізму, нахабству та блюзнірству. Відтак, мало не для кожного вистава ставала особистим, таємним тестом на вчинок, на власну гідність і здатність не схибити.

За показниками режисерської концептуальності та акторської емоційної потужності, вистава “Я – Медея!”, представлена трупою “Наш театр”, не мала рівних серед показаних на фестивалі, й, можливо, не багато інших спектаклів європейської сцени виявляться гідними конкурентами. Із відстороненого віками міфу, неприйняттого для здорового глузду через свою жорстокість, Лев Стукалов оповідь про Медею перетворив на цілком цивільну історію, що



*Віталій Іванченко – Хрустяшкін, Ольга Козут – Аня, Андрій Пономаренко – Новиков у виставі “Солдатики” В. Жеребцова. Режисер – Кирило Кашиков. Київський театр російської драми ім. Лесі Українки.*

має свій початок і свій кінець, а отже, зрозуміла та виправдана. “Я – Медея!” – не про жахіття вчинку жінки-дітовбивці, а про шлях злочинств, на який стала колхидська царівна, покохавши чужинця. Саме зрадивши свій рід, вона стала невинуватою лиходійкою, а все подальше тільки складається у ланцюг невідворотних подій.

У такому режисерському прочитанні багатослівна п'єса Ануїя уподібнюється до кулетної черги без найкоротшої паузи, оскільки зупинка – це смерть. Відчайдушна Медея (актриса Маріанна Семенова, яка отримала приз за найкращу жіночу роль), мов традиційна грузинка в чорній хустці, весь час перебілизу, розвішує її та говорить. Її гортанне мовлення звучить як суцільний прокльон собі, світові, Ясонові, і немає в прокльонах самовиправдання, а лише розпач від безсилля. Граючи Медею не рабою пристрасти, а розумною прозрілою жінкою, яка усвідомлює себе злочинницею, що має логічно завершити свій земний шлях найстрашнішим нелюдським вчинком, Маріанна Семенова постає справжньою протагоністкою.

Усе інше режисер придумав, наче навмисне, аби травестувати її глибинну, смертельну тугу: Ясон схожий на середньостатистичного офіс-менеджера-кар'єриста, гротескно вбраного Креона, наче інваліда, витягають на сцену в кріслі. Водночас мінімалістська,

по-естраднему зроблена вистава, що акцентовано присутністю на сцені бардів – трансформованого античного хору, має суперфектний, справді трагічно-вогняний фінал. Виявляється, сучасний театр цілком здатний відтворити навіть такі міфологічні подробиці, як піднесення Медеї на вогненній колісниці. Відтак, шокуючий “палаючий” фінал став для глядача справжнім театральним одкровенням, причому не тільки завдяки видовищності. Через візуальну семантику театру присутні у залі осягали те, що закладене в кожній людині на архаїчному рівні: від провини-злочину не рятують ані слова, ані вчинки, а лише палаючий

вогонь очищення.

Якщо Санкт-Петербурзький “Наш театр” на енергодарівському фестивалі був уже вдруге, і вдруге отримав нагороду за найкращу режисуру, то деякі інші колективи для місцевого глядача були справжнім відкриттям. Шана до виконавських традицій російського театру, серед яких – винятково висока культура сценічного мовлення, вирізняла спектакль “Різдвяні марення” Н. Птушкіної театру зі старовинного російського міста Сарова. У виконанні саровців парадоксальна комедія уподібнилась до побутової драми, але такий режисерський буквализм трактування цього загадково-театрального тексту цілком виправдовувала докладна психологічна гра актриси Л. Романової (Софія Іванівна) та актора К. Алексєєва (Ігор).

Київський камерний театр-студія “Дивний замок” наважився привезти до Енергодару одразу дві вистави: “Маску Червоної Смерти” А. Е. По та “Жабу” О. Іванченко. Декларуючи вироблення власного театрального напрямку, виховання акторів-студійців, створення виняткового авторського театру, цей колектив показав на фестивалі те, що радше нагадувало дитячі спроби зробити інакше, ніж у інших. Хаотичність і надуманість режисерських малюнків, пластична безпомічність молодих виконавців, претензійність та штучність гри старших акторів свідчили, що “Дивний замок” дійсно перебуває в активному пошуку. Питання лише в тому, наскільки цей пошук перспективний та естетично виправданий.

Запросивши до участі в конкурсі виставу

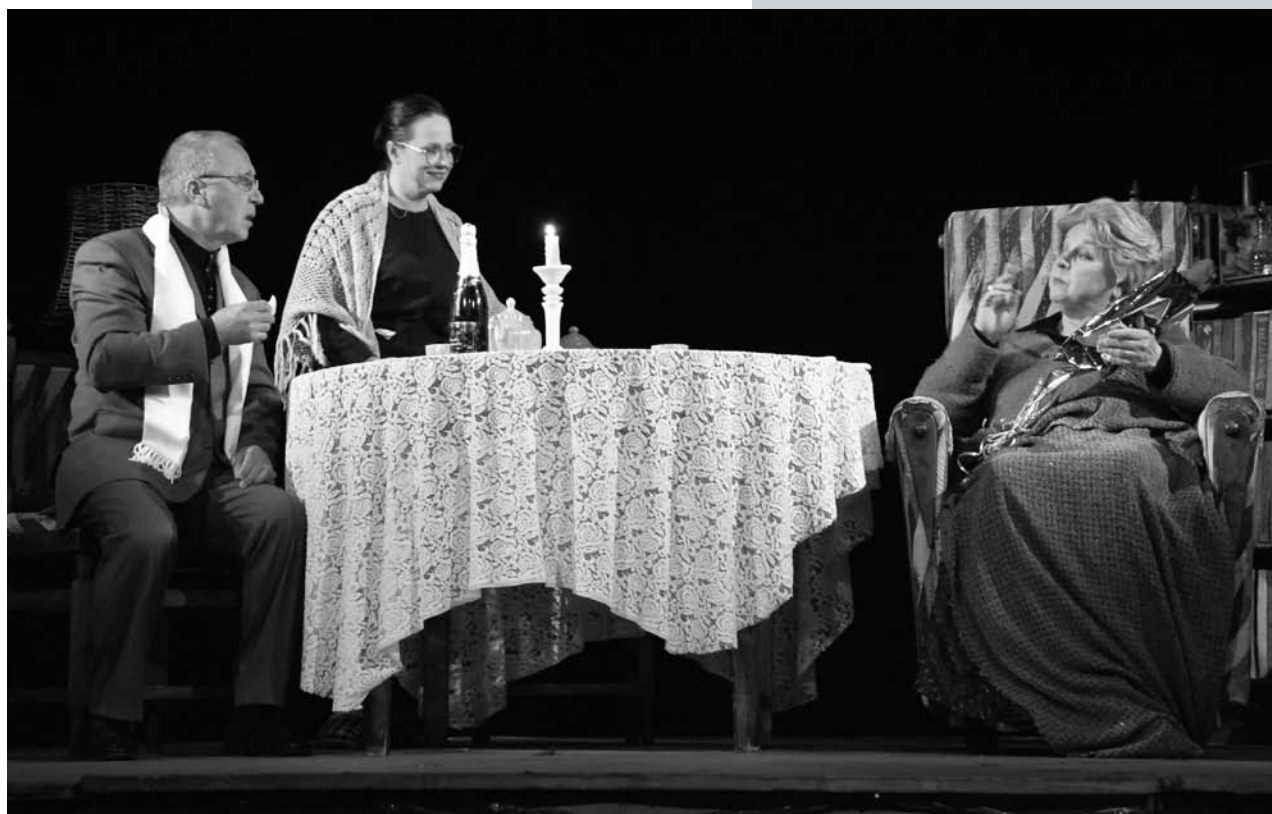
“Одруження” Київського театру драми і комедії на лівому березі Дніпра, дирекція фестивалю наче зарезервувала приз за найкращу чоловічу роль для Володимира Горянського–Подкольосіна. Власне так і сталося: винятково пластичний мультиактор Горянський таки врятував майже зруйновану численними вводами та іншими обставинами виставу від остаточної смерті й здобув нагороду. Але зовсім непрогнозованим виявилось відзначення кількох студентських спектаклів Навчального театру Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Три покази учнівських робіт, серед яких був навіть силуетний спектакль, посвідчили, що чудо театру може трапитися і там, де творять не обтяжені досвідом, химерними прийомами та амбіціями молоді люди. Їхній театр – це їхні руки, тіла, посмішки, відкриті серця та бажання здійснитися. Власне, це, мабуть, і є прикмети доброго театру.

Тривале й успішне існування фестивалю “Добрий театр” у лютому і збентеженому світі здається інколи фантастикою, а не майстерно відпрацьованим мистецьким проектом. Можливо, дійсно терапевтично впливає добрий настрій натхненників фестивалю, і тому мешканці Енергодару, чекаючи на театральний травень, завчасно розкуповують квитки на всі вистави. Вочевидь, магію доброти у такій кількості, аби її вистачило на ціле місто, розсіює янгол-охоронець фесту, його президент Михайло Ізосімов, який вкотре щедро й беззастережно із цілим містом ділиться своїм даром доброти. Вкотре вони разом із режисером-педагогом



*Вікторія Бакасова – Дочка Мельника, Маргарита Підлужна – Русалонька у виставі “Русалка” О. Пушкіна. Режисер – Михайло Ізосімов. Народний театр м. Енергодар “Атомік”.*

*А. Дороніна – Тетяна, К. Алексєєв – Ігор, Л. Романова – Софія Іванівна у виставі “Різдвяні марення” Н. Птушкіної. Режисер – В. Богомазов. Нижньогородський обласний драматичний театр (м. Саров).*





Ірина ЧУЖИНОВА

## “ГОГОЛЬFEST”: територія провокації та надії

*Від 6 до 25 травня 2008 року в Києві проходив фестиваль сучасного театрального мистецтва “ГОГОЛЬFEST”, який підтвердив, що мрії можуть мати стати реальністю.*

А починалось усе із задуму. І задум був грандіозний.

Ще у вересні 2007 р., коли відбувався, за визначенням організаторів, “нульовий” етап фестивалю у комплексі “Мистецького Арсеналу” із залученням порівняно невеликого, але вже “строкатого” кола митців (серед основних напрямків – живопис, інсталяції, гепенінг, класична та етномузика), було розроблено концепцію “ГОГОЛЬFEST’у”, що мав перетворитись на альтернативну територію сучасного мистецтва. Організатор і керівник ЦСМ “ДАХ” Влад Троїцький, який став ідейним натхненником і президентом фестивалю, в одному з інтерв’ю доволі слушно звернув увагу на відсутність в Україні сформованого культурного поля як контексту для зародження і подальшого розвитку різноманітних мистецьких явищ. Навіть більше, на думку В. Троїцького, це “поле” має бути спільним для всіх видів мистецтв, а отже сприяти й заохочувати митців до діалогу з метою обміну творчими ідеями та енергіями. До того ж, для омріяної інтеграції в Європу потрібне не тільки палке бажання, а й реальний план дій. В ідеалі – “ГОГОЛЬFEST” має вийти в майбутньому на високий естетичний рівень, стати співмірним таким акціям як Единбурзький, Авінйонський чи Чехівський фестивалі; розгорнутись у складну організаційну структуру Центру розвитку мистецтв, що окрім щорічного проведення фестивалю мистецтв передбачало б впровадження і підтримку освітніх та культурних програм протягом року, зокрема проведення майстер-класів, тренінгів, семінарів, мистецьких проєктів.



*Сцена з вистави “Вовче Танго”. Режисер – А. Адашинський. Театр “ДЕРЕВО” (Дрезден, Німеччина).*

Така перспектива цілком могла б скидатись на утопічну, якби не ці три травневі тижні, що перетворились на професійну і масштабну демонстрацію деміургічного потенціалу й творчого запалу як організаторів, так і учасників “ГОГОЛЬFEST’у”. Окремо за злагожену й трудомістку роботу слід подякувати команді фестивалю, що складалась з акторів та режисерів “ДАХу”.

Отже, програма “ГОГОЛЬFEST”, відповідно до концепції та завдання “фестивалю фестивалів”, складалась з чотирьох основних “розділів”: театру, кінематографа, живопису та музики. В кращих традиціях європейських фестивалів паралельно проводились майстер-класи запрошених режисерів, музикантів, художників, скликали прес-конференції та круглі столи, і навіть виходила газета фестивалю “Кульбіт”. Однак, як на мене, головним і корисним виявилась навіть не репрезентація такої насиченої й без перебільшення цікавої культурної програми, а насамперед створення цілісного, креативного, життєздатного простору актуального мистецтва в “окремо взятому місті” на території комплексу “Мистецького Арсеналу”.

...Урочисто-академічний ансамбль Дмитра Покровського та Свято-Нікольський хор Третьяковської

галереї сусідив із експериментальним проектом електронної музики “Ем-Візія” – 2008, “відлуння” гурманського “JazzКоктебель” і демократичних “Шешор”, Катя Chilly й “ТріоВолков”... В одному павільйоні, розділеному на сектори, експозиція одразу дванадцяти українських кураторів – “Картель кураторів. Містифікація” – плюс на додачу підвал, що віддали у розпорядження, зрозуміло, “андеграунду”... До того ж додайте ретроспективи спеціальних програм від кінофестивалів елітної “Молодості” та студентської “Відкритої ночі”, екстравангардного московського клубу “Сине Фантом” і поряд – сусідство документальних фільмів Сергія Лозниці...

Ні, звичайно ж, програму в цілісному вигляді пересічному глядачеві ані не “охопити”, ані словами детально не переказати. Але смак і масштаб, гадаю, можна собі уявити навіть за цими далеко не повними списками.

Театральна ж програма, виключно із суб’єктивних причин, тишила понад усе. Адже, підпорядкована меті продемонструвати різні напрямки розвитку сучасного театру, вона цілком себе реалізувала.

Безперечно, підвищену і прогнозовану цікавість публіки викликали вистави під грифом “В Україні демонструється вперше”. Тобто виступи Санкт-Петербурзького інженерного театру “АХЕ”, дрезденського театру “ДЕРЕВО” (з “корінням” з того ж таки Пітера),

московських – студії “SaunDrama” і “ЛабораТОРІЯ Бориса Юхананова”. Навіть обмежившись цими чотирма колективами, ми приблизно могли б уявити альтернативні (і можна сказати, радикальні) шляхи, що їх обирає сучасний театр у подорожі до оновлення театральних форм і смислів. Тим паче, що на поверхні лежить схожість і перегук тем, ідей, апеляція до ритуалів та сакральних текстів, використання близьких за стилем засобів виразності, культивування гри та візуального ряду, відмова від драматургічного матеріалу і т.д.

Найсуперечливішим і малопереконливим виявився виступ студії “SaunDrama”, яка чи не єдина обрала для показу виставу, співвідносно із назвою фестивалю, і демонструвала дійство “Тоголь. Вечори”, як можна здогадатись, за циклом “Вечорів на хуторі біля Диканьки”. Колектив, заснований у 2005 р. музичною групою “Пан-Квартет” під керівництвом режисера Володимира Панкова, працює у жанрі аналогічному до їхньої назви – саундрама. Однак в цьому випадку мистецький таланти розподілилися вкрай нерівномірно – і об’єктивно сильний у першій частині назви – “саунд” – ансамбль виявився відверто профанованим щодо “драми”. Вистава через брак чіткої сюжетної лінії перетворилася на низку епізодів, в яких по закінченню тридцятихвилинного “прологу” із сцен-варіацій на тему ідилічного життя “південно-

Сцена з вистави “ЛабораТОРІЯ. Голем. Віденська репетиція”. ЛабораТОРІЯ Бориса Юхананова (Москва, Росія).



російських пейзажів” раптом почала прозирати фабула “Майської ночі”. Від народних пісень якось непомітно перейшли на оперні арії (М. Римський-Корсаков, П. Чайковський), супроводжувані акторською грою в найгірших традиціях провінційного “побутового” театру. Це остаточно утвердило в міркуванні, що до “саундрамівських” експериментів висувати як критерії оцінки музичних вистав, так і вимоги до вистав драматичних було б цілком необачно і проблематично. Адже в цьому випадку проголошення “синтезу мистецтв”, а тим паче винахід нового жанру вочевидь речі безпідставні й передчасні.

Колектив петербурзького інженерного театру “АХЕ” у складі Максима Ісаєва, Павла Семченка та Вадима Васильєва (останній залишив колектив у середині 90-х), що народився із групи, створеної у 1989 р. в легендарному театрі “ДА-НЕТ” Бориса Понизовського, від початку вільно курсував у мистецькому просторі, оволодіваючи досвідом кіноекспериментів та не полишаючи живопису, однак, популярність здобув саме завдяки своїм “сакральним” акціям-перформансам. Один з таких – “Мокре весілля” – і був показаний на фестивалі.

Двоє жерців-екзекуторів (зрозуміло, вони ж режисери М. Ісаєв та П. Семченко) на наших очах відтворюють у формі довільного переказу-фантазії епізод створення Чоловіка і Жінки (Олексій Мекрушев та Ілона Маркарова), яким доведеться пройти крізь низку ритуалів на кшталт ініціації, хрещення, вінчання, здається, з єдиною метою – вдовольнити потяг до гри цих по-дитячому жорстоких “творців”. А тим часом ці творці, вивільняючи стихії Води, Вогню, Землі, урухомлюючи дерев’яні саморобні макабричні конструкції із лебідок, важелів і коліщат, замішуючи

тісто, ллючи вино, креслячи на підлозі містичні літери й цифри, натхненно і відчайдушно намагались повернути в цей світ сакральну таємничість, яку витіснив цинічний раціоналізм.

Самі ж ритуальні обряди переосмислюються і наново втілюються через асоціативно-метафоричний ряд. Так, наприклад, “хрещення” Чоловіка представлено як брутально-пристрасне, екстатичне потрошіння рибини, яка щойно висіла прибитою на дошці, і обтирання з голови до ніг її тельбухами, обійми-пестощі з її слизьким, холодним тілом. Або цілком іронічна сцена обміну подружніми обітницями, коли Жінка й Чоловік, сидячи по різні боки столу, ллють на нього по черзі воду, вино, молоко і наповнюють цією сумішшю келих, підставляючи під патьоки рідини. Причому Жінка щедро виливає вдсятеро більше інгредієнтів, ніж здатен вмістити келих Чоловіка, а той хлюпає на стіл дуже ошадливо й обережно.

Танцювальний гепенінг “Вовче Танго” театру “ДЕРЕВО”, що колись на чолі з Антоном Адашинським виокремився з театру “Лицедії” В’ячеслава Полуніна, продовжив цю ж тему “ритуалізації життя”, в приголомшливо красивій пластиці восьми акторів відтворюючи вічні сюжети стосунків чоловіків та жінок як запоруку й першопричину духовності буття. Власне, це дійство було цілком імпровізаційним,



Сцени з вистави “Мокре весілля”. Режисери Максим Ісаєв, Павло Семченко. Театр “АХЕ” (Санкт-Петербург, Росія).



створеним саме для простору “Мистецького Арсеналу” – тим більше вражала злагодженість і цілісність одного неперервного танку, взаєморозуміння партнерів і, головне, відчуття напрямку руху почуттів, думок, дії.

“ЛабораТОРІЯ Бориса Юхананова” з проєктом “Голем. Віденська репетиція” з надлишком компенсувала відсутність вербального ряду попередніх двох вистав. Непрофесійні актори-студійці довго і детально переказували текст п’єси “Голем” Г. Лейвіка, чергуючи сцени твору, повтори цих же сцен, асоціативні їх доповнення з коментарями на власну адресу, на адресу глядачів, і звичайно ж, на адресу відчутно обридлого “традиційного” театру. Втіленням рутинного зла цього театру був проголошений пітерський режисер зі світовим ім’ям Лев Додін, зрозуміло, не для того, щоб образити, а лише задля спроби точніше сформулювати суть претензії до “театру-дому” як творчої в’язниці для режисера та акторів.

Така незвична форма вистави пояснюється феноменом самої “ЛабораТОРІЇ”, що від початку створювалась в 2002 р. за принципом нерозривного поєднання репетиції й аналітичного семінару. Якщо дуже стисло й вибірково, то мистецька програма цієї студії передбачає роботу із священними юдейськими текстами або творами, до них дотичними, і сенс цієї роботи полягає в диспутах-обговореннях текстів, їхньому тлумаченні, грі з ними. А це вочевидь має вести до вивільнення від табу й самообмежень свідомості кожного з учасників акції. Причому процес десакралізації священних текстів не відбувається, адже, як стверджують режисери-засновники Борис Юхананов та Юрій Зельцер, “ЛабораТОРІЯ” – це спроба створення нового мідрашу (тобто школи усного тлумачення Тори) і освоєння новомістеріяльної території гри. Щоправда, складається враження, що

в цій “виставі” цікаво брати участь, але спостерігати збоку інколи стає важко, адже під териконами смислів, трактувань, слів, звуків гине дія, якою майже ритуально жертвують заради довгих пошуків – мабуть, усе ж таки істини.

Окрім цих чотирьох колективів, справжнім подарунком для глядачів стали три вистави Берегівського угорського театру ім. Дьюлі Ййеша: “Гамлет. Смертьсон” Влада Троїцького, “Три сестри” Атілли Віднянського й “Островський. Гроза. OPUS. POSTH” Віктора Рижаківа (втілений спільно з дебrecенським театром “Cskonai Theatre”). Три абсолютно різні вистави, що підтверджують насамперед пречудовий творчий тонус акторів і вміння бути монолітно-злагодженим організмом в будь-якій режисерській системі.

Однак, мабуть, найважливіше в “ТОГОЛЬFESTі” – це наявність в програмі якісного вітчизняного (і не лише “театрального”) продукту.

Адже режисери Андрій Жолдак (“Один день Івана Денисовича”), і Михайло Яремчук (“Макбет”), і Раду Поклітару (“Болеро”, “Дош”), і Лариса Венедиктова з Євгеном Громовим (перфоменс “ТанцЛабораторіум”), і Георгій Делієв (“Нічна симфонія”), і Олексій Кравчук (“В очікуванні Годо”), і, звичайно, без перебільшення герой fest’у Владислав Троїцький (“Король Лір. Пролог”, “Безхребетність. Вечір для людей з порушеною поставою”) – всі вони доводять, що за “сучасним мистецтвом” зовсім не обов’язково їздити далеко. Достатньо зазирнути в Театр маріонеток чи “Дах”. Згадати про Харків чи Львів.

І це, безперечно, свідчить, що попри всі скептичні зауваження і апокаліптичні прогнози в українського театру є всі шанси оновитись і знайти власний шлях. Фестиваль переконливо це підтвердив.



Сцена з вистави “ЛабораТОРІЯ. Голем. Віденська репетиція”. ЛабораТОРІЯ Бориса Юхананова (Москва, Росія).



Майя ГАРБУЗЮК

## СОКИРА ЯК ЗАСІБ ДЕМІФОЛОГІЗАЦІЇ “ГАМЛЕТА”?

*(Рецензія на виставу “Гамлет. Смерть-сон” за В. Шекспіром у Берегівському національному театрі ім. Д. Йієша)*

Ця прем'єра “Гамлета”, мабуть, найновіша на теренах сучасної України. Перший показ вистави відбувся у вересні 2007 р. в рамках фестивалю “Театр. Метод і практика. Альма матер”, що його проводив Львівський академічний театр ім. Леся Курбаса. Вдруге український глядач зміг зустрітись із виставою 10 травня 2008 р. у Києві, у програмі “ТОГОЛЬФЕСТу”. Цей майже невлонимий для нас спектакль народжений у співпраці відомого столичного режисера Влада Троїцького (він же – керівник Центру сучасного мистецтва “ДАХ” у Києві, він же – організатор і промоутер “ТОГОЛЬФЕСТу”) та малоприсутнього в Україні, але діяльного за її межами Берегівського угорського національного театру ім. Дьюлі Йієша (Україна). Авторка цих рядків мала чудову нагоду бачити обидва покази, спостерігаючи за тим, як із зміною сценічного простору змінюються темпоритм, дихання вистави, її енергетичний контакт із залом, як народжуються нові мізансценічні акценти. Так само свого часу з цікавістю спостерігала за “Макбет. Пролог” ДАХу в режисурі В. Троїцького на принципово відмінних сценічних майданчиках у Львові та Харкові. Підсумок цих спостережень – вистави Влада Троїцького однаково органічно живуть і в традиційному театральному просторі сцени-коробки, і в імпровізованих, пристосованих, квазі-нетеатральних приміщеннях, і за умов сцени-арени. Про це – на початку, бо далі

*Імре Сабов – Гамлет у виставі “Гамлет. Смерть-сон” за В. Шекспіром. Режисер – Влад Троїцький. Берегівський угорський національний театр ім. Д. Йієша. Світлина – Яни Святкіної.*

*Сцена з вистави “Гамлет. Смерть-сон” за В. Шекспіром. Режисер – Влад Троїцький. Берегівський угорський національний театр ім. Д. Йієша. Світлина – Яни Святкіної.*



говоритиму не про відмінності, а про чітку, навіть жорстку смислову та візуальну партитуру “Гамлета”, що є незмінною основою вистави, її сенсом.

У спільній роботі над “Гамлетом” з акторами Берегівського угорського драматичного театру ім. Д. Йієша (Імре Сабов, Аттіла Ференці, Іштван Шейтер, Андрея Качур, Віктор Івашкович, Мелінда Орос, Йосип Рац, Ференц Катков, Андраш Качур, Наталія Гал, Ільдико Бейреш, Магдаліна Ваш, Іболя Орос) режисер Влад Троїцький продовжив свій особистий діалог із Шекспіром, розпочатий у проєкті “Україна містична” сценічними прочитаннями “Макбет. Пролог” та “Король Лір. Пролог” на сцені Центру сучасного Мистецтва “ДАХ” (Київ). Чи складають ці вистави режисерську авторську трилогію? І так, і ні: угорський “Гамлет” не подібний до перших двох шекспірівських постанов насамперед уже тим, що в його основі – текст п'єси, а не вільні переспіви шекспірівських тем. Але набутий у попередньому проєкті досвід прочитання Шекспіра крізь призму національної ментальності, як на мене, допоміг режисерові у цій роботі знайти глибоке, саме національне – тепер угорське – “зерно” спектаклю. Недемонстративне, ненав'язливе, непряме – але причетне до найглибших сенсів цієї вистави.

...Цього “Гамлета” наче витесано сокирою із брили шекспірівського тексту. Цей “Гамлет” – історія

лінійних сюжетів, однозначних героїв, “буквальних” образів, матеріялізованих і візуалізованих конфліктів, маркованих якомсь по-середньовічному просто й навіть, здавалося б, примітивно. Це вистава важких – з каблука – кроків, низьких енергій, чорних костюмів, темного минулого, яке перетікає у таке ж темне – майбутнє. Перетікає безперервно: початок і кінець вистави замкнено в коло – жіночим пластичним хором, танком смерти, чардашем (звісно, не в концертному чи фольклорно-автентичному, а в ритуальному сенсі). Це – “Гамлет. Смерть-Сон”. І збави нас, Господи, від таких снів! Тут конфліктують між собою одвічне жіноче й чоловіче начала: хор наречених (Офелія – лише одна з них), убраних у весільні сукні, вони ж – мандрівні актори, вони ж – гробарі на цвинтарі; чоловіки – у чорному, якісь здрібнілі, епізодичні, озлоблені; тут від початку висновується якась невидима напруга – від того, що розірвано простір, перемонтовано послідовність сцен, зміщено акценти, оголено до болю і буквальності підтексту... І над усім цим витає іронія – у цілком постмодерному дусі, тотальна іронія творців над своїм твором, над світом, над сенсом буття... Зрештою, жанр сну, винесений у назву вистави, як на мене, мало що пояснює у ній, адже його надто часто і не завжди доречно вживають у сучасній театральній практиці. Для мене ж ця версія “Гамлета” – радше іронічний трилер: щось на перетині історії жахів та анекдоту. Такий собі сучасний дискурс шекспірівського трагікомізму і водночас – сміливе повернення у “дошекспірівську”, ранньосередньовічну історію з її сюжетами про бо-

ротьбу родів, криваві убивства, невідворотні помсти. Що в цьому світі робити гуманістичному Гамлетові? А його тут немає – в тому сенсі, що він є лише часткою безмежно-темного світу, функція героя, це радше – Гамлет з хроніки Саксона Граматика.

Виставу збудовано як монтаж епізодів – її нестерпно-тягучий ритм розірвано на окремі сцени, поміж якими утворено темпоральні прірви-лакуни. Їх виразніше відчуваєш у такому ж розірваному просторі – на величезній площі “Мистецького арсеналу”, де відстані більші, а зв’язки необов’язковіші – порівняно із компактною сценою-коробкою Першого українського театру для дітей та юнацтва у Львові.

Сценографію “зібрано” з кількох локальних місць: ліворуч – група акустичних музичних інструментів, що супроводжують дію, праворуч на передньому плані – автентичний ткацький верстат, за котрим працює Офелія (Мелінда Орос), лінію рампи позначає шеренга цинкових відер з водою, високо угорі на задньому плані – тронна зала (дерев’яний стілець із високою спинкою), поруч із якою під сволоком-колосниками підвішено автентичну колисочку, де замість дитинки...свічки. Центральним сценографічним поліфункційним елементом є довгий дерев’яний стіл із лавами, що їх розташовано паралельно до рампи в центрі сценічного майданчика. Оце й усе. Тут і діятиметься. Простір, достатній для смерти. Все інше – від лукавого...

Текст звучить угорською. Але й без знання мови і навіть без знання самого сюжету “Гамлета” (якщо б хтось такий у залі раптом трапився!) можна обій-



Сцена з вистави “Гамлет.Смерть-сон” за В. Шекспіром. Режисер – Влад Троїцький. Берегівський угорський національний театр ім. Д. Гієша. Світлина – Інни Шкльоди.



тись... Адже у прямолінійній ході цієї історії все зрозуміло й очевидно: злочинні наміри, хтиві бажання тут наче на долоні – їх показано до бруталності відверто, майже цинічно. Режисер, подаючи текст у доволі скороченому варіанті, працює над максимальною візуалізацією змісту подій, стосунків, вчинків. Але насамперед він здійснює принциповий хід – своєрідну деконструкцію фабули. Причинно-наслідкову гравітацію сцен порушено і наче у розрідженому просторі одна подія випереджає іншу або ж вони поєднуються у незвичний спосіб, творячи безумний й водночас (в руслі індивідуальної логіки цієї вистави) непорушно-логічний подієвий ряд.

Уже перша сцена вистави виникає з поєднання другої та п'ятої сцен першої дії "Гамлета": бенкет на честь Клавдія відбувається за столом, де їдять (користуючись ножом і виделкою) ...убитого короля. Церемонний діалог, вишукана поведінка при ретельному пережовуванні "трупа" – прекрасний взірєць "іронічного трилеризму", чи то пак, трагікомізму, і водночас – ключ до всієї вистави, задані театром умови гри із глядачем. Коли ж по закінченні трапези Клавдій та Полоній у глибині сцени повільно починають виводити танок (так виникає ритмічний мотив чардаша, що стане наскрізним ритмо-утворюючим чинником вистави), мертве тіло на столі несподівано сяде і ...заговорить до Гамлета словами Привида – а, завершивши свій монолог-наказ, спритно й акуратно складе власний саван та й піде собі геть...

Іронічно-трагедійне рішення образів Розенкранца і Гільденстерна: першого з них грає актор, другий – це невелика шматяна лялька. Вони нерозлучні, лялька й людина: ставши на стіл, карликуватий Клавдій накидає петлю на шию велетневі Розенкранцу і душить їх обох разом – велике й мале, безумовне й умовне.

Вершиною ж "іронічного трилеризму" стає сцена пастки: Клавдій і Гертруда сидять візаві обабіч столу, а перед нами і ними відбувається ...злодійська гра в наперстки. Тільки замість наперstkів – великі мідні миски, перевернуті догори дном. Перший актор (одна з наречених) одну по одній піднімаючи ці миски, виймає з-під них ...розмовляючи голови. Відгорнувши з їхніх очей довгі пасми волосся, Перший актор дає їм можливість не тільки виголосити монологи, а й вступити у дискусію поміж собою – поки власною ж рукою не зажене ці голови назад, у "пекло". Атмосфера сцени розгойдується між істерією та клоунадою, віртуозна майстерність виконавців та винахідливість режисера дають можливість глядачеві зануритись



*Андрея Качур – Гертруда, Імре Сабов – Гамлет у виставі "Гамлет. Смерть-сон" за В. Шекспіром. Режисер – Влад Троїцький. Берегівський угорський національний театр ім. Д. Йієша. Світлина – Яни Святкіної.*

у моторошно-буфонний світ. Аж поки не зазвучить класичне Клавдієве: "Світла!!!"...

Парадоксальних поєднань, комбінацій, рекомбінацій сцен у виставі чимало. Достатньо згадати хрестоматійну сцену Гамлета й Офелії (перша сцена третьої дії за Шекспіром), що у цій виставі відбувається над тілом ... уже убитого Полонія (а в п'єсі до цього випадкового убивства чекати ще три сцени!). І поки Гамлет, сидячи на підлозі, кидає кості і бурмоче "Бути чи не бути", тендітна Офелія за ноги тягне углиб сцени тіло убитого батька... Тому з логіки цих подій наступною є сцена її божевілья (хоча в драматурга вона належить аж до четвертої дії). Це – одна з найдраматичніших кульмінацій вистави. Вона діє на глядача – що там емоційно чи підсвідомо – фізіологічно! Адже тоне Офелія у нас на очах, виливаючи на себе по черзі відра з холодною водою – оті, на авансцені, в яких шойно Гамлет з Полонієм ловили

рибу. Бр-р-р-р... Під кожною наступною хвилиною вона хилиться щораз нижче, і коли вже не в стані буде чинити цей акт самознищення – справу завершать її подруги-наречені, заливаючи розпластане на дерев'яній (варіант – бетонній!) підлозі тіло останнім виплеском з відра...

Фінальний поєдинок також виникне з іншої, “ви-простаної” логіки: спершу Клавдій укладає угоду з Лаертом про його поєдинок і вбивство Гамлета, і тільки потім гратимуть сцену на кладовищі, де Гамлет з Лаертом б'ються над тілом мертвої Офелії... А от фінального бою ми не бачимо. З одного боку – і так усе зрозуміло: Гамлет від першої хвилини вистави тримає у руці кинджал. А з іншого – амплітуда битви така, що суперників по черзі “заносить” за куліси – там і лунають удари заліза об залізо: сокири до сокири. Так, так, саме тих, що їх від середини вистави гострив у глибині сцени Привид. Тих, що допомагають усвідомити: стосунок цієї вистави до тексту Шекспіра такий самий, як сокири до рапіри. От і все. Сокира як засіб деміфологізації “Гамлета”? А чому б і ні?

Тож настав час сказати і про героїв цієї вистави. Гамлет: молодий дужий чоловік виразно бербеджівської фактури, від самого початку ходить із зброєю; очевидно, закоханий в Офелію. Гертруда – вишукано-вulgарна жінка, що кермує чоловіками заради власних честолюбних планів: у неї однозначний і

*Андрія Качур – Гертруда, Мелінда Орос – Офелія у виставі “Гамлет. Смерть-сон” за В. Шекспіром. Режисер – Влад Троїцький. Берегівський угорський національний театр ім. Д. Йєша. Світлина – Інни Шкльоди.*

прозорий роман із Полонієм – отруєння першого чоловіка і заміжжя із карликоподібним Клавдієм – лише етапи їхнього підступного задуму. Клавдій – маленький чоловічок із усіма комплексами: то він згортається клубочком на колінах Гертруди наче беззахисне дитя, то, вибравшись на стола, душить петлею велетня Розенкранца. Полоній – такий собі мачо, герой-коханець Гертруди, пристрасний, звабливий, за яким вона повертає голову наче сонях за сонцем, і перед яким розводить коліна і на лаві, і на столі, і на троні... Лаерт – майбутній спадкоємець Клавдія, якоїсь миті він непомітно опиняється на троні і сидить, запалюючи цигарку якимсь величезним, наче бікфордів шнур, сірником. Так і тліє цей вогник десь там, угорі, як майбутнє полум'я нової пожежі.

То що ж у підсумку? Трагічний катарсис? Його не може бути у “прапрашекспірівському”, квазісередньовічному світі. На діяхронічній вертикалі історії культури ризику “присутності” світу цієї вистави можна поставити десь там, де тільки народжуються прасюжети для майбутніх гуманістів, де довкола невидимого зерна акумулюються нації – як довкола одного ритмічного мотиву виникає поступово “чардаш”, де символіка колиски і свічки наділена сакральним змістом, а кинджал і сокира прямолінійні й дієві, бо ще не винайдено шпади...

Низькі, грубі енергії не перетворено – як того вимагав Курбас – у високі. Їм приписано самознищення – у колі фінального танцю. В тому чардаші, що його танцюють наречені-хор – тільки тепер вони усі в чорному. У чорному просторі чорні дівчата ведуть чорний танець... “Гамлет. Смерть-Сон”...



## ЗАНЬКІВЧАНСЬКИЙ “ІОНИЧ” НА ФЕСТИВАЛІ “МЕЛИХОВСЬКА ВЕСНА-2008”

(Стенограма обговорення вистави)

У Державному літературно-меморіальному музеї-заповіднику А. П. Чехова від 14 по 18 травня 2008 р. за підтримки міністерства культури, Спільки театральних діячів і Федерального Агентства культури та кінематографії Російської федерації відбувався 9-й міжнародний фестиваль “Мелиховська весна”.

Були представлені театри Москви і Підмосков'я, Санкт-Петербурга, Липецька, Краснодара, Львова. Обговорювало вистави компетентне журі на чолі із Ланою Гарон. Пропонуємо читачам (у журнальній редакції) стенограму обговорення прем'єрної вистави “Іонич” за однойменним оповіданням А. Чехова, що її на замовлення дирекції фестивалю здійснила режисер Алла Бабенко на Камерній сцені Львівського національного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької.

**Олександр Веслов, головний редактор “Літературної газети”.**

– Я напевно почну з контексту. По-перше, хочу висловити респект відбірковому комітетові та організаторам, – усім причетним до організації 9-ї “Мелиховської весни”. Я доволі давно буваю на розмаїтих театральних фестивалях, яких усе більше і більше на просторах Росії. Дві учорашні вистави – “Іонич” Львівського театру і “Шведський сірник” московського Театру націй (режисер Гриншпун) у програмі якогось іншого фестивалю одразу встановили б високий рівень; а тут крім тих були й інші чудові вистави.

Я бачив не все, але довіряю судженням моїх колег з цього приводу. Просто якийсь неймовірний фестиваль цього року! На “Мелиховській весні” я вперше – і що, щоразу так?!

По-друге, ще один респект – організаторам програми, тому що це також певний театральний сюжет. Ми бачимо: розпочали з великих серйозних основоположних драматичних творів Антона Павловича (“Три сестри”, Липецький державний академічний театр драми ім. Л. Толстого, режисер В. Пахомов; “Три сестри”, Санкт-Петербурзький Державний Молодіжний театр “На Фонтанке”, режисер С. Співак; “Вишневий сад”, Митищинський міський театр ляльок “Огниво”, режисер О. Жюгжда); потім перейшли до “середньої” форми – до повісти й водевілів (“Ох уже ці жінки!” (за водевілями), “Ореол театр” з Красногорська, режисер А. Соколов; “Дуель”, Краснодарський муніципальний молодіжний театр КМТО “Прем'єра”, режисер В. Рогольченко). Учора був день оповідань (“Іонич”, Львів; “Шведський сірник”, Москва), а на завершення – юнацькі твори (“Платонов. 3-1 дія”, Російський академічний молодіжний театр, Москва, режисер А. Доронін). Ось так, одним махом! Пострілом? Можливо, Антон Павлович приклав до цього руку? Знову ж таки, дивовижно уклався сюжет фестивалю!

*Олександра Люта – Котик, Юрій Чехов – Іонич у виставі “Іонич” за однойменним оповіданням А. Чехова. Режисер – Алла Бабенко. Національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2008 р. Тут і далі – світлини, зроблені під час фестивалю “На просторах Москви” (19 травня 2008).*





Учорашній день був для нас днем оповідань Антона Павловича, що, як відомо, практично від початку його драматургічної діяльності увійшли до достатньо щільного репертуару російських театрів. Ще перше покоління МХАТу ставило “Хірургію” і ще щось, показували оповідання на вечорах і на виїздах, так воно колись називалося. Ця історія продовжується і сьогодні. Багато його оповідань обросли солідним театральним шлейфом.

Традиції Львівського театру і Театру націй стійкі: вистави у формі оповідань, оповідання – зі своїм ставленням, а своє ставлення – це дуже цінно, важливо й вагомо. Так-от, учорашні прочитання чеховських оповідань, дещо вкритих нафталіном, були відверто полемічними.

Тепер дозволю собі маленький відступ, що називається факт з моєї біографії. Другого дня фестивалю, зранку, я в певному сенсі зробився Фірсом, тому що мене (без жодних претензій) забули, я не розумів, де я опинився, що мені робити, куди мені йти. Я подався в коридор першого під’їзду, підійшов до вікна і побачив, як до воріт піонерського табору “Зірочка” під’їхала машина, з неї вийшли люди, очевидно з Парижа. Потім я довідався, що це були Олександра Люта і Юрій Чехов – такі ось двоє іноземців приїхали! Я це розповідаю тому, що – зрозумійте мене правильно, це не моя вигадка, не моє спостереження, і я не хочу нікого образити – є дуже чітке театральне правило (воно, звичайно, має свої винятки): чим талановитіший артист і чим менше він задіяний на сцені, тим ефектніший він у житті, і навпаки – великі артисти в житті – люди тихі, і ніколи не подумаєш, що це артист. Ви все маєте, як кажуть, нічого вам не бракує, особливо, що стосується красуні артистки зі Львова. Але тим не менше, вчора мене вразили ці люди, котрі здалися гостями з Парижа – і раптом на сцені стали абсолютно чеховськими персонажами. Для мене це було одне із найбільших потрясінь на цьому фестивалі, тому що я побачив людей тієї епохи, побачив “Незнайомку” Крамського, що зійшла з картини, побачив чиновника з полотен передвижників. Неймовірно вміння артиста, напевно внутрішнє якість налаштування, внутрішнє занурення в матеріал, внутрішнє відчуття тексту, над яким ви працюєте. Миттєво! Не було промовлено жодного слова, з’явилися якісь люди, не було жодних, практично, жодних багатих декорацій, точно пошиті костюми, а чеховське відчуття, чеховський дух одразу оселився в цьому маленькому, чудовому, намоленому просторі.

Ще одне чудове спостереження. Різні люди були присутніми на виставах, я зрозумів це вчора, почувши в залі якісь шурхоти позаду. Ми, як поважні люди, сидимо у перших рядах, а решта глядачів, можливо, потрапили сюди випадково, через бажання подиви-



*Олександра Люта – Котик, Юрій Чехов – Іонич у виставі “Іонич” за однойменним оповіданням А. Чехова. Режисер – Алла Бабенко. Національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2008 р.*

тися в суботній вечір виставу в Мелиховському музеї, для них це була несподіванка – почути виставу українською мовою. Не всі глядачі люблять дивитися вистави, що називається, “чужою мовою”. Я подумав, ну ось, зараз почнеться, як це у нас трапляється, зараз почнуть всі галасливо виходити, висловлювати незадоволення, що їх не попередили. Але, по-моєму, за якийсь час зала, як писали в часи створення “Іонича” та інших текстів нашого колеги, зала “обернулася в слух”. І це не дивно, тому що було внутрішнє проживання, була якась дуже особлива музикальність, пов’язана, звичайно, не лише з мовою. Вистава побудована як певний музичний твір: симфонія не симфонія, скерцо не скерцо, соната. Розбиття на частини з дивовижно чудовим поступовим набиранням емоційної напруги, з фантастичним виходом в кінцевому результаті на той самий катарсис, про який часто мріють, усі намагаються його досягнути, для цього використовують найнеймовірніші режисерські знахідки, оформлення, велику кількість фінансового забезпечення. А тут знову ж таки, просто, легко і водночас дивовижно були присутні персонажі Антона Павловича. І ще одна дуже важлива річ – це оповідання було вмільо, цікаво, неочікувано потрактовано, як цікаво вигадані персонажі; і вся ця історія з відступами, поверненням у минуле, з періодичними виходами в якийсь інший вимір. Ми всі дружно після вистави говорили: “А пам’ятаєте сцену на цвинтарі? Чистісенько Гоголь, Гоголь!” Це оповідання, яке саме по



*Олександра Люта – Котик у виставі “Іонич” за однойменним оповіданням А. Чехова. Режисер – Алла Бабенко. Національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2008 р.*

собі є шедевром, фрагментом російської літератури, російського життя, світобачення, раптом у вашій виставі наповнився додатковим змістом повної нашої туги за всім прекрасним, яке, може, й не було таким прекрасним, але тут – ідеальне відчуття того часу. З одного боку, ніби туга за непрожитими життями, які всі чудесним способом зіграно, з іншого боку, наша ностальгія за періодом кінця XIX століття – початку XX. Усе якось раптом злилося. Все зіграно на одному диханні. В самому фіналі, коли ви повернулись до портрета Чехова, я подумав, ну, невже зараз почнетесь, невже зіпсують всілякими поклоніннями та почестями? Ні, це було таким собі напівпоглядом, напівнатяком... Пригадалися слова Кості Треплева: “ось тобі і театр”, здавалось би, два стільці, трохи листя чи паперу. Ось тобі й театр. “Що ще потрібно? Килимок та два артисти”. Саме килимок і двох артистів ми вчора бачили. З огляду на тишу, яка панувала в залі, хоча глядач був не театральний, ви подарували нам велике театральне свято своїм скромним, малень-

ким колективом, за допомогою скромних, маленьких фінансових затрат.

Це вкотре доводить, що театр, незважаючи на сучасні вимоги “театру яко розваги”, мінливості, потреби нових технологій, форм, нічого не потребує, коли є прекрасні артисти: вишколені, талановиті, котрі чудово володіють словом, партнерськими взаємостосунками. Абсолютно колосально висвітлюють те, що вони грають – і про що, про які важливі речі йдеться в цьому оповіданні, яке свого часу входило до шкільної програми.

**Олександра Лаврова, головний редактор журналу “Страстной бульвар”.**

Існують певні очікування. Побачивши в буклеті, що “Іонича” виконуватимуть два артисти, я очікувала, як від академічного театру, професійного, грамотного виконання. Але я побачила таку високу інсценізацію, де приховано дуже важливий театральний принцип переходу прози на театральний діалог. Ви, на очах у глядачів, переживаєте свою історію, при цьому ми пам’ятаємо, що минуло чотири роки, і саме на наших очах ви пізнаєте історію свого кохання, ви вступаєте в діалог з приводу того, що сталося. Ми бачимо розвиток ваших стосунків, не забуваючи того, що повинно статися. Я побачила глибоке філософське зізнання в коханні. Це історія про те, як люди, отримавши дар від Бога, отримавши кохання в дар, пройшовши через випробування, відмовившись від кохання, загинули – і продовжують нести тягар утрати.

Але при цьому ви врятуєтесь, ваші герої будуть спасенні, бо ця мить кохання у вас була, і ви, хай би як сильно Іонич любив гроші, що би не трапилось з Котиком, ви завжди будете цю мить в собі нести, і на вас лежатиме відповідальність за те, що трапилось. І для мене це було таке серйозне висловлювання, яке озвалось театальною мовою дуже яскраво і зрозуміло.

Зустріч з творами Чехова, які виконують іншими мовами, мене дещо лякає. Тут також я пройшла етапи освоєння того, що ви робите. Я розуміла – це інший Чехов. Ваш Чехов дуже яскравий, ваш Чехов дуже об’ємний, ваші характери, ваші слова – це був театр мови, в котрий я входила і бачила Чехова іншими очима. Це був переворот у поглядах. Потім я поступово починала розуміти, що так, – це Чехов, побачений іншими очима, але це Чехов. Можливо, інші інтонації, але це Чехов. І в момент фіналу я зрозуміла, що не має значення, якими очима, якою мовою!

Філософські теми дуже важливі, вони виступали на перше місце на сцені. Виникала метафоричність, коли Котик ловила листя, а потім під час фіналу й Іонич починає підкидати уявні гроші, виникає без-

ліч асоціацій, ви їх спровокували. Коли ви вийшли на сцену, я була переможена вашою легкістю. Таке враження, що ваш артистичний талант змінив вашу людську фактуру. Було відчуття якоїсь музично-пластичної танцювальності, крім того всього, вище сказаного, була якась легкість існування.

Мене, звичайно, багато що вразило у вашій виставі, але сцена на цвинтарі найбільше. Я прочитала її як осягнення любові через миттєве зіткнення зі смертю. На дуже високому метафізичному рівні. Та сцена, де він навприсядки, а вона обіймає його, нвмагається допомогти, вказує на вихід, на любов, що все переможе, і це відкриття! Дуже сильно! Ви все вражаюче розумієте, все приймаєте. І як він спочатку ніби засуджує, а потім любить і прощає, а вона обурюється на його втішання, протестує, і виникає принцип важливого діалогу; вся ваша оповідь, уся ваша вистава – це якийсь чудовий діалог, коли ви різним поглядом дивитесь на різне. І хочеться, щоб вони зійшлися. Але ми знаємо, що цього ніколи не станеться.

**Майя Романова, спеціальний кореспондент “Радио России”.**

Річ у тім, що я вже бачила багато вистав Алли Бабенко, і щоразу я в захваті від артистів і від роботи режисера. Я отримую цілком особливий заряд від того, що вони нам привозять. Цих артистів я бачила вперше, а було таке враження, що давно їх знаю. Тому в цьому чеховському оповіданні, в тому, як це ставить Алла Бабенко, вони мені задалегідь близькі, зрозумілі й дорогі люди. І справді, ми побачили чудових артистів. І ще раз я переконалася в тому, що Алла Григорівна зуміла знайти якийсь ключ до цих чеховських оповідань. Ми вже про це трішки говорили. Вона зуміла знайти якесь чарівне слово, завдяки якому кожне оповідання, за яке вона береться – близьке мені. Я пригадую чудову “Попрыгунью” – це було так несподівано, так драматично, так смішно, і чого там тільки не було!

Режисер Алла Бабенко уміє так представити чеховські оповідання, котрі всі дуже добре знають, і в цьому небезпека, а вона робить із них театральні дверцята, через які відкриває нам Чехова з цілком не відомого нам боку. Іонич і Котик, ніби що це? І раптом вони постали перед нами цілком несподівано. В цьому випадку це прийом спогадів, звичайно, він дав можливість виходу певних емоцій, темпераменту, а спогади як щось, що не збулося, дозволили акторам дуже об’ємно пережити заново все те, що з ними трапилося.

Дивовижно. На сцені два віденські крісла – і вони важливі! Не просто абиякі стільці знайдені десь там, це два віденських крісла, котрі працюють дійсно на епоху, на час, на Чехова. Це все продумано, і я підозрюю, що коли ви граєте у себе, там ще існує й світлова гама, що створює саме ту особливу атмосферу, в якій все виникає.

Юрій Чеков –це дійсно майстерний артист, він змінюється у нас на очах – молодіє, старіє, товстішає, худне – і я не знаю, як він це робить. Чотири роки, а він змінюється: то він такий, то він інший, і це все існує одночасно, все у певний спосіб відбувається. Чарівна Олександра Люта, з якою ми тут познайомились, надзвичайно музикальна і співає чудово. Я думаю, що напевно Котику потрібно було стати співачкою, тому що з



*Олександра Люта – Котик та Юрій Чеков – Іонич у виставі “Іонич” за однойменним оповіданням А. Чехова. Режисер – Алла Бабенко. Національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2008 р.*





роялем там справи дивні, але як вона тими ручками працює, як це прекрасно! А що звучить у цей час? Протягом цілої вистави, якщо я не помилюсь, зовсім не Шопен, зовсім не Бетовен, там звучить гама, якісь вправи, що там звучить? Там звучить той самий Бах, одна фраза, це те, що діти з раннього віку мусолять на цьому роялі, вона лише це осягнула в своєму житті. Велика піаністка? Вона нічого не зуміла зіграти в своєму житті, окрім цієї бахівської вправи, котру грають діти в музичній школі. Тут виникло ще й таке: “Я б могла стати великою артисткою”, ось так як у “Дядечкові Вані”.

І знову ж, дійсно Бабенко занурена в Чехова. Вона знає, відчуває, розуміє, вона живе Чеховим і тому з’являються тисячі чеховських асоціацій, деталей, і ти розумієш, що це ще не весь Чехов, що це не лише одне оповідання, тут безліч всього, про що знають артисти, про що знають герої і про що здогадуємося ми.

Я знала, що буде українською мовою. Щоразу, коли приїжджають львівські артисти і грають українською мовою, я думаю: “Господи, яка вражаюче красива ця літературна українська мова”, я думаю: “Боже, яка гарна мова, якою вони розмовляють, в порівнянні з тією мішаниною, що існує в Києві, в Жмеринці. Це зовсім інша мова. Вона дивовижно досконала, красива, музична і плідна, несе певну додаткову емоцію для сприйняття того, що відбувається на сцені”.

Тому думаю, що нам взагалі поталанило. Найперше, ми відкрили масу чудових артистів. Ми не розчарувалися в тих режисерах, котрих ми полюбили, і вони продовжують нас тішити, пропонувати безліч важливих тем для роздумів, для розмов. Чеховські оповідання, котрі всі давно вже знають напам’ять, тут раптом постають перед нами в несподіваному ракурсі. Дякую вам.

### **Ніна Шалілова, професор Російської академії театрального мистецтва (Москва)**

А що казати? Все настільки очевидно. Перше, що тішить безмірно, у вашій виставі відчувається величезна культурна традиція. В цьому плані мені з українською театральною культурою щастить. Мені вдається, тобто доля зводить мене з винятково граціозними творіннями театрального срібного віку української драматургії. Я вже питала, як там поживає вистава “Апокрифи” в Театрі Леся Курбаса, і довідавшись, що дотепер живе, дуже зраділа з того. Грація, повітряність, одуховлення існують, працюють, не розпався Молодий театр у Києві, де я бачила “Геду Габлер”. І момент, коли на питання: “А що з рукописом?” – вона відповіла не “сожгла”, як у російському

перекладі, а так, як в українському перекладі: повернувши голову, промовила: “Я його спалила”. Ось це “спалила” було неперевершеним, це ті моменти, заради яких взагалі існує театр. Срібний вік для України в чомусь схожий на срібний вік Грузії. Період дуже великої одуховленості української театральної культури. Я подумала, якщо хтось коли-небудь напише п’єсу про Марію Заньковецьку, то напевно артистка Олександра Люта зможе її зіграти.

Вистава відповідає трьом вимогам до твору мистецтва, про які говорить герой із “Скучної історії”: твір повинен бути розумний, талановитий і благородний. Ваша вистава відповідає цим трьом вимогам. Ваша вистава найбільш чеховська цього річного фестивальної програми. І це також дуже українська вистава, дуже львівська вистава, і не тільки завдяки неперевершеній, притаманній українському артистизмові, силі внутрішнього бачення. Самі артисти бачать те, про що говорять, і тоді ми в глядній залі теж починаємо це бачити. Був момент, який показав, наскільки багата асоціаціями, що сягають у глибину віків, специфічно українська вистава. Коли пролунало прізвисько Старцева “надутий поляк” – уся історія польсько-українських взаємин постала за цією фразою. Ця історія важлива для артистів, вона важлива для суспільства. Ось ця альтернатива пустці і беззмістовності, в котрій нічого, окрім польського гонору нема, альтернатива української змістовності, і вона тут працює! Це прихована асоціація абсолютно не головна, але вона показує нам особисті інтенції, з якими артисти ступають на сцену. Твори Чехова – це екзамен для артистів, аби виявити специфічну складову особистої інтелігентності. Така специфічна інтелігентність є в артиста Юрія Чекова та артистки Олександри Лютої.

Близкучий режисерський хід, що будує діалог на суперечності двох артистичних темпераментів. Відкритість однієї і стриманість другого, оголений нерв однієї і прихований нерв другого. Прозаїк і поетка, реаліст, при чому реаліст чеховського стибу, діагностик реальності та ідеалістка, охоплена самозакоханими, романтичними мріями і фантазіями, вперто не бажаючи бачити будь-якої реальності. Я не випадково завела мову про культурні традиції срібного віку, тому що, коли говорити про обсяг сценічного діалогу, допустимий у цій виставі, то це тривалі намагання розвернути час, відіграти назад, зловити той мент, коли все могло статися і не сталося! Все могло збутися – і не збулося! Все могло відбутися – і не відбулося!

*Переклала з російської Уляна Рой*



Світлана ШАШКО

## ДИНАМІКА РУХУ "ПРЕМ'ЄР СЕЗОНУ"

Друга декада травня (12–18 травня 2008 р.) – традиційний час проведення в Івано-Франківську міжрегіонального театрального фестивалю "Прем'єри сезону" – цьогоріч (після вимушеної перерви 2004–2007 рр.) порадувала гостей та учасників огляду не лише довгоочікуваними погідними весняними днями, а й оптимістичними творчими результатами: новими іменами учасників, цікавими мистецькими пошуками та нестандартними рішеннями.

Як завжди, фестиваль-огляд проводився за ініціативи Міністерства культури України, Національної спілки театральних діячів, управління культури Івано-Франківської облдержадміністрації, Львівського міжобласного відділення НСТД України. Цьогорічним директором фестивалю став новопризначений керівник Івано-Франківського обласного українського музично-драматичного театру ім. І. Франка, заслужений артист України Руслан Держипільський (це теж є своєрідним продовженням творчої естафети від фундатора і першого директора "Прем'єр сезону", обдарованого актора й адміністратора І. Іваницького). Фестиваль має конкурсний характер, його роботу оцінює професійне журі, вистави переглядають та щоденно рецензують на відкритих обговореннях.

Учасниками "Прем'єр сезону – 2008" стали драматичні театри Львівського міжобласного відділення НСТД України зі Львова, Тернополя, Чернівців,

Луцька, Хмельницького, Дрогобича, Івано-Франківська.

Господарі першими й розпочали творчий марафон трагіфарсом "Ігри імператорів" (афіша інтригувала ризикованим поєднанням авторів: сценічна композиція режисера С. Кузика за філософськими трактатами Г. Сковороди, творами А. Камю "Калігула" та М. Куліша "97"). Після перегляду спектаклю інтрига змінилася на переконання у точності режисерської концепції, злагодженості та можливостях акторського ансамблю Івано-Франківського театру, образності сценографічного рішення.

Вистава режисера С. Кузика апелює до сучасної соціо-політичної ситуації в державі, застерігає на прикладі історичного досвіду: необмежена влада будь-якого правителя призводить, з одного боку, до його самотности та самознищення; з іншого – до трагедії народу, який обрав собі такого "лідера".

Колесо історії (у сценографії О. Семенюка – водяний млин чи годинниковий велетенський механізм, що рухається безупинно у глибині сцени) в постанові івано-франківців показує універсальність її законів,

*Ростислав Держипільський у виставі "Ігри імператорів" за Г. Сковородою, А. Камю та М. Кулішем. Режисер – С. Кузик. Івано-Франківський обласний музично-драматичний театр ім. І. Франка.*



Сцена з вистави "Дракон"  
О. Шварца. Режисер – Олександр  
Король. Львівський обласний музично-  
драматичний театр ім. Ю. Дрогобича.

вдало поєднуючи за принципом контрапункту (у літературній композиції та виставі) ницість та аморальність диктатора (Калігула в енергетично спресованому, надривному виконанні молодого, але досвідченого Р. Держипільського) та дитинну наївність і абсолютну безпорадність "народу", з його постійними "преніями" і колективними "підписами" (дивовижно злагоджений акторський ансамбль у сценах із "97" М. Куліша: Ю. Суржа – Мусій Копистка, Г. Бабинська – Параска, В. Пантелюк – глухонігий Ларивон, В. Шиманська-Мартінова – Орина, О. Іваницька – Ганна та ін.). Імпресіоністична форма побудови вистави та її літературної композиції міцно тримається на динамічному темпо-ритмі "Ігор імператорів", внутрішньому психологічному наповненні кожного із учасників акторського ансамблю. Перемога у номінації "Краща вистава фестивалю" – справедливе рішення журі.

Фаховою режисерською вправністю у складному трагіфарсовому жанровому вирішенні драми "Дракон" О. Шварца здивував дебютант "Прем'єр сезону – 2008" режисер О. Король (Львівський обласний музично-драматичний театр ім. Ю. Дрогобича). Метафоричний зміст притчевої літературної першооснови знаходить адекватне сценічне рішення в акторських роботах С. Дудки – Дракона, О. Латішева – Ланцелота, А. Цибульського – Бургомистра, В. Сорокіна – Генріх та ін.; в "ламаній" химерній хореографії (пластика О. Яриша); у стилізовано-модерних костюмах (художник з костюмів Ю. Гнатенко); у спресованому темпоритмі дійства. Журі відзначило спектакль як "Режисерський дебют фестивалю".

Неодноразове звернення режисера О. Мосійчука до роману У. Самчука "Марія" (цього разу на сцені Тернопільського академічного обласного драматичного театру ім. Т. Шевченка) має кілька мотивацій: власну громадянську позицію постановника та автора інсценізації (яка у дні вшанування пам'яті жертв Голодомору в Україні прозвучала особливо актуально) і тяжіння його до епічних сценічних полотен та літератури високого



Сцена з вистави "Комедіянти" за  
А. Барангою. Режисер – Алла Ба-  
бенко. Національний академічний  
драматичний театр ім. М. Занько-  
вцевої.



національного звучання. Художник вистави К. Сікорський здобув відзнаку фестивалю “За вірність професії”, постава ж О. Мосійчука отримала нагороду в номінації “За кращу режисуру”.

Заньківчани в Івано-Франківську показали прем’єру режисера А. Бабенко “Комедіянти” (за “Травестією” румунського драматурга А. Баранги), дивовижно театральну п’єсу з життя акторів, де події на сцені значно поступаються позалаштунковим драмам, у які втягнуті не лише самі служителі Мельпомени, а й мимовільні її “цивільні” жертви: найближчі члени родин. Знаний в Україні і за її межами режисер вкотре продемонструвала вірність і вічність системи Станіславського у психологічному театрі, знову “померши” в акторах (годі перерахувати яскраві сценічні характери, створені О. Кузьменком, О. Гардою, Л. Боровською, М. Максименком, Н. Шепетюк, О. Бонковською, Є. Федорченком та ін.), в ансамблі яких гідно солювала головна героїня (чи, навпаки, винуватиця власних і чужих життєвих драм?) Александра у виконанні А. Сотникової (нагорода “За кращу головну жіночу роль”).

Злагоджений акторський ансамбль та високу виконавську культуру продемонстрували й учасники комедії М. Куліша “Мина Мазайло” (режисер О. Бойцов) Хмельницького обласного українського драматичного театру. Дискусії кулішевої комедії (надто стосовно державної мови в Україні на “комсомольських преніях”) у виставі хмельничан викликали гіркі асоціації з сучасним нашим життям, де яскраво прочитуються знайомі паралелі з імперськими амбіціями сучасних Тьоть Моть (прекрасна робота артистки Л. Курманової) та агресивних Баронових-Козино (Л. Власенко перемогла у номінації “Краща жіноча роль другого плану”); наївними і безпорадними (на тлі вищезгаданих “дам”) “хохлами” Дядьком Тарасом (арт. М. Нелюба) та Миною Мазайлом (артист О. Топоринський, відзначений журі за “Кращу головну чоловічу роль”). Дисонувало, на жаль, у згаданому живому

контексті ансамблевої акторської вистави статичне декораційне оформлення з нефункціональними елементами інтер’єру житла та “побутовими” костюмами сценічних героїв (художник О. Долянци), відсутність на фестивалі театральних програмок до вистави.

Вистава режисера П. Ластівки “Моя чарівна леді” на музику Ф. Лоу, лібрето та вірші А. Дж. Лернера за п’єсою Б. Шоу у сценічній версії постановника (Волинський академічний обласний український драматичний театр ім. Т. Шевченка) викликала захоплення публіки яскравістю театрального видовища. У мюзиклі органічно поєдналася розкіш сценічних костюмів Л. Боярської з високою планкою постановочної культури всіх творців дійства (балетмейстер – В. Замлинний, аранжувальник та диригент – М. Гнатюк, хормейстер – О. Дацик) з органікою існування драматичних акторів у складному жанрі спектаклю, де психологічне нюансування ролей рівнозначне вокальним їх характеристикам. Журі фестивалю нагородило волинян “За кращу музичну виставу”.

На жаль, вистава Чернівецького обласного українського музично-драматичного театру ім. О. Кобилянської “Барбара” (за п’єсою П. Путьнінша “Нічний вартівник і праля”) справила найприкріше враження, вкотре довівши відому істину: театр, який тривалий час існує без вправного художнього “керма і вітрил”, втрачає здобуті творчі позиції,



Сцена з вистави “Мина Мазайло” М. Куліша. Режисер – Олександр Бойцов. Хмельницький обласний український драматичний театр.



Сцена з вистави "Сльози Божої Матері" за романом У. Самчука "Марія". Режисер – Олег Мосійчук. Тернопільський академічний обласний драматичний театр ім. Т. Шевченка.

Сцена з вистави "Моя чарівна леді" А. Дж. Лернера за Б. Шоу. Режисер – Петро Ластівка. Волинський академічний обласний драматичний театр ім. Т. Шевченка.

які важко повернути навіть такому досвідченому запрошеному режисерові, як В. Сікорський.

Отже, "Прем'єри сезону – 2008" нарешті повернулись на фестивальну мапу України! Вони показали нормальний виробничий процес життя театрів Львівського міжобласного відділення НСТД України та його керівництва, а ще виявили їхні здобутки і проблемні зони: брак сценографів та головних режисерів за наявності цікавих постановників та митців в регіоні; відсутність належного державного фінансування гастрольної діяльності, що унеможливлює учасникам фестивалю їхнє перебування та огляд прем'єр колег упродовж усього фестивалю; необхідність повернення "старої доброї практики" відкритих театрознавчих обговорень прем'єр із залученням ширшого кола українських театрознавців...

Зрештою, навіть якщо перелічене – лише "фантастичні думи, фантастичні мрії" автора цих рядків, однаково "Прем'єри сезону – 2008" фактом свого відродження та практикою продуманої його організації (вартісні подарунки переможцям, мобільність роботи дирекції, глядацька зацікавленість та підтримка міського й обласного керівництв Івано-Франківська) довели: пульсуючі живі ритми театрального організму краю наповнюються новими іменами, живляться досвідом метрів. А, отже, театр живе!

Іван Франківський, Львів





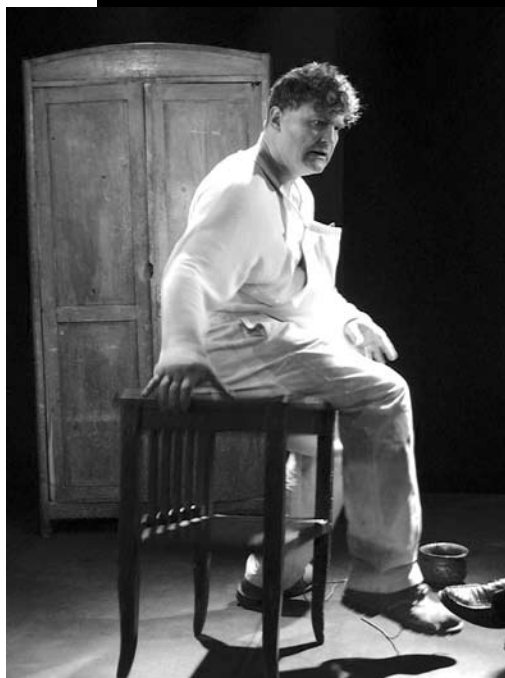
Валентина ГРИЦУК

## АВСТРІЙСЬКА ДРАМАТУРІЯ НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ (кінець ХХ – початок ХХІ ст.)

Інтенсивне сценічне осмислення австрійської драматургії почалося невдовзі після проголошення в Україні незалежності. П'єса Петера Гандке "Каспар", поставлена за сприяння Австрійського культурного форуму та Французького культурного центру, стала для нашого театру першовідкриттям як цієї "антип'єси", так і самого автора, скандального письменника, відомого в Західній Європі та США ще з бурхливих 60-х минулого століття. У нас першопрочитання сталося тільки 1999 р. Здійснив його французький режисер П'єр Жан Валентен, який дав власне трактування п'єси одного з батьків сучасної австрійської літератури. На відміну від багатьох нинішніх експериментальних п'єс, "Каспар" Гандке – твір не стільки про людину, про персонажа, скільки про мову, про слово як таке. Літературознавець Михайло Кригель назвав свою рецензію на "Каспара" в "Колесі" – "Слово умерло, да здравствует словарь". Дослідник пише: "Особливість "Каспара"... в тому, що в ньому мовна колізія взагалі та слово зокрема – не інструмент створення сюжетних ходів, а мало не єдиний повнокровний і самодостатній персонаж п'єси. Дійові особи та репліки, які вони промовляють, йдуть паралельними курсами, а якщо й перетинаються, то з єдиною метою: продемонструвати... верховенство саме тих других" (переклад з російської мій. – В. Г.) [1]. Каспар, людина, що, як Мауглі, розвинулася поза соціумом, зосереджується тільки на мові, на її пульсуванні, ритмі, варіаціях інтонацій. Акторів Олегу Примогонову–Каспару досить невеличкого етюдів в пролозі, аби поставити себе з дитячих чотирьох на дві точки опори і надалі цілком по-дорослому рухатися, але замало цілої вистави, аби подавати звукові сигнали звичайної дорослої людини. Каспар режисера П'єра Жана Валентена збирає мовну половину з екранів телевізорів (основний елемент сценографічного оформлення), але не піддається лінгвістичному програмуванню. Зерном для нього так і залишається єдина фраза, почута у темниці: "Я хотів би бути тим, ким хтось уже був до мене". Саме цією фразою він відтворює нюанси настроїв і думок, а наприкінці вистави свідомо відкидає багатства мови, які встиг засвоїти, залишаючись тільки з нею, фразою, якою здатен висловити все. "Відколи я почав говорити, я почав соромитися цього", – каже Каспар. А відео-екрани довкола нього демонструють нагромадження багатоповерхівок. В процесі вистави ці житлові масиви асоціюються



Сцени з вистави "Каспар" П. Гандке. Режисер – П'єр Жан Валентен. Театр "Колесо". Київ, 1999 р.



Олег Примогонов – Каспар у виставі "Каспар" П. Гандке. Режисер – П'єр Жан Валентен. Театр "Колесо". Київ, 1999 р.





Сцена з вистави “Скандал з публікою” П. Гандке. Режисер – Ірина Кліщевська. Театр “Колесо”. Київ, 2001 р.

з нагромадженням пустих мертвих речень: бесід на кухнях, дебатів у парламенті, монологів теле- і радіо-ведучих, графоманських поезій. Каспар–Примогенов одягає латану білу свитку і тікає в захисток печери, туди, звідки було вибрався “на волю”. “Антип’еса” Гандке в сценічному втіленні “Колеса” схожа на притчу. Переклад Ігоря Андрущенка дає змогу відчутти специфічну тканину твору Гандке[2].

Після удачі французького режисера в “Колесі” головний режисер цього театру Ірина Кліщевська відважилася поставити найскандальнішу п’єсу Гандке “Скандал з публікою”. Гадаю, Гандке був би щасливим, якби був присутнім на київській прем’єрі 2001 р., адже дехто з публіки відповідав на провокації драматурга вербальним обуренням і виходив із зали. Київські критики не без насолоди зафіксували це явище на шпальтах газет. Чи не кожен з нинішніх показів 2008 р. демонструє схожі реакції ображеної публіки.

Так само вперше в театрі “Колесо” з’явився на українській сцені й “австрійський Мольєр” Йоганн Непомук Нестрой, водевіль якого “Колишні справи” переклав Тимофій Гаврилів, а поставила Ірина Кліщевська. Вистава органічно вписується в репертуар невеличкого камерного театру на “осуверіненному” Андріївському узвозі й аж ніяк там не випадкова, як, скажімо, п’єса Гандке, яка всерйоз ображає публіку цього театру, що приходить скоріше розважитися, ніж вислуховувати випадки акторів на свою адресу.

Театр “Колесо” має неабияку пристрасть до австрійської драматургії. Так, на його сцені 2007 р. була, знову ж таки вперше в Україні, сценічно реалізована “страшна комедія” Фелікса Міттерера “Вебери” (вистава “Жінки Моцарта”), де актор Станіслав Колокольников скупю в барвах, але вивірено в малюнку створив образ Цилі Вебер, такої собі прагматичної-хижачки, що полює на реалізованого генія, на його статки та високий соціальний статус. “До-ре-мі-фа-оль-ля-сі. Боже, Моцарта спаси!” – рефреном звучить у виставі. Текст молитви написав австрієць, а ось музику актори “Колеса” ніби перейняли в нинішніх українських телебачення та радіо, тобто таку, яка вписується своєю банальністю “у формат каналу” чи в гребінь хвилі. Щоб збагнути саркастичну суть зонгу, треба від самого початку зосередитись: ми не просто в домі розпусти, ми в публічному домі сімейного типу з назвою “Фрайгаустеатр”. Не в тому справжньому, в передмісті Відня,

Сцена з вистави “Колишні справи” Й. Н. Нестроя. Режисер – Ірина Кліщевська. Театр “Колесо”, Київ.



публічному домі, для якого Моцарт на замовлення імпресарію Емануеля Шиканедера написав “Чарівну флейту”, а в тому “фрайгаус”, де живе Ціля Вебер зі своїми доньками. Вона ладна будь-яку з них пофарбувати в потрібні кольори, продати, викрасти назад, перефарбувати й знову запустити у справу.

Енергія багатозарової сильної драматургії Міттерера, вибираючи собі русло в наших реаліях, знаходить його в дуже вузькій ущелині: в жіночому паразитуванні на талановитому успішному чоловікові. Олена Кривда – Йозефа, Олена Іванова – Алоїза, Марія Грунічева – Констанце, Ольга Лопатіна-Армасар – Софі – це різні іпостасі жіночої безпорадності, здатної, скориставшись жіночою логікою, перетворитись на розумну практичність, проти якої не встоїть найвидатніший геній. Але для цього потрібна рука маскулінної матінки. Твір Міттерера (написаний 2006 р.) – про беззахисність людини, яка “не від світу цього”, перед матеріалістичністю світу. Він про мистецтво, що надихається всепроникністю небесної любові, і про комерцію, що використовує екзальтований еротизм людини-творця.

Свого часу не менш скандальний ніж Гандке Артур Шніцлер, що користувався увагою шановних корифеїв українського професійного театру, повернувся в Україну тільки через довгі десятиліття чи не найгострішим своїм твором – “Хороводом любові”. Сталося це 2002 р. Втім, Станіслав Мойсеєв, головний режисер Київського Молодого театру, поставив цю нищівно-саркастичну п’єсу, колись заборонену на батьківщині автора, як оду любовній грі в декораціях стриптиз-клубу. Художниця з костюмів Олена

Богатирьова, з її сентиментами до пишності, стала ідеальним співтворцем задуму режисера і так само не захотіла засуджувати персонажів п’єси, які зародилися в уяві Шніцлера не без допомоги ідей його друга Зигмунда Фрейда. Попри невдоволеність столичної критики поверховим режисерським трактуванням відомого твору, вистава йде з незмінними аншлагами. “У виставі Молодого театру розвінчувальний соціально-сексуальний пафос філософських прозрін Шніцлера, – пише київський критик Ганна Шерман, – є предметом для сміховинних у своїй вульгарності пародійних дивертисментів” (переклад з російської мій – В. Г.)... Одне слово, не лякає фрейдистська теорія сексуальності нашу театральну практику. Радше навпаки, дуже навіть веселить”, – робить висновок критик [3].

Відомий літературознавець Кіра Шахова, яка опублікувала низку наукових досліджень з питань



Сцени з вистави “Жінки Моцарта” Ф. Міттерера. Режисер – Ірина Кліщевська. Театр “Колесо”. Київ, 2007 р.

німецькомовної літератури, так пише про “Хоровод любови”: “[...] структура п’єси параболічна, умовна... Твір порівнювали із середньовічними містеріями “танців смерті”, де смерть урівнює короля і жебрака, священника і селянина – всіх, як сексуальний потяг урівнює аристократа і солдата, дівку і світську даму. Десять разів повторюється ритуал спокушання... Шніцлер розкриває лицемірність стосунків між чоловіками і жінками, табуваність всього, що стосується сексу. Він показує, що суспільство проголошує святість шлюбу – єдино законної форми сексу, а з другого боку демонструє [...] торжество подвійної моралі” [4].

Але сатиричну спрямованість твору Шніцлера Молодий театр проігнорував. Так само і в Національному театрі імені Марії Заньковецької режисер Галина Воловецька не акцентує філософських аспектів Шніцлерового “Анатоль”. Вистава радше співзвучна полегшеному тону молодіжної аудиторії, на яку вона й орієнтована.

В ситуації, коли українські скоробогатки диктують театрові свої смаки, режисери не відважуються викривати людські слабкості, особливо новобуржуазної публіки. Нині панує дух часу, коли навіть “Оперу злидарів” німецькомовного Бертольта Брех-

та неодноразово ставили в українських театрах як оперу “нових багатих”. У сучасному специфічному соціальному стані українського театру дівішими виявляються ті твори, які заявили про свою революційність виключно на естетичному рівні. А тому мистецькі провокації Гандке сорокарічної давнини все-таки знаходять відгук. З іншого боку, вистави за творами Гандке йдуть тільки в театрі “Колесо”, який ніколи не проголошував себе альтернативним традиційному, а тому не зібрав і не виховав відповідної субкультурної публіки, здатної гідно оцінити естетичні маніфести у формі діалогу акторів з публікою (показово, що п’єсу “Скандал з публікою” переробив сам драматург зі свого теоретичного театрознавчого есею).

Переклади українською творів німецькомовних авторів (зокрема австрійських) та їхні режисерські інтерпретації вводять наш театр у контекст пошуків західноєвропейського театру і змушують також згадати історію українського. Наприклад, той факт, що перекладена 2003 р. (заради приїзду на Дні німецької культури “Талія-театру” з Гамбурга) п’єса Артура Шніцлера “Флірт” – уже була на початку ХХ ст. перекладена під назвою “Забавки”, і в ній грала сама Марія Заньковецька...



1. Кригель М. Слово умерло, да здравствует словарь / Вікно у світ – 2000. – № 2. – С. 169.

2. Див., напр.: Грицук В. Тільки на двох... / Кіно-Театр. – 2000. – № 2. – С. 5.

3. Шерман А. Любовь по кругу // Киевский телеграф. – 2002. – 25 ноябр. – 1 дек.

4. Шахова К. Австрійська культура на межі сторіч / Вікно у світ – 2000. – № 2. – С. 35.

Мар’яна Кучма – Кора, Василь Коржук – Анатоль (праворуч), Ігор Гаврило – Макс у виставі “Анатоль” А. Шніцлера. Режисер – Галина Воловецька. Національний академічний театр ім. М. Заньковецької, 2003 р.



Михайло ЧЕХОВ



Михайло Чехов

## ПРО ТЕХНІКУ АКТОРА

(Продовження, початок: “Просценіум”, ч. 1 – 2 (11 – 12)/2005 – ч. 2 – 3 (17 – 18) / 2007)

### Ритмічне повторення

Наступний принцип композиції можна назвати *ритмічним повторенням*. Він зустрічається скрізь у житті світу, землі й людини в багатьох варіаціях. Але в застосуванні до сценічного мистецтва я обмежуся тільки двома його видами. I. Явище повторюється регулярно в просторі чи в часі (або вкупі) і при цьому залишається незмінним (наприклад, хвилі, биття серця, подих, зміна пір року та ін.). II. Явище міняється при кожному повторенні якісно і кількісно (наприклад, листя певних рослин, повторюючись на стеблі, стають тоншими, меншими і простішими за формою, віддаляючись від поверхні землі). Повторення ці викликають у глядача різну реакцію. У першому випадку картини справляють на глядача враження “вічності” (якщо повтори відбуваються в часі) чи “нескінченності” (якщо повтори відбуваються в просторі). Такі повторення, застосовані на сцені, допомагають також створювати певну атмосферу (наприклад, удари дзвона, що повторюються, цокання годинника, прибії хвиль, пориви вітру і т. п. Декоративні повторення, як, наприклад, ряд однорідних вікон, чи колон, фігури, що регулярно проходять через сцену). Ефект, вироблений другим типом повтору, інший. Він або послаблює, або підсилює визначене враження, робить його духовнішим чи матеріальнішим, посилює або послаблює гумор чи трагізм положення і т. п. “Король Лір” дає гарні приклади другого типу повторення. От деякі з них.

1. Тричі протягом п’єси тема “короля” виступає з особливою силою. У тронному залі з першою по-

явою Ліра глядач зустрічає його як *Короля*, у всій його земній величі і достоїнстві. Образ короля-тирана вкарбовується в його свідомості. Враз його вражає контраст: божевільний Лір у степу. “Король, король від голови до ніг!” Повторення говорить глядачеві про спадну лінію земного і про висхідну лінію духовної величі. У словах божевільного “Короля” він чує проблиски мудрости вищого порядку. Наприкінці трагедії “Король” з’являється втретє: Лір умирає з мертвою Корделією на руках. Ще разючіший контраст: могутній Король-деспот на троні і безпомічний “Король”-жебрак, що вмирає на бойовищі. Але в ньому вмирає тільки колишній, земний Король з його деспотичним “я”. Інший “Король”, духовний, з очищеним вищим “я”, не вмирає. Він звільняється і продовжує жити. Едмунд теж умирає майже одночасно з Ліром. Що залишається в душі глядача після його смерті? Нічого. Порожнеча. Він зникає з його пам’яті. Смерть Ліра є лише перетворенням. Він *існує* перетвореним. Протягом трагедії він нагромадив таку кількість високої духовної енергії силою свого непохитного царственного “я”, що після його фізичної смерті глядач сприймає його як живого й діяльного. Цей повтор править за натхнення темі “Короля”. Він (як і всяка композиційна фігура) відкриває глядачеві один з аспектів основної ідеї трагедії: “Король” – “я” *у людині має життєву силу, що здатна переступати за межі фізичної смерті*.

2. П’ять разів зустрічаються Лір і Корделія. Кожна зустріч є кроком до їхнього злиття. У тронній залі



Ескіз декорації до “Король Лір” В. Шекспіра.

Лір відштовхує Корделію. Композиційно цей жест підготовляє зближення. Друга зустріч між ними після довгої розлуки в наметі Корделії вже носить інший характер. Ролі перемінилися. Слабкість і безсилля Ліра протиставлені тут його колишньому деспотизму. Він на колінах благає в Корделії прощення. Але у найвищому сенсі вони ще не знайшли один одного. Лір занадто принижений, Корделія ще не в змозі підвести його до свого рівня. Необхідний новий крок до злиття. Він відбувається в наступному повторі: Лір і Корделія проходять у в'язницю. Але і тут рівності ще не досягнуто. У непохитному “я” Ліра знову спалахнув егоїзм, хоча й забарвлений тепер духовністю. Він хоче жити у світі, який сам же відкинув. Він нехтує землею, і це презирство народжує в ньому нову гордість. Корделія ще не єдина і не остання мета його життя.

Глядач відчуває: потрібна ще зустріч. І знову бачить їх разом: Лір тримає мертву Корделію на руках. Тепер Лір очищений від усіх бажань, крім одного: злитися з сутністю Корделії. Вона – його єдина мета. Але між ними – межі двох світів. Лір відштовхнув Корделію, коли вона була ще в тім же світі, що й він. Тепер же він прагне зробити неможливе – повернути її у світ, де ще перебуває сам. Потрібен новий, останній крок: перехід Ліра в той світ, куди пішла Корделія.

І Лір умирає. Його смерть стає повним злиттям двох істот, що так довго шукали одна одну. Остання, п'ята зустріч за межами цього світу є найвищою формою любові і злиття. І знову завдяки композиційній фігурі відкривається нова грань в ідеї трагедії. Якщо попередня фігура повтору показала глядачеві незламну силу життя “королівського я”, цей повтор говорить йому *про необхідність злиття такого “я” з ідеальною, йому ж приналежною частиною своєї вищої істоти: з любов'ю і жіночністю, що рятує його від жорстокості й агресивності чоловічого елемента*. Це означає: злиття з тими якостями душі і духу, яких Лір не мав спочатку і які, проклинаючи Корделію, сам відштовхнув від себе.

3. У цьому прикладі повтор виступає як *паралелізм*. Глядач осягає одночасно дві долі: трагедію Ліра і драму Глостера. Драма повторює трагедію. Глостер страждає не менше, ніж Лір, але результат його страждань інший, ніж у Ліра. Обидва герої роблять помилки, обидва втрачають своїх коханих і вірних дітей, обидва мають лихих дітей, обидва втрачають земні блага, обидва знову зустрічають своїх загублених дітей і обидва вмирають у вигнанні. Цим і закінчується їхня зовнішня схожість. Але вона є фундаментом, на якому виявляється їхнє внутрішнє розходження. Глостер повторює долю Ліра на нижчому рівні: він не переходить меж земного розуму (божевілля Ліра), не переживає зустрічі з елементарними силами, що розривають і розширюють його свідомість, і не стає сам бурєю, як Лір. Глостер зупиняється там, де Лір починає своє внутрішнє сходження. Обидва герої говорять тотожні слова: Лір – “Я буду терпіти мовчки. Я не скажу слова більш”\*. Глостер – “...І буду я зносити усі негоди життя, поки воно не скаже мені: досить, тепер умри!” Але це і є межа, якої Глостер не може переступити. Лір іде далі. Він знаходить Корделію, і це стає для нього імпульсом до нового життя. Глостер зустрічає Едгара і вмирає: “Його знівечене серце не винесло боротьби блаженства з горем...” Глостер залишається далеко позаду Ліра. Він *лише* людина, і від нього сховані таємниці, що лежать за межами звичайної свідомості. Тотожний зовнішній шлях, але різні ті, що йдуть ним. У чому ж це розходження? Лір, силою свого царственного “я”, сам створив свою долю і, не схиливши голови, вступив у боротьбу з нею. Доля Глостера тяжіє над ним. Він підкоряється їй. І цей повтор також відкриває нам нову грань основної

\* Тут і далі текст подано за: Шекспір В. “Король Лір” Пер. М. Рильського / Шекспір В. Тв. у 6-ти томах. – Т. 5. – К., 1986. – С. 235-343. – Прим. ред.

ідеї трагедії: *сила непохитного “я” і прагнення до ідеалу (Корделії) роблять людину ЛЮДИНОЮ.*

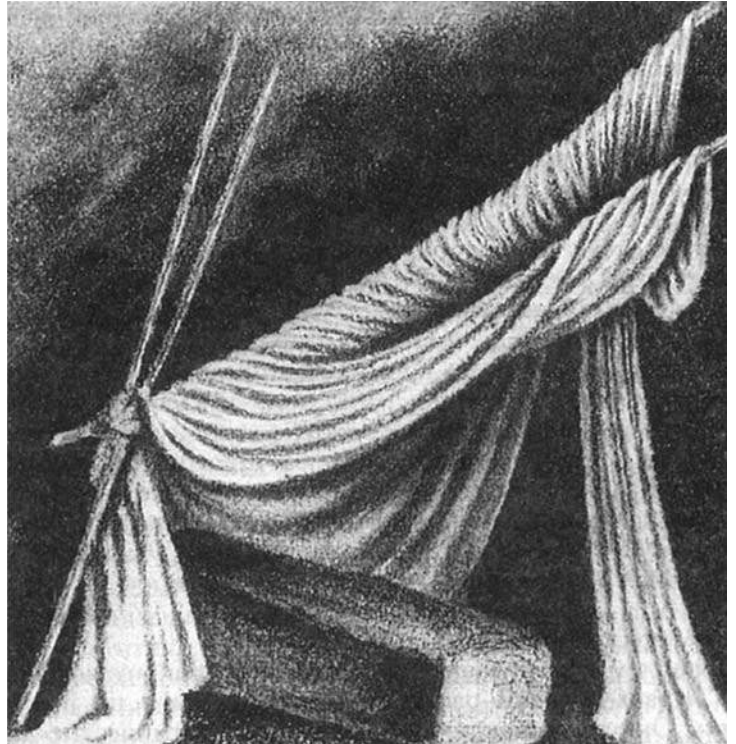
4. Двічі Лір з’являється у світі трагедії, і двічі він *залишає* його. Напружена атмосфера чекання наповняє глядну залу при піднятті завіси. Тиха бесіда Кента і Глостера нагадує павзу, що передвіщає першу появу монарха. З його виходом трагедія набуває свого урочистого початку. Лір вийшов, і глядач усвідомлює його велич як земного владики. Після суду над дочками (акт 3, сцена 6) Лір уперше розлучається з трагедією. Він покидає її світ, впадаючи в сон, подібний до смерті. Знову довга і значуща павза опановує ряд сцен. У цій павзі глядач, як уже було сказано вище, бачить двох Лірів: Ліра колишнього (божевільного), уже нереального, і Ліра майбутнього (мудрого), ще нереального, який ще не повернувся у світ трагедії. Він ще по той бік порога. Лір пішов, занурившись у сон, подібний до смерті, і глядач чекає на його пробудження. Лір пробуджується в наметі Корделії: він вдруге вступає у світ трагедії. Знову павза передвіщає його появу: звуки музики, атмосфера любови й чекання. “Навіщо мене з труни вийняли?” – говорить Лір. Як далеко він був від земного і яких перетворень зазнав там? Мимоволі зіставляючи цю другу появу Ліра з першою, у тронному залі, глядач переживає все значення і зміст трагічної долі Ліра і те перетворення, той внутрішній ріст, що стався в ньому за час його відсутності. Наприкінці глядач розстається з Ліром удруге і востаннє. Лір знову залишає світ трагедії. В урочистій, піднесеній павзі, що настає після його смерті, важке почуття самотності й порожнечі, що глядач випробував після першого відходу Ліра, тепер змінюється для нього задоволенням і спокоєм. Про що говорять ці повтори? Про відмирання зовнішньої і зростання внутрішньої істоти Ліра і про два світи, межі яких може переступати Лір, але не може Глостер.

5. Розглянемо коротку сцену початку, де Гонерилья і Регана клянуться Лірові у своїй любові. Зовнішня форма повтору тут дуже проста:

1. Питання Ліра.
2. Відповідь Гонерильї.
3. Репліка Корделії.

4. Рішення Ліра. Та ж фігура повторюється з питанням Ліра, зверненим до Регани. Утретє питання обривається на відповіді Корделії, і подальша сцена композиційно (музично) розвивається як результат повтору. Щоб ясніше зрозуміти його зміст, зіграємо сцену в уяві.

Лір з’являється в тронному залі. Погляди усіх спрямовані на нього. Благоговіння, преклоніння і страх оточення так само великі, як зневага Ліра



Ескіз декорації до “Короля Ліра” В. Шекспіра.

до нього. Погляд Ліра блукає, не зупиняючись ні на кому. Він занурений у самого себе, стомлений, жадає спокою і відпочинку. Він відрікається від влади – Гонерилья, Регана і Корделія дадуть йому бажаний спокій. Вони будуть вести його до смертної години. Він зустрине смерть як друга, що дасть йому мир. Своє перше питання він звертає до Гонерильї. Тепер усі погляди спрямовані на неї, за винятком погляду самого Ліра – він знає її відповідь заздалегідь. Але відповідь небезпечна і важка. Один невірний звук голосу може заронити іскру підозри в серце короля і розбудити його приспану свідомість. Але страх і темні інстинкти диктують Гонерильї правильну поведінку. Вона проникає в сплячу свідомість Ліра, не розбудивши його. Вона починає свою промову. Її тон, темп, характер мови і навіть тембр голосу здаються подібними до тих, що звучали в голосі Ліра, коли він ставив їй своє питання. Вона зливається з його атмосферою, з ним самим, і її слова звучать, начебто це слова самого Ліра. Король нерухомий і спокійний. Слова Гонерильї звучать усе тихіше і, як колискова пісня, усе більше присипляють Ліра. Репліка Корделії: “Що ж робити мені? Любити, мовчати, і тільки!” – звучить як важкий, тихий видих. Лір виголошує своє рішення. Зі свідомістю, ще більше приспаною, ніж спочатку, Лір ставить своє питання Регані. За-



вдання Регани простіше: Гонерилья підготувала їй шлях і вказала засоби до досягнення мети. Регана, як завжди, наслідує Гонерилью. Композиційний жест починає повторюватися. Знову важкий подих Корделії “О, яка ж бідна Корделія! Та все ж її любов сильніша слів таких” – завершує промову Регани. Лір виголошує своє рішення і тепер звертається до Корделії. Вся істота Корделії сповнена любов’ю до батька, стражданням за нього і протестом проти неправди сестер. Виразно, палко, збуджено (хоча і неголосно) звучить її відповідь: “Нічого, володарю”. Вона хоче звільнити батька від чарів Гонерильї і Регани, хоче розбудити його. Настає важка, напружена павза. Можливо, вперше Лір підносить свій погляд на Корделію. Довгий, похмурий, нерухомий погляд. Фігура повтору обривається. Корделія розбудила свідомість Ліра, але... (і тут починається трагедія) вона скеровується в хибний бік. Катастрофа неминуча. Лір робить одну за одною три фатальні помилки. Знову завдяки повтору відкривається одна з глибинних сторін основної ідеї трагедії: *сила пробудженого “я” ще не гарантує Добра, Правди, Краси. Вони залежать від НАПРЯМКУ, яким піде пробуджене “я”.*

### Ритмічні хвилі

Перейдемо до наступного й останньому закону композиції. Життя у своєму розвитку не завжди дотримується прямої лінії. Воно робить схожі до хвиль ритмічні рухи. Як дихання, вони пронизують життєве питання. Людські культури виникають, досягають своєї кульмінації і зникають. Земля видихає свої творчі сили навесні, досягає кульмінації влітку і знову вдихає їх восени. Життєві сили людини роблять один хвилеподібний рух між народженням і смертю. У зв’язку з природою явища цієї хвилі приймають той чи інший характер: розквіт – в’янення, поява – зникнення, розширення – стиснення, вихід на периферію (зовні), відхід до центра (усередину) і т. п. У застосуванні до театрального мистецтва ми можемо розглядати ці хвилі як зміну між *зовнішньою і внутрішньою* діями. Усі засоби виразності на сцені коливаються між цими двома полюсами: з одного боку, вони досягають найбільшої напруги у своїй зовнішній виразності (мова, жести, мізансцени, дія акторів з предметами, світлові і звукові ефекти і т. п. ). З іншого боку, вони стають суто чуттєвими, внутрішніми (випромінювання окремих виконавців, їхнього настрою й атмосфери).

*Павза* – це гранична форма внутрішньої дії, коли зовнішні засоби виразності зникають і сила випромінювання зростає. Павза може бути *повною і неповною*. В другому випадку зовнішня дія на сцені не

припиняється, але відбувається “під сурдинку”, маючи лише більшу чи меншу *тенденцію* стати павзою. На глядача така павза справляє таке ж враження, що й повна: він відчуває її силу, що насторожує і збуджує увагу. (Вище, у четвертому прикладі ритмічного повтору, йшлося саме про такі, *неповні* павзи.)

Існують два різновиди павз: ті, що *передують* дії, і ті, що *ступають* за нею. Павзи першого роду підготовлюють глядача до сприйняття майбутньої дії. Вони будять його увагу і завдяки випромінюванням (а часто й атмосфері) підказують, як він повинен пережити наступну сценічну подію. Другий рід павз підсумовує і поглиблює для глядача отримане враження від дії, що вже завершилася. Тому дія, що не супроводжується павзою (повною чи неповною), справляє на глядача лише поверхнєве враження.

Простежимо тепер зміну ритмічних хвиль у “Королі Лірі”. Почавши з неповної павзи, що передвіщає майбутні події, дія має внутрішній характер. Але катастрофа наближається, і у вибуху нестримної пристрасти Ліра внутрішні засоби вияву пристрасти поступово змінюються зовнішніми. Кульмінація завершилася, і хвиля зовнішньої дії починає спадати. Одночасно випромінювання дужчають. У змові сестер, у зрадницьких задумах Едмунда дія знову стає внутрішньою. Уся перша допоміжна кульмінація, по суті, набуває характеру *неповної* павзи. Нова яскраво виражена хвиля зовнішньої дії досягає своєї граничної сили в степовій сцені під час грози і бурі, у боротьбі Ліра зі стихійними силами. Вона змінюється болісною, тужливою самотністю і спокоєм, коли Лір занурюється в сон, схожий на смерть. Гостра, сильна хвиля зовнішньої дії здійснюється в сцені осліплення Глостера. У наметі Корделії дія знову подається усередину, стаючи неповною павзою. У сцені проходу Ліра і Корделії у в’язницю хвиля зовнішньої дії знову піднімається. Закінчується трагедія, так само як і почалася, у глибокому внутрішньому спокої й урочистому мовчанні.

Ритмічні хвилі роблять спектакль тремтким і жагучим, з одного боку, і поглиблено-спокійним з іншого. Вони дають *життя* виставі і роблять її красивою, виразною і переконливою для глядача. Крім того, кожна окрема хвиля, контрастуючи з двома сусідніми, сягає максимальної виразності. У розподілі і створенні ритмічних хвиль, у визначенні їхньої сили і тривалості режисер так само вільний, як і у виборі акцентів.

## ДОДАТКОВІ ВПРАВИ

Зрештою, з усього, що ми вивчаємо, ми засвоюємо тільки те, що застосовуємо на практиці.

*Гете*

Тим з моїх читачів, хто побажав би на практиці застосувати принципи композиції вистави, я можу запропонувати кілька додаткових вправ.

### Зовнішня і внутрішня дія. Павза.

#### Вправа 29.

Почніть вашу вправу з повної, насиченої атмосферою павзи, що наступила в *результаті* попередньої (уявної) дії. Домовтеся з партнерами, яка дія передувала павзі (бухливі збори, гаряча суперечка, весела вечірка, карнавал, важка фізична праця і т.п.). Усвідомте випромінюючу силу павзи і втримуйте її одну або дві хвилини. Опісля, не порушуючи павзи, почніть *внутрішньо* перетворювати її на павзу, з якої почнеться ваша подальша дія. Це означає: викличте в собі імпульс до дії (продовження мітингу, вечірки, фізичної роботи і т.п.). Коли ви відчуєте, що павза достатньо “дозріла”, переходьте поступово до дії. Повна павза перетвориться в неповну і потім, пройшовши ряд етапів, перейде в зовнішню дію. Через якийсь час, пройшовши усі відповідні стадії, знову наблизьте імпрровізацію до повної павзи. Так, не перериваючи вправи, продовжуйте послідовну зміну внутрішньої і зовнішньої дій. Під час імпрровізації можете користуватися словами.

Читайте п’єсу, зупиняючись там, де ви відчуєте необхідність повної павзи (при передбачуваній постановці п’єси на сцені). Проживіть цю павзу. Порівняйте кілька таких павз і усвідомте індивідуальний характер кожної з них. Шукайте в такий же спосіб неповні павзи. Порівняйте ступінь їхньої неповноти. Робіть цю вправу, поки цінність і значення павзи не стануть для вас рівносильними тексту.

Виберіть просту фразу і відповідну до неї дію (наприклад: устаньте, візьміть зі столу листа, розірвіть його і скажіть: “На цього листа я не відповім!”). Повторіть дію двічі: спочатку *після* довгої павзи, потім *завершіть* довгою павзою. Усвідомте психологічну різницю в обох випадках. Робіть цю вправу доти, поки ваша душа не звикне усюди в житті і на сцені розрізняти ці два роди павз і дій, пов’язаних з ними.

Прийдіть до імпрровізації, почавши й закінчивши її довгими, сповненими значення і насиченими атмосферою павзами. Вашим завданням при цьому буде: 1) досягнути максимальної сили зовнішніх за-

собів виразності (зовнішня дія) у середній частині імпрровізації, 2) поступово наростити і так само поступово послабити зовнішню дію, 3) створити приблизно однакові за часом періоди наростання й ослаблення. Опрацьовуйте етюди, що дали б вам змогу використовувати якнайбільшу кількість сценічних ефектів. Наприклад: фабрика. Робітники один по одному стають біля верстатів і машин, поступово приводячи їх у рух. Фабрика починає оживати, шум машин і стукіт інструментів посилюються, голоси гучнішають, темп роботи прискорюється і т.д. Учасники вправи за чергою беруть на себе задачу виконання звукових ефектів, намагаючись окреслити криву посилення й ослаблення в гармонії з грою інших учасників. Досягнувши можливої сили та виразності зовнішньої дії, учасники починають послаблювати її – робота на фабриці поволі припиняється, темп сповільнюється, голоси і шум машин слабшають, робітники розходяться. Імпрровізація закінчується такою ж павзою, з якої почалася. Рівномірне посилення й послаблення зовнішньої дії вимагатиме, як ви незабаром побачите самі, більшого зусилля, ніж нерівномірне, з раптовими злетами, падіннями і т.п. Тому чим точніше ви намагатиметесь дотриматись запропонованих вище умов, тим краще навчитесь володіти собою на сцені.

Перейдіть до імпрровізацій з *нерівномірним* розподілом підйомів і знижень зовнішньої дії. Накресліть попередню схему (криву) підйомів і понижень і намагайтеся під час імпрровізації дотримуватися її. (Псування машин, страйк, зміна робітників, раптове термінове завдання та ін.). Повторюйте схожу імпрровізацію, поки виконаєте криву задовільно. Перейдіть до вправ, що мають переважно психологічний характер. Наприклад: обговорення художнього твору, наукової проблеми, політичного питання; жартівлива суперечка, велика сварка, колективне складання листа, умовляння, випитування, догана, залякування та ін. І в цьому випадку намагайтеся дотримуватися схеми, яку накреслили для вправи.

Почніть групову (чи індивідуальну) імпрровізацію без попередньої схеми посилень і послаблень. Намагайтеся створити її *під час гри*. Повторіть імпрровізацію кілька разів підряд, поки крива не вималюється сама собою.

Читайте п’єси як режисер і кресліть для них криві посилень і послаблень з павзами.

### Темп

Наше звичайне уявлення про темп на сцені не завжди розрізняє дві його особливості.

1. Темп буває *внутрішнім* і *зовнішнім*. Внутрішній темп може бути визначений як швидка (активна)

чи повільна (пасивна) зміна образів (думок), почуттів і вольових імпульсів (бажань). Зовнішній темп виражається у швидкому чи повільному способі дій і мови. Обидва види темпу можуть проявлятися на сцені одночасно. Людина може, наприклад, нетерпляче очікувати чого-небудь. Образи, швидко змінюючи один одного, можуть пробігати в її свідомості. Її почуття і воля можуть бути збуджені, але при тому людина може володіти собою настільки, що її зовнішня поведінка, рухи і слова будуть спокійними та повільними. Зовнішній повільний темп співіснуватиме зі швидким внутрішнім. Те ж може відбуватися й у зворотному порядку. Два протилежні темпи, показані на сцені одночасно, звичайно приковують увагу, справляють на глядача сильне враження. (Тут знову помітна сила контрасту).

Але повільний (зовнішній чи внутрішній) темп не слід плутати з *пасивністю актора* на сцені. Актор може зображувати пасивний стан персонажа, але *сам він* завжди повинен залишатися активним. З іншого боку, швидкий темп не повинен ставати метушною, напруженою внутрішніх або фізичних сил. Хоч який швидкий темп обере актор для зображення свого героя, *сам він* завжди повинен залишатися спокійним, але не пасивним на сцені. Рухливе, натреноване, слухняне тіло і добре засвоєна техніка мови допоможуть акторові уникнути непотрібної напруги й поспіху, з одного боку, й пасивності з іншого.

2. Другою особливістю темпу, що має важливе практичне значення для актора, є такий факт: *різні темпи для однієї і тієї ж дії викликають в актора різні душевні нюанси*. Спробуйте запитати, наприклад: “Котра година?” у різних темпах, і ви побачите, як мимоволі ви надасте різні психологічні відтінки вашому питанню. З цього ви можете зробити висновок, що темп не тільки слугує цілям композиції, але також є засобом до пробудження ширших переживань на сцені. Випадковий, невірний чи одноманітний темп спотворює зміст того, що відбувається на сцені. Здатність знаходити правильні темпи актор може розвинути завдяки відповідним вправам.

### **Вправа 30.**

Виконайте (індивідуально або в групі) просту, повсякденну дію, не занадто коротку, у визначеному темпі, ще не розрізняючи темпів внутрішнього і зовнішнього.

Проробіть ту ж саму дію в різних темпах, віддаючись тим внутрішнім нюансам, що виникатимуть у зв'язку зі зміною темпів.

Виконайте ту ж саму дію, змінюючи темп під час дії, так само, як і раніше, вільно віддаючись душевним нюансам, що виникають у вас.

Нехай під впливом цих нюансів ваша проста дія розвинеється в імпровізацію.

Перейдіть до імпровізацій для розрізнення внутрішнього і зовнішнього темпів. Наприклад: операційна кімната. Хірург, асистент, сестри. Складну і небезпечну операцію необхідно провести якнайшвидше. Напружена атмосфера. *Внутрішній темп швидкий*. Необхідність володіти собою, обережність, точність і ощадливість у рухах і словах роблять *зовнішній темп повільним*. Або: великий готель. Ніч. Слуги і носії швидкими, спритними, звичними рухами виносять з ліфтів, сортують і пакують в автомобілі багаж пасажирів, що поспішають на нічний потяг дальнього напрямку. *Зовнішній темп службовців швидкий*. Але вони байдужі до хвилювання від'їжджаючих – їхній *внутрішній темп уповільнений*. Від'їжджаючі, навпаки, намагаючись зберегти зовнішній спокій, внутрішньо збуджені, боячись запізнитися на потяг. *Зовнішній темп повільний, внутрішній – швидкий*.

Читайте п'єсу, сцена за сценою, уявляючи собі темпи з усіма їхніми варіаціями. Намагайтеся знайти інтуїтивно для кожної сцени правильний темп.

## **Комбінована вправа**

### **Вправа 31.**

Створіть вільний, широкий, ненатуралістичний рух. Використовуйте увесь простір, який має у своєму розпорядженні. Можете користуватися майданчиками, сходінками та ін. Рух не повинен бути занадто коротким.

Побудуйте ваш рух так, щоб у ньому було три частини: початок і кінець (з їхньою полярністю) і середня, перехідна частина. Засвойте рух у цій стадії і потім переходьте до наступного.

Створіть у кожній із трьох частин по одній кульмінації. Виконуйте їх з більшою внутрішньою інтенсивністю. Побудуйте першу й останню кульмінації за законом полярності.

Виберіть три атмосфери для початку, перехідної частини та кінця. Нехай атмосфери початку і кінця (так, як і сам рух та його кульмінації) будуть по змозі побудовані за принципом контрасту. Не поспішайте переходити до нової стадії вправи, поки не засвоєна попередня.

Доберіть для кожної кульмінації слово чи фразу, або рядок вірша, що відповідатимуть характеру кульмінації та атмосфери.

Уведіть до вашої вправи *ритмічний повтор* – не менше трьох: по одному для кожної частини. Повтори можете супроводжувати словами або фразами.

Установіть протягом усього руху визначені темпи, керуючись вашим художнім смаком. Уведіть повні



павзи (внутрішня дія з випромінюванням) і чергуйте їх з моментами зовнішньої дії. При кожному новому ускладненні ви можете, зрозуміло, змінювати первісну форму вашого руху.

Проробляйте вправу послідовно: з почуттям легкості, форми, краси і завершеності. Постарайтеся поступово досягти того, щоб усі чотири забарвлення були присутні одночасно у вашій вправі.

Коли рух сформувався остаточно і при його виконанні зусилля змінилося на естетичну радість – почніть проробляти його в різних стилях. Тепер поступово, день за днем, вносьте легкі зміни до вашого вже готового руху. Змінюйте атмосфери, темпи, кульмінації, повтори і т.д., відповідно до цього змінюйте поступово й основну форму первісного руху. Видозмінюючи в такий спосіб ваш рух, ви можете продовжувати роботу над вправою доти, доки всі принципи композиції і всі прийоми внутрішньої і зовнішньої техніки не стануть *новими здібностями* у вашій душі.

Коли досягнете і цієї стадії – почніть будувати нові рухи за зазначеним вище принципом, але цього разу виходячи з *характерності*. Спочатку створіть характерний образ (користуючись уявленими тілом і центром або психологічним жестом) і потім побудуйте і розробіть рух, характерний для створеного вами образу. Однак і в цьому випадку постарайтеся щомога уникати натуралістичних рухів. Жодна характерність, навіть гумористична, не вимагає для свого виявлення неодмінно натуралістичних форм. Введення у вправу таких форм може наблизити її до звичайної імпровізації і цим послабити її специфічну цінність.

Перейдіть тепер до уривків з п'єс. Не намагайтеся застосувати запропонований метод *повністю* у кожному уривку. При виборі того чи іншого принципу керуйтеся характером обраного уривка.

## КІЛЬКА ПРАКТИЧНИХ ЗАУВАЖЕНЬ

Пуста людина вірить  
 у щасливий випадок.

*Емерсон*

Покладіть в основу вашої практичної роботи над методом вправи на увагу та уяву. Робіть їх систематично щодня. Інші вправи робіть у порядку, що видасться вам правильним *для вас*, для вашої творчої індивідуальності. Попрацювавши якийсь час над обраними вами вправами, переходьте до інших. Ви незабаром помітите, що усі вони *органічно* зв'язані

одна з одною, і ви без особливих зусиль зможете зробити правильний вибір подальших вправ.

Роблячи вправу, уявіть собі якомога виразніше, *який повинен бути їхній ідеальний результат*. Якщо ви триматимете цей ідеал у вашій свідомості, він буде скеровувати вашу практичну роботу. Не приспішуйте результат. Нетерпляче ставлення до роботи віддалить вас від мети.

Виконуйте спочатку вправи, *точно* дотримуючись їхнього опису. Поступово, як ваша душа почне засвоювати їх, ви навчитеся користуватися ними вільно і, можливо, внесете в них свої індивідуальні зміни.

На репетиціях, у моменти, коли спалахує натхнення, метод треба забути. Але повертайтеся до нього одразу ж, відчувши, що натхнення залишило вас.

Не надто аналізуйте результати вашої роботи над методом, просто робіть раз по раз нові й нові зусилля.

Коли з'являться реальні результати, ви безпомилково упізнаєте їх, без того, щоб передчасним втручанням розуму вбити безпосереднє ставлення до методу.

Чим свідоміше і зосередженіше ви працюєте над методом, тим імовірніша можливість, що у вас виникне почуття: я втрачаю колишню безпосередність. Але часто незнання і поверховість набирають образу безпосередності. *Щира* безпосередність, властива талановитому акторові, спалахує і розцвітає в ньому з новою силою після систематичної, свідомої і завзятої роботи.

Ви краще зрозумієте і легше засвоїте сутність кожної вправи, як і всього методу в цілому, сказавши собі: мене, як артиста, відрізняє від обивателя (неартиста) моя здатність *бачити і передавати* явища навколишнього світу *так*, як цього не може зробити обиватель, – і потім запитавши себе: у якому сенсі “відкриває мені очі” кожна вправа і якою мірою воно збільшує мою здатність передавати побачене засобами мого мистецтва? Ви не повинні бентежитися, якщо в процесі засвоєння методу вам буде здаватися, що застосування його в практичній роботі жадає від вас більше часу і сил, ніж це було колись, коли ви працювали без методу. *Засвоївши* метод, ви досягнете великих результатів у найкоротший термін. Те, що ви робили колись навмання, покладаючись на “щасливий випадок”, ви будете робити тепер доцільно й у силу засвоєних вами нових здібностей.

Намагайтеся розглядати кожную вправу як маленький, завершений в собі твір мистецтва. Виконуйте кожную вправу *заради неї самої*. “Недостатньо зробити крок вперед, що веде до визначеної мети, – сказав Гете, – потрібно, щоб кожен крок сам по собі був метою”. Про те саме йшлося і Леонардо да Вінчі, коли він говорив: “Треба любити річ заради неї самої, а не заради чогось іншого”.

Федір МАКУЛОВИЧ

## “АНТИГОНА” – РЕЧНИЦЯ УНІВЕРСИТЕТСЬКОГО ТЕАТРУ

У квітні 2008 р. відбулась ще одна прем'єра у навчально-професійному театрі “Просценіум” Львівського національного університету імени Івана Франка. У виставі “Антигона” Ж. Ануїя глядачі побачили справжній згуртований ансамбль молодих акторів-однотумців, яких об'єднав режисер – художній керівник театру Федір Макулович. На одному з прем'єрних показів був присутній міністр освіти та науки України Іван Олександрович Вакарчук. Він привітав колектив із мистецькою подією, що стала резонансною не лише в Університеті, а й за його межами. Відтак пропонуємо читачеві інтерв'ю з новопризначеним керманічем Університетського театру, режисером-постановником Федором Макуловичем.



**Федір Михайлович Макулович** – режисер, педагог. Народився 1943 р. в селі Торговиця Городенківського району Івано-Франківської області. Середню професійну освіту здобув на режисерському відділенні Снятинського культосвітнього училища (1962). З 1964 до 1974 р. навчався на акторському (майстерні Л. Олійника, М. Карасьова) та режисерському (майстерня М. Резникового) факультетах Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. Акторський досвід: на сцені Івано-Франківського обласного музично-драматичного театру ім. І. Франка (1962–1964), Львівського театру юного глядача ім. М. Горького (1973–1975). У режисерському доробку – понад тридцять вистав у театрах Севастополя, Ужгорода, Сум, Львова, Дрогобича. У 1991–2006 рр. працював директором, генеральним директором “Галицького центру кіномистецтва” у Львові. Педагогічна праця: старший викладач кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імени Івана Франка (2000–2003). З 2007 р. – художній керівник та режисер-постановник навчально-професійного театру “Просценіум” ЛНУ імени Івана Франка.

татах Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. Акторський досвід: на сцені Івано-Франківського обласного музично-драматичного театру ім. І. Франка (1962–1964), Львівського театру юного глядача ім. М. Горького (1973–1975). У режисерському доробку – понад тридцять вистав у театрах Севастополя, Ужгорода, Сум, Львова, Дрогобича. У 1991–2006 рр. працював директором, генеральним директором “Галицького центру кіномистецтва” у Львові. Педагогічна праця: старший викладач кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імени Івана Франка (2000–2003). З 2007 р. – художній керівник та режисер-постановник навчально-професійного театру “Просценіум” ЛНУ імени Івана Франка.



**Майя Гарбузюк:** Федоре Михайловичу, почнемо нашу розмову із простого питання – як і задля чого Ви прийшли до університетського театру? Проєкт – новий, експериментальний, а отже, ризикований...

**Федір Макулович:** Так, я відчув це... Звичайно, я міг їздити і ставити спектаклі в інших театрах, з цим не було проблем. Але також я досить довго спостерігав за життям мистецької кафедри, а потім факультету культури і мистецтв у Львівському університеті Івана Франка, за всім тим, що зробив і робить Богдан Козак, а правду мовлячи – це праця подвижницька. Кілька років я викладав на кафедрі театрознавства та акторської майстерності “Основи режисури та акторської майстерності”. І чекав – а коли ж народиться цей театр? Бачив, як з’являється один режисер, другий – і нібито добрі режисери – наприклад, мені цікаві роботи Романа Валька, але... Чомусь не йшло. І одного разу я насмілюся підійти до Івана Олександровича Вакарчука, тоді ще ректора Університету...

**М. Г.:** З ідей якого, власне, виникли і кафедра, і факультет, і журнал, і театр...

**Ф. М.:** ...який був фундатором усіх цих мистецьких починань, і великим благодійником – це я вже зараз усвідомив. Я підійшов до нього і сказав відверто і чесно: “Я створю цей театр”. Це було біля погруддя Франкові в Університеті, в присутності декана факультету Богдана Козака. Іван Олександрович подивився на мене і, хоча знав мене з кількох Шевченківських вечорів в Університеті, режисером яких я був, відповів: “Ну, то конкурс є для цього!” Я подав своє резюме і необхідні документи на конкурс. Потім зрозумів, що виявився “безальтернативним”, і мене це трохи драгувало, бо, як усякий чоловік, прагнув боротьби, прагнув щось довести... Кому? Мабуть, собі... Невідомо скільки разів за життя це треба робити... Прочитавши моє резюме, мені сказали, що можу приступати до роботи. З дев’яти штатних одиниць я мав реально трьох професійних актрис: випускниць курсу Богдана Козака – Оксану Гринько та Галину Харків і випускницю курсу Ярослава Федоришина Тетяну Судомляк. Зрозуміло, опинився у складній ситуації. Перше, про що я сказав на зібранні нашого невеличкого колективу – це те, що буду придумувати роботу для кожної з них, щоб вони могли показатися у всій своїй “акторській величі і красі”. Але, звичайно, що б я не взяв – жодна п’єса не лягала на такий акторський склад. Я міг зупинитися на “Служницях” Жана Жене. Але ж у тому резюме, що я подав, серед інших пропозицій був і репертуар: “Антигона” Жана Ануїя, інсценізація новел Леся Мартовича під робочою назвою “Наша ноша”, інсценізація “Так сказав Заратустра” Фрідріха Ніцше, “Лис Микита” Івана Франка.

**М. Г.:** Цей репертуарний портфель народився як пропозиція саме для університетського театру?



*Оксана Гринько – Антигона, Дмитро Бартков – Креон у виставі “Антигона” Ж. Ануїя. Режисер – Федір Макулович. Навчально-професійний театр “Просценіум” ЛНУ ім. Івана Франка, 2008 р. Світлина Інни Шкльоди.*

**Ф. М.:** Це склалось так: у час вимушеного простою я видумував і вирішував для себе “умоглядно” по одній виставі. Завершував “ставити” в уяві одну – розпочинав іншу. Так я мордувався. Тому й запропонував ці речі. До них ще – “Танго” Мрожека, “Украдене щастя”, звичайно – бо у мене дуже давня мрія поставити цю п’єсу. Тож, прийшовши у цей маленький колектив, я запитав: хто що хотіли б заграти, щоб це було до душі... І Оксана Гринько підносить руку і каже: “Антигона” Жана Ануїя! Тоді я почав задумуватися – а що ж робити із такою кількістю акторів, ставлячи цю п’єсу? Оскільки Університет готує акторів для львівських та інших українських театрів, і практично всі випускники вже “приписані” до певних театрів, я звернувся до коледжу культури і мистецтв. Там на іспиті побачив цікавого хлопця – Миколку Стефаника, і запросив його до театру. За Миколою потяглися і його друзі з коледжу. Так виник колектив у складі тринадцяти осіб – і ми почали роботу...

**М. Г.:** Так у вас народилась гармонійна, ансамблева, завершена вистава із виразним сучасним режисерським рішенням та точно й самовіддано зреалізованими акторськими роботами. Як Ви до цього йшли? Адже акторський склад був “строкатим” за професійною школою, нерівний за сценічним досві-





Оксана Гринько – Антігона, Галина Харків – Ісмена у виставі “Антигона” Ж. Ануїя. Режисер – Федір Макулович. Навчально-професійний театр “Просценіум” ЛНУ ім. Івана Франка, 2008 р. Світлина Інни Шкльоди.

дом... Перед Вами як режисером стояли завдання не лише естетичного характеру, а можливо, насамперед – педагогічного?

**Ф. М.:** Так, завдань було багато. Вирішували їх спільно. Тому й можу стверджувати, що зараз народився театр – тобто колектив, готовий працювати, група однодумців, людей однієї “театральної віри”. Сьогодні з цієї групи не можна когось вилучити безболісно для інших. Для мене важливим є не те, де хто вчиться чи вчився, а щоб актор розумів, що таке “подія”, “дія”, щоб умів мислити і жити “подією”. Ми чудово розуміємо один одного, наприклад, достатньо сказати: “Миколко, зійди з землі!” – і Миколка вже розуміє, що перейшов на побутове спілкування, а цього драматургія Ануїя не терпить. Найбільше тертя було в процесі пошуку внутрішніх пристосувань. Що це, мовляв, таке? Що режисер від нас вимагає? До-

водилось, звичайно, вдаватися до своєрідних пасток, “манків”, які б допомагали акторам знаходити точні внутрішні пристосування. При цьому активно використовували етюдний метод. Наприклад, аби Гемон – Микола Стефанік міг вийти і винести вельон у сцені з Антігоною, довелося придумати цілу історію їхнього вчорашнього побачення, якої, звичайно, немає в п’єсі. Це вимагало неабиякої акторської техніки...

**М. Г.:** ...адже фактично він виносить не вельон, а знак...

**Ф. М.:** ...яким він промовляє до Антігони: я розгадав тебе учора! Ти хотіла бути моєю! І тепер я прийшов по тебе!!!! Так от, щоб досягти необхідного стану і в цій сцені, і в багатьох інших, ми придумували ті ситуації, які б хай здалеку, але асоціативно дуже точно допомагали акторам віднаходити необхідні внутрішні пристосування, виносити на сцену точний “шлейф”. Йшлося не про те, щоб грати характер, а – своє ставлення до події, до персонажа. Прикро, що найбільшого, чого прагнув досягти в роботі з акторами – грати певні моменти вистави відсторонено, абстрагуючись від образу, ситуації – досягти не вдалося...

**М. Г.:** Це завдання складне і для досвідчених, зрілих професійних акторів...

**Ф. М.:** Але ж як постановник я розумів: коли не покажу тут режисерського театру, якщо не знайду необхідних режисерських рішень, то залишу цих молодих, малодосвідчених акторів ніби оголеними на сцені, не підтримавши їх мізансценою, світлом, звуковою партитурою. Я був зобов’язаний запропонувати власне виразне прочитання, і тільки в поєднанні режисерської інтерпретації з цікавими акторськими роботами ми могли сподіватись на успіх... Звичайно, багато із того, що напрацьовували, потім відкидали – у пошуках природи, правди саме цієї вистави.

**М. Г.:** Окрім юних акторів, Ви співпрацювали із непрофесійним театральним художником – Степаном Крецулом, теж випускником акторського відділення, з курсу професора Козака.

**Ф. М.:** Але за першою освітою він – коваль. І ми, шукаючи зоровий образ вистави, разом відчували, що його можна передати через метал. Звідси пішли ланцюги, брязкіт металу, зброя – убивство, гноблення духа, душі. Не прямо, не лобово це асоціювалось із владою, з диктаторами. Ми взяли дорогий матеріал – дюралюміній. Частину наданих коштів витратили саме на це, і не сумнівались в правильності свого рішення. Чорний кабінет – зрозуміло, адже трагедія. Але насамперед треба було знайти якийсь відповідник античній Греції. І почалося все ... із скрині. Скриня Пандори, з якої починалось усе зло, і яку ми у фіналі вистави ховаємо наче труну.

**М. Г.:** Така скриня, крім того – неодмінний атрибут мандрівних акторів. Тут, у ній, все потрібне для

гри – і вельон Антігони, що так і не стала нареченою, і лялька, з якою вона розмовляє, і апельсини, що розкотяться по сцені... До багатьох чеснот Вашої вистави належить і точне, послідовне її жанрове вирішення. А випробування “екзистенційною трагедією” – не з легких.

**Ф. М.:** Для нас справді було дуже важливим те, що ми бралися до драматургії екзистенційного напрямку. Адже езистенціалісти вважали за свого ідеального предтечу Святого Августина – а якби нашу українську літературу та культуру віддавна могли пропагувати у світі, то другим був би названий Грицько Сковорода. Це ж такі важливі ідеї: свобода, внутрішня розкутість, абсолютне ігнорування авторитетів, моє особисте, чутливе сприйняття світу. В цьому – авторська природа драматичного твору Ануїя. І ми багато думали, як адекватно і по-сучасному виявити сутність тексту. Я знав, що тут треба покладатись на пластику, адже нині не можна грати тільки в рамках психологічного театру. Я кидався у Львові від мімів до танцюристів, шукаючи особливої пластичної мови, і знайшов – випадково – на майстер-класі Олексія Кравчука. Елементи тренажу, який вів Олекса, ми використали у виставі – звичайно, за допомогою цього чудового актора, режисера і дивовижної людини. Так у нас виникла ідея “театру у театрі”: акторська трупа представляє глядачам п’єсу Ануїя так, як хоче, представляє власну версію... Від ідеї “театру у театрі” також виникла і фактура пластики – актори розігрують виставу лише своїми “підручними” засобами – а це тіло, його виразність, його мова. Далі треба було вигадати середовище, речовий ряд, щоб прив’язати актора до реквізиту – і водночас відійти від історичності, від конкретики часу і місця дії, від побутовості. Тобто пройти вузькою стежиною між реальністю і ірреальністю, не збочивши ні вліво, ні вправо. Знаю, що саме цим шляхом іде світовий театр – до абстрагування, узагальнення, поетизації...

**М. Г.:** Не секрет, що строката університетська аудиторія – це глядач із дуже різним театральним досвідом, часто – нульовим. А тут – формальне рішення, екзистенційна напруга, багатозначність образів... Які особливості стосунків між театром та університетською аудиторією Ви відчули? Наскільки університетський глядач зацікавлений життям театру “Просценіум”?

**Ф. М.:** Для мене цей момент дуже важливий. Наша професія полягає ще й у тому, щоб стежити за сприйняттям

глядача. Тому я завжди під час вистави дослухаюсь згори, з балкона до того, чим живе зала. І можу сказати, що загалом нас прийняли добре. Навіть наші “сюри”, як ми їх називаємо. Мене дуже хвилювало: якщо ми відходимо від сюжетного ряду до ірраціонального, умовного – чи нас зрозуміють? Судячи зі сприйняття, нам вдалося це зробити, наші узагальнення, наші пластичні етюди прочитуються. Ще один момент – глядач не був організований. Добре це чи погано? Добре, це добре, що в Університеті ніхто не організовує глядача. Хоча... Хотілося б, щоб ректорат приділив більше уваги театрові. Я активно спілкуюсь із проректором з виховної роботи Звениславою Ігорівною Мамчур, котра нам багато допомагає. Але дуже хочеться, щоб наші проблеми почули на ректораті, щоб відбулася зустріч із заступниками деканів з виховної роботи, щоб можна було детальніше розповісти про наш театр, його цілі, особливості, щоб ця інформація була донесена до студентів. Не йдеться про те, щоб хтось когось примушував, зобов’язував, але якби був більший розголос, тоді, мабуть, студенти з більшою цікавістю йшли б до нас, на наші вистави. А інтерес до нас є! І вийти на рівень європейського університету без свого професійного театру справді неможливо – Іван Олександрович Вакарчук щодо цього має цілковиту рацію.

*Сцена з вистави “Антігона” Ж. Ануїя. Режисер – Федір Макулович. Навчально-професійний театр “Просценіум” ЛНУ ім. Івана Франка, 2008 р. Світлина Інни Шкльоди.*



**М. Г.:** Щодо проблем колективу. Можна про це детальніше?

**Ф. М.:** Ми працюємо у навчально-професійному театрі. А це словосполучення передбачає наявність бази – приміщення, цехів. На жаль, поки що нічого, крім репетиційної кімнати на тридцять квадратних метрів, не маємо. Якщо далі так повільно буде рухатись справа, то сумніваюсь, чи театр зможе працювати. А він повинен існувати. Адже це насамперед прекрасна навчальна база! Студенти акторського, режисерського відділень мали б “варитися у цьому казані”. Без цього “казана” ми не маємо права називатися навчальним театром. До нас мають потягнутись студенти-режисери, почати ставити тут уривки, шукати свою естетику... Зараз ми мріємо знайти свого художника серед львівських студентів. Мені байдуже – чи це буде дизайнер, чи архітектор. Головне, щоб він міг мислити асоціативно, об’ємно, володів фактурами. Але... Я поки що не маю куди його покликати...

**М. Г.:** То що ж далі?

**Ф. М.:** Звичайно, я шукатиму матеріал для конкретних акторів. Наприклад, для Галини Харків. Але, залишаючись працювати в одній кімнаті, ми не маємо перспективи зростання. Ми можемо заявити про себе в місті як про окрему мистецьку одиницю, яка має свою естетику – але нам важко це робити без опертя. Не зашкодить, якщо з наступного року вхід на виставу буде платний, хай умовно – дві-три гривні, в свідомості сучасної людини усе безкоштовне – мало-вартісне, а це знецінює працю актора, режисера, взагалі митця. Тому я не знаю, що будемо ставити далі. Можливо, “Убивство Марата” Петера Вайса, можливо, “Ліса Микиту” Франка. Для цих вистав планували залучення Муніципального театру – колишнього Театру Західного оперативного командування. Але поки що має проблеми і сам цей колектив. У наших планах – Карпенко-Карий, Микола Куліш, тема Голодомору. Тому з 1 серпня приступимо до роботи – а там побачимо... Знову ж таки: якщо є приміщення – один репертуар, якщо немає – інший...

**М. Г.:** У Вашому доробку – низка Шевченківських вечорів в Університеті, у Львівському оперному театрі. Очевидно, маєте особисте, своє ставлення до творчості Кобзаря... З чим воно пов’язане?

**Ф. М.:** Я пам’ятаю себе малим хлопцем, що стоїть удома на табуретці, виструнчившись, руки витягнув по боках – як наказував батько – і читає вірші Шевченка. Ліхтар на мене світить, а я читаю – для повстанців. Бо мій батько – активний діяч повстанського руху на Городенківщині. За “Кобзарем” батько вчив мене читати. Коли мені виповнилось шість, у 1949 році, батька заарештували. Він потрапив до табору в Караганді, а звідтіля у 1950–51-му, в групі особливо непокірних, був переправлений до Но-

рильська. Власне, там він став одним із організаторів відомого Норильського повстання. Далі – тюрма у Володимирі-на-Клязьмі. Все це мені батько оповідав, повернувшись додому. Я мав щастя до вісімнадцяти років жити в батьківській хаті. І, граючи зі мною в шахи, батько власне все це й оповідав. Знаю, що в таборі він пишався мною: у шість роцків його син читав “Розриту могилу”! І поки батька сім чи вісім років не було, я згадував – не обличчя, а його палець, яким він водив по сторінках і вчив мене читати за шевченковими віршами.

**М. Г.:** Тепер я, здається розумію, чому й афіша “Антігони” вирішена у чорно-червоних кольорах, хоч у виставі жодних прямих чи непрямих алюзій...

**Ф. М.:** Я страшний противник лобових ідей. Просто від самого початку роботи над виставою я говорив акторам про те, що ми не мали у своїй історії ХХ сторіччя цікавішого періоду, аніж визвольний рух сорокових-п’ятдесятих років. Там стояло питання: знаючи, що не переможеш, іти на смерть. Хтось ішов з думкою, що він повинен умерти, а хтось – як Антігона: спочатку зробив, а вже потім усвідомив свій вчинок, свій вибір. Це було задля ідеї, задля права людини жити на своїй землі розкріпачено, не фальшуючи, кажучи на біле – біле, на чорне – чорне.

**М. Г.:** Фінальна репліка знімає патетику, знімає тривіальний героїзм довкола теми Антігони: ваш Вісник інтонаційно завершує виставу подивом, сумнівом з приводу доцільності її вчинку. В цьому, власне, мені чується глибока правда, чесність перед сучасниками – адже в нашому раціональному світі справді не до кінця можливо збагнути логіку, а точніше – ірраціональну поведінку героїні. Навіть якщо ти не вважаєш себе ницим, підлим, все одно сьогодні складно зрозуміти максималістку, ідеалістку Антігону та подібних до неї.

**Ф. М.:** Професійний театр, я в цьому переконаний, в жодному разі не повинен брати на себе функції інших інституцій: музею, церкви, школи. Він, на мою думку, покликаний ставити питання і застерігати людей від чогось. Але ніколи не формулювати однозначну ідею. Театр – це заакцентована проблема. Це знак питання. І глядач повинен виходити із зали, замислившись... Тому чіткої думки я остерігаюсь, я не хочу моралізувати. Я можу тільки, використовуючи свої мізерні можливості творця, підвести до якоїсь події у фіналі – і нехай всі розходяться... Сподіваюсь, хтось замислиться над глибинною сутністю таких понять як свобода, влада, держава. Адже ми, регламентовані державою, політиками, так звикли до компромісів, до напівправди, до бездії. А є ж речі, за які віддано життя... Антігона – першоджерело такої абсолютної свободи. А театр – це, як на мене, антична Кассандра, що провіщає, застерігаючи...





**Калев Куду** – режисер і театральний педагог, засновник і керівник студентського театру Тартуського університету (Естонія). У колективі, створеному 1999 р., беруть участь студенти різних факультетів – нині труп театру налічує 20 осіб. За весь же час діяльності його школи пройшло понад 70 студентів. Щорічно репертуарна афіша театру збагачується 2–4-ма виставами. Усього за дев'ять років створено понад 20 вистав, серед них твори Е. Іонеско, Д. Хармса, С. Кейн, Г. Бюхнера, Я. Ленца, Марка Твена. Найновіші прем'єри – “Носоріг” Е. Іонеско та “Біси” за романом Ф. Достоевського. Зараз у роботі – п'єса Сарі Кейн “Психоз 4, 48”.

## СТУДЕНТСЬКИЙ ТЕАТР: НАВЧАННЯ, ПРАЦЯ, ПОШУК

**Світлана Дзюба:** Ви, Калеве, мабуть, з дитинства мріяли про режисерську стежку?

**Калев Куду:** Це життя так покерувало... Я хотів бути актором. Уперше грав на сцені у дев'ятому класі, у шкільній виставі. П'єса була серйозна – Дюрренматт, “Фізика”. Після школи двічі вступав до театального інституту в Таллінні, не вступив і більше не намагався. У тисяча дев'ятсот вісімдесятому році в місті Виру створив з однопідприємцями театральну “Групу 80”. Ми ставили Мрожека – він був тоді заборонений в Радянському Союзі, Беккета, Теннессі Вільямса. Багато читав, займався у той час самоосвітою.

**С. Д.:** А далі?

**К. К.:** Це тривало два роки, а у вісімдесят другому мене взяли у полон: до армії. До речі, служив на Україні. У вісімдесят четвертому вступив до Тартуського університету на журналістику, а з наступного навчався чотири роки у драматичній студії. Там у мене був учитель – Яан Тоомінг, він використовував системи Гротовського, Арто. У вісімдесят дев'ятому ми реорганізували студію і створили Тартуський дитячий театр. Там, власне, я й почав режисерську діяльність. Ставив Стріндберга, Мрожека, Іонеско – тих авторів, котрі започаткували театр абсурду. В місті усі дивувались, чому в дитячому театрі такі вистави... Але це був наш принцип – ми робили вистави не лише для дітей, а й для дорослих.

**С. Д.:** Як Ви прийшли до ідеї створення студентського театру?

**К. К.:** Так сталося – наш дитячий театр закрили. Тож ми почали у дев'яносто дев'ятому році все від початку, зовсім без грошей... Першим нас фінансово підтримав фінський культурний центр, потім місто надало гроші для другої вистави, і тоді все зрушило



Сцена з вистави “Куллерво” за “Калевалою”. Режисер – Калев Куду. Студентський театр Тартуського університету (Естонія). Світлина з сайту театру: <http://www.ut.ee/teater/>.

з місця. А без грошей робити такий театр неможливо, тому що у нас немає власного стаціонару, нам необхідно орендувати приміщення для кожної вистави. І потрібні професіонали, котрі займаються сценографією, хореографією, в цьому сенсі я не хочу працювати з аматорами. Але студенти-актори, звичайно ж, аматори.

**С. Д.:** Калеве, а як працюється зі студентами? У Вас сувора дисципліна?

**К. К.:** Так, на репетиції нікому не дозволяю запізнюватись. Починаються вони чітко у визначений час, а закінчуються... Репетиції доволі тривалі – три-чотири години, інколи – чотири-п'ять. Я їм кажу, що я працюю, і хочу, щоб вони працювали зі мною. Інакше жодної розмови бути не може. Мені потрібна праця, і ще раз праця. Я працюю, і я...я знаю, що мої студенти також стараються, працюють. Хоча не мають жодної



Сцена з вистави "Носоріг" Е. Іонеско. Режисер – Калев Куду. Студентський театр Тартуського університету (Естонія). Міжнародний фестиваль студентських театрів (Льєж, Бельгія, 2008). Світлина Ленарта Пеена.

зарплатні – але мають фестивалі за кордоном, туди вони їздять безкоштовно, мають розмаїті пільги...

**С. Д.:** Репетиції щоденно?

**К. К.:** Ні, тричі на тиждень. Але перед прем'єрами працюємо два тижні щодня.

**С. Д.:** А як вдається підтримувати дисципліну?

**К. К.:** Якщо Ви будете в монастирі, буддійському чи православному, то побачите, що там найсуворіша дисципліна взагалі. Але подивіться в душі цих людей – вони вільні! Чому? Тому що у них дисципліна. І тому вони досягають гармонії.

**С. Д.:** А як Ви конкретно, із конкретними студентами даєте собі раду?

**К. К.:** Ну, як даю... Насамперед потрібно, щоб студенти розуміли, для чого вони взагалі приходять до театру. Вони повинні мати для цього якісь власні мотиви. Щороку я приймаю нових "акторів" – на конкурсній основі. Є хлопці, що з'являться на дві-три репетиції, і підуть геть. А чому? У них дисципліни,

Сцена з вистави "Войцек" за Г. Бюхнером. Режисер – Калев Куду. Студентський театр Тартуського університету (Естонія). Світлина з сайту театру: <http://www.ut.ee/teater/>.



мотивації немає! Навіщо таких тримати? Вони самі зникають.

**С. Д.:** А яка буває мотивація у студентів?

**К. К.:** Різна. Хтось хоче просто досягнути інше світосприйняття, розвиватись, є й такі, що хочуть навчатись у мене, щоб згодом вступити до театральних вишів. Наприклад, у дві тисячі шостому році в театральну академію прийняли п'ятьох дівчат, з яких дві – наші студійки.

**С. Д.:** Студенти вступають до Вашого театру, і Ви цілий семестр з ними ставите виставу. Тобто процесу навчання як такого немає?

**К. К.:** Навчання відбувається в часі роботи над виставою. Якщо треба, я роблю з ними спеціальні етюди, тренінги, розігрів. У нас є ще студія. Студенти, які не потрапили у виставу, йдуть до студії. Студією керує інша людина – вони працюють над етюдами, вправами. І там я вже бачу учасників майбутньої вистави. Але якщо студент добре грає, я відчуваю, що в наступну виставу його також візьму. Зараз у мене проблема – влітку буде велика вулична вистава, на двадцять осіб, а в цю хвилину ми ставимо Сару Кейн, де працюють лише три актори. Це означає, що вісімнадцять учасників театру повинні чекати літа...

**С. Д.:** Але вони мають змогу у той час, поки Ви готуєте прем'єру, грати в чинному репертуарі?

**К. К.:** Це проблема – ми не маємо власного стаціонарного приміщення. Ми за кожний показ платимо, і чималі гроші. Це дуже серйозна проблема, але сподіваюсь, що ми її розв'яжемо. Наступного року нашому театрові виповнюється десять – і, можливо, Університет забезпечить нас приміщенням.

**С. Д.:** А як до Вас приходять глядачі? Ви маєте рекламу?

**К. К.:** Так, звичайно. В газетах я вже не даю рекламу – це надто дорого. Проте у мене гарні стосунки з естонським телебаченням та радіо, наші хлопці читають рекламу, завдяки чому маємо безкоштовний ефірний час. І флаєри також робимо.

**С. Д.:** Кілька слів про Ваші останні роботи. Чим привернув увагу роман Достоевського як драматургічний матеріал?

**К. К.:** "Біси" – роман незвичайний. Коли Достоевський працював над ним, у нього було кілька епілептичних нападів. Можливо, в цьому причина несхожості цього твору з іншими романами. Цей текст взагалі не був популярний – популярними були "Ідіот", "Брати Карамазови". У наш час, уже в дев'яностих, "Бісів" почали грати в Пітері. І я у своєму театрі в дев'яносто шостому, також уперше поставив їх на сцені. "Біси" – роман незавершений, еkleктичний, і тим для мене цікавий. Невикінчені тексти – це тексти, на які я можу накласти власну енергію, дати їм нове дихання. Твір написано май-

же сто п'ятдесят років тому, нині ми вже не можемо жити так, як колись, у нас інший Всесвіт... Тому наше друге прочитання "Бісів" – це вистава про катастрофу всередині людини і в суспільстві. Мені цікаво, звідки починаються катастрофи, чому люди стають бісами. Тому що всі персонажі там – або божевільні, або біси, вони всі хочуть знищити або суспільство, або себе. І мене цікавлять мотиви – чому вони стають такими?

**С. Д.:** "Носоріг" Іонеско відомий як антифашистський твір. А що Вам хотілось ним сказати?

**К. К.:** Тут головна тема – як залишатись людиною, не перетворитись в носорога. Беранже – головний герой, хай він і випиває, і з жінкою має проблеми, він все-таки залишається людиною. Я назвав цю виставу істеричною комедією, тому що там весь час – істерія. Там діалог не тільки дуже прискіпаний, часами люди говорять усі вкупі. Люди говорять, говорять, але ніхто не висловлює думок по суті справи, ніхто не говорить, що носоріг у місті, і що таке, власне, цей носоріг, чи дійсно він існує, чи це тільки плід хворобливої уяви. Не бачать справжньої проблеми, поки самі не стають носорогами. У виставі грає молодь, їм по вісімнадцять-дев'ятнадцять років, і трохи старші – котрим за двадцять (це третій-четвертий курс), вони вже закінчують університет. Вони грають разом, і я як педагог думаю, що це правильно, молоді навчаються у старших, старші – вже як учителі...

**С. Д.:** А що доброго, позитивного шукали у втіленні п'єси Сари Кейн "Очищені"?

**К. К.:** Це вистава про кохання. Різне кохання: мужчина-мужчина, брат – сестра, жінка-жінка, мужчина-жінка. Сара Кейн була лесбійкою, і коли написала "Очищених", ніхто не знав про автора: мужчина він чи жінка. Для неї це було великою проблемою – нерозділене кохання. Це велика проблема для всіх. Але вона була дуже чутливою дівчиною, котра не могла терпіти болю. Я так думаю, принаймні. Це поетична п'єса. А от "Психоз 4,48" – зовсім інша річ.

**С. Д.:** А які вистави для Вас улюблені?

**К. К.:** Усі вистави – наче маленькі діти. Є діти, котрі важко народжуються, є – дуже легко. Я – єдиний режисер у цьому театрі, і мені треба весь час придумувати щось нове, щоб було цікаво і публіці, і студентам.

**С. Д.:** Ви віддасте перевагу якійсь одній театральній системі, скажімо, Станіславського?

**К. К.:** Станіславського дуже поважаю, звісно, але для мене цей театр відомий і нудний. Станіславського зараз роблять один до одного тільки в мексиканських серіялах.

**С. Д.:** Ви створили свою власну систему?

**К. К.:** Розумієте, в театрі немає системи. Кожний театральний текст, котрий ви будете інтерпретувати, треба брати окремо. Скажімо, я ставлю Шекспіра,



Сцена з вистави "Пауль і великий світ" Ю. Ельвеста. Режисер – Калев Куду. Студентський театр Тартуського університету (Естонія). Світлина з сайту театру: <http://www.ut.ee/teater/>.

Мрожека чи Беккета – і я не можу використовувати одні й ті самі театральні принципи. І дуже важливо, щоб актор уже на першому курсі це зрозумів. Якщо ти це розумієш, ти можеш інше добирати з того ж Гротовського, Арто... Але якщо ти граєш за системою, це не живий театр, це просто ти щось спробував зробити за чієюсь системою. Можна щось використовувати, але не копіювати... Та це навіть неможливо зробити – "один до одного"...

**С. Д.:** Що найголовніше для людей театру, на Вашу думку?

**К. К.:** Найголовніше – щоб театр був живим. Технічні питання, звичайно, також важливі – голос, рух тіла... Але це досягається через тренування. А духовність – це те, що повинно бути закладеним усередині людини. Треба, щоб людина була живою. Я так критично до цього ставлюсь, тому що знаю наші професійні театри. Людина, закінчивши театральний виш, сидить у театрі перший сезон, можливо, другий, ролей немає, зарплатня маленька, і починає грати в рекламі, і тоді як актор починає потихеньку помирати. О-о, такі великі гроші, а навіщо мені взагалі цей театр? Удень як-будь зіграю роль, а увечері реклама, нічний клуб, капустаєники...

**С. Д.:** А що для Вас – "живий театр"?

**К. К.:** Це треба відчувати. Наприклад, коли я був у Києво-Печерській Лаврі, там затворники вже тисячу років мертві, але, можливо, вони значно живіші, аніж ті люди, котрі думають, що живуть, а насправді мертві і ходять як зомбі.

**С. Д.:** Що таке духовність?

**К. К.:** Як на мене – вона в тому, щоб людина ставала кращою, красивішою, добрішою. Це місія театру, тому що в Естонії Церква вже не виконує такої ролі. Отже, це повинен робити театр.

Переклала з російської Вікторія Янівська



Катерина ДЯЧЕНКО,  
Грина МЕЛЕШКІНА



*Сцена з перформенсу "Будьмо знайомі!"  
Санкт-Петербурзька державна академія театрального мистецтва.*

## ДАРУЮЧИ НАТХНЕННЯ...

Українська театральна школа має давню і славу історію. Однак визначні здобутки та унікальний досвід виховання акторів національного театру залишалися відомими й цінованими зазвичай у межах нашої країни. І дуже втішно відзначити, що, отримавши врешті можливість виходу на міжнародний кін, вітчизняна театральна школа не тільки не загубилася у розмаїтті мистецьких течій і напрямів, але, навпаки, набула статусу однієї з провідних і впливових у світі.

Найстарший з-поміж театральних вишів України – Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, історія якого налічує вже понад сторіччя – в останні роки почав плідно співпрацювати з кафедрою Міжнародного інституту театру при ЮНЕСКО. Студенти й викладачі КНУКіТу беруть участь у численних міжнародних театральних та кінофорумах. Так, на Всесвітньому фестивалі драматичних шкіл, що проходив 2006 р. на Філіппінах, у далекій Манілі, українські актори-початківці були визнані переможцями. За такі високі досягнення Університету було надано честь стати одним із членів-засновників Світового Консорціуму ЮНЕСКО – Chair-ІТІ театральних шкіл.

Здобувши певний вдалий досвід, талановиті люди зазвичай прагнуть ним поділитися. Саме заради цього, маючи на меті презентувати свої здобутки колегам, а також почерпнути якнайбільше з їхніх надбань, Національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого вперше підготував і провів у Києві Міжнародний фестиваль театральних шкіл "Натхнення", який став важливою подією у мистецькому житті столиці.

Протягом тижня – з 14 по 22 квітня 2008 р. – своїм професійним досвідом ділилися 14 театральних шкіл світу, а саме: Театральний факультет Веракрузького університету (Мексика), Литовська Академія музики і театру, Університет театру та кіно ім. Шота Руставелі (Грузія), Єреванський державний інститут театру та кінографії (Вірменія), Краківська вища театральна школа ім. Людвіга Сольського (Польща), факультет драматичного мистецтва Академії мистецтв (Словаччина), Санкт-Петербурзька державна академія театрального мистецтва (Росія), факультет культури і мистецтв Львівського національного університету ім. Івана Франка, Харківський державний університет мистецтв ім. Івана Котляревського, Харківська державна академія культури, Київська дитяча академія мистецтв, Київська муніципальна українська академія танцю, а також організатор цього мистецького свята – Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Оскільки жорстких критеріїв відбору робіт та учасників не було, до Києва приїхали і студенти першого року навчання, і випускники – йшлося насамперед про те, щоб молоді актори могли гідно презентувати свій навчальний заклад. Жанрова палітра показаних вистав також була дуже широкою – від класичного балету до лялькового дійства, від перформенсу до пантоміми.

І все ж чільне місце у всьому розмаїтті студентських робіт посідала драма. Однією з яскравих подій фестивалю став показ вистави за п'єсою Антоніо Буєро Вальєхо "В палаючій пітьмі". Спектакль зі студентами свого випускного акторського курсу

Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого створив відомий режисер Станіслав Мойсеєв, художній керівник Київського Молодого театру, де дипломна робота вже міцно “прописалася” на малій сцені та проходить з незмінними аншлагами. Молоді актори виступили у ролях мешканців інтернату для незрячих підлітків. Проблеми виходу у доросле життя, лідерства у колективі, народження першого кохання героїв підсилюється усвідомленням своєї фізичної вади. Все в інтернаті налаштовує підлітків на ствердження їхньої повноцінності, адаптованості до навколишнього світу. Молоді люди майже щасливі у своєму безпечному захищеному середовищі – але лишень до тих пір, поки в клініці не з’являється Ігнасіо (артист Марк Дробот). Він не плекає ілюзій щодо свого становища, не кидає ціпка, без якого прагнуть обходитися його товариші. Юнак ненавидить свою сліпоту і не вважає за потрібне прикидатися здоровим і задоволеним життям. Зайва людина, трагічний герой Ігнасіо загадково гине у фіналі. А питання – що краще та потрібніше – гірка правда чи підмальована дійсність, істина чи ілюзія – залишається відкритим. Майже весь акторський курс С. Мойсеєва зайнятий у виставі. Студенти-випускники показали себе зрілими артистами, які можуть втілити і потужні пристрасті, і найтонші психологічні нюанси. Якою буде доля цієї непересічної вистави – залишиться вона в репертуарі театру чи житиме тільки до випуску акторів?

Господарі фестивалю показали також вистави “Блазень” за творами Михайла Булгакова та “Безталанна” Івана Карпенка-Карого. Привернула загальну увагу лялькова постава “Любов дона Перлімпліна та краси-Беліси” за Федеріко Гарсіа Лоркою, яка презентувала майстерність акторів-лялькарів Київського національного університету театру, кіно та телебачення ім. Карпенка-Карого. Вона вразила чудовою технікою роботи з ляльками, хоча значна частина вистави – це живий акторський план. Випускники курсу акторів театру ляльок продемонстрували своє володіння пластиною тіла, уміння рухатися у єдиному заданому ритмі (жорстко чи плавно, швидко чи повільно).

Факультет культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка презентував виставу-притчу “П’ять стихій”, створену на літературній основі збірок історій дзенських монахів та текстів “Дао да Дзін” режисером-початківцем Євгеном Худзиком. Привезли її до Києва актори третього курсу під керівництвом режисера Володимира Кучинського. “П’ять стихій” – низка новел, що висвітлюють моральні якості людини (переважно того чи іншого дзенського монаха-вчителя). Постанову стилізовано під східну (китайську та японську) ес-

тетику. Згадується режисерський метод роботи Леся Курбаса з акторами-початківцями періоду Молодого театру, коли, для засвоєння засобів виразності інших театральних культур, геніальний режисер вдавався до стилізації. Безперечно, постава “П’яти стихій” також покликана розширити виражальну палітру молодих акторів, удосконалити їхню акторську техніку за допомогою засвоєння незвичних для національного театру прийомів. Режисер проводить паралель між естетикою двох культур – східної та української. Так пентатонічне звучання японської цитри змінює спів народної української думи під акомпанемент бандури, а історії про моральність сенсеїв-відлюдників наповнюються позанаціональною психологічною мотивацією...

Харківську театральну школу презентували два навчальні заклади – Університет мистецтв ім. Івана Котляревського та Державна академія культури. Перший заклад показав відразу три спектаклі випускного акторського курсу: “Антигону” Жана Ануїя та дві одноактні вистави – водевіль Степана Васильченка “На перші гулі” і драму Олександра Олеся “По дорозі у казку”.

“Антигона” Жана Ануїя побудована на акторській імпровізації, і тому не передбачає жорстких часових рамок. Інколи вона може йти дуже довго. У виставі нема конкретного розподілу актор – персонаж, усі грають усіх. Зміна образу відбувається за рахунок використання довгих зелених тканин, які актори пов’язують як завгодно. Актриса, зав’язуючи тканиною волосся, ставала Креонтом або Гемонем. Варто зазначити, що виступають на сцені – лише дівчата, які постійно змінюють образи. Кожна з молодих актрис протягом вистави виконує всі ролі п’єси. Серед них є

*Сцена з вистави “Осіньне кохання” О. Олеся. Харківська державна академія культури.*



тільки один чоловік, який вряди-годи з'являється на сцені. Але актор не грає жодного з персонажів, хоча інколи герої спілкуються через нього. Вистава йде мовою оригіналу. Протягом дійства виголошується кредо автора (також французькою) щодо його драматичного твору.

Студенти цього ж випускного курсу показали на київській сцені нове, у сучасному ключі прочитання класичного українського твору – водевілю Степана Васильченка “На перші гулі”. Водевіль фактично перетворився на пародію. Він іронізує над штампами класичного українського театру, драматургії, ширше – нашої ментальності. У виставі минуле перегукується з сучасністю: музичне оформлення – це українські народні пісні в сучасній обробці, костюми головних персонажів – переважно класичний український стрій, а ось численна масовка вбрана у сучасному стилі.

Вистава за поетичним твором Олександра Олеся “По дорозі у казку” теж набула нового звучання. Історія ліричних героїв, які дивляться на світ крізь рожеві окуляри, немовби не помічають всього жаху власного життя, пливуть за течією, не намагаючись нічого змінити, подана як доволі сучасна. І ось у цьому середовищі з'являється одна людина, що насмілюється боротися, але без підтримки гине в жорстокому світі.

Харківська державна академія культури представила на суд київського глядача елегію “Осінь кохання” за мотивами новели Олександра Олеся “Осінь”. Це дипломна вистава третього акторського і режисерського курсів. Вистава вирішена у містичному ключі. На сцені постійно присутні дивні персонажі – духи, що наповнюють дійство загадковістю та створюють атмосферу потойбічного світу.

Гості з Польщі – студенти Краківської вищої театральної школи ім. Людвіга Сольського показали музичну виставу “На перехрестях”, створену на основі пісень-балад видатної польської поетеси Агнешки Осецької. Цікавим фактом з діяльності цього мис-

тецького закладу зокрема є те, що для навчання 300 студентів на факультетах Кракова і Вроцлава задіяно близько ... 180 викладачів. Польські студенти вразили публіку не тільки високою музичною культурою, чистотою і красою співу, але й силою драматичного впливу вистави. Кожна балада була розіграна як новела, маленька історія з реального людського життя. У піснях лунав сум від нерозуміння людьми одне одного, щем самотності на перехрестях долі. Усіх героїв вистави – жінку-вампа, красеня-мачо, придорожніх повій, навіть благополучних пошлюблених громадян гнітить тягар самотності. Спектакль “На перехрестях. Пісні Агнешки Осецької” у програмі фестивалю відзначався особливою вишуканістю та мистецьким смаком.

Наймолодшими учасниками фестивалю “Натхнення” виявилися студенти факультету драматичного мистецтва Академії мистецтв Словаччини. До Києва завітали актори першого року навчання, які щойно почали засвоювати ази професії. Замість готової вистави словацькі студенти показали циркове шоу “Попокатепетль”, у якому продемонстрували свої природні таланти та перші надбані в Академії навички. Вони співали, танцювали, показували етюди й пантоміму, вражаючи шаленою енергією та природністю існування у сценічному просторі. Зал аплодував стоячи. І мимоволі виникало запитання: а звідки з'являються опісля “майстри залізобетонного тиску” та крицеві кульбаби, які струнками лавами виходять зі стін театральних навчальних закладів по закінченні терміну науки?!

Просто вразив публіку – і студентів, і викладачів – виступ випускників Литовської Академії музики та театру з виставою “Відкрите коло”, побудованою на автобіографічних імпровізаціях акторів. Восьмеро молодих людей (порівну дівчат та юнаків), розташувались колом на сцені, розігрують невеличкі, не пов'язані між собою сценки з реального життя, вільно беручи у партнери своїх товаришів. Глядачі спостерігають за виставою не із зали, вони сидять зовсім близько, трохи позаду акторів. Принципом театральної лабораторії “Відкритого кола” є безпосереднє спілкування з аудиторією. Зв'язок “актор – глядач” відповідає зв'язкові “донор – реципієнт”, настільки щедро наділяють публіку молоді вільнюські артисти своїми емоціями, думками, спогадами. У грі литовців гармонійно поєднується гранична щирість почуття з умовністю сценічного існування, театру переживання з театром удавання – в пропорціях, що наближаються до ідеальних. Приміром, якщо висо-



Сцена з вистави “Безталанна” І. К. Карпенка-Карого. Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.



кий хлопець, вилізши на стілець та виструнчившись, представляє міську вежу, біля якої відбуваються якісь події, чи тендітна юнка миттєво “входить в образ” літньої дебелиї викладачки фізкультури, глядач легко приймає таку міру умовності, і це видається цілком природним. Але при цьому жоден з акторів ані на йоту не схибить у відтворенні психофізичного стану свого персонажа. “Відкрите коло” стало своєрідним камертоном фестивалю “Натхнення”, його емоційною та професійною домінантою.

Фестивальні події були настільки яскравими й різноманітними, що тільки їхній перелік зайняв би багато часу й місця. Був і показ мексиканського – ні, не серіалу, а спектаклю “Вісім жінок” Роберта Тома, у постанові театрального факультету Веракрузького університету, де восьмеро дівчат, що кохають одного хлопця, надзвичайно темпераментно з’ясовували стосунки. Була і яскрава естрадна програма Санкт-Петербурзької державної академії театрального мистецтва, і цікаві виступи акторських колективів з навчальних закладів Тбілісі та Єревана.

У рамках Першого міжнародного фестивалю театральних шкіл “Натхнення” відбулися майстер-класи Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, зокрема курсу народного артиста України, лауреата Національної премії ім. Тараса Шевченка, професора Миколи Рушковського. Цікавим є те, що організатори поєднали майстер-класи різних навчальних закладів. Майстер-клас на тему “Емоційно-енергетичні імпровізації з майстерності актора як шлях до опанування акторською професією у XXI столітті” провели студенти КНУТКіТ разом із Харківською академією культури. Університет театру та кіно ім. Шота Руставелі (Грузія) спільно з курсом діяча мистецтв України, професора кафедри КНУТКіТ Юрія Висоцького показали відкритий урок з майстерності актора та режисера, а для другого – спільно з кафедрою “Організації театральної справи” – обрали тему “Фандрейзинг і спонсорство у культурі”.

Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. Івана Карпенка-Карого спільно із Краківською вищою театральною школою ім. Людвіка Сольського (Польща) організували проведення круглого столу “Проблеми виховання творчої молоді в контексті сучасного європейського театрального процесу”. Тут крім представників Краківської вищої школи виступали також педагоги Єреванського державного інституту театру та кінографії (Вірменія) та Веракрузького університету (Мексика). Учасники дискусії розповіли про розвиток театрального мистецтва у своїх країнах, про особливості національних театральних шкіл. Представники Мексики, зокрема, поінформували про Міжнародний мистецький фес-



Сцена з вистави “У дзеркалі / За хмарами” А. Хачатуряна. Єреванський державний інститут театру та кінографії.

тиваль, який відбувається щороку восени й охоплює всю країну. Останнього разу у фестивальних заходах брало участь 32 країни. Поважне міжнародне представництво та великий інтерес до національних колективів сприяють тому, що театральный фестиваль стає дедалі авторитетнішим та виходить на високий мистецький рівень.

У рамках фестивалю відбулося також засідання керівників делегацій, присвячене проблемам входження мистецьких навчальних закладів до Болонської системи.

Церемонія закриття Першого міжнародного фестивалю театральних шкіл “Натхнення” проходила на сцені Національного театру ім. Івана Франка. Всіх учасників було відзначено дипломами, вони отримали також запрошення до участі в наступному, Другому фестивалі. Підсумовуючи здобутий досвід, Олексій Безгін ректор Національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого висловив впевненість у тому, що через два роки – а фестиваль задуманий як бієнале – друге “Натхнення” стане ще яскравішою та масштабнішою подією у мистецькому житті України.



Денис Соколов у виставі “П’ять стихій”. Режисер – Євген Худзик. Львівський національний університет ім. Івана Франка.

Олеся ТРУБАЧ

## ТЕЛЕТЕАТР ВІКТОРА РОБОЧЕКА

Віктор Робочек – актор, телережисер, автор інсценізацій понад 60 власних телепостав та програм художнього мовлення Львівського телебачення. Народився 21 квітня 1933 р. в с. Клатви (тепер Республіка Польща). У 1957-у закінчує Київський інститут театрального мистецтва імені І. Карпенка-Карого (акторське відділення, курс відомого українського режисера В. Неллі – Влада). У 1957–1959 рр. працює актором Черкаського обласного драматичного театру ім. Т. Шевченка, від 1959 р. – в літературно-драматичній редакції Львівського телебачення; від 1979 р. – на посаді режисера першої категорії, від 1985-го – режисер вищої категорії.

З нагоди 50-річчя Львівської обласної державної телерадіокомпанії (2007) вийшла друком книжка нарисів С. Стафіївської та О. Журавки “Світоч душі” про працівників ЛОДТРК. До неї не ввійшли матеріали про ветеранів ЛОДТРК: М. Каменецьку, В. Зуєвського, В. Касімову, В. Робочека, О. Андрєєва та ін. Запропонований фрагмент курсової роботи студентки IV курсу театрознавчого відділення ЛНУ імені Івана Франка Олесі Трубач (науковий керівник – С. Максименко) – перша спроба дослідження творчого доробку Віктора Робочека.



Віктор Робочек – ведучий та режисер телепрограми “Театр поезії”.



Перед трактором телевистави “Екслібрис поета” Б. Бобинського. Зліва направо: Б. Бобинський, В. Робочек, В. Татарінов. Львівська телестудія, 1967 р.



Робочий момент зйомок телевистави “Ой, піду я в Бориславку”. Зліва направо: Ірина Завадська, Віктор Робочек, Олег Драч. 14 травня 1986 р.

На початку 60-х років минулого століття перед режисером стояло безліч завдань: телебачення в Україні тільки починало своє життя. “Лейтмотивом” більшості програм була ідеологія, і на це неможливо було не зважати. Будь-яка програма, концерт, рубрика проходили жорсткий цензурний контроль, і якщо виникала підозра, їх негайно закривали.

За внутрішнім почуттям Віктор Робочек – патріот. При виборі репертуару він завжди орієнтувався на українську класичну та сучасну п’єсу. “Головне було те, що я що хотів, те і ставив”, – згадує режисер [1]. Серед його постав української класичної драматургії на львівському телеекрані у різні роки: “Будка, число 27”, “Ой, піду я в Бориславку”, “Украдене щастя” за Іваном Франком, “Нічна тривога” І. Кочерги, “Меланхолійний вальс” за О. Кобилянською. Для створення авторських програм режисер обирав цікаві літературні джерела: “Юрко Крук” П. Козланюка, “Екслібрис поета” Б. Бобинського, “Острів порятунку” В. Івченка, “Тисяча кроків на схід” Р. Федоріва та інші. На телеекрані з’явилися цикли передач, присвячених цікавим постатям: “На бистрині”, “Незабутні”, “Письменник і час”, “Забуті імена”, “Палітра” та інші. У характеристиці режисера читаємо: “За час роботи він створив десятки телевізійних вистав, великих постановочних програм, які ввійшли в фонд комітету: “Екслібрис поета”, “Золото”, “Будка, число 27”, “Ой, піду я в Бориславку” і ряд інших” [2].

Окремою сторінкою в творчості митця був “Літературний театр”. Ідея створення такого циклу виникла зовсім несподівано. “Почалось все з того, що сиджу раз перед екраном телевізора, показують Єфремова на УТ, як він приніс дівчині в’язку горобини, і тоді лише мене осяйнуло, що потрібно зробити щось таке в нас.

І коли Борис Шайдецький, голова комітету підтримав нас, було вирішено працювати”, – згадує режисер [3]. “Телебачення тоді тільки ставало на ноги. Перед ним лежав чудовий світ шукань і знахідок. І воно шукало”, – продовжує спогади відомий український поет, а в 60-х роках редактор літературно-драматичної редакції Микола Петренко [4]. І цим пошуком і знахідкою став телевізійний театр поезії.

Микола Петренко – редактор, з яким Віктор Робочек працював над створенням багатьох художніх програм і телевистав. Співпраця редактора й режисера на телебаченні така ж важлива і вирішальна, як тандем режисера і актора в театрі. Микола Петренко і Віктор Робочек створили на Львівській студії телебачення високомистецькі художні програми.

“Чого не забереш у Віктора Робочека – так це вміння “влучати” точно в актора” [5]. Режисер довіряв акторам: у його програмах працювали заньківчани: Б. Мірус, В. Розстальний, В. Глухий, Б. Козак, Л. Кадирова, К. Хом’як, В. Данченко, Ф. Стригун, Т. Литвиненко, О. Бонковська, Л. Гуменецька та ін. Сьогодні це – провідні митці старшого і середнього покоління, удостоєні високих почесних звань народних та заслужених артистів України.

Для молоді 70-х–80-х рр. – С. Глови, О. Бонковської, Л. Гуменецької, Я. Муки, Р. Біля – це був, насамперед, вишкіл. Адже робота перед телекамерою вимагає правди психологічного існування, внутрішнього заглиблення, існування в процесі.

Телережисура – результат колективної праці команди односторонців. В команді з Віктором Робочеком у різні роки на ЛТБ були художники: Є. Безніско та М. Кипріяні – лавреати Національної премії України ім. Т. Шевченка; О. Дуфанець, М. Кунець; редактори



Робочий момент зйомок телевистави “Вир” за Г. Тютюнником, 1970 р.



Робочий момент під час зйомок телевистави “Вир” за Г. Тютюнником. Віктор Робочек (ліворуч) та Богдан Антків, 1970 р.





*Надія Доценко та Володимир Данченко у телевиставі “Тисяча кроків на схід” за Р. Федорівим. Режисер – Віктор Робочек, художник – О. Дуфанець. Львівська телестудія, 1967 р.*

М. Петренко, Н. Братунь, В. Глинчак, М. Сkochиляс, С. Рябокобиленко, Л. Козак, А. Нестеренко; телеоператори Б. Гундяк, І. Крюков, О. Цісик.

За роки праці митець нагороджений грамотами Держтелерадіо СРСР, медаллю “Ветеран праці”, значком “Відмінник Держтелерадіо СРСР”.

*Вечір пам'яти Василя Бобинського. Сидять зліва направо: А. Шмигельський, Л. Гіларовська, Б. Бобинський (автор), Л. Кадирова, С. Трофимук, В. Гжицький. Стоять зліва направо: В. Розстальний, Б. Козак, А. Козак, Ф. Стригун, Р. Дудикевич, Б. Антків, В. Робочек, Б. Мірус. Львівська телестудія, 1970 р.*



### Інтерпретація національної класики.

#### “Меланхолійний вальс” за О. Кобилянською

“Я думаю, що моя заслуга се та, що мої героїні витиснули вже або бодай звернуть на себе увагу русинів, що побабіч дотеперішніх Марусь, Ганусь і Катрусь можуть стати і жінки європейського характеру, не спеціально галицько-руського”, – писала 1898 р. О. Кобилянська у листі до Осипа Маковея [6].

Через дев'яносто років, у 1989 р., режисер Львівської телестудії Віктор Робочек здійснює телепоставу за однойменним оповіданням О. Кобилянської “Меланхолійний вальс”. Він же виступає у ролі інсценізатора. Перекласти оповідання на мову телевізійного екрану дуже важко, але В. Робочек вибудовує чітку драматичну лінію. Не роблячи жодних тематичних зміщень, режисер показує долю митця в особі трьох подруг, яких об'єднало мистецтво.

Кожна з них прагне знайти своє щастя, найповніше виявити потужні духовні сили. До постанови були запрошені заньківчани: Марта – О. Бонковська; Ганна – Л. Гуменецька; Софія – Л. Кадирова; Господар – Б. Мірус; Служниця – К. Хом'як. Режисер В. Робочек вводить двох персонажів, яких в оповіданні немає – Господар і Служниця.

За жанром телепостави наближена до психологічної драми. Історія трьох товаришок – про тонку грань у житті митців: між одержимістю та практичним глуздом. Режисер використовує прийом “історія після історії”. Вся дія відбувається в уяві, в спогадах Марти (О. Бонковської). Перед глядачем звичайний інтер'єр кімнати, де кожна її мешканка має свій куточок. Акцентом у сценографічному вирішенні (художник М. Кунець) є портрети трьох товаришок.

І ще однією, дуже важливою дійовою особою тут є музика (композитор Ю. Ланюк). Його музика створює атмосферу і затишку, і водночас тривоги, неспокою, смутку. Марта (О. Бонковська) – вже доросла жінка, яка під сентиментальну мелодію починає розповідати історію, що трапилася з нею у студентські роки. Вже на самому початку актриса задає мінорну тональність усій подальшій дії: “Марта – це своєрідний камертон, котрий задає тональність усьому спектаклю” [7].

Марта О. Бонковської – це втілення доброти і лагідності, вона готова обійняти весь світ, зігріти його теплом свого серця. Це “особа тісно-програмованої людини”, як її

називала подруга-художниця.

Образ художниці Ганнусі, нестримної, поривчастої жінки, непостійної в своїх почуттях, створює актриса Леся Гуменецька. Вона “грає дещо самовпевнену малярку-художницю, та водночас її серце болить за Мартою. Це ж бо Ганнусі приписані слова: “Мартухо! Царство на землі належить тобі...” Тобто, одержимій працею задля народу, ближнього, задля утвердження на землі, у світі Добра, Справедливості! В Гуменецької Ганнуся сучасна. Тільки в даному випадку сучасність її виходить з акцентації на Мисль, на розвиток думки” [8].

Софія вся в світі музики, в світі мистецтва. Щедро обдарована, вона прагне стати піаністкою, але її життя складається трагічно. Софія – Л. Кадирова своїм зовнішнім виглядом підкреслює стан трагічності героїні: одяг темних кольорів, очі сумні, змучені. У її житті, крім музики, нікого й нічого не існує, і саме музика стає найтрагічнішим феноменом у її долі – причиною передчасної смерті Софії. Серед засобів виразності актриса використовує павзи, інтонаційні барви, за допомогою яких створює образ врівноваженої, вдумливої, досвідченої жінки. Софія є носієм меланхолійного вальсу – як туги за втраченим коханням. “Ось де дійсно скрупульозно вибудувана лінія не лише розвитку думки, а й еволюції особистості” [9].

Режисер у цій поставі часто використовує крупний план, який передбачає точний психологічний малюнок ролі. Для акторів, тоді ще молодих, а особливо Олександрі Бонковської (Марта), це було складним завданням, адже найменшу фальш тут одразу ж помітно.

Інтуїтивно відчуваючи природу акторського обдарування, Віктор Робочек у призначенні на ту чи іншу роль не помилявся. Як доказ – створене актрисами у телеставі “Меланхолійний вальс” мереживо з тонко-психологічних образів.

### Сучасний літературний процес на телеекрані (“Екслібрис поета” Б. Бобинського).

Серед телестав режисера важливе місце посідали роботи за п’єсами сучасних авторів. До них належали: “Тисяча кроків на схід” Р. Федоріва, “Завтра зйомка о шостій ранку” А. Кравчука, “Острів порятунку” В. Івченка та ін.

У травні 1979 р. на екрані Львівського телебачення була



Федір Стригун – Василь Бобинський, Володимир Глухий – Селянин у телеставі “Екслібрис поета” Б. Бобинського. Режисер – В. Робочек. Львівська телестудія, 1967 р.

показана телестава “Екслібрис поета” Бориса Бобинського. Василь Бобинський – батько Бориса – поет, організатор групи пролетарських письменників на західноукраїнських землях “Горно”, редактор і видавець тижневика “Світло”, літературно-мистецького журналу “Вікна”. Твір Б. Бобинського, сина поета, – це спроба показати громадську та мистецьку атмосферу 20-х рр. ХХ ст. Над телеставою працювали режисер-постановник

Грига Кравчук та Анатолій Кравчук у телеставі “Будка, число 27” І. Франка. Режисер – В. Робочек. Львівська телестудія, 1970 р.







*Олександра Бонковська – Марта у телевиставі “Меланхолійний вальс” за О. Кобилянською. Режисер – В. Робочек. Львівська телестудія, 1989 р.*

В. Робочек, режисер-асистент В. Касімова, художник М. Заяць.

“Про такі вистави можна сказати словами Гете: “Як все рветься до цільності, одне в другому діє і живе”. Ось ідеал! Але ж як не просто досягнути його на практиці. Доказом цього є, зокрема, й остання робота літературно-драматичної редакції Львівського телебачення “Екслібрис поета”, – характеризує виставу театрознавець О. Саква [10].

На початку ХХ ст. територія Західної України перебувала під владою Другої Речі Посполитої, яка намагалася придушити та навіть знищити будь-який потяг до української державності. На підрадянській, Східній Україні, нібито підтримували український культурний розвиток, та тільки до тієї межі, що була вигідною радянській владі. Наївні, з погляду нашого сьогодення, митці вірили, що в радянській Україні підтримують українське мистецтво. На заході України пропагандистів радянської ідеології переслідували польські шовіністи, а на тих, хто потрапляв з власної

волі на радянську Україну, чатували “радянські поліцаї” і багато хто з таких емігрантів просто зникав безвісти або ж був репресований і засуджений до страти. Така ж доля спіткала В. Бобинського, який 1930 р. перейшов польсько-радянський кордон, а 1934-го – репресований і знищений...

В основу сюжету покладено реальні події арешту Василя Бобинського за видання тижневика “Світло”. Дія відбувається у Львові в другій половині 20-х рр. ХХ ст. “З перших же епізодів опиняєшся в світі класового розшарування і класової боротьби, чіткого розмежування сил прогресу і реакції”, – пише про телепоставу журналіст В. Мартинов [11]. Василь Бобинський та його друзі-однодумці працювали в нелегких умовах. За кожними їхніми кроками слідувала поліція. Після перевороту Пилсудського у травні 1926 р. не уникнули арешту і письменники. Та навіть тюремні ґрати не змогли зламати їхній бунтівний дух.

Сюжет телевистави розвивається дуже стрімко. “Матеріал із тих, що дають добру основу для розробки психологічних характеристик, він вимагає щільного оточення силових фабульних ліній акторським і людським досвідом, потребує соціального й естетичного збагачення”, – зазначає О. Саква [12].

Для втілення характерів згаданих історичних персонажів режисер В. Робочек обирає досвідчених акторів львівських театрів: Ф. Стригуна, Б. Козака, В. Щербакова, А. Кравчука, В. Аркушенка, Б. Ступку, Ю. Брилинського.

Про переконання В. Бобинського, про надію на воз’єднання Західної України з радянською глядач дізнається вже у першій сцені, де Мітленер (В. Щербаков) вмовляє Степовича (А. Кравчук) взятися за справу заарештованого поета. Мітленер – підступний і хитрий захисник санації. У сцені арешту В. Бобинського (Ф. Стригун) панує атмосфера напруженої мовчанки. За хвилину мають прийти ідейні вороги поета – підступні, холодні, жорстокі, а на обличчі актора... заспокоєність, зовнішня стриманість.

“Майстерно працює в цьому епізоді Богдан Козак! Його Степан Тудор несподівано стає психологічним центром сцени. Постійність внутрішньої роботи, цілеспрямована дієвість, змальовані яскраво, опукло, хоч і стисло, залучають до співпереживання”, – характеризує актора театрознавець О. Саква [13].

Центральною, кульмінаційною, є сцена в камері, де Василь Бобинський – Ф. Стригун зустрічає різних за соціальним станом людей, на яких політика санації відбилася тим чи іншим чином. “Сцена в камері – одна з найсильніших. У лаконічних діалогох перед глядачем постають живі, індивідуалізовані образи поляка Марека (Б. Ступка), селянина Данила



(В. Аркушенко), злодія Сяся (Ю. Брилинський). Якщо Данило зворушливий у своїй селянській простоті і наївності, то, скажімо, Марек не позбавлений хитрощів бувальця” [14].

Не випадково зрілі, професійні актори, такі як Ю. Брилинський, Б. Мірус, Б. Ступка, беруть участь в епізодах телевистав В. Робочек. Це вишкіл для професіонала: грати хоч і епізодичні, та насправді, для долі поета Василя Бобинського, вирішальні ролі.

“І, звичайно, у виставі звучить Поезія. Вона входить у тканину дії вмотивовано, доречно, за винятком прологу, вирішеного з очевидно вторинністю” [15]. Упродовж вистави “поезія посилює ліричну основу твору, поглиблює підтекст діалогів, ідейне спрямування вистави” [16].

В “Екслібрисі поета”, як вважає О. Саква, режисерові “вдалося досягти стильової єдності телеоповіді: і стриманим мізенсценуванням, і лаконічним музикальним малюнком, і осмисленим добром колоритних деталей. Особливо варто наголосити на віртуозній роботі зі словом – зокрема Б. Міруса, Ю. Брилинського, Б. Козака, Б. Антківа” [17].

### Літературний телетеатр

“Літературний театр” – рубрика нова на Львівській телестудії, і не одразу стала мистецьким здобутком колекиву. “Львівська телестудія підготувала цілу низку передач, поетичних шедеврів української і світової поезії, і всі, чи майже всі, мали неабиякий успіх у глядачів” [18]. В основу “Літературного театру” було покладено поезію. “Все ж поезія – найменш телевізійний з усіх телевізійних жанрів – владно рвалась на екран. Їй доводилось не легко. Зрозуміло, чому вона була чужою – поезія вимагала більшої умовності, більшої піднесеності, суб’єктивно-узагальненого вияву, ніж це буває в звичайному житті, яке імітували театри” [19]. Ще однією проблемою був актор з високою культурою художнього слова. “Все ж прийшов час і для справжніх знахідок. Однією з перших став виступ Олександра Гая – з Франковим “Зів’ялим листям”. Він так прочитав композицію за цим безсмертним твором, так доніс його глибину,

*Любов Каганова та Катерина Хом’як у телевиставі “Агасфер” (“Мужчина”) Г. Запольської. Режисер – В. Робочек. Львівська телестудія.*



*Лариса Кадирова та Зінаїда Дехтярьова у виставі “Нічна тривога” І. Кочерги. Режисер – В. Робочек. Львівська телестудія, 1974 р.*

поетичний чар, трагедію любові і велич розпуки, що ми і здивувались, і засоромились”, – констатував рецензент факт відкриття засобами телебачення франкового шедеву [20].

Були й такі передачі, які можна назвати театром одного актора. Олександр Гай – народний артист СРСР, один з перших заньківчан, який яскраво проявив себе як читець поетичного слова, як актор літературного театру. “Читав поезію не скупю, а розлого, вкладаючи в неї душу, широке розуміння ідеї” [21]. Найращими програмами були композиція за віршами





*Марія Телішевська, Лариса Кадирова і Таїсія Литвиненко (зліва направо) у телівиставі “Ой, у лузі калина стояла”. Режисер – В. Робочек. Львівська телестудія, 1979 р.*

Дмитра Павличка “Я син простого лісоруба” та поема Івана Драча “Смерть Шевченка”. “Безперечно, це були високопоетичні твори. І Гай читав блискуче”, – захоплено констатує М. Петренко [22]. Та у цих поетичних читаннях бракувало естетичного, мистецького відеоряду, і режисер намагався знайти засоби сценічного оформлення “не за рахунок штучного пожвавлення, а за рахунок впливу поетичного слова суміжних мистецтв – графіки й музики” [23].

В особі графіка Євгена Безніска (нині лавреат Національної премії ім. Т. Шевченка) режисер знайшов справжнього ідейного натхненника. “Пристрасний аматор поезії, він умів проникати у її зміст, не ілюструвати вірші, а образно розкривати їхню суть, підкреслювати їхнє емоційне начало” [24]. Серед цікавих програм циклу були: “Прометей” Андрія Малишка, “Поема про петлю” Олександра Гаврилюка, “Майстри” Андрія Вознесенського. Вірші читали актори: Андрій Козак, Марія Корсунська, Олександр Іноземцев. “А робота актора-читця знову ж доповнювалась роботою художника і звукорежисера” [25].

Успіхи телевізійного поетичного театру одного актора відкривали шлях для передач, де був би зайнятий цілий колектив, “де слово підсилювалося не лише малюнками і музикою, а й акторською грою, цілою системою кіно й телевізійних ефектів” [26].

Сюди належать такі роботи, як “Брат Безіменний” Луїса Фюрнберга, “Мандрівки серця” Ліни Костенко.

“Мандрівки серця” – філософська поетична казка, багата на дію, підтексти, характери. “Перш за все, несла нове навантаження усталена студійна тріада: актор-художник-режисер. Акторам тут доводилося не лише читати, а й грати в образах. Художник виконував не тільки заставки і задник, а й працював над створенням образів-алегорій за допомогою світлотіньових і спеціальних телевізійних ефектів. Постановка звучала свіжо і сильно, стала етапною роботою студії” [27].

Так на основі здобутого досвіду режисера та його команди – художника й телеоператорів – на екран вийшли поетичні спектаклі

за творами Олександра Гаврилюка, Пабло Неруди, Людвіга Ашкеназі, Гарсія Лорки, Богдана-Ігоря Антонича, Василя Симоненка та ін.

Не меншої уваги заслуговує й рубрика “Світлиця”, в якій з екрану лунало українське поетичне слово: Т. Шевченка, Лесі Українки, А. Малишка, П. Майбороди, Д. Павличка, О. Білаша, Р. Братуня, М. Сома, М. Сіренка, Б. Стельмаха, О. Олеся.

У чотирилогії: “Ой, у лузі, та ще й при березі”, “Український ноктюрн”, “Йому стелилася дорога незвичайна...”, “І на тім рушникові” режисер В. Робочек розкриває велич українського поетичного слова та української народної пісні.

Про “Ой, у лузі, та ще й при березі”, про “таку щиру, добру та людяну передачу” [28] було багато сказано в пресі, в подяках глядачів та в їхніх листах. Актори О. Бонковська, Р. Біль, Ю. Брилинський, Я. Мука, Л. Кадирова, С. Глова, О. Кровицька щиро і тепло передали внутрішню напругу, силу української пісні: “То ніби гурток щирих друзів-одномумців зібрався собі погомоніти, поспівати та полюбуватися красою свого краю і рідного слова. Вони ведуть себе невимушено й природно в нешироких пластичних мізансценах, запропонованих їм режисером В. Робочек. Монтаж кадрів плавний, без зайвої суєти, певно, зумовлений матеріалом, котрий саме так розуміє режисер. А як гарно прочитано Л. Кадировою вірші Лесі Українки... Ми, глядачі, сподіваємося, що цикл таких тем автори продовжать” – пише М. Сіренко [29].

Василь Юхимович у газеті “Літературна Україна”



зазначав: “Мелодія снувалась за мелодією, слово за словом. І мене здивувало: чи не вперше в телестудії співають не в мікрофон і не під акомпанемент якого-такого джазу естрадного з йонікою або без неї, а живими, природними голосами, від душі, як у житті” [30]. І справді, в інтер’єрі звичайної української селянської хати просто міг лунати лише природний, від душі спів.

Літературно-драматична редакція в особі В. Робочек та його творчої команди дала телевізійне життя українській поезії, поетичному слову. “А головне – то був новий і привабливий жанр нелегкої телевізійної творчої праці, ідейної і привабливої. А Львівській телестудії, яка шукає нових форм, це особливо притаманно. Глядачі пам’ятають і її літературні вечори на Високому замку, і її вечорниці, і щедрівки, і свята хліборобів, і свята мистецькі. У творчих працівників цієї студії добрий смак і гідний похвали неспокій” [33].

Завдяки творчим пошукам Віктора Робочек на телеекрані Львівської телестудії упродовж 1959–2000 рр. послідовно втілювалась тема української національної ідеї, високохудожньо відтворена плеядою визначних акторів. У телепоставах режисера вони проходили добрий вишкіл професійного, а глядачі – громадянського гарту.

Шкода, що сучасний телепростір України позбавлений можливості (з технічних причин недовговічності відеоплівки) полинути у добрий світ “старого” телебачення, а сьогоднішній наш співвітчизник “виростає” під впливом ментально чужої нам закордонної відеопродукції та ідеології. Яке ж покоління вона “виплекає”?

1. Думитраш Дм. “Що таке полярій?” // *Ленінська молодь*. – 1977. – 30 березн.
2. *Творча характеристика В. Робочек*. – 1988. – 16 лют. – *Архів ЛОДТРК*.
3. *Розмова з Віктором Робочек*. – 24 квітн. – 2008. – *Аудіозапис*. – *Архів О. Трубач*.
4. *Петренко М. “Телевізійний театр поезії”* // *Літературна Україна*. – 1967.
5. *Там само*.
6. *Кобилянська О. Твори: В 5 т.* – Київ, 1963. – Т. 5. – С. 321-322.
7. *Герасимчук Д., Мельничук Я. “У вихорі Меланхолійного вальсу”* // *Ленінська молодь*. – 1989. – 28 березн.
8. *Там само*.
9. *Там само*.
10. *Саква О. “Дерзання і заспокоєність”* // *Культура і життя*. – 1980. – 2 жовтн.
11. *Мартинів В. “Екслібрис поета”* // *Вільна*



*Анатолій Бобровський – Полковник Шабур у телеставі “Полковник Шабур”. Режисер – В. Робочек. Львівська телестудія.*

- Україна*. – 1979. – 16 червн.
12. *Саква О. “Дерзання і заспокоєність”...*
  13. *Там само*.
  14. *Трофимук С. “Екслібрис поета”* // *Літературна Україна*. – 1979. – червень.
  15. *Саква О. “Дерзання і заспокоєність”...*
  16. *Трофимук С. “Екслібрис ...”*
  17. *Там само*.
  18. *Петренко М. “Телевізійний театр поезії”...*
  19. *Там само*.
  20. *Там само*.
  21. *Там само*.
  22. *Там само*.
  23. *Там само*.
  24. *Там само*.
  25. *Там само*.
  26. *Там само*.
  27. *Сіренко М. “Калиновий спів”* // *Культура і життя*. – 1972. – 24 лютого.
  28. *Там само*.
  29. *Там само*.
  30. *Юхимович В. “Калина з Високого замку”* // *Літературна Україна*. – 1972. – лютий.
  31. *“Ой у лузі, та ще й при березі”*. – *Відеозапис*.



Любов МАКСИМОВА

## "АКТОР – ЦЕ СПОСІБ ЖИТТЯ"

(До творчого портрета Олександра Кузьменка)

Шлях до сцени розпочався ще в дитинстві. У місті Нікополі на Дніпропетровщині ріс звичайнісінький хлопчисько Сашко, який мав схильність до вдавання та забави, як, зрештою, і всі діти, захоплювався героями воєнних фільмів 50-х років минулого століття, і тому відвідував кінотеатри та разом із друзями ставив сценки... на пустирищі.

В юнацькому віці прийшло захоплення фотографією і бажання стати кінооператором. Після закінчення школи була служба в армії. Саме тут, беручи участь у художній самодіяльності, Олександр Кузьменко став лавреатом Всесоюзного фестивалю. Далі прийшло усвідомлене бажання виходити на сцену ще й ще... Отже – потрібно було вчитись.

Навчання у студії при Театрі імені Івана Франка було сповнене захопленням і розчаруванням, творчих успіхів, цікавих знайомств. Зі студійцями працювали справді видатні педагоги-франківці – народні артисти України П. М. Няtko, М. О. Задніпровський, П. Т. Сергієнко, О. Я. Кусенко. Після показу дипломної роботи високий, стрункий, енергійний красень із потужним "оксамитовим" тембром голосу Олександр Кузьменко отримав одразу три запрошення на роботу: до Дніпропетровська, Івано-Франківська та Львова. При виборі не обійшлося без "ангела-охоронця" – В. М. Дальського, народного артиста СРСР, який порадив йому їхати до Львова.

"Коли прибув, то це була казка для мене, я був зачарований. Це була любов з першого погляду", – згадує актор про свій приїзд [1]. У 1973 р. перед молодим актором відкрив свої двері Львівський театр юного глядача ім. М. Горького, на той час – один із найпотужніших театрів для дітей та молоді не тільки України, але й усього СРСР. Потрапивши у вир театральних буднів, Олександр Кузьменко став одним із провідних артистів. Він ніколи не шкодував про свій вибір і вважає, що "в ТЮГу – найкраща школа для актора" [2].

За двадцять років тютівського життя О. Кузьменко працював більше ніж з двадцятьма режисерами. Кожен з них, безперечно, вплинув на актора, але є



*Олександр Кузьменко – Андронати у виставі "У неділю рано зілля копала" за О. Кобилянською. Режисер – Федір Стригун. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1998 р. Світлина Тараса Валька.*

особистості, які дійсно сприяли його становленню і зіграли важливу роль у його творчій долі. Насамперед – Ада Куниця, з якою він працював частіше, ніж з іншими постановниками.

"Куниця нас "ліпила" спокійно, скрупульозно, виважено, – згадує С. Кустов, актор-тютівець, нині народний артист України. – Куниця аскетично вимогливою до себе. Такою ж безкомпромісною лишалася з акторами" [3]. Наполегливість та працездатність – це, очевидно, і перейняв у неї Олександр Кузьменко, який запевняє: "Куниця мені дуже імпонувала у роботі. І вона багато зробила для мене як для актора (...). Поки не доб'ється якогось певного результату, ніколи не відступить" [4].

З приємністю розповідає артист про співпрацю з режисером Марком Нестантінером, який, за спогадами акторів, посміхався дуже рідко, але йому був властивий азарт, відвертий виклик долі. Він поставив у ТЮГу "Отчий світильник" за Р. Федорівим та "Сорочинський ярмарок" за М. Гоголем. Перша з вистав отримала звання лавреата на фестивалях в Сумах та Тбілісі. Друга стала лавреатом фестивалю молоді і студентів у Москві 1985 р., при тому, що була створена усього за 18 робочих днів [5]. Щастям та удачею вважає митець співпрацю із сином курбасівця Володимира Скляренка – Володимиром Скляренком-молодшим. Не раз перетиналися творчі шляхи актора і

режисерів Євгена Бондаренка, Едуарда Мірошника, Володимира Опанасенка, Мирона Лукавецького.

Хай би скільки було в актора творчих робіт, та є між ними особливо близькі. Серед них, починаючи від Вовка у спектаклі “У лісі на галявині” (К. Машков), – Карабас Барабас у “Пригодах Буратіно в Країні дурнів” (А. Толстой); Осьмомисл в “Отчому світильнику” (Р. Федорів); Хома Коршунов у “Зухвальці” (М. Шолохов); Гнат Карий у “Назарі Стодолі” (Т. Шевченко); Лев у “Лісі Микиті” (І. Франко), Філіп Шав’є у “Снах Сімони Машар” (Б. Брехт).

Важливою для творчості актора була співпраця із режисером В. Козьменком-Делінде у постанові “Гамлет” у Львівському ТЮГу. Прем’єра відбулась 2 жовтня 1981 р. Аналізуючи репертуар театру 70-80-х рр. ХХ ст., можемо із впевненістю говорити, що постава стала логічним кроком на шляху колективу до самовдосконалення. Адже поруч із обов’язковими на той час ідеологічно заангажованими п’єсами, дидактично-нав’язливими поставами для дітей ТЮГ багато працював над високою українською та світовою класикою, створюючи непересічні, високомистецькі спектаклі для юного та дорослого глядача. Ще до постанови “Гамлета” з’явилися “97” М. Куліша, “Бригантина” О. Гончара, “Недоросток” Д. Фонвізіна, “Маргин Боруля” І. Карпенка-Карого, “Убити пересмішника” Х. Лі, “За двома зайцями” М. Старицького та багато інших, які готували трупу до появи у репертуарі шекспірівського шедевр.

А починалась історія з постановою “Гамлета”, як згадують Сергій Кустов та Олександр Кузьменко, із трьох місяців фізичних тренувань. Ось розповідь О. Кузьменка: “Режисер побачив, що ми трішки, так би мовити, заскорузли у своїй роботі (...). І він вирішив нас “стиснути” (...). Ми ходили в басейн, фехтували, займались фізичними вправами, сценічним рухом” [6]. Відразу постає запитання: що спонукало молодого постановника до такого кроку? Відповідь можемо віднайти у самій виставі. “У спектаклі, про який йдеться – відмова від усього, що може вважатися традиційним. Але від чого? Від чорного оксамитового костюма героя і берета з пером? Від вінків безумної Офелії? Пишноти двору, запрошених

*На передньому плані: Альбіна Сотникова – Сона, Орест Гарда – Коте; стоять: Олександр Кузьменко – Микич, Дарія Зелізна – Кабат у виставі “Ханума” А. Цагарелі. Режисер – Вадим Сікорський. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 2001 р. Світлина Інни Шкльоди.*

й десятки подібних атрибутів ніколи не визначали, тим паче не вичерпували задуму постановників” [7]. З таким твердженням С. Веселки у рецензії на виставу перегукується думка Ю. Гроссмана, що “режисер і не приховує умовностей театру, а можливо, навіть демонструє їх” [8]. Мабуть, тут і слід шукати суть режисерського задуму та змальовувати образ створеної вистави.

Отже, В. Козьменко-Делінде не прагнув традиційного психологічного реалізму у виставі. Його метою було щось кардинально інше. На початку 80-х рр. ХХ ст. навіть для досвідченого глядача трактування образу Гамлета у чотирьох іпостасях виявилось, на жаль, не зовсім зрозумілим і було визнане радше браком майстерности, аніж навпаки. Однак вистава викликала голосний резонанс, однакових думок про неї не було. С. Веселка зауважує, що амплітуда вражень від вистави коливалась “від повного неприйняття до констатації винахідливості



режисера, навіть до захоплення нею”[9]. Все нове викликає як зацікавлення, так і острах. Ось і актори згадують своє збентеження після того, як уперше почули про задум режисера. Але коли він розтлумачив своє бачення постанови, колектив радо розпочав творчу роботу. Режисер уважно вибирав акторів на роль Гамлета: Олександр Дейцев, Ярослав Федоришин, Сергій Кустов та Євген Бжезинський. Як виглядали і в якому просторі діяли Гамлети? Над сценографією працював Валерій Бортяков, художник особливого творчого складу із безліччю оригінальних ідей. Він максимально використав сценічний простір, котрий, однак, залишився відкритим: “... лише плетиво вузьких сходинок, залізних містків, билець. Різні знаки стін ...” [10]. Сцена була перетворена на залу для фехтування, на підлозі лежали спортивні мати. На цьому тлі виділявся центральний зоровий образ спектаклю – університетська кафедра. Постає запитання: що означає студентська кафедра у залі для

тренувань, де вчаться вбивати? І тут особливо яскраво виявляється талант художника, який у співпраці з режисером зумів дуже тонко підкреслити різницю між освіченістю й гуманізмом Гамлета-студента Вітенберзького університету та жорстокістю й аморальністю світу, що його оточував. Кафедра стає для героя місцем порятунку, надійним прихистком, де він міг бути собою. Розпочинається ж вистава тим, що четверо акторів співають студентський гімн, сидячи саме на кафедрі по центру сцени. Художник з костюмів Ірина Нірод ще більше віддалила постанову від традицій та історизму. Вона використала для пошиття більшості костюмів сучасні синтетичні матеріали, аксесуари: Гамлети були вдягнені у білі штани, білі сорочки та важкі солдатські черевики [11].

Роль короля Клавдія у виставі зіграв Олександр Кузьменко. Вік майже всіх акторів, що брали участь у виставі, не сягав тридцяти років. Це ще один несподіваний крок режисера, про що О. Кузьменко каже: “Він ставив молодіжну виставу, вона була як феєрверк, дуже світла, швидка, легка і в той же час драматично-трагічна”[12]. Очевидно, своє основне завдання В. Козьменко-Делінде вбачав у тому, щоб викликати тривке зацікавлення молодого глядача шекспірівською класикою, бажав розпалити в душах молоді моральну стійкість, віру у свої переконання. Доводиться констатувати, що новизна у трактуванні образу Гамлета затьмарила собою всі інші аспекти вистави, адже увага критиків була сконцентрована переважно на цьому героєві. Про гру інших акторів згадують небагато. Найповніше образ Клавдія – О. Кузьменка аналізує С. Веселка: “... молодий, впевнений у собі красень, який пробує свої сили як дипломат і воєначальник. Розважливий і обережний, він хоче налагодити контакти зі своїми підлеглими, завоювати їхнє довір’я демократичною поведінкою”[9]. Ю. Гроссман зауважує: “Клавдій у виконанні О. Кузьменка швидкий, напористий і жорсткий”[13]. Таку характеристику підтверджують спогади самого актора: “Клавдій був дуже енергійний, швидкий, хитрий, скритий. Такий собі “хапуга”, який

*Сцена з вистави “Політ над гніздом зозулі” К. Кізі, Д. Вассермена. Режисер – Вадим Сікорський. Національний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2002 р. Світлина Тараса Валька.*





загарбав владу, королеву, все підкорив собі і хотів знищити Гамлета, щоб на його шляху цієї людини не було”[14]. Клавдій – О. Кузьменко був справжнім королем: його постава, хода, жести, погляд, голос – все виявляло величність, зверхність та зухвалість. Він тримався рівно і поважно, навіть у сценах з глибоким емоційним навантаженням не втрачав королівської гідності.

Кульмінаційною у лінії розвитку ролі артиста стала сцена виступу мандрівних акторів. Про неї згадує більшість критиків, її запам’ятали глядачі: тут В. Козьменко-Делінде знову виявив свій режисерський хист. Замість того, щоб вводити нових виконавців на ролі акторів, режисер переклав цю місію на безпосередніх персонажів твору. Роль Актора, який грає короля, виконував Клавдій – О. Кузьменко, роль Акторки (у Шекспіра – Актор), яка грає королеву, виконувала Гертруда – Л. Веніна; окрім того, в епізоді працював І. Листвак – Перший актор. “Таке рішення начебто логічне. Світ – театр, люди – актори ... Зло, не боячись відплати, виявляє себе саме. Але при такому вирішенні знецінюється вражаючий монолог Гамлета про актора, який ридає від страждань далекої Гекуби”[15]. П. Романюк пише: “Вдала сцена з мандрівними акторами (...). Витримана в душі пантоміми – бурлеску, запам’ятовується гостротою рішення”[16]. Але ця вдала ідея мала і свій недолік. Адже таке рішення позбавляло Гамлета можливості спостерігати за реакцією своїх родичів на виставу, так знову гине один із ключових монологів, що вражає трагічним спалахом страшної істини[17]. І все ж саме в цьому епізоді зверхній Клавдій – О. Кузьменко вперше лякається, адже його впевненість у майбутньому похитнулася. Після цього артист веде лінію ролі персонажа в іншому напрямку. Він робить усе, аби позбутися ворога. Поряд з Гертрудою – Л. Веніною він почував себе господарем ситуації. Вона не штовхала його на злочин, але й не виступала проти. Тому він мав цілковиту свободу дій. Співіснування з іншими персонажами було правдивим та логічно виправданим. Найцікавішим виявляються взаємовідносини між Клавдієм і Гамлетами. Якого з них слід найбільше боятись королю? Поета, актора, філософа чи драматурга? Мабуть, кожного із них якоюсь мірою. Це підтверджує промовиста сцена розв’язки, коли Клавдія – О. Кузьменка вражають одразу рапіри чотирьох Гамлетів. Кожен з них виносить злочинцеві вирок і виконує його.

Хоча про О. Кузьменка-Клавдія написано дуже мало, і без перегляду вистави важко робити незаперечні висновки, очевидним залишається те, що роль Клавдія у його виконанні цілком відповідала творчому задумові режисера й органічно вписувалась у темпоритм – динамічний, легкий – вистави. Ця



*Олександр Кузьменко – Микола І у виставі “Державна зрада” Р. Лап’іки. Режисер – Федір Стригун. Національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2002 р. Світлина Інни Шкльоди.*

робота, безперечно, одна з найцікавіших у доробку О. Кузьменка, і він повертається до неї ще раз, але вже згодом, у Львівському театрі імені М. Заньковецької (“Гамлет” В. Шекспіра, режисер – Ф. Стригун, 1997).

На запрошення керівництва О. Кузьменко переходить працювати у Львівський національний академічний український драматичний театр імені М. Заньковецької. З цього часу він вірний заньківчанам, духом яких по-справжньому і щиро перейнявся. За час роботи у цьому театрі він зіграв уже понад сорок ролей у виставах різних жанрів, стилів та епох. Серед них – Маюфес у “Хазяїні” І. Карпенка-Карого; Рудольф у “Мадам Боварі” Г. Флобера; Самойлович у “Батурині” Б. Лепкого, Б. Антківа; Монтеккі у “Ромео і Джульєтті” В. Шекспіра. Сьогодні глядач бачить його у ролях Андронаті (“У неділю рано зілля копала” О. Кобилянської); Графа Шумицького (“Коханий нелюб” Я. Стельмаха), Воронова (“Доки сонце зійде, роса очі виїсть” М. Кропивницького), Миколи І



*Олександр Кузьменко – Панталоне (ліворуч), Юрій Брилінський – Доктор у виставі “Хитра вдовичка” К. Гольдони. Режисер – Алла Бабенко. Національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2005 р. Світлина Тараса Валька.*

(“Державна зрада” Р. Лапіки) та ін. Важко не погодитись із театрознавцем С. Шашко, котра стверджує: “Кузьменко – актор парадоксальний: сьогодні перед нами він один, а назавтра, в іншій ролі відкриваємо в ньому такий потенціал нерозкритої енергії і таланту, що дивишся – і не впізнаєш” [19]. Таким відкриттям стала роль Бромдена у виставі “Політ над гніздом зозулі” (за К. Кізі, інсценізація Д. Вассермена).

Д. Вассермен не дає жанрового визначення, називаючи інсценізацію п’єсою на дві дії. Це дозволяє по-різному трактувати написане. Виставу В. Сікорського, прем’єра якої відбулася у лютому 2002 р. на великій сцені театру, за напругою можна назвати трагедією. Хоча комічних моментів і здорового гумору у ній доволі багато, але визначальним залишається гострий конфлікт, предметом якого є одна із найбільших людських цінностей – свобода, а смерть головного героя підтверджує важливість протистояння. Антагоністичний конфлікт світоглядів між працівниками клініки та пацієнтами загострюється саме з появою Мака, він і медсестра стають його основними носіями. Їхнє протистояння – це не лише суперечка пацієнта й лікаря. Це боротьба протилежностей: особистості і маси, людини і влади, неординарності і сірости.

Події в романі К. Кізі переказані від імени одного з персонажів – Вождя Бромдена. І хоча в інсценізації він не виступає як прямий оповідач, однак це компенсують його монолози. Саме одним із них розпочинається вистава, у якій роль Вождя

виконує Олександр Кузьменко. Ритмічний мотив електронної мелодії виривається неприємним пронизливим свистом (композитор – І. Небесний). Він періодично повторюється, все наростаючи, ніби якийсь механізм працює без мастила. Коли свист досягає найвищої точки, піднімається завіса, і на темному сценічному тлі ми помічаємо високого чоловіка, освітленого згори потужним променем. Це і є Вождь – Кузьменко. Руки його – за спиною, а в усій постаті відчутні настороженість та занепокоєння. З Бромденової розповіді ми дізнаємося, які звуки лунали напередодні – це працювала “чорна машина” для переробки людей. Висловлювання Бромдена цілком нагадують марення божевільного, якщо сприймати їх буквально і забути про підтекст. З першого слова актор концентрує на собі

всю увагу глядача, веде сцену на контрасті зовнішньої статичності та внутрішньої динаміки, вражаючи могутністю обертонів сильного й мужнього голосу. Після монологу сцена освітлюється. Її художнє оформлення виконане у чорно-білих тонах (сценограф – М. Кипріян). Вона нагадує лабораторію, з обох боків у якій містяться великі важелі з лампочками, по три з кожного боку. Їх підтримують у нахиленому стані перехрещені над сценічним простором дроти. Саме цими важелями і користується Система для управління людьми. А дроти над сценою – це один із художніх образів, узятий зі слів самого Вождя: “Мізки наші стали мов камінні, нутроці – залізні, а замість нервів – мідні дроти” [20].

Один із ключових епізодів – спроба Макмерфі (Я. Юхницький) підняти пульт. Усі “хворі” вболівають за нього, хоча самі ще не мають сміливості зробити подібне. Найбільше хвилюється Вождь–Кузьменко, він дуже уважно слідкує за Рендлом. Із зосередженого вигляду актора складається враження, що його герой-індіянець подумки також підіймає пульт, намагаючись об’єднати зусилля Макмерфі зі своїми. Монолог Вождя після цього епізоду – один з найемоційніших, хоча знову виконаний абсолютно статично зовні. За силою напруги його можна назвати псевдокульмінацією.

Та найважливішою сценою у лінії розвитку персонажа О. Кузьменка є переголосування за перегляд бейсбольного чемпіонату. Він зворушує в цій сцені наївністю і щирим ставленням до Рендла-Юхницького. Індіянець не залишає його, навіть ціною покарання, і додає головному героєві сил.

Глибокоемоційно О. Кузьменко виконує епізод “зриву” Вождя. Він просто не стримується, розповідаючи про “зграю”. Голос його дедалі все гучніший, і гучніший, переходить у ридання. І тієї миті, єдиний раз за всю виставу, ми бачимо, як він лежить на кону,

а Макмерфі-Юхницький обіймає його й заспокоює. Сцена відкриває нам надзавдання Бромдена: понад усе він прагне стати “великим”, і допомогти йому в цьому просить Мака.

До кульмінації веде сутічка Макмерфі із сестрою після самогубства Біллі (О. Сікиринський). Епізод наповнений цілим каскадом емоцій: жорстокість, підлість, злоба, ненависть, гнів, відчайдушність мовби заповнюють простір. Кульмінація – операція прифронтальної лоботомії Макмерфі – відбувається поза сценою. Ми бачимо лише, як головного героя забирають, гасне світло, тривожно блимають лампочки на важелях та червоний прожектор по центру сцени, лунає сирена. На цьому тлі Бромден-Кузьменко говорить свій останній монолог. Він стає ніби провідником, завдяки якому глядач відчуває, що діється за сценою...

Сцена розв’язки відбувається після невеликого спаду напруги, однак за емоційним наповненням практично не поступається кульмінації. У ролі О. Кузьменка саме цей епізод найвищий за напругою. У напівтемряві посеред сцени він знаходить свого прооперованого непритомного друга з перев’язаною головою. Індієнець повинен вирішити: як поводитися із безвільним Маком? Знаючи вдачу свого друга, Вождь врешті каже пацієнтам, які обступають Макмерфі: “А ти думаєш, Мак хотів би, щоб це опудало звали його іменем і воно сиділо тут у спільній кімнаті ще з двадцять чи тридцять років?”[21]. Він мав рацію. Такого Рендл напевно не бажав би. Бромден-Кузьменко обережно піднімає Мака, витягає подушку з-під його голови, кладе на обличчя Рендла... Хоча тіло бореться за життя, однак свідомості духу в ньому вже немає. Адже насправді його вбили лікарі ще під час операції, забравши ясний розум. Гардінг – О. Гарда, який прибігає після всього, ледве відриває заціпенілого Вождя-Кузьменка від тіла Мака.

Останній вчинок Бромден звершує на прохання Макмерфі, він докладає всіх сил і піднімає пульт керування, руйнуючи Систему в її основі. “Я став великим,” – заявляє він, тримаючи пульт над головою.

Артист наділив свого персонажа особливою, лише йому притаманною, кузьменківською пластикою. На початку вистави він “маленький”, зіщулений, голова опущена, мовби Вождь намагається сховатися. Всі його жести та дії повільні, що вказує на зневіру та безнадійну втому. Такою пластикою у перших сценах актор підтверджує непомітність свого героя для оточуючих, існуючи у своїй системі координат. Але з моменту “переголосування” поведінка його починає змінюватись. Тіло поступово випростовується, Вождь-Кузьменко відкривається одночасно фізично й духовно, перестаючи боятися. Найважливіша мізансцена для актора – підняття пульта. У цьому русі

– і сила, і відвага, і міць, і непокірність, передані виразною мовою напруженого тіла.

Говорячи про творчість Олександра Кузьменка, важливо підкреслити багатогранність його репертуару; і хай би яку роль він виконував, перед глядачами постає завжди іншим. При тому, є принаймні дві речі, які завжди запам’ятовуються. Це – його голос, що зачаровує силою та чіткістю вимови. Актор, безсумнівно, багато працює саме над мовою, дбаючи, щоб кожен персонаж був позначений специфічною мовною характеристикою, особливими інтонаціями. Друге – погляд, що надзвичайно важливо, адже глядач запам’ятовує погляд далеко не кожного виконавця. Його персонажі не просто дивляться – вони бачать, і в погляді – думка, емоції, реакція, знак партнерові.

Завжди новий, завжди цікавий, вірний своєму творчому методу, невтомний у мистецьких пошуках, впевнений у майбутньому – віримо, що актор Олександр Кузьменко – справді щаслива людина, бо він не зраджує свого покликання.

1. *Інтерв’ю з О. Ф. Кузьменком. – Рукопис. – 3 архіву Л. Максимової.*

2. *Там само.*

3. *Кустов С. Скоморошний зорепад / за ред. В. Грабовського. – Львів: ВАТ Видавництво “Вільна Україна”, 2004. – С. 205.*

4. *Інтерв’ю з О. Ф. Кузьменком. – Рукопис. – 3 архіву Л. Максимової.*

5. *Кустов С. Скоморошний зорепад / за ред. В. Грабовського. – Львів, 2004. – С. 244-245.*

6. *Інтерв’ю з О. Ф. Кузьменком. – Рукопис. – 3 архіву Л. Максимової.*

7. *Веселка С. Четверо в одній виставі, не рахуючи Шекспіра // Культура і життя. – 1982. – 28 лют. – С. 4.*

8. *Гроссман Ю. Гамлета високі ідеали: Прем’єра у Львівському театрі юного глядача ім. М. Горького // Вільна Україна. – 1981. – 30 жовт. – С. 4.*

9. *Веселка С. Четверо в одній виставі... – С. 4.*

10. *Там само. – С. 4.*

11. *Гроссман Ю. Гамлета високі ідеали... – С. 4.*

12. *Інтерв’ю з О. Ф. Кузьменком. – Рукопис. – 3 архіву Л. Максимової.*

13. *Гроссман Ю. Гамлета високі ідеали... – С. 4.*

14. *Інтерв’ю з О. Ф. Кузьменком. – Рукопис. – 3 архіву Л. Максимової.*

15. *Веселка С. Четверо в одній виставі... – С. 4.*

16. *Романюк П. Гамлет: яким бути? // Ленінська молодь. – 1981. – 10 жовт. – С. 4.*

17. *Веселка С. Четверо в одній виставі... – С. 4.*

18. *Шашико С. Парадоксальність його таланту // Український театр. – 1994. – № 6. – С. 19, 20.*

19. *Вассермен Д. А. За тим пропав і слід (Політ над гніздом зозулі): П’єса на дві дії за одним романом К. Кізі / Переклад з англ. Я. Стельмаха. – [не опублік.]. – С. 17.*



Ліліанна ГРИБ

## “РЕЖИСЕР – ІДЕАЛЬНИЙ ГЛЯДАЧ”

(До творчого портрета Олександра Куцика)

Олександр Петрович Куцик – заслужений артист України, головний режисер Львівського обласного театру ляльок. У свою роботу, в кожному зі своїх вистав він вкладає душу, творить їх трепетно і з любов’ю...

Режисер говорить про мистецтво як про дивовижну казку: “Творча людина – це глечик перетворень, адже митець перетворює реальність на мистецтво. Спершу наповнює свій “глечик” враженнями по краплинці, а згодом там відбувається диво появи мистецьких почуттів, ідей, образів”.

Він народився у селі Рокосове на Закарпатті 11 серпня 1952 р. і там провів дитинство. Ще маленьким хлопчиком, співаючи колядку “Нова радість стала”, щиро вірив у те, що Ісус народився неподалік, де “засіяла зірда” – у сусідньому селі під назвою Вертеп. Минули літа, і ці “чарівні враження” режисер перетворив у виставі “Недотепа із Вертепа” за однойменним твором свого земляка, Дмитра Кешелі. Разом з художником-постановником Ярославом Данилівим та акторами Наталією Орешниковою і Миколою Карпенком О. Куцикові вдалося створити справжнє поетичне дійство, в якому поєдналися різні культури, різні національні теми, різні засоби виразності й техніки ляльководіння...

Актор Карпенко виходить з глибини глядної зали, і, прямуючи до сцени, вітається мовами різних народів, починаючи з рідної: “Добрий день, слава Ісусу Христу!...” Він оповідає про своє село, про людей, які в ньому живуть: українці, угорці, румуни, словени, поляки, німці, євреї, цигани, і всі вони розуміють одне одного і мирно співіснують. За хвилину-другу ми розуміємо, що герой в захваті від свого села, де йому пощастило “з дитинства вивчати азбуку Всесвіту”...

Коли ж на сцені розсувається біла завіса, перед глядачем відкривається дивовижне видовище: велетенські іконоподібні постаті Ангелів! Підсвічені “неземним” ультрафіолетовим світлом, вони і видимі, і нематеріальні водночас. У глибині сцени – дерев’яні ворота, за ними – вікна у хату. Ці ворота символізують частину вертепної скриньки, а колесо, що його за сюжетом знайшов маленький Митрик у Великодню ніч, символізує другий поверх вертепної скриньки...

Перед воротами – невелика лавка, де відбувається представлення персонажів-ляльок: Митрик, його дід, бабка Фіскарошка, учитель Фийса, інспектор Годя...



Олександр Куцик

Діється історія од Великодня до Різдва. Тому у спектаклі багато фольклорної та сакральної обрядовості: від христосування під переливи великодніх дзвонів, від писанок і святочних кошиків, від пишного весілля з усіма його елементами – до містеріяльних, ритуальних сцен: діалогу із рибою (прийом тінювого театру), фінальної, фактично кульмінаційної сцени Святвечора... Різдво у селі Вертеп – це і свято народження Ісуса Христа, і свято відродження віри, надії, любові. Добре відомі колядки “Нова радість стала” та “Небо і Земля” актори не співають – промовляють речитативом. Режисерові вдається створити атмосферу тихої, світлої радості – саме в такій атмосфері можна віднайти просту, але важливу істину, що її так довго шукає головний герой... Хлопчик Митрик із села Вертеп намагається знайти відповідь на головне питання: звідки походить людина? Йому допомагають у цьому всі герої вистави – люди, звірі, птахи, риби...

У виставі виразно присутній світоглядний, ідеологічний конфлікт: поміж християнським та атеїстичним світобаченням. Маленький Митрик після тривалих пошуків врешті знаходить відповідь на своє питання: “Людина походить від великої материнської любові!” – промовляє до нього у фіналі вистави душа покійної матері, що у Святвечір, коли розкриваються небеса, приходить до сина...

Вистава “Недотепа із Вертепа” отримала багато нагород на фестивалях в Україні та за кордоном, адже в ній органічно поєдналися дієва режисура, поетична сценографія, колоритні костюми, майстерна акторська гра, цікаве музичне оформлення – закарпатські народні мелодії та музика Еміра Кустурици і Горана Бреговича (автор музичного оформлення – також О. Куцик)... У творчій долі режисера ця вистава – без перебільшення етапна, бо наче підсумовує доволі довгий період опанування національними фольклорними джерелами.

Насправді ж Олександр Петрович хотів стати актором драматичного театру: після закінчення середньої школи вступав до Харківського інституту мистецтв імені І. Котляревського (тепер Харківський державний університет мистецтв ім. І. Котляревського). А опинився ... серед новачків першого тоді набору акторів-лялькарів на кафедрі акторської майстерності, що виникла згодом. Одним із перших вчителів Олександра Петровича був Віктор Андрійович Афанасьєв –



засновник кафедри, директор та художній керівник Харківського театру ляльок носить ім'я В. Афанасьєва, а 2002 р. колективу – першому в Україні серед театрів ляльок – було надано статус академічного). Тож після закінчення інституту доля привела актора О. Куцика саме сюди, до Харківського обласного театру ляльок.

У 1976 р. у Москві відбувся з'їзд Міжнародної спілки діячів театрів ляльок – УНІМА. Труп харківських лялькарів з виставою “Український народний вертеп” була одним із учасників фестивалю. Молодий актор О. Куцик брав участь у цій виставі, де було відроджено автентичний вертеп, дія та гра акторів відбувалася за законами традиційного народного вертепного дійства. Грали лише актори-чоловіки, було використано двоповерхову скриню та вертепні ляльки... Зустріч із фольклорним матеріалом у виставі “Український народний вертеп” – це, мабуть, перше, що принципово вплинуло на майбутнього режисера.

Участь у фестивалі дала змогу молодому акторові побачити вистави театрів різних країн. Це розширило його уяву про сценічне мистецтво, відкрило нове розуміння професії. Саме тоді в О. Куцика вперше зародилося бажання зайнятися режисурою. Він ще працюватиме актором у Приморському театрі ляльок (місто Владивосток, Росія), а далі вступить і успішно закінчить у 1986 р. навчання на кафедрі режисури театру ляльок у Ленінградському державному інституті театру, музики і кінематографу ім. Н.К. Черкасова (нині – Санкт-Петербурзька академія театрального мистецтва).

Дипломна робота та перша серйозна постава молодого режисера відбулася у Львівському театрі ляльок – на запрошення директора Ярослава Синиці. Це була вистава за п'єсою Ю. Єлісєєва – “Сембо”. Режисер-початківець у роботі над виставою працював із професійним художником із Ленінграда – Павлом

*Сцена з вистави “Недотена із Вертепа” за Д. Кешелею. Режисер – Олександр Куцик, художник – Ярослав Данилів. Закарпатський обласний театр ляльок, 2004 р.*

Мироновим. Сценографічне рішення було умовним, із активним використанням знаків та символів. Режисер обрав принцип, за яким ролі людей виконували за допомогою відкритого акторського прийому, образи тварин втілювали ляльки.

Коли О. Куцик у 1987 р. прийшов після захисту дипломної роботи працювати у Закарпатський обласний театр ляльок в Ужгороді, театру виповнювалося лише п'ять років. Молодий режисер почав працювати із молодими акторами, тож вони й росли разом: актори вдосконалювались в акторській майстерності, режисер – у режисурі. Сам режисер каже, що всім, чого досяг сьогодні, завдячує саме Закарпатському обласному театру ляльок.

Першою постановою тут стала вистава за однойменною п'єсою С. Маршака “Теремок” (1987). Традиційна ширма виконувала не лише своє пряме призначення, а й слугувала лісом, огорожею, то розгорталася і складалася на дві частини, то закручувалась у коло – як площа, а далі ще й оберталася, наче карусель. Видовище нагадувало дійства скоморохів. Показово – вже на початку своєї творчості О. Куцик у виставах тяжіє до синтезу пісні, танку, маски, актора та ляльки, різних стилів та технік. Власне, сам О. Куцик переконаний, що режисер у сучасному театрі повинен поєднувати різні стилі: одностилевий театр вичерпався. Але при цьому режисерові необхідні відчуття міри та естетичний смак, щоб традиції українського народного обрядового театру, чи скомороше дійство, чи фольклор інших слов'янських народів органічно впліталися у сучасну мистецьку мову...

Наступну виставу О. Куцик створив за однойменною п'єсою того ж автора – “Мурчин дім”. Якщо



Сцена з вистави “Два Леви” за А. Сіренка. Режисер – Олександр Куцик, художник – Тетяна Улинець. Львівський обласний театр ляльок, 2006 р.

“Теремок” можна назвати виставою у фольклорному стилі, то “Мурчин дім” було вирішено у жанрі вистави-шоу. Основою зорового образу став сучасний естрадний подіум, що світився різнокольоровими лампами (художники Тамара та Павло Миронови). Для вистави було використано особливі ляльки – естрадні тантамарески. Це “синтез” живого актора та ляльки – голову й тулуб актора приховує лялька-маска, а його руки та ноги залишаються відкритими.

Ще одна з ранніх робіт О. Куцика – “Принцеса Стрибунка” за однойменним твором чеського драматурга Ладислава Дворського. Тут було використано вертепну триповерхову скриньку, на третьому поверсі котрої стояв замок принцеси Яршилки. Усі ляльки були вертепними. Власне, тоді – у 1987 р., відбувається перше звернення режисера О. Куцика до витоків вертепного театру. З одного боку, вистава наскрізь проникнута фольклорним словацьким колоритом (музика, костюми). І водночас у ній переплітаються різні релігії та культури: мусульманство, християнство, юдаїзм, язичництво, що давало змогу розширити світобачення юного глядача, запропонувати йому широкий і розмаїтий світ людей, подібних і неподібних один до одного...

Принциповою для О. Куцика стала робота над “Казкою про рибака і рибку” за О. Пушкіним. Виставу режисер вирішив у стилі “російської петрушки”, використовувались петрушечні ляльки – ляльки-рукавички. Актори, які виконували ролі персонажів, грали у ширмі, виготовленій за принципом давнього малюнка “Скоморошина сорочка” Оларія. Актор-скоморох, який говорив від імени автора (О. Пушкіна),

працював у відкритому прийомі.

У кінці 80-х рр. розпався СРСР, а разом з тим відійшло на другий план таке поняття, як “державна дотація театру”. Основним заробітком, за рахунок якого виживали лялькові театри, стали виїзні вистави. На стаціонарі грали менше, бо глядач перестав бути масовим і організованим, касові збори диктували тепер умови творчості та виживання. У будні дні трупа ляльковиків не раз виїздила у дитсадочки та початкові школи. А такі візити вимагали від режисера маленьких вистав, на трьох-чотирьох акторів, з невеликими, зручними в експлуатації декораціями... Ця нелегка ситуація, на думку головного режисера, змусила театр працювати економічно ефективніше. О. Куцик називає ці часи періодом пошуку малих форм. Саме тоді у творчому доробку режисера з’явилися “Усмішка клоуна” Ю. Чеповецького, де були задіяні два актори з трьома ляльками, “Лелеченя та опудало” С. Лопейська, Г. Кричулова; “Золоте курча” В. Орлова; “Сонячний промінець” П. Опеску...

Але саме тоді, у 1990 р., Закарпатський обласний театр ляльок під орудою директора О. Туряниці став ініціатором проведення в Ужгороді Міжнародного фестивалю театрів ляльок “Інтерлялька”. За роки свого існування “Інтерлялька” перетворилася на престижний міжнародний форум лялькового мистецтва. Про фестиваль знають у світі, його занесено до офіційного календаря Міжнародної організації лялькарів УНІМА. “Інтерлялька” проводилась уже десять разів. Десятий – ювілейний міжнародний фестиваль театрів ляльок “Інтерлялька” – відбувся минулого, 2007 р.

Дирекція за ці десять літ налагодила плідні стосунки з багатьма театральними колективами України, СНД та країн Карпатського Євро регіону. Фестиваль став творчою школою і для колективу театру ляльок міста Ужгорода, і для режисера Олександра Куцика. “Інтерлялька” поставила перед режисером ще вищі творчі вимоги та складніші творчі завдання... А його успішним дебютом на міжнародному форумі лялькарів стала “Принцеса Стрибунка” – журі підкреслило тяжіння режисера до фольклорного, національного театру.

Працював О. Куцик і в інших театрах ляльок України: Львівському (“Золоте курчатко” В. Орлова, 1988 р.; “Пригоди робокопа” Я. Мерра, 2000 р.; “Гусеня” Н. Гернет, 1999 р.); Одеському (“Сніговички і сонечко” А. Веселова, 2000 р.; “Жирафа і носоріг” Г. Хорста, 2003 р.). У цьому переліку – і плідна співпраця із чернігівськими та луганськими лялькарями.

У 2006 р. на пропозицію Львівського обласного театру ляльок і кафедри театрознавства та акторської



майстерности факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка, О. Куцик уперше набрав студентський курс акторів-лялькарів та очолив Львівський обласний театр ляльок.

Дебютувавши у Львові майже двадцять літ тому, митець повернувся сюди досвідченим, визнаним майстром. На сцені Театру ляльок у його режисурі з'явилися: “Два Леви” за п'єсою А. Сіренко (2006), “А де ж п'яте?” за п'єсою Б. Априлова (2007), а також, у рамках навчальної роботи зі студентами, – “Бешкетник Дорофій” за п'єсою Н. Гернет “Гусеня”.

Ідея показати малим глядачам “Двох Левів” виникла в Олександра Петровича давно, а стала реальністю 2006 р., до свята 750-річчя заснування Львова. Творячи виставу-легенду, режисер говорить про співіснування світу людей та звірів, про особливості людських стосунків, стверджуючи ідею мирного співжиття людей та тварин, відповідальності людей перед природою.

На сцені облаштовано конструкцію відкритої книги – великий квадрат з отвором посередині, де й відбуваються події (художник – Т. Улинець). Праворуч – прадавнє місто, ліворуч – ліс, їх розділяє річка Полтва, а з'єднує – дерев'яний міст, над яким читаємо напис: “Жив тут і правив, за давніх часів, король наш Данило, Лев син народивсь у князівській родині, і місто назвали на честь сина”.

У п'єсі драматург робить акцент на протистоянні між людьми та звірами, на тому, якими жорстокими бувають люди...

Режисер закладає у виставу глибший зміст. Він не обходить теми стосунків між людьми та звірами, але подає обидві сторони гідними та рівними за морально-етичними цінностями. У виставі немає сцен з народом, який закликає князя вбити царя звірів – Лева. Люди та звірі у виставі не виступають як вороги, вони радше заручники обставин, їм потрібно якось співіснувати. Люди будують місто – тому й вирубують ліс, але не це стало причиною двоюбою двох Левів на турнірі, а війна – набіги на Галицькі землі Чорного лицаря, який руйнує все на своєму шляху, плюндрує та спалює ліси... Згодом цар звірів зрозуміє, що хоч серед людей є лихі та жорстокі, але не всі такі. Гадаю, це дуже важливий момент – допомогти зрозуміти наймолодшому глядачеві, що один чи кілька негативних представників тієї чи іншої ланки суспільства не можуть формувати думку про решту інших.

Серед принципових режисерських рішень – бажання донести до малят історичну конкретику: замість казкової принцеси Мар'яни тут діє угорська королева Констанція. Разом із цим персонажем у виставу впливається і угорський фольклорний національний матеріал: “Гей, музики, чардаш” – вигукує король Лев, ведучи до танцю Констанцію (слід особливо підкреслити майстерність акторів-ляльководів, у чиїх руках маріонетки блискуче виконують цей складний танок!).



Сцена з вистави “А де ж п'яте?” за Б. Априловим. Режисер – Олександр Куцик, художник – Тетяна Улинець. Львівський обласний театр ляльок, 2007 р.

Коли Лев Данилович та Констанція зустрічаються уперше, в центрі сцени з'являється гільце (або вільце) – деревце, виготовлене із гілки дерева, оздоблене прикрасами. В усіх регіонах України гільце зивали по-різному, воно символізувало різні свята. У Галичині його робили напередодні весілля, носили перед молодим під час усіх весільних церемоній. Як відомо, згодом Констанція стане дружиною князя Лева: режисер влучно використовує тут цей давній український символ.

У виставі використано цікаві звукові ефекти (гарчання лева, відлуння цокоту кінських підковок), часто у поєднанні із прийомом тіньового театру: “здалеку” наближається до нас карета Констанції із шестіркою запряжених коней, в іншій сцені – Чорний лицар. Вдало добрана музика допомагає режисерові оминати “зайві” діалоги, а відтак – посилити динаміку дії.

Звернувшись до п'єси “Яйце” відомого болгарського дитячого письменника та драматурга Бориса Априлова, О. Куцик змінив насамперед назву: “А де ж п'яте?” За словами самого режисера, це потрібно для підсилення інтриги, для зацікавлення малого глядача...

Постава казки-притчі розрахована на глядачів дошкільного віку, та режисер зробив спектакль цікавим і повчальним не лише для дітей, але й для їхніх батьків. О. Куцик стверджує: кожен із нас може і повинен розкривати себе перед іншими, для цього потрібно тільки більше любови та взаємопорозуміння. Жорстокість – не метод виховання, бо як можна жити далі, якщо ти ще не народився, а світ уже чекає на тебе зі стусанами та криком? Ось про це – “А де ж п'яте?”.

Постановник сприймає категорію наймолодшого глядача цілком серйозно. Він виводить різноманітні

типи героїв: тут і сварливі півень з куркою (В. Курилко та С. Курилко), і пихатий індик (О. Кочерга), і впертий віслук (С. Курилко), і балакуча ворона (Л. Грядова). Та за кожним із цих персонажів стоїть цілком впізнаваний психологічний тип людини.

Режисер – традиційно для себе – застосовує кілька прийомів: живий план, відкрита гра актора з тростевою лялькою, з маріонетками, актор з маскою, тіньовий театр.

У Пролозі актори працюють у живому плані: одягнені в полотняні костюми, оздоблені мереживом-витинанками (художник – Т. Улинець), у солом'яних личаках, вони розпочинають виставу дитячою суперечкою: що було спершу – курка чи яйце? З'ясувавши, що такі яйце, вони й розпочинають виставу, задавши імітованою грою на народних інструментах та танцями атмосферу свята, ярмаркового настрою, гри.

Пролог плавно переходить в експозицію: актори розгортають конструкцію, подібну до дерев'яного воза на двох колесах. Марлева завіса, що від початку вистави інтригувала глядача, тепер виконує своє пряме призначення – це ширма, а віз перетворюється на сценічний майданчик мандрівного театру. Над ширмою підіймається велике коло, формою подібне до соняшника, а кольором – до макового цвіту: сонце! Дія розпочалась...

Актори-оповідачі з Прологу перетворюються на персонажів – тепер відповідно Півник та Курочка, в їхніх руках з'являються ляльки, яскраві маріонетки, виконані майстерно й дотепно. Півник барвами більш подібний до папуги: у нього великі очі, великий дзьоб, з-під якого стирчать закручені вуса, рум'яні щічки, зелені крила, помаранчевий тулуб і різнобарвний хвіст, але попри свою строкатість – він справжній господар, хазяйновитий, дбайливий, впевнений у собі. Лялька-Курочка з червоним бантиком на голові, взута у червоні черевички, має ніжне порцелянове личко з рум'яними щічками та ... високі груди, отже це – справжня жінка-господиня.

У першій же сцені з'ясовується предмет конфлікту – курчатка не вилуплюються вчасно... І попри всю умовність персонажів глядач у залі розуміє – кожна подія, кожен персонаж вистави віддзеркалює дорослий світ, дорослі стосунки, серйозні проблеми... А найяскравішою, як на мене, є сцена "мрій" з використанням тіньового театру.

Ідея вистави звучить з вуст самих героїв. Усі сперечаються, що потрібно було робити, аби оте останнє, п'яте – вчасно з'явилося на світ: бити, дзьобати, кидати, лаяти? А потім проголошується проста істина: "Йому треба було дати більше тепла, чуйности, ніжности, лагідности, любови"...

Про любов і тепло – і наступна постава О. Куцика. Це курсова робота студентів II курсу акторського

відділення (актор театру ляльок) ЛНУ ім. І. Франка "Бешкетник Дорофій".

Режисер-педагог обрав цю п'єсу, маючи на меті навчити майбутніх лялькарів працювати у виставі з різними системами ляльок (маріонетки, планшетні, планшетно-настільні), в різних манерах існування: гра з глядачем – відкритий прийом, пряме спілкування з дітьми; взаємодія з партнером; існування "я – актор з лялькою" та "я – актор без ляльки".

У роботі над виставою режисер бере за основу систему К. Станіславського, створивши "запропоновані обставини" – дівчинка Оленка приїхала у село, до бабусі, з міста. Глядач має змогу зрозуміти цю передісторію завдяки невеличкому прологу, який режисер додає до п'єси. Семеро студентів-виконавців, убраних у звичайнісінькі футболки та джинси, перед завісою легко й невимушено виконують веселу пісеньку про літо, творячи по-справжньому теплу й сонячну атмосферу. Їхні роздуми про те, де краще провести літо, підводять до початку розповіді про Оленку та Дорофія...

Кожна дитина хоче мати якогось вихованця, тож часто батьки дарують своїм дітям "друга" (кішку, собаку, папужку). Гусачок Дорофій є уособленням саме такого вихованця. Роль Оленки в першому складі виконує Ю. Підкаура, а в другому – І. Синишин. Упродовж усієї вистави Оленка ганяє Дорофія, грубіянить йому і намагається керувати ним повністю (обидві студентки добре володіють технікою роботи із маріонеткою)... Та це не допомагає їй – і Лисиця ("харизматична" у виконанні О. Шульби, та "самозакохана" у версії Д. Дичковської) таки викрадає неслухняного вихованця.

Роль Гусачка Дорофія у першому складі виконує О. Підгородецька, а в другому – А. Колодій. У веденні планшетно-настільної ляльки більше невимушености, природности виконання, органічного злиття з лялькою досягає О. Підгородецька.

Підкреслимо, що персонажі в різних акторських складах мають індивідуальні відмінності, ніхто нікого не нагадує, ніхто нікому не уподібнюється, а це переконує нас, що режисер-педагог вибудовує працю зі студентами, виходячи з індивідуальної органіки та особливостей кожного, дозволяючи самим студентам виявляти ініціативу.

... Один із улюблених малярських творів режисера О. Куцика – картина Пітера Брейгеля "Сліпі". В ній він знаходить аналогію із працею режисера: якщо перший у цьому ряді буде справді "незрячим", не знатиме куди йти, то заведе всіх у прірву...

А ще Олександр Куцик переконаний, що режисер має бути ідеальним глядачем своєї власної вистави. Режисер був поганим глядачем, якщо робота не вдалася...

Ось так виглядає чарівний "гличик перетворень" режисера Олександра Куцика. А далі – будуть нові

Олексій КРАВЧУК

## “ВИСТАВА – ЦЕ ЛІТУРГІЯ...”

**Мирослава Клос:** Актори, працюючи з текстами, мають справу з мудрецами. Чи відчуваєте Ви цей зв’язок, присутність автора?

**Олексій Кравчук:** Безумовно. Існує така річ, як вплив тексту на актора, яко на людину. І цей напрямок мало досліджується. Бо якщо приглянутись до історії театру, то бачимо, що під старість актори бувають дуже нещасливими людьми. Тобто вони п’ють, співаються, вони є самотні люди... Це, безумовно, вплив на нервову систему, на підсвідомість, який залишають тексти авторів. Особливо коли ці тексти ідуть у форматі, де є персонаж, де є роль. От, скажімо, у мене батько теж був актором, і коли він готував роль Герострата, його тексти, це дуже сильно впливало, і в родині були постійні сварки, скандали... Автор завжди впливає! В нашому театрі був такий період, коли вперше торкнулись Достоевського. Теж траплялися конфлікти, сварки і т. д., і т. п. Тому марно Кучинський бере такі твори, які центрують людину. Він це робить підсвідомо, (чи свідомо?) Я не знаю, це його таємниця. Сковорода, Платон, Леся Українка... тобто тексти, які мають в собі стрижень. Бо в більшості своїй драматургія містить шизоїдні аспекти, і актори дуже часто підпадають під цей вплив. А такі тексти, як скажімо, дзенівські, знову Платон, Сковорода, вони центрують людину, і це дуже важливо.

**М. К.:** Коли Ви працюєте над створенням образу, що має найбільше значення?

**О. К.:** ...Я слухаю відлуння в собі.

**М. К.:** Коли зник страх перед публікою?

**О. К.:** Страх завжди є. Він присутній. Це як переплисти ріку. Перед виставою ти на одному березі стоїш, після вистави

*Олексій Кравчук у виставі “Чекаючи на Годо” С. Беккета. Режисер – О. Кравчук, художник – В. Кауфман. Львівський академічний театр ім. Леся Курбаса, 2006 р.*



**Олексій Кравчук** – директор, актор Львівського академічного театру ім. Леся Курбаса. Народився у театральній родині: батько – відомий актор і режисер, народний артист України Анатолій Кравчук, мати – заслужена артистка України Ірина Кравчук. У Харківському інституті мистецтв імені Івана Котляревського здобув акторську (1988, майстерня Леся Сердюка) та режисерську (1995, майстерня Олександра Барсеяна) освіти. Працював актором Харківського академічного театру імені Тараса Шевченка (1985–1989; 1990–1995), Львівського театру імені Леся Курбаса (1989–1990, від 1999 до сьогодні), в акторському доробку – майже двадцять ролей. Режисерська праця (дванадцять постанов) у театрах: Харківському академічному імені Тараса Шевченка (1994–1995), Донецькому академічному імені Артема (1995–1999). У 2001 виконував обов’язки головного режисера Першого українського театру для дітей та юнацтва (Львів), від 2006 – директор Львівського академічного театру ім. Леся Курбаса. Учасник численних міжнародних театральних проєктів та фестивалів, серед яких: “Лабораторія Анатолія Васильєва” (1990, Санкт-Петербург, Росія), “Боспорські агони” (2001, 2002, 2006, Керч), Міжнародний фестиваль античної драми (2002, Македонія), 17 Міжнародний фестиваль експериментальних театрів (2005, Каїр, Єгипет), “М. Art. Контакт” (2007, Могильов, Білорусія) та ін.

“Чекаючи на Годо” у постанові О. Кравчука здобула Гран-прі фестивалів “Боспорські агони” (2006, Керч) та “М. Art. Контакт” (2007, Могильов, Білорусь).

Театрально-педагогічну працю розпочав у Львівському коледжі культури (1999) і продовжив на акторському відділенні кафедри театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка (від 2001 р.).



мусиш стояти на протилежному. І невідомо, як ти її перепливеш. Чи потонеш, чи перепливеш. Тому відчуття страху завжди є.

**М. К.:** Про що зазвичай думаєте перед виходом на сцену?

**О. К.:** Зазвичай думаю про батька. Він теж був актором.

**М. К.:** Театр імени Леся Курбаса має “свого” глядача, якого для себе виховує. Чи впадають в око нові обличчя, і взагалі, який глядач найкращий?

**О. К.:** Відкритий. Є люди, яких ми одразу впізнаємо, ті, що постійно в залі сидять. Є й нові обличчя, вони завжди з’являються. А найкращий глядач – енергетично відкритий. Тоді все добре. Тоді все складається. Тому що вистава – це літургія, а участь у відправі беруть усі. І актори, і глядач.

**М. К.:** “Чекаючи на Годо” – єдина у вашому театрі пастава не Володимира Кучинського. Чи вона б відбулася, якби пан Кучинський тоді не залишив театру?

**О. К.:** Ні. Думаю, що не відбулась би. Але вистава присвячена йому.

**М. К.:** Чи довго Ви її в собі виношували?

**О. К.:** Декілька років тому я пропонував її Володі (Кучинському – *М.К.*). Він тоді казав, що не варто її робити. Просто так сталося, склалася така ситуація, був такий момент... Зрештою, повторюю: ця вистава присвячується Кучинському.

**М. К.:** Як Вам жилося в період роботи над Беккетом? Чи не вносив він смутку у Ваше життя?

**О. К.:** Ні. Тому що це надзвичайно потужний філософський твір. Він нагадує за побудовою Дзенівські твори. Тобто в цьому творі закладено історію всього людства. А якогось сум’яття не було, тому що це все про нас, про мене... Дуже допомагали мені Олег Стефан та Олег Цьона. Тому, власне, якби не наша трійця, навряд чи щось би вдалось. Чимало робили через слух, через реакцію партнера, товариша, який міг щось підказати, якісь речі скоректувати.

**М. К.:** Ким Ви є з-поміж чотирьох беккетівських персонажів?

**О. К.:** Олексієм Кравчуком!

**М. К.:** Кому належить ідея використання екрану?

**О. К.:** Влодкові Кауфману. Ні, ця ідея була й у мене. Вона виникла в обох паралельно. У мене була ідея стосовно кіно, як це зробити. А Влодко дуже добре знайшов хід. Сценографічне рішення його та Наталки Шимін; воно багато чого варте. Це мов знак, який працює по всіх площинах, як уздовж горизонталі, так і уздовж вертикалі.

**М. К.:** Чому саме Бреговіч, та ще й такі нетипові речі?

**О. К.:** Бреговіч? Мені подобається його драйв. Його, сказати б, розтріпаність у музиці. В тому є і романтика, і авантюра, і циганщина, зрештою, багато



*Олег Стефан та Олексій Кравчук (праворуч) у виставі “Чекаючи на Годо” С. Беккета. Режисер – О. Кравчук, художник – В. Кауфман. Львівський академічний театр ім. Леся Курбаса, 2006 р.*

гри... Мені це подобається. Це про персонажів, про Беккета, про нас...

**М. К.:** Чи думаєте Ви про своїх персонажів у вільний від роботи час? Вони допомагають у житті?

**О. К.:** Так. От, скажімо, мене дуже цікавив “Богдан” (п’єса Кліма – *М.К.*). Я граю Владислава IV. І коли я потрапив у Краків, а я люблю це місто, то віднайшов там його могилу. І це для мене було... якесь... дуже... Це не можна передати словами, тому що ти близький до цього персонажа, ти просто вже з ним пов’язаний... У картинній галереї я віднайшов його портрет, я довго вдивлявся в обличчя короля; потім уже друзі привезли світлину цієї картини. Зв’язок відчувається. От, скажімо, виставу граємо за якийсь тиждень, але одразу спливають певні енергетичні шматки. І все, вже готуєшся до вистави. Це дуже важливо.

**М. К.:** З якою роллю Ви б нізачо в світі не попросились, а яку б, можливо, хотіли заіграти інакше?

**О. К.:** Не можна так казати. Мені подобається такий вислів: “міцно тримай, та легко відпускай”. Тому, коли щось приходить, то це потрібно міцно тримати, а коли настає час йому відходити, потрібно вміти легко відпускати.

**М. К.:** Чи є щось таке, чого Ви б ніколи не погодилися зробити чи зіграти на сцені?

**О. К.:** Напевно те, що пов’язане з агресією. Я не люблю агресії. Напевно тому, що я в чомусь і сам буваю агресивним і непередбачуваним. Але я не люблю цих рис. Хочеться ставати на той фундамент, який усе вміє перетворювати на позитивні речі.

**М. К.:** Вам затишно у театральному світі?

**О. К.:** Так.

**М. К.:** Чи в житті часто доводиться грати ролі?

**О. К.:** Я в житті ніколи не граю. Бувають моменти,

*Олексій Кравчук, Олег Стефан, Олег Цьона (зліва направо) у виставі “Чекаючи на Году” С. Беккета. Режисер – О. Кравчук, художник – В. Кауфман. Львівський академічний театр ім. Леся Курбаса, 2006 р.*



коли щось таке необхідно зробити, але це на стільки, на скільки потрібно.

**М. К.:** Чи випробовуєте Ви той чи інший образ на знайомих людях, які не мають відношення до театру?

**О. К.:** Дуже рідко, дуже, але буває...

**М. К.:** Про Схід-Захід в сенсі політики... Чи такі ж розбіжності у Вашому театральному мікрокосмосі?

**О. К.:** Їх немає. Театр стає дуже гарною інтернаціональною територією. Територія мистецтва. В житті говорити легко. Набагато складніше зіграти. А ще складніше заспівати. І тому на території театру ці три точки об’єднують людей. Усе нормально в нас. Усе добре. Ми маємо багато друзів зі Сходу. Вони приїжджають до нас, і все гарно.

**М. К.:** Вважають, що Ваш театр є закритим, що Ви не любите чужинців. Як Ви це прокоментуєте?

**О. К.:** Тут треба зрозуміти, що саме вкладено в поняття “закритий”. Театр дуже відкрита система.

**М. К.:** На виставах...

**О. К.:** ...І в репетиціях і в роботі, але решта залежить від тої фактури, яка виникає. Бо, скажімо, є різні методології. Різне все... Одна людина може в

це увійти, а інша не може. І ось той, хто може, той працює, а хто не може – відходить. І це нормально. Це правильно. В тому може полягати закритість чи відкритість театру. Іншої немає.

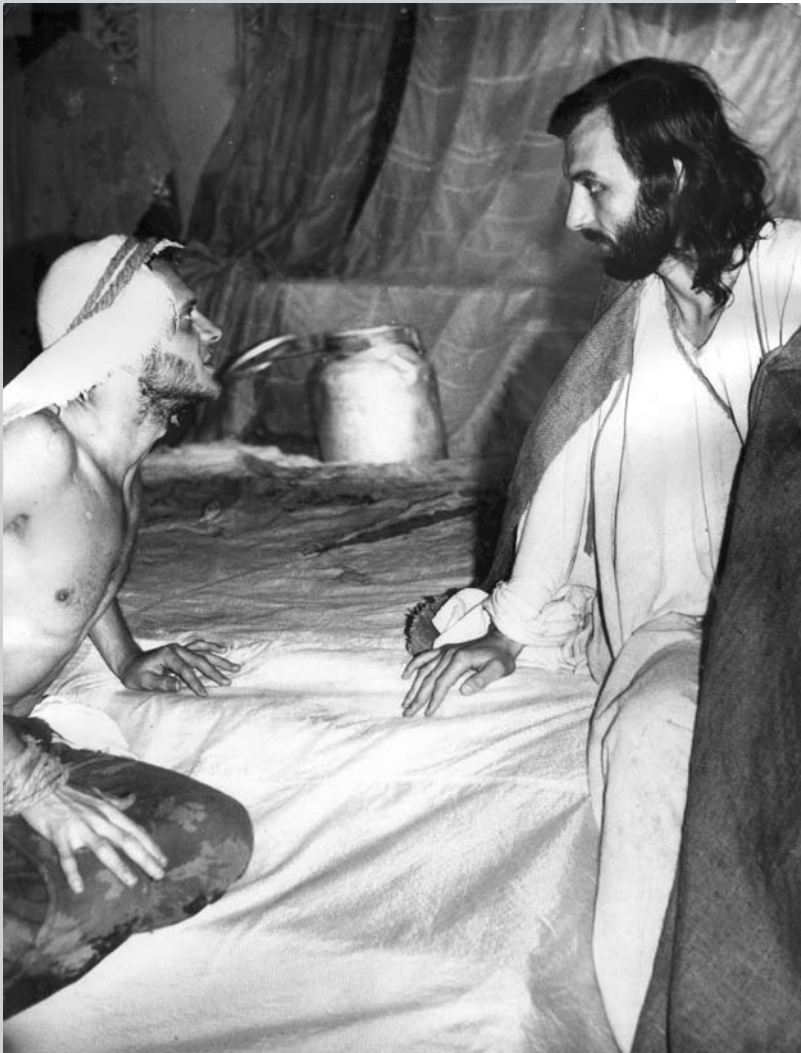
**М. К.:** Не боїтесь зарозумільства? Останнім часом стільки уваги до Вашого театру, а здорової конкуренції немає.

**О. К.:** Ні, чому, є здорова конкуренція.

**М. К.:** У Львові?

**О. К.:** Так, звичайно. Тут треба просто, як-то кажуть, роззути інколи очі і просто дивитись. Тому, що якісь речі мені подобаються і в Театрі Заньковецької. Дійсно подобаються і акторські, і режисерські ходи. Щось мені подобається і в лялькарів, є дуже цікаві речі у “Воскресінні”. Шукати конкуренцію – дуже важливо. Інакше ти розслабляєшся. Плюс в Україні стільки сильних людей, плюс тут у театрі... І це дуже добре, коли хтось у чомусь сильніший від тебе. Дуже правильно! Тут потрібно обов’язково шукати такі моменти.

**М. К.:** Як людина, як митець Ви багато в житті досягли. Отож



*Олексій Кравчук – Юда, Володимир Кучинський – Прочанин у виставі “На полі крові” Лесі Українки. Режисер – В. Кучинський, художник – В. Бортяков. Львівський молодіжний театр ім. Леся Курбаса. 1991 р.*

кілька слів для молодих митців. Що робити або чого не робити? Де йти прямо, а де звертати? Щось від Вас, з Вашого досвіду.

**О. К.:** Підказувати може тільки серце. Чуєш, що ти не помиляєшся – продовжуй. Чуєш, що неправильно, краще не роби. І цей голос потрібно постійно слухати і гострити його. Просити, щоб Бог допоміг почути. Бо інакше не вийде нічого. Ця порада для всіх, і для молодих, і для старших...

#### БЛІЦ-ОПИТУВАННЯ

**М. К.:** Чи вірите Ви в Бога?

**О. К.:** Так.

**М. К.:** В себе?

**О. К.:** Так.

**М. К.:** У краще майбутнє?

**О. К.:** Так.

**М. К.:** Чи вірите в кохання?

**О. К.:** Так.

**М. К.:** У чоловічу дружбу?

**О. К.:** Так.

**М. К.:** У жіночу вірність?

**О. К.:** Так.

**М. К.:** Чи вірите Ви нашій владі?

**О. К.:** Так.

**М. К.:** В існування НЛО?

**О. К.:** М-м-м, так.

**М. К.:** У те, що добро перемагає зло?

**О. К.:** Так.

**М. К.:** Звідки Ви родом?

**О. К.:** З Литви. Але коріння тутешні, із Західної України.

**М. К.:** Улюблена страва?

**О. К.:** Шашлик.

**М. К.:** Вмієте самі його приготувати?

**О. К.:** Так, але не готую.

**М. К.:** Улюблена пора року?

**О. К.:** Весна... Літо... Осінь... Зима.

**М. К.:** Улюблений колір?

**О. К.:** Помаранчевий, зелений, блакитний.

**М. К.:** Ваш знак зодіаку?

**О. К.:** Я Овен.

**М. К.:** Тип темпераменту?

**О. К.:** Будь-який.

**М. К.:** Згубна звичка?

**О. К.:** Буваю сам нетерпимим, і цього теж не люблю.

**М. К.:** Ваше гобі?

**О. К.:** У мене їх декілька. Я люблю ровер, подорожі. Я люблю капуейро і люблю східні бойові мистецтва, в різних напрямках і стилях. Люблю парашутний спорт, займався колись, свого часу багато стрибав. Люблю кінний спорт. Був кандидатом у майстри з кінного спорту... А ще музика, література...

**М. К.:** Ви читаете газети?

**О. К.:** Так.

**М. К.:** Дивитесь телевізор?

**О. К.:** Увечері, коли повертаюсь додому. Під нього засинаю.

**М. К.:** Маєте хатню тваринку?

**О. К.:** У мене їх декілька. Собака, дві кішки, мишки й рибка. А ще троє дітей (сміється).

**М. К.:** Мрія дитинства?

**О. К.:** Подорожувати.

**М. К.:** Ви сова чи жайворонок?

**О. К.:** Жайворонок.

**М. К.:** Пишете вірші?

**О. К.:** Так.

**М. К.:** Яку музику любите?

**О. К.:** Будь-яку добру.

**М. К.:** Яких художників?



**О. К.:** Мені дуже подобаються Тиціан і, скажімо, Реріх. А взагалі – до вподоби будь-які добрі роботи.

**М. К.:** Улюблений письменник?

**О. К.:** Ясунарі Кавабата. Лауреат Нобелівської премії. Дуже тонкий письменник, поет. Люблю Мацуа Басьо, його вірші, його танки, хайку. З наших – Винниченка, особливо подобається Хвильовий. Ще також Чехов. Не в усьому Достоевський, не завжди. Казки Андерсена, Меттерлінка – просто обожаю. Моя мрія – поставити “Синього птаха”.

**М. К.:** Під що Ви розслабляєтеся?

**О. К.:** Під пиво.

**М. К.:** Чого немає у Вашому гардеробі?

**О. К.:** Смокінга.

**М. К.:** Чи впізнають Вас на вулиці?

**О. К.:** Так. Інколи. Дуже рідко. Більше впізнають Цюну, Стефанова і Кучинського.

**М. К.:** “У здоровому тілі здоровий дух”. Чи розділяєте Ви тіло й душу?

**О. К.:** Це, мабуть, одне ціле. Одне без одного не може існувати. Тіло – душа – дух. Тобто, якщо немає цієї триєдності – немає гармонії. В такому каноні виховувались актори театру Но, театру Кабукі, класичної пекінської опери, які усе це відпрацьовують. Європейці, тобто ми, в тому числі і я – ліниві люди. Ми не любимо такого робити і дуже часто програємо перед Сходом.

**М. К.:** Що б Ви хотіли в собі змінити?

**О. К.:** Нічого. Я себе приймаю таким, яким я є. Бог так створив, що ж я можу зробити.

**М. К.:** Ви щаслива людина?

**О. К.:** Так.



Сцена з вистави “Наркіс” за Сковородою. Режисер – В. Кучинський, художник – В. Кауфман. Львівський академічний театр ім. Леся Курбаса. 2004 р.

Сцена з вистави “Богдан” Кліма. Режисер – В. Кучинський, художник – В. Карашевський. Львівський академічний театр ім. Леся Курбаса. 2004 р.

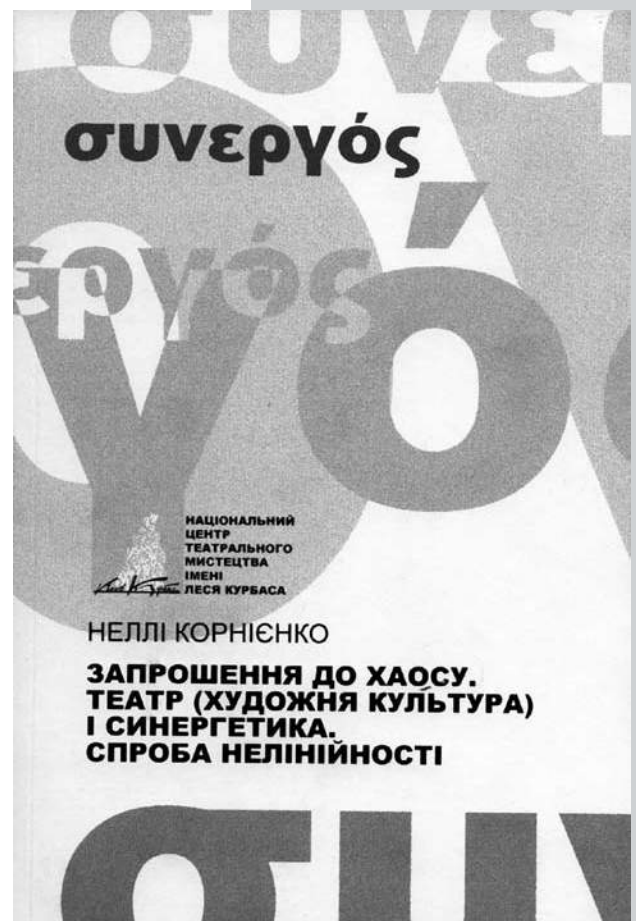
Ірина ДОБРОПРАВОВА

## ЗАПРОШЕННЯ ПРИЙНЯТО!

*[Корнієнко Н. Запрошення до хаосу: Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2008. – 246 с.]*

Я сприйняла нову книгу Неллі Корнієнко і як фахівець з синергетичної методології, і як прихильниця театральною мистецтва. Та відчуття моє не було двоїтим, і виразити його можна одним словом: захоплення. Річ не в тому, що доктор мистецтвознавства бездоганно, хоча й популярно, висловлює синергетичний погляд на світ та мистецтво, вільно користуючись сучасною літературою з синергетики та філософії синергетики. І навіть не в тому, з якою майстерністю аналізує Н. Корнієнко театральні вистави. Багаторічний досвід та пам'ять допомагають їй сприймати світовий театральний процес як єдиний симфонічний твір, тобто утримувати в полі зору його тематизм.

Спробую обґрунтувати, чому вважаю авторський підхід Н. М. Корнієнко таким вдалим. Звернення мистецтвознавства до природознавства в пошуках контексту розуміння художньої культури може здатись дивним людям, які звикли розводити природознавство та гуманітаристику далеко одне від одного. Згадайте хоча б книжку Ч. Сноу “Дві культури”, яка мала великий резонанс у 60-70 рр. XX ст. Там різними культурами виступають навіть



не мистецтво і наука, а саме гуманітарні та природничі науки. Все минуле століття науки про дух та науки про природу протиставляли не тільки за предметом, але й за методом (спочатку робили це неокантіянці, а потім аналітична філософія науки, за походженням пов'язана з позитивізмом, взагалі

розглядала гуманітаристику як заняття принципово не сцієнтистське). Треба сказати, що й екзистенціалістське розуміння людського буття аж ніяк не заохочувало самопізнання людини науковими методами.

Визначний німецький філософ сучасності Карл Апель писав про це протиставлення наукової раціональності, байдужої до людини, та чисто суб'єктивних екзистенціальних засад людської моральності як про головну суперечність філософії ХХ ст. Колективна моральна відповідальність, яка так на часі в ситуації етнічних та релігійних конфліктів, потребує раціональних засобів для їх розв'язання. Власне тому він і розробляє комунікативну етику.

На наших теренах за всіх марксистських розмов про єдність світу застосування природничих уявлень до суспільних явищ не схвалювали, оскільки трактували це як редукцію вищих форм руху матерії до нижчих. Це, правда, не заважало трактувати соціальні закони аналогічно законам класичної динаміки, але тут уже давалась взнаки претензія на науковість при обмеженому розумінні останньої.

Слід сказати, що незважаючи на такі несприятливі обставини, "фізики та лірики" знаходили точки дотику, не обмежуючись посиланнями на айнштайнівську гру на скрипці. Ми пам'ятаємо цікаві статті Є. Фейнберга з питань культури в центральних філософських журналах, підтримку прогресивних мистецьких пошуків з боку наукових установ: влаштування виставок, перегляду фільмів і таке інше. Як мені стало відомо з наших розмов з автором книги, вона активно спілкувалась із вченими, брала участь у семінарах, де зв'язок науки і мистецтва не тільки не ставили під сумнів, але й предметно шукали й знаходили. Серед найвідоміших прикладів таких знахідок було, скажімо, зіставлення живопису імпресіоністів з їхньою грою світла та розвитку квантової фізики, започаткованої визнанням корпускулярно-хвильового дуалізму світла.

Цей здоровий глузд, який визнавав історичну єдність людської культури, не залишився поза її філософською увагою. Зокрема, відомий французький постструктураліст Мішель Фуко писав про так звані епістєми, тобто історично окреслені форми пізнання, що визначають обличчя культури певної історичної доби. У вік Просвітництва царював аналіз, еволюцію за Дарвіна сприймали на основі

нескінченно малих змін, з якими працювала вища математика, і т. ін. Англійський історик і методолог історії Р. Колінгвуд також писав про такі ніби самі собою зрозумілі людські уявлення, що визначають науку і культури певних історичних епох. Причини змін таких епістєм не є проясненими, але зрозуміло, що про самі тільки раціонально простежені взаємні впливи тут не йдеться.

Хоча саме зараз, під раціональним кутом зору, справи складаються дуже сприятливо. Сучасна глобальна наукова революція пов'язана зі створенням нелінійної науки, що досліджує процеси самоорганізації. А оскільки з'ясувалось, що форми самоорганізації в усіх ділянках дійсності схожі і навіть можуть бути описані одними й тими ж математичними моделями, синергетична методологія дослідження процесів самоорганізації працює зараз не тільки в природознавстві. На сьогодні існують вже соціосинергетика, психосинергетика, лінгвосинергетика. Є цікаві роботи, в яких синергетична думка працює у дослідженні мистецтва, зокрема, музики. Отже, застосування синергетичної методології в театрознавстві свідчить про обізнаність автора книги та сучасність її думок. Всіляко вітаючи ці її, так би мовити, раціональні наукові здобутки, я б хотіла відзначити іншу рису культурних пошуків Неллі Корнієнко – рису, що не вичерпується рафінованою раціональністю, а є її кредо, яке мені надзвичайно імпонує.

Маю на увазі впевненість дослідниці у високій місії театру як пізнавальної сили людства, про його здатність першим сповіщати своїми цілісними засобами про зміни людини й світу. Раціональна ж думка театрального критика має бути озброєною сучасним контекстом розуміння світу, зокрема науковим. Тоді в адекватному контексті театральні відкриття зможуть бути помічені та осмислені, відрізнєні від формальних пошуків (які також корисні, але не такі величні) і тим більше від беззмістовного епігонства.

Книжку дуже цікаво читати. Я вже сказала, що вона захоплює і надихає. А головне, знайомить з автором, сама персона якої є, на мій погляд, явищем української культури.



Богдан ТИХОЛОЗ

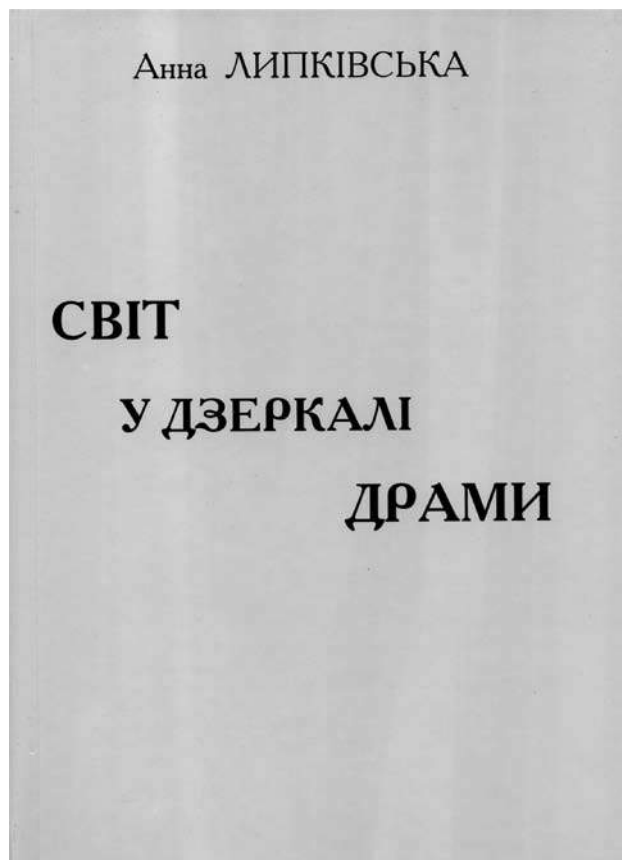
## ДРАМА У ДЗЕРКАЛІ ТЕАТРОЗНАВСТВА

*Анна Липківська. Світ у дзеркалі драми. – К.: Кий, 2007. – 356 с.*

У сучасній українській гуманітаристиці доволі часто бачимо певну диспропорцію в розвитку історичних та теоретичних дисциплін. Подібну ситуацію маємо й у вітчизняному театрознавстві: поступ історії театру значно випереджає набагато менш інтенсивну еволюцію національної теорії театру. Це твердження справедливе і щодо такої своєрідної сфери інтердисциплінарних досліджень на помежів'ї театрознавства та літературознавства, як учення про драму. Тут також спостерігаємо істотне відставання теорії від історії: попри наявність чималої кількості праць з історії української драматургії (виконаних, щоправда, здебільшого літературознавцями), досі в сучасному нашому науковому дискурсі практично відсутні серйозні дослідження теоретичних аспектів поетики драми.

Саме цю лакуну вдало заповнює книга Анни Липківської “Світ у дзеркалі драми” (Київ, 2007) – гідний підсумок багаторічних наукових розважань та мистецьких експериментів відомої київської дослідниці, театрального критика й режисера, що в одній особі гармонійно поєднує теоретика й практика мистецтва театру.

Ув епіцентрі рефлексій авторки – складна, амбівалентна художня структура твору драматургії та проблеми його сценічної інтерпретації. З цього випливає, що природу драми (в широкому сенсі цього поняття – як “драматичної поезії”, “драматичного мистецтва”, “драматичної творчості”) Анна Липківська тлумачить крізь призму діалектики театру й літератури – себто як синтетичне, мультисеміотичне (вербально-сценічне) утворення, однаково цураючись крайнощів



“літературоцентризму” (згідно з яким драма – лише один із трьох родів літератури) і “театроцентризму” (відповідно до якого драма – лише текстовий субстрат вистави, поле режисерських експериментів).

Драматичний твір авторка слушно трактує як складне, багаторівневе утворення, яке, будучи текстово-цілісним і самостійним, своєї повної естетичної завершеності набуває, однак, лише у сценічному втіленні.

Спираючись на багатий, глибоко осмислений і добре “перетравлений” досвід попередніх теоретиків драми (як театрознавців, так і літературознавців – від Аристотеля до Паві) та практиків театру (від драматурга й режисера – до актора і глядача), Анна Липківська послідовно вибудовує власну теоретичну модель драматичного твору як структурної єдності різних рівнів та елементів: полілогічного художнього мовлення, емпіричного (життєвого) матеріалу та ідейно-тематичного змісту, драматичного конфлікту й драматичної дії, художнього хронотопу, фабули, сюжету, архітектоніки й композиції, системи дійо-

вих осіб, жанрової форми, сценічної інтерпретації. Кожному з цих аспектів авторка закономірно присвячує окремий розділ, добираючи при цьому влучні, афористично стислі й водночас інтригуючі назви: 1. “Перенасичений розчин життя” (загальна природа драматургії); 2. “Слова, слова, слова” (теорія драматичного мовлення); 3. “Про що мова?” (тематологія драматургії); 4. “Між ким і ким?” (драматичний конфлікт); 5. “На очах та позаочі” (драматична дія); 6. “Час і місце змінити не можна?” (хронотоп драми); 7. “Сюжет і фабула”; 8. “Від прологу до епілогу: крок за кроком” (архітектоніка і композиція драми); 9. “Дійові особи та виконавці” (система персонажів п’єси); 10. “І сміх, і сльози” (жанрова палітра драматургії); 11. “Театр поза п’єсою – та разом із нею” (сценічне втілення творів драматургії, їхня естетична рецепція в сучасному театрі).

Можливо, однаке, було б незайвим “випрозорити” ці металогічні заголовки – автологічними підзаголовками, які б чітко і без зайвих “красивостей” окреслювали предмет аналізу в тому чи тому розділі. Це значно спростило б науковцям та студентам повсякденне користування цією вартісною книгою, яка має всі шанси стати підручною, а то й настільною.

Адже праця Анни Липківської – це своєрідний теоретичний компендіум сучасної теорії драматургії, в якому системно висвітлено фактично всі основні її аспекти. Особливо треба наголосити на дефінітивній чіткості наукового мислення дослідниці, винятковій логічній коректності теоретичних диференціацій та класифікацій, що їх вона обґрунтовує у своїй книзі. Достатньо навести хоча б два приклади тверезого й обґрунтованого підходу авторки до контроверсійних проблем терміносистеми поезики (у тім числі й поезики драми): чітке розрізнення фабули й сюжету – відповідно як “хронологічної та логічної розстановки подій” та “комплексу усіх дійових моментів (подій), характерів, ситуацій та мотивів” (с. 161), а також архітектоніки й композиції драматичного твору – як “структури тексту” та “структури дії” відповідно (с. 197). Треба сказати, автори багатьох інших науково-критичних праць ці “парні” поняття часто-густо сплутують, вживають як контекстуальні (а то й абсолютні!) синоніми.

На багатьох сторінках своєї книги Анна Липківська дає блискучі зразки мікро- і макроаналізу драматичного твору – аналізу, треба ще раз підкреслити, власне комплексного, що поєднує в собі літературознавчі та театрознавчі аспекти. Вглиблюючись, іноді навіть “угризаючись” в семіотичну матерію того чи того артефакту (п’єс Софокла й Еврипіда, Шекспіра й Кальдерона, Карпенка-Карого і Чехова, Беккета і Шоу, ба навіть одіозного сьогодні Олександра Корнійчука), дослідниця виявляє не лише всебічну наукову

компетенцію в досліджуваній царині, а й вишуканий естетичний смак, темперамент критика та – не останньою чергою – захоплення зачарованого мистецтвом драми “звичайного” читача/глядача. А відтак – виносить із “морської глибини” художнього твору “дивні перли” мудрости, спромагаючись віднайти зерна актуальности навіть у, здавалося б, давно віджилих текстах (ось як “Платон Кречет”, “В степах України” чи “Кам’яний острів” того-таки Корнійчука). Звісно, з деякими її інтерпретаціями та конкретними спостереженнями можна сперечатися, але не можна їм відмовити в обґрунтованості та оригінальності.

Відзначимо також багатство та доречність численних прикладів з української та зарубіжної літератури та сценічної практики, які вдало ілюструють та увиразнюють теоретичний дискурс Анни Липківської. Відчувається, що про загальну природу та своєрідність поезики драматургії міркує не байдужий сторонній спостерігач, а зацікавлений співчасник містерії народження драматичного дійства, одержимий його магією співтворець. Тут, очевидно, дається взнаки і режисерський досвід авторки – постановниці вистав “Що ви загубили у чужих снах? (Санта Крус)” за М. Фрішем (Київський державний академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра), “Музика друга” М. Дюрас та “Дуенья” Р.-Б. Шерідана (обидві – Чернігівський молодіжний театр). Львів’янам, звичайно, особливо приємним є те, що до свого аналізу дослідниця часто залучає вистави львівських театрів – імени Марії Заньковецької, Леся Курбаса, “Воскресіння”, Першого українського театру для дітей та юнацтва.

Звичайно, праця такого проблемно-тематичного масштабу, теоретичної складності й фактологічної насичености не може бути позбавленою дискусійних суджень чи й певних неточностей.

Зокрема, всупереч твердженням авторки (див. с. 11, 34, 35 та ін.), у буквальному етимологічному сенсі діалог – це не мовлення двох, а мовлення крізь, мовлення через, що долає час і простір; межі-слово, роз-мова. Адже грецький префікс “діа-“ означає не “два”, а саме наскрізний рух (пор. спільнокоренево “діагональ”), проникнення, взаємодію, взаємність. Відмінність від монологу та полілогу тут не кількісна, а якісна. І полілог як мовлення багатьох зовсім не означає взаємного розуміння (отже, духовного взаємопроникнення) мовців: говорити одночасно – це, на жаль, не обов’язково чути один одного (кому, як не досвідченому педагогові, це знати: варто лише пригадати “полілоги” на “ослячих лавах” під час лекцій!). Тому ототожнювати поняття “діалог” та “полілог” (як це здебільшого робить авторка на сторінках своєї монографії), на наше переконання, неприпустимо. Зрозуміло, ці наскрізні, опорні для розуміння родової

природи драматургії категорії потребують додаткової експлікації та термінологічного уточнення.

Мабуть, усе-таки не варто зводити філософські діалоги Платона до статусу “навчально-методичних посібників”, “у яких автором обрано найзручнішу для засвоєння матеріалу “ігрову” форму викладу” (с. 16). Так званий “сократичний діалог”, як відомо, – не тільки жанрова форма античної прози, а насамперед метод світо- і самопізнання, стиль життя й філософування. Артикулюючи думки свого вчителя Сократа та формулюючи власні філософські концепції саме у модусі діалогу, Платон демонструє оптимальний, на його переконання, шлях шукання істини, а не просто обирає “найзручнішу” форму її викладу. Певен, що саме тлумачення філософії як суми готових знань, що надається до конспективного викладу у формі “навчально-методичного посібника”, хай і “ігрового”, викликало б справедливе обурення і в Сократа, і в Платона, і в усіх їхніх численних послідовників – від Плотіна і Ямвліха – до Сковороди й К’єркегора. Багатознання ж бо, як відомо, розуму не навчає, – мовляв ще один мудрий грек Піфагор. Тим часом сценічність Платонових діалогів переконливо засвідчена театральною практикою ХХІ ст. (пригадаймо хоча б дві версії “Бенкету” в інтерпретації львівських “курбасівців”). Тож насправді не позбавлені вони, всупереч opinii авторки, ані “стрункої, завершеної фабули”, ані “яскраво виявленого конфлікту”, ані “ретельно сконструйованих” характерів персонажів”. З огляду на це, на наш погляд, “сократичний діалог” варто було б розглядати як жанрову модифікацію античної драматургії – далекого історичного попередника сучасної філософської “драми для читання”.

Очевидно, зважаючи на сливе енциклопедичну повноту книги Анни Липківської, більшої уваги заслуговувала б генологія драматургії загалом, її поліжанрова палітра (адже авторка докладно зупинилася хіба що на класичній трійді “трагедія – комедія – драма” та ще хіба трагікомедії як центральному жанрові сучасності, практично оминувши решту жанрових форм драматичного мистецтва – фарс, мелодраму, містерію, міраклі, мораліте, кінодраматургію тощо).

Звичайно, годилося б, щоб таке фундаментальне дослідження поетики драматургії увінчували такі ж ґрунтовні та резолютивні висновки, а не дещо “декоративний” епілог. Тим паче, на наш погляд, навряд чи коректно було висловлювати у тім-таки епілозі ризиковане припущення про те, що рік народження Е. Бентлі та М. Полякова (1916) нібито “не вселяє особливого оптимізму”. З погляду народного етикету, в такій комунікативній ситуації годилося б радше тричі сплунути через ліве плече і промовити: “Дай Боже здоров’ячка!”.

Корисним було б також укласти до книги не лише покажчик імен та літературних творів, а й предметно-термінологічний індекс, який би полегшив пошук відповідних категорій і дефініцій та перетворив би її ще й на своєрідний тезаурус сучасної теорії драми.

Зрозуміло, усі ці уточнення та застереження (серйозні і напівжартівливі) жодною мірою не підважують наукової значущості книги Анни Липківської. Усе це лише часткові деталі; цілість же заслуговує якнайвищої оцінки. Безперечно, це зріла, оригінальна, виконана на високому фаховому рівні праця, довгоочікувана в українській гуманітаристиці. Адже це фундаментальне дослідження вирішує цілий комплекс складних проблем сучасного літературо- й театрознавства, накреслює історичну генезу, сучасний стан та дальші перспективи розвитку теорії драматургії в українському та світовому контексті.

Попри те, що книга Анни Липківської “прописана” у жанровому форматі монографії, насправді її можна успішно використати як навчальний посібник (у перспективі, можливо, навіть підручник) для студентів-театрознавців із дисципліни “Теорія драми”. Тим паче, що основні положення праці було вже ефективно апробовано в навчальному процесі зі студентами Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Вочевидь, успіху книги сприятиме педагогічний хист авторки – професора кафедри театрознавства цього найавторитетнішого в Україні навчального закладу в галузі театального мистецтва. Адже саме завдяки щоденному спілкуванню зі своїми юними слухачами, яким недаремно дякує у присвяті до книги – “за їхні живі очі, свіжі думки та уїдливі запитання”, Анна Липківська вміє складні теоретичні матеріали “перекласти” на просту й зрозумілу мову – мову справжньої науки, а не модної тепер химерної “гуманології”.

Тож насамкінець хочеться сердечно подякувати й авторці рецензованої праці – за її живий голос зацікавленого вченого, досвідченого вчителя й митця, свіжі, інноваційні наукові ідеї й гострі, проблемні запитання, які не боїться вона ставити перед собою та своїми читачами. Віриться, що непересічна, глибоко новаторська, оригінальна за змістом та стилем викладу книга Анни Липківської обов’язково знайде свого вдячного читача, небайдужого до секретів драматичної творчості. Адже діалог має продовжуватись – а високе мистецтво драматургії, як відомо, неможливе без діалогу.



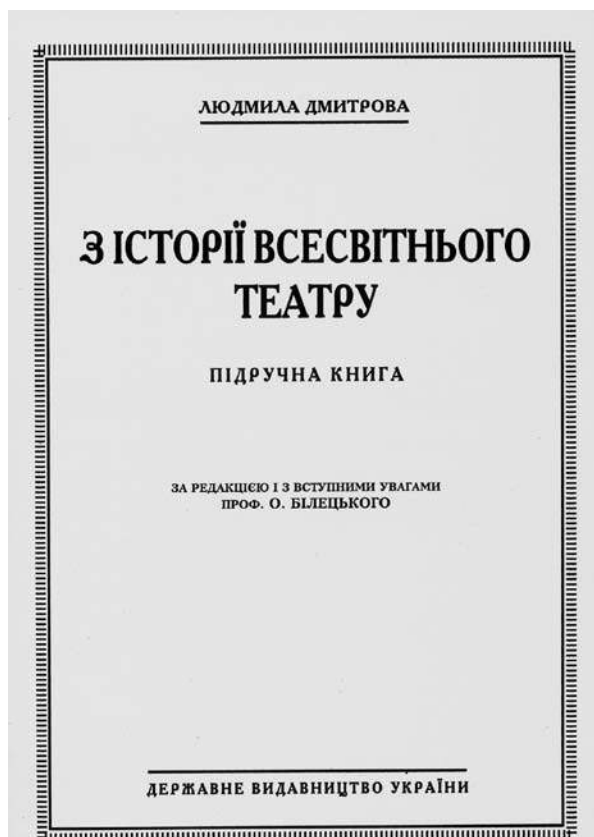
Євдокія СТАРОДИНОВА

## НОВІ НАУКОВІ ВИДАННЯ факультету культури і мис- тецтв ЛНУ ім. Івана Франка

Факультет культури і мистецтв продовжує активну видавничу діяльність, поповнюючи і розширюючи інформаційний простір для студентів, яким ще дуже бракує у навчальному процесі фахової літератури.

У 2007 р. вийшла друком підручна книга Людмили Дмитрової “З історії всесвітнього театру” за редакцією і з вступними заввагами проф. О. Білецького (*Людмила Дмитрова. З історії всесвітнього театру. Підручна книга. — Державне видавництво України, 2007. — 469 с.*) Це факсимільне видання 1929 р. з присвятою народному артистові України, відомому українському режисеру Лесеві Курбасу, репресованому у 1933 р. і розстріляному 1937 р. Саме через цю присвяту книга довгий час не доходила до українського читача, була вилучена з бібліотек і наукового обігу. Проте й сьогодні зміст її цікавий та корисний і з методологічного, і з історіографічного, і з термінологічного боку. Це чи не єдиний такий посібник, написаний українською мовою, який може стати у пригоді і викладачам, і студентам при вивченні курсу історії зарубіжного театру. У передмові (1929) до книги сказано, що “в УРСР, де останніми роками науковий інтерес до театру помітно ужвавився, де є чимало знавців у цій галузі (назвемо хоча б імена проф. Б. В. Варнеке, проф. В. І. Резанова, акад. В. Н. Перетца, проф. П. Руліна) — і до цього часу не зробили навіть спроби дати в руки театральній молоді такий підручник. І за сучасного стану науки історії театру важко сподіватися, щоб найближчим часом такий підручник міг з’явитися”. І хоча передмову було написано фактично 80 років тому, і список знавців історії українського та світового театрів можна сьогодні значно поповнити, ці міркування залишаються, на жаль, актуальними.

Додамо, що книга складається з п’яти розділів (Позалітературні форми театру; Театр народів Сходу; Античний театр Європи; Новий Європейський театр від доби феодалізму до доби панування про-



мислового капіталу; Загальні риси найновішого театру Європи від доби промислового капіталізму до пролетарської революції). Подано також додаток – “Загальні риси історії розвитку оперової форми”.

.....

Дослідження Доріс А. Карнер уперше побачило світ 2005 р. німецькою мовою, вдруге, цього року, – українською (Доріс А. Карнер. *Сміх крізь сльози. Єврейський театр у Східній Галичині і на Буковині.* — Львів: ВНТЛ — Класика, 2008. — 200 с.). Богдан Козак, автор передслова до останнього видання (переклад українською мовою Христини Назаркевич), зазначає, що “дослідження діяльності єврейських театральних колективів на території України, зокрема в Галичині і на Буковині, цілком нова тема для українського театрознавства. Першою ластівкою у вивченні єврейського театру стала книга викладача кафедри театрознавства та акторської майстерності Тетяни Степанчикової, нині покійної, “Історія єврейського театру у Львові. Крізь терни до зірок” (Ліга-Прес, 2005р.)”.

Як бачимо, обидві книги вийшли майже рівночасно. Їх об’єднує тема, ба навіть назви своєрідно наближені.

Однак ареал огляду в авторок різниться, як різниться і взятий для вивчення період часу.

Доріс А. Карнер, здійснюючи історичний екскурс у XIX ст., досліджує зародження єврейського театру на Буковині та Східній Галичині, і продовжує дослідження в часі і просторі, не обмежуючись одним містом (яким у Т. Степанчикової є Львів), але завершує оповідь у часі 1939 роком – коли ж у Т. Степанчикової маємо продовження досліджень і повоєнної ситуації єврейського театру у Львові.

Однак не будемо в цій інформації займатися глибоким порівняльним аналізом обох видань – скажемо інше: в цілому і сукупно вони відкривають широку, панорамну картину театального життя й долі митців – представників однієї з націй, що творили свою культуру і свій самобутній театр на прадавніх українських землях поряд з українцями, поляками, австрійцями, вірменами.

.....

Ще одна книга – “Вступ до театрознавства” Крістофера Бальме – стараннями факультету і особисто декана факультету проф. Б. М. Козака вийшла у 2008 р. (Крістофер Бальме. *Вступ до театрознавства.* — Львів: ВНТЛ-Класика, 2008. — 270 с.)



у перекладі з німецької В. Кам’янця, канд. філол. наук, доц. Університету, та за сприяння Австрійсько-українського бюро кооперації в освіті, науці і культурі. Передне слово до українського видання написав проф. Б. Козак.

Книга містить три частини (Основи театрознавства; Театр як комунікативна система; Театрознавство як міждисциплінарна наука), широку бібліографію, іменний та предметний покажчики.

“Вступ до театрознавства”, як зазначається у виданні – перший підручник такого зразка в німецькомовних країнах. В Україні аналогічних підручників теж немає. Тому появу праці К. Бальме годі переоцінити. Автор докладно подає матеріал з основних галузей театрознавчої науки: від історії і теорії театру, аналізу драм і постанов до сценографії, акторського мистецтва й досліджень рецепції театру.

## У ВЕСЕЛЦІ НЕМАЄ ЧОРНОГО КОЛЬОРУ

На вісімдесят другому році життя, 20 лютого 2008 р., відійшла у вічність Світлана Веселка – відомий український театральний критик. Залишила по собі понад три сотні друкованих матеріалів, неопрацьований архів, не укладену поки що ніким бібліографію праць, вірних і не дуже друзів: режисерів, акторів, театрознавців, письменників, поетів...

Народилась Світлана Рябокобиленко 11 січня 1927 р. у Ростові-на-Дону (Росія). Згодом із батьками переїхала до Луганська, де мешкала від 1929 до 1944 р.

Далі був повоєнний Львів із несподіваними для дівчини-“східнячки” враженнями. Пробувала себе в акторстві: навчалась у Київському державному театральному інституті ім. І. К. Карпенка-Карого, акторській студії при Львівському театрі юного глядача ім. М. Горького. Отримавши 1955 р. університетський диплом (закінчила факультет журналістики Львівського державного університету ім. Івана Франка), повернулась до театру – вже як “освічений глядач”, себто театральний критик.

Писала про театр невтомно: фестивалі, творчі огляди, семінари, підсумки сезонів, творчі портрети режисерів, акторів, художників, аналітичні статті, рецензії на вистави, есеї – немає такого театрального критичного жанру, в якому б їй не довелось працювати. Є в доробку й книга: “Олексій Коломієць” (1978).

Завдяки її друкованим працям маємо змогу досліджувати театральний процес України та регіону, зокрема упродовж шістдесятих, сімдесятих, вісімдесятих, дев’яностих років минулого століття. І все, що відбувалось у театральному Львові в новому, XXI ст., її хвилювало, бентежило не менше! Львівські театри – Академічний імені Леся Курбаса, Національний імені Марії Заньковецької, Перший український для дітей та юнацтва, обласний театр ляльок, театр “І люди, і ляльки” – завдячують Світлані Веселці зафіксованими для історії іменами, мистецькими подіями, явищами...



*Світлана Веселка*

Про театр не тільки писала, а й працювала у ньому: завідувачем літературної частини у Львівському театрі юного глядача ім. М. Горького, завідувачем літературної частини у Львівському академічному театрі ім. М. Заньковецької. Долучилась і до роботи Львівського міжобласного відділення Національної спілки театральних діячів України: на посаді консультанта.

А поза тим перелік нагород С. Веселки короткий: лауреат Державної премії ім. І. Котляревського (1997), премій УТТ (1977) та НСТД України (1990) в галузі театрознавства та театральної критики.

Переживши в останні роки життя важку хворобу, боролась за кожний прожитий день: писала... Для львівських часописів, “Українського театру”, і, звичайно, для “Просценіуму”. Писала власноруч, хоч кожне слово коштувало їй величезних зусиль. Власне, свою останню статтю до 90-річчя заньківчан – про Костя Губенка – передала до журналу незадовго до відходу. Цю статтю й пропонуємо читачеві.

У псевдонімі, що його обрала ще на початку критичної діяльності – мінливі барви. Подібно до мінливості життя театрознавця? власного характеру? Знаємо, що найулюбленішим кольором був зелений (надто – усі різновиди зелених жаб: в осиротілій тепер колекції їх десятки!). Одне напевно: у веселках не буває чорного кольору...



Світлана ВЕСЕЛКА

## ІЗ СІМ'Ї ЗАНЬКІВЧАН

*“Було це 1930 року, Театр ім. М. Заньковецької уперше поїхав на гастролі до Харкова. Мали відкритися “Диктатурою” І. Микитенка у клубі заводу “Металіст”. Щойно приїхали – і одразу до клубу. Зал великий, сцена простора. Але... зовсім не одягнена. Навіть куліс немає. Так, вірите, ніхто не пішов до готелю: поставили валізи і взялися за роботу.*

*А на ту пору в Харкові відбувався з'їзд письменників. То вони прийшли привітати нас із приїздом у столицю. Але бачать – таке діло, і самі засукали рукави...*

*Микитенко, Мамонтов, Первомайський, Ірчан носили, встановлювали декорації, щось фарбували, вішали, підмітали... Працювали мало не до третього дзвінка, а потім розійшлися: вони – в зал, а ми – у гримувальні...*

*І таке – щоправда, не за участю знаменитих письменників, у практиці заньківчан траплялося нерідко...”*

Це – з оповіді Костя Михайловича Губенка, заньківчанина із заньківчан, як його називали. Актор, він був байкарем-оповідачем з Богом даним почуттям гумору. Та це не дивина, адже він – рідний брат славетного творця “вишневих усмішок”, старійшини українських гумористів – Остапа Вишні. Не забудьмо і ще одного з братів – славного Василя Чечв'янського. Ото була родина!

Кость Михайлович був потрібен театрові.

Феноменальна пам'ять... Він пам'ятав про свій театр усе, що було пережито, зіграно, втрачено. Його питали, скажімо, навмання: де був театр у такому-то році на гастролях, які вистави грали, кого на яку роль ввели і з яких причин – “видасть” точну довідку. Та ще й додасть приповідку, без якої і театр не театр, як борщ без перцю.

Театр ім. М. Заньковецької завжди мав високу творчу репутацію, трохи хрестоматійно піднесений.



*Кость Губенко – Семен у виставі “Любов Ярова” К. Треньова, Запорізький український музично-драматичний театр ім. М. Заньковецької (нині – Національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької), 1939 р.*

У розповідях Костя Михайловича він наближався до слухача, постаючи у незнаних іпостасях свого буття: ліричних і гумористичних, зворушливих і таємничо-незбагнених. При цьому – нічого подібного до горезвісних “заштункових таємниць”! Та й які ж бо “таємниці” витримали б конкуренцію!

І завжди – у вирі театрального життя. Без нього заньківчани втратили б чимало принадних барв свого спектру. Чудовий співрозмовник, незамінний автор всіляких “капустяників”, веселих поздоровлень, розіграшів, без чого театр – лише красивий натюрморт. Багато заньківчан зберігають теплі й дотепні вірші К. Губенка з нагоди ювілею, прем'єри, присвоєння почесного звання, народження дитини тощо. Навіть виступи на зборах у нього були завжди цікаві та влучні. І – короткі!

Кость Михайлович не був “знаменитим”. Акторський його доробок досить скромний. Він грав

переважно ролі, котрі в другій половині програмки (правда, тепер за такі ролі так званого “другого плану” дають премії). А втім скажіть: яка це українська класична п’еса може обійтися без отих небалакучих наймитів, козаків, селян, чумаків... Йдеться не про масовку, а про персонажі, де досить однієї-двох реплік, а далі – фантазія... Що там говорити, як нічого балакати! Вміли писати наші класики! Уміння це, на жаль, втрачене, разом з тим гуртом персонажів. Час вимагає лапідарності!

Кость Михайлович у Театрі ім. М. Заньковецької від 1929 р. Це його єдиний професійний театр. Понад 200 ролей зіграв він, переважно комедійних. З-поміж них найвизначніші: Клим Заплатинський (“Підземна Галичина” М. Ірчана), Лопуцьковський (“Шельменко-денщик” Г. Квітки-Основ’яненка), Омелько (“Мартин Боруля” І. Карпенка-Карого), Скибко (“Дай серцю волю...” М. Кропивницького).

Концентроване почуття гумору й при цьому спокійні, ледь пригашені барви, насичені суто українською, суто заньківчанською неповторністю... Вони чимало варті! Ще й до того – дуже цінна риса: бездоганна мова! Кость Михайлович був тонким знавцем української мови, вірним її лицарем, охоронцем її чистоти й краси. До нього завжди зверталися за порадою, хоча в трупі було чимало ерудитів у цій галузі.

Ця якість і в його літературних творах. І хоча був він сімнадцятою, останньою дитиною в сім’ї, і письменницький хист “порозбирали” старші, йому також лишилося не так уже й мало!

Кость Михайлович – автор багатьох казок. Вони упродовж довгих років йдуть у Львівському театрі ляльок (“Коли ще звірі говорили” за мотивами казок І. Франка, “Івасик-телесик”). Він стояв – даруйте штамп! – біля

колиски цього театру, першою радянською п’есою в репертуарі якого була інсценована Губенком “Київська соната” Ю. Яновського.

Він взагалі нагадував казкаря, Кость Михайлович! Пригадую, як на зорі Львівського телебачення був він чудовим Хоттабичем у циклі передач для дітей “Скринька старого Хоттабича”.

Виступав К. Губенко як літератор і в іншому жанрі. Так, під час війни на сцені заньківчан, котрі тоді працювали у Тобольську, йшов його театр “Україна в борні”, написаний спільно із В. Харченком, а також сатиричний огляд “Марш дивізії СС від Берліна до небес”.

І хоча його ім’я не сягає акторських заньківчанських вершин, воно бездоганно світле і – чисте.



*Кость Губенко та Святослав Максимчук у виставі “Гріх і покаєння” І. Карпенка-Карого. Режисер – А. Горчинський. Львівський драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1965 р.*

*До 150-річчя Джакомо Пуччіні та  
110-ліття першого виступу Соломії  
Крушельницької в опері “Богема”*

Галина ТИХОБАСВА

## НАРОДЖЕННЯ, ЖИТТЯ І СЛАВА “БОГЕМИ”

Опера Джакомо Пуччіні “Богема” розпочала своє сценічне життя 1 лютого 1896 р. Прем’єра відбулася в туринському театрі “Regio”, диригував Артуро Тосканіні. Щоправда, тоді ще ніхто не знав, що ця вистава стане першою з тисяч і тисяч постанов опери в цілому світі. Не здогадувався про це і сам композитор, який тільки-но почав себе утверджувати після успіху опери “Манон Леско”. Власне, успіх “Манон” утвердив не лише певний статус Д. Пуччіні у музичному світі, але й був поворотним пунктом у матеріальній ситуації автора. Роки фінансових труднощів і нестатків минули назавжди. Тридцятип’ятилітній композитор нарешті міг зітхнути з полегшенням.

У цей час Пуччіні осідає в Торре дель Ляго, невеликій садибі поблизу відомого курорту Віяреджо. Мальовнича місцевість, віддалена від міської метушні й галасу, виявилася ідеальним місцем для творчої праці та відпочинку. Тут були написані усі наступні опери Пуччіні, за винятком останньої – “Турандот”. Тут, врешті, композитор знайшов по смерті місце вічного спочинку. Пуччіні був щасливим у Торре дель Ляго, називав його земним “раєм, королівством, де мешкають 120 осіб у 12 будинках”. Перебуваючи довший час за межами Італії у зв’язку із поставою своїх опер, композитор тужив за улюбленою місциною. Це підтверджують численні листи до друзів і рідних. Наприклад, до свого приятеля, художника Ферручо Паньї, він писав з Парижа: “Чудовий Ферро! Я заздрю Тобі, а Ти – мені. Так уже влаштований світ. [...] Я народжений для життя у Торре, а Ти – в Парижі. Я спраглий, як сніг сонця, як кава цукру, як Річчоні місця в сенаті – спокою гір, долин, лісу, червоного заходу ... Одне слово, усього того, що твій пензель увічнює з такою незмінною впертістю”[1].

Незважаючи на популярність, Пуччіні був дуже неспокійним у товаристві. Він ніяковів від овацій на



*Соломія Крушельницька  
і Джакомо Пуччіні.*

свою честь, а публічні виступи й інтерв’ю були для нього справжніми тортурами. Розповідають, нібито на бенкеті після успішної прем’єри “Манон Леско” присутні наполягали, щоб автор виголосив промову. Пуччіні спромігся лише вимовити: “Grazie a tutti”, себто “Дякую всім”, і незграбним рухом перекинув кілька пляшок і келихів, що стояли поблизу. Скромний і безпосередній у спілкуванні, він найкраще почувався серед невеликого грона відданих приятелів, до яких належала і Соломія Крушельницька. Тут завжди поводився розкуто, виявляючи безтурботність і неабияке почуття гумору. Про це свідчать фрагменти його кореспонденції та дотепи, про які згадують друзі. Саме він організував у Торре дель Ляго так званий “Клуб Богемі” з жартівливими правилами та стилем спілкування, наближеним до студентського життя. Життєлюб за натурою, був запальним у всьому. Присвячував вільний час полюванню, велосипедові, автомобілю, радіотехніці. Час від часу писав вірші. Проте, робив це без жодних літературних претензій і без наміру будь-коли їх надрукувати.

Емоційність та безпосередність були характерними рисами не лише вдачі, але й творчості композитора. Він говорив, що в нього переважає серце, а не фантазія. Напевно тому досить відносним був його зв’язок з веристським напрямком в італійській музиці. Адже, згідно з головною тезою естетики веризму, належало показувати життя таким, яким воно є насправді, а



в основі творів цього напрямку лежала звичайна життєво-правдива драма, яка уникала ширших ідейних узагальнень. Типовими композиторами-веристами були П'єтро Масканьї ("Сільська честь") та Руджеро Леонкавалло ("Паяци"). Найвлучніше про приналежність Пуччіні до цього музичного напрямку сказав один з дослідників творчості композитора: "Ідеалізуючи те, що є реальним, Пуччіні не був веристом. Веризм для нього – це відкриття елементу поезії в реальності". Справді, композитор наділяє персонажів своїх опер, які були звичайними людьми, незвичайними почуттями, ідеалізує їхні стосунки. Прикладом можуть слугувати герої його опер "Мадам Баттерфляй" і "Тоска". У листі до музичного критика Карла Клаузеґґа він ділиться своїми враженнями від творів письменників-веристів: "І та, і друга річ не виходить з кола людської мерзоти, де панує нищість. А я жадав би опинитися десь між поезією та ідеальною хореографією, або ж зустрітися із сильними і великими пристрастями, високими і суперечливими почуттями"[2]. Можливо тому роман французького письменника Мюрге "Сцени із життя богем" відразу сподобався композиторові. Він згадував: "У цьому студентсько-мистецькому оточенні я відчув себе, як удома. [...] У книжці Мюрге я знайшов усе, чого шукав і що люблю: свіжість, молодість, пристрасть, веселість, сльози, виплакані в подушку, кохання, яке

дарує радість і страждання. Там є люди, є почуття, є серце. Але, понад усе, – є поезія, чарівна Поезія"[3].

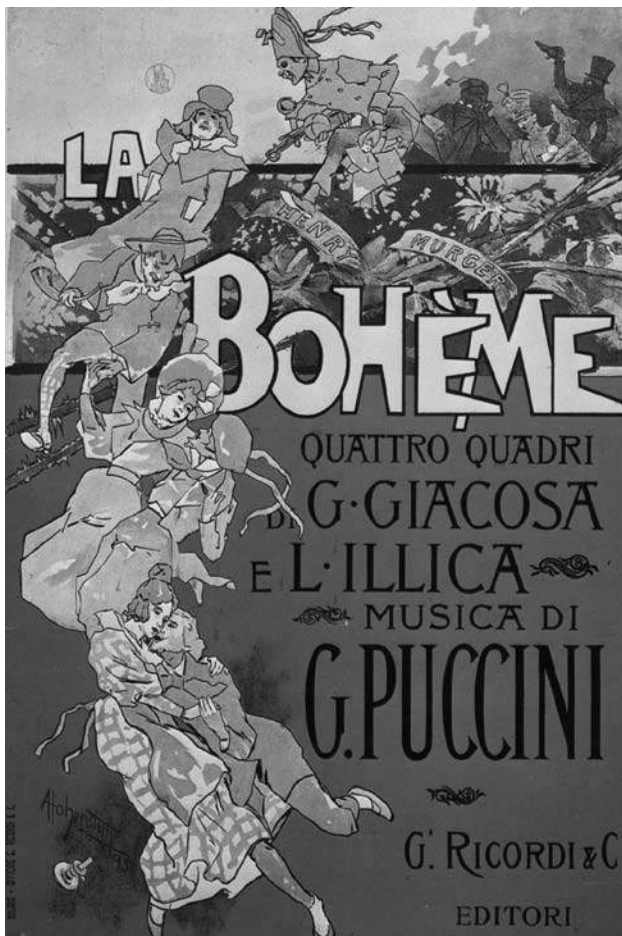
До праці над лібрето нової опери Пуччіні та його незмінний імпресаріо Джуліо Ріккорді запросили Луїджі Ілліку, автора лібрето "Манон Леско", та Джузеппе Джакозу, професора літератури у Міланській консерваторії. Авторська спілка Ілліка-Джакоза була ідеальною для перероблення роману на сценічний твір. Проте, і цього разу повторюється історія, що траплялася під час роботи над лібрето "Манон Леско". Композитор буквально "замучує" своїх колег вимогами змін та доповнень. Врешті, вони не витримують таких умов праці, і Джуліо Ріккорді використовує усю свою дипломатію, щоб не допустити до зруйнування цього чудового літературно-музичного ансамблю. Сам Маєстро пізніше напише: "Зізнаюся щиро, що моя вимогливість могла б навіть святого вивести з рівноваги. Щоб мати остаточний текст сцен і віршів, ми затратили два роки. Зате написане нарешті лібрето було справжньою "цукеркою"[4].

Під час написання опери "Богема" трапилося непорозуміння між двома відомими композиторами, улюбленцями італійської публіки – Джакомо Пуччіні та Руджеро Леонкавалло. Прикрий інцидент не лише розлучив давніх друзів, але й дав змогу деяким критикам звинуватити Пуччіні в нелояльності до колеги. 18 березня 1893 р. Пуччіні випадково зустрів у Мілані



*Глядацька зала театру "Реджо" в м. Парма.*

*Соломія Крушельницька – Мімі в опері Дж. Пуччіні "Богема"*



Клавір опери Дж. Пуччіні "Богема".

автора "Паяців". За склянкою вина зайшла мова про творчі плани. Виявилось, що обидва композитори працюють над однією і тією ж темою, пов'язаною з романом Мюрге. Наступного дня у часописі "Secolo" з'явилося офіційне повідомлення про те, що маестро Леонкавалло вже кілька місяців працює над створенням нової опери за романом "Сцени з життя богемі", до якої сам написав лібрето. Це стало несподіванкою для Пуччіні. За порадою Ріккорді він помістив аналогічне повідомлення. У пресі розгорнулася дискусія: кому належить першість у написанні "Богемі". Підсумувала полеміку стаття Пуччіні, яка закінчувалася словами: "Зрештою, хіба усе це має значення? Нехай він пише, і я буду писати, а публіка розсудить!" Так і трапилось. Опера Леонкавалло вперше була виставлена 5 травня 1897 р. в театрі "La Fenice" (Венеція), тобто через рік після прем'єри опери Пуччіні. Вистава мала великий успіх. Проте він виявився нетривалим. Щодо музики, то опері бракувало цілісності та шляхетності стилю, який є в творі Пуччіні. Син італійського півдня, Леонкавалло був чудовим інтерпретатором близьких йому тем, однак не зумів переконливо показати паризької богемі, хоч спеціально

їздив до Франції вивчати атмосферу богемного життя. Мабуть, через це "Богема" Леонкавалло не втрималася в репертуарі театрів, зазнавши долі багатьох інших забутих сьогодні опер цього композитора.

Доля твору Пуччіні виявилася щасливішою. Як уже згадувалося, праця над лібрето тривала понад два роки. Роман Мюрге, який зацікавив обох композиторів вишуканою стилістикою, сміливим поглядом на суспільні проблеми свого часу, виявився дуже складним для сценічної переробки. Партитура "Богемі" була закінчена в Торре дель Ляго 19 грудня 1895 р. Композитор розділив оперу на чотири дії, кожна з яких має свою назву: "У мансарді", "В латинському кварталі", "Біля застави", "У мансарді". У творі зображені молоді люди, якими ніхто не цікавиться, життя яких – це постійна боротьба зі злиднями. Проте, з цієї сірої щоденної реальності Пуччіні зумів вичарувати стільки поезії і пристрасти, що його "Богема" стала одним з найдинамічніших та найекспресивніших творів музичного театру. Вона завоювала глядача і слухача своїм стрімким темпом і буквально геніяльною характеристикою кожного з персонажів. Поруч з фрагментами, які б могли оздобити найкращу комічну оперу, їй не бракує ліризму і глибоких драматичних переживань. Усе це, як не дивно, органічно поєднується і вражає своєю безпосередністю та щирістю. Композитор не лише легко й швидко переходить від комедії до драми, але й поєднує ці два жанри в одній сцені. Яскравий приклад – закінчення третьої дії опери, коли на тлі жартівливої сварки Марселя і Мюзетти бачимо сповнену драматизму сцену прощання Рудольфа та Мімі. Музичні критики прирівнюють її за майстерністю до останнього акту "Ріголетто" Верді.

Отже, прем'єра "Богемі" відбулася в театрі "Regio" під керівництвом Артуро Тосканіні, молодого диригента з Парми, який згодом стане найкращим інтерпретатором опер Пуччіні. Публіка загалом тепло сприйняла нову оперу. Проте, несподіванкою для автора і його друзів була негативна критика вистави на сторінках туринської преси. Один із журналістів у своїй рецензії писав: "Опера "Богема" не залишила ні враження у слухачів, ні сліду в історії оперного театру"[5]. Інший повчав композитора: "Якщо сьогодні автор "Богемі" мав успіх у театрі, то це не означає, що так буде завжди. Краще було б, якби він повернувся на справжню дорогу в мистецтві"[6]. Карло Дормевіллі, один з найвпливовіших авторитетів музичного театру, виніс вирок новій опері Пуччіні, телеграфуючи після прем'єри до своєї агенції: "Богема", опера помилкова, не втримається"[7]. Невизначена ситуація дратувала й пригнічувала композитора. Він так розповідав про свій стан: "Ввечері я щасливим повернувся до готелю після успішної прем'єри, а вранці



наступного дня мене “вбили” журналісти”[8]. Дослідники творчості Пуччіні вважають, що злостиву кампанію на сторінках туринської преси спланували і провели його недруги. Підтвердженням цього стали позитивні рецензії приїжджих рецензентів, які побували на прем’єрі в Турині. Так, на думку кореспондента з Риму Пуччіні “пише музику зрозумілу, зворушливу та безпосередню і, що найважливіше, далеку від примітивізму.” Музичний критик одного з генуезьких часописів припускав: “Можливо, я оптиміст, але передбачаю тріумфальний похід цієї опери”. Проте, найпереконливішим аргументом на користь опери Пуччіні був той факт, що “Богему” протягом двох місяців з величезним успіхом виставляли 24 рази в театрі “Regio”!

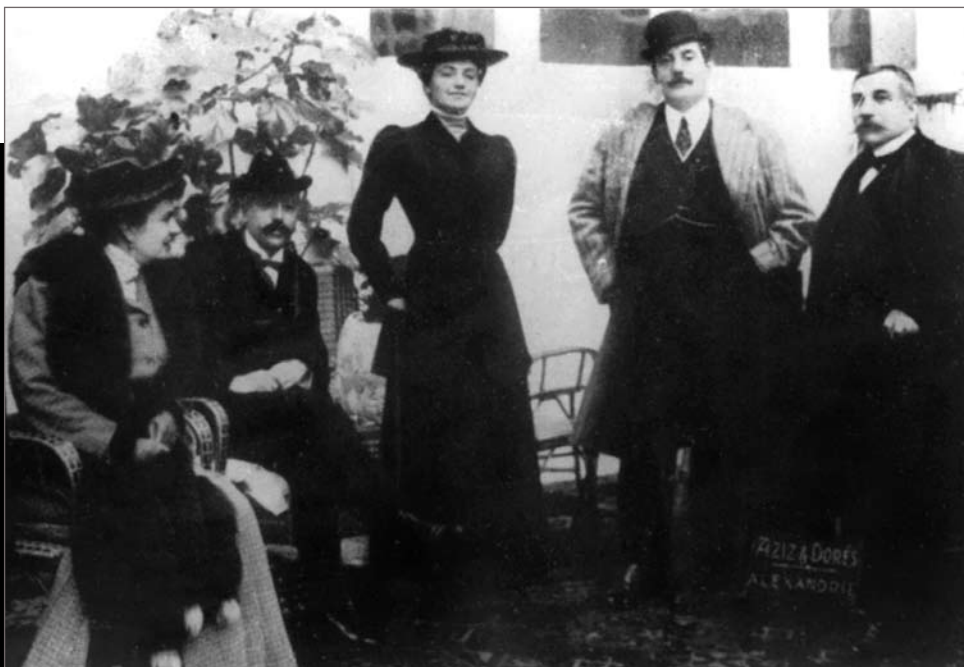
Нова опера відразу після прем’єри в Турині впевнено почала завойовувати сцени інших театрів Італії та Європи. 23 лютого 1896 р. їй аплодували слухачі “Argentina” в Римі, згодом вона успішно йшла на сцені “San Carlo” в Неаполі. І, нарешті, мала незаперечний тріумф у Палермо під керівництвом Леопольдо Муньйоне. Ентузіазм публіки, яка не хотіла залишати зали, був такий великий, що вже розгримовані артисти були змушені повторити половину останньої дії під акомпанемент небагатьох оркестрантів, які ще залишилися в театрі.

У Парижі “Богема”, починаючи від першої вистави, мала незмінний успіх. Пуччіні писав у листі до Л. Іллікі 18 березня 1903 р.: “Муньйоне приїхав учора відвідати мене. Він був у Парижі на 102-й виставі “Богемі”. Приймали захоплено (краще, ніж в Італії). Театр був переповнений, як завжди, коли

іде “Богема”. Муньйоне зустрів Массне, і той сказав йому, що Пуччіні мав у Парижі такий успіх, якого не мав ніхто з французів”[9].

Соломія Крушельницька була серед видатних співаків, які спричинилися до становлення та сценічного розквіту нової опери Пуччіні. Музичні критики називали її ідеальною Мімі. У час, коли “Богема” утверджувалася в репертуарі театрів, нашу артистку та автора опери вже поєднували щирі приятельські стосунки. Творча співпраця композитора і співачки розпочалася у грудні 1895 р. і була пов’язана з “Манон Леско”, попереднім твором Пуччіні, який приніс йому визнання, а для Крушельницької став успішним оперним дебютом на італійській сцені. Сестра співачки Олена згадувала про той час: “1-го грудня 1895 року ми вже були у Кремоні, і Соломія відразу ж приступила до репетицій спочатку під фортепіано, а потім із оркестром. На останній репетиції був присутній Пуччіні з дружиною та дочкою. Я сиділа з ними в залі, а Пуччіні і Соломія та інші співаки проводили репетицію вистави на сцені. Вся родина Пуччіні ставилася до нас дуже сердечно. Ми часто зустрічалися, ходили на прогулянки, і наше знайомство поступово переросло в дружбу. Опера мала великий успіх, Пуччіні був дуже радий...”[10].

У січні 1898 р. Крушельницька вперше виступила в “Богемі” на сцені пармського театру “Regio”, вибравши цю оперу для свого бенефісу. “Gazzetta di Parma” писала: “Партія Мімі у трактуванні Крушельницької не викликає жодних нарікань; вона відтворює всю гаму почуттів, ніжність і солодкий смуток, що властиві цьому тонкому створінню. Голос співачки підкреслює спалахи палкої пристрасти.



Сидять: Ельвіра Пуччіні – дружина композитора, Чезаре Річчоні – чоловік С. Крушельницької, стоять: Соломія Крушельницька, Джакомо Пуччіні, диригент Клеофонте Кампаніні. 1910 р.



Найбурхливіші оплески, що прозвучали вчора ввечері, оплески захоплення і вдячності, були призначені саме для неї, і Крушельницька, що вперше виступила в образі Мімі, певна річ, не забуде того тріумфального хрещення, яке вона прийняла у цій ролі перед пармською публікою ...”[11].

1-го жовтня того ж року “Богема” відкрила новий сезон у Варшавській опері. Прем’єру підготував італійський диригент Вітторіо Подесті, який і керував виставою за участю провідних польських та запрошених італійських співаків. Відомий дослідник історії польського театру Тадеуш Сільверт, пишучи про сезон 1898/1899, стверджував, що значне поштовхування в розвитку оперного мистецтва у той час відбулося саме завдяки прем’єрі “Богемі”, поновленню польських опер “Гоплана” і “Графиня”, а також участі у виставах “зірок” з цілого світу, якими захоплювалася публіка. Серед них, на його думку, найбільше визнання здобули Пачіні, Королевич і Крушельницька, яка викликала абсолютне захоплення як Мімі в “Богемі”. Молода співачка, що недавно прибула до театру, за словами музичного критика Райхмана, “маючи за собою лише кількітню сценічну кар’єру, завойовувала Варшаву в спосіб до того часу не відомий у театральному світі”[12]. Музичні оглядачі писали: “Якщо перша постава опери “Богема” Пуччіні ( у Варшавському театрі – авт.), де брали участь такі видатні артисти, як Стеле і Гарбін, справила на публіку пречудове враження, то нинішня сценічна інтерпретація безперечно залишиться в анналах нашого театру. Крушельницька і Руссітано розвинули те, чого досягли перші виконавці, і публіка відчула нові душевні хвилювання, заново переживаючи сумну розповідь про кохання Мімі і Рудольфа. ... Слухачі, як завжди, гаряче вітали Крушельницьку за ефектність гри, за почуття, за чудовий голос. У сцені смерті вона примусила плакати переповнений зал ...”[13].

На початку 1903 р. нашу артистку запросили на виступи до знаменитого театру “San Carlo”. Часопис “Don Magzio” писав: “[...] Нескінченні оплески на честь Крушельницької. Вчора ввечері Соломія Крушельницька вперше постала перед неаполітанською публікою, тією самою публікою, яка була, є і завжди буде грозою всіх артистів минулого, сучасного і майбутнього. І тому особливо приємно визнати, що радіснішого, святковішого й люб’язнішого прийому не можна було й чекати. Публіка Неаполя визнала пречудовими голос, вигляд і поведження синьйорини Крушельницької; вона відзначила її неабиякий драматичний хист і високе артистичне чуття; вона вітала її, викликала на “біс”[14]. Часопис “Il Pungolo” помістив розлогу та оригінальну рецензію на виставу опери “Богема” за участю співачки під промовистою назвою “Богема” ... одужує”. Її автор іронічно називає свій

власний допис “віртуозним твором”, який присвячує синьйорі Крушельницькій. Отже, музичний критик пише: “Від самої появи на світ “Богема” хворіє на ... вокальне недокрів’я; здавалося, й цього року вона не реагуватиме на всілякі зміцнюючі засоби й різні там окиси заліза, що їх виробляє міжнародна фармацевтична індустрія. Та ось враз на обличчі розквітнув рум’янець і кров по-молодечому завирувала у виснажених жилах. Синьйора Крушельницька і Алесандро Бончі виявилися гідними подиву хіміками ... [...] Цього разу я хочу скасувати прикметники і сказати, що Крушельницька – це просто артистка, артистка як співачка і як драматична виконавиця. Вона майстерно і невимушено володіє своїм срібним голосом, видобуваючи із звукового апарата найтонші почуття для виразу [...] радощів або страждань. Вона здається мені найдосконалішою Мімі, яку я будь-коли бачив. [...] Мальовничий образ Мімі є здобутком Крушельницької не лише як актриси, а насамперед як співачки, що стримано і водночас виразно забарвлює його чудовим колоритом і модуляціями свого вокалу. Така безмежно ніжна і граціозна у першій дії, вона стає уособленням трагізму в фінальній частині опери. [...]

О! Синьйора Крушельницька – це справжня артистка”[15].

*Ілюстрації до статті – з фондів Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові*

1. Пуччіні Д. Письма. – Москва, 1971. – С. 72.
2. Там само. – С. 125.
3. Sandelewski W. Puccini. – Kraków, 1973. – S. 74.
4. Там само. – С. 75.
5. Там само. – С. 85.
6. Там само.
7. Там само. – С. 86.
8. Данилевич Л. Джакомо Пуччіні. – Москва, 1969. – С. 100.
9. Пуччіні Д. Письма... – С. 98.
10. Соломія Крушельницька: Спогади, матеріали, листування / Упорядкув., вступ. ст. та прим. М. Головащенко. – К., 1978. – Т.1. – С. 57-58.
11. Соломія Крушельницька: Спогади, матеріали, листування / Упорядкув..., вступ. ст. та прим. М. Головащенко. – К., 1979. – Т.2. – С. 77-78.
12. Dzieje teatru polskiego / Pod red. Tadeusza Siverta. T.4. Teatr polski w latach 1890-1918: zabór rosyjski. – Warszawa, 1988. – S. 102.
13. Соломія Крушельницька: Спогади, матеріали, листування / Упорядкув., вступ. ст. та прим. М. Головащенко. – К., 1979. – Т.2. – С. 21.
14. Там само. – С. 85.
15. Там само. – С. 87-88.

Надія ЛУКАВЕЦЬКА

## ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ЯРОСЛАВА ЛУКАВЕЦЬКОГО

Уперше з творчістю художника Ярослава Лукавецького львів'яни ознайомилися завдяки виставці його театральних робіт, яку було відкрито 2002 р. з нагоди Міжнародного дня театру у ЛНУ імені Івана Франка (в приміщенні Музею історії Університету). Того ж року в ч. 1 (2) журнал "Просцениум" видрукував ґрунтовну статтю про митця, яку написала М. Кошелінська.

Двадцять восьмого березня 2008 р. минуло 100 років від дня народження Майстра. Відзначаючи цю урочисту дату, представники адміністрації Івано-Франківської області разом із родиною художника, знайомими, друзями зі Львова та з-за кордону поклали квіти на могилу в місті Снятині (Івано-Франківська обл.). На фронтоні Коломийської дитячої художньої школи закріплено меморіальну дошку Я. Лукавецького, на відкритті якої виступив заступник голови обласної державної адміністрації В. Гладій, представники мерії Коломиї, а від родини – онук Лесь Лукавецький, нині – кандидат медичних наук. На ретроспективній виставці в Коломийському музеї Гуцульщини та Покуття організатори свята представили понад 100 робіт Я. Лукавецького, переважно портретів видатних діячів України (Б. Лепкий, В. Блавацький, В. Кубійович, Гарасовська, З. Штундер-Людкевич, І. Біберович та ін.). Особливу увагу привернув портрет дружини художника, виконаний з великою любов'ю та натхненням. Променисті очі і м'яка посмішка ніби промовляли до всіх присутніх. Крім портретних робіт, були представлені пейзажі, натюрморти, ескізи оформлення театральних вистав.

Преміями ім. Я. Лукавецького в галузі живопису та архітектури (їх вручав заступник голови Івано-Франківської облдержадміністрації В. Гладій) були відзначені Володимир Нумений – учень художника, лавреат багатьох міжнародних конкурсів, член Національної спілки художників України, почесний професор у Римі, Голландії, Німеччині – та Марія Матвійчук, гуцульська майстриня, яка у 2006–2007 рр. створила серію унікальних іграшок із сиру.

Виступали на святі письменник-мистецтвознавець Мирослав Аронець, художник з Івано-Франківська Василь



*Родина Лукавецьких з друзями біля щойновідкритої меморіальної дошки Я. Лукавецького. Коломия, березень, 2008 р.*



Корпанюк, єпископ Коломийський і Чернівецький Микола Сімкайло, учні Я. Лукавецького.

У Львівському Національному музеї ім. А. Шептицького 8 травня відбулось відкриття виставки, теж присвяченої 100-річчю від дня народження Я. Лукавецького. Про життєвий і творчий шлях художника розповіла мистецтвознавець, заслужений діяч мистецтв України Л. Волошин. Вона згадала чимало фактів і подій з особистих контактів з художником. Виступили також учениця Майстра – З. Штундер-Людкевич зі своїми спогадами та кандидат мистецтвознавства Р. Яців. Від родини промовляла О. Лукавецька – наймолодша правнучка.

Ще одну виставку готують художники Івано-Франківська. В цьому місті митець прожив до арешту роки найінтенсивнішої своєї творчої та громадської діяльності. Сумно, що майже усунулась від святкування ювілею влада Снятина, рідного міста, для якого художник зробив так багато в галузі архітектури. Там

була організована невелика виставка з фотоматеріалів у Музеї М. Черемшини.

Про ювілей митця і його виставки відгукнулись львівські газети “Новий погляд”, “Високий замок”, івано-франківські видання, львівське та центральне телебачення, львівське радіо. Спогади самого художника опубліковані в журналі “Дзвін”. До друку готується альбом його робіт.

Нашадки Я. Лукавецького також обрали для себе в житті мистецький шлях. Внучка М. Лукавецька вчиться на I курсі Івано-Франківського університету ім. В. Стефаника на факультеті дизайну, а правнучка Олександра Лукавецька – в коледжі ім. І. Труша.

Ярослав Лукавецький – один із видатних художників-портретистів ХХ ст. Його твори нікого не залишають байдужими викликають почуття гордості за те, що в тяжкі для, України часи він не покинув рідного краю, а працював для свого народу, для наступних поколінь.

Художник писав у своїх спогадах: “... я засвідчив своє чесне, непохитне ставлення до батьківщини; ... я й мільйони мені подібних врятували людство від нахилу до зла; ... маю за честь, що я, колишній в’язень, не відступив від правди й справедливості”.

*Фрагмент експозиції та відкриття виставки творів Я. Лукавецького. Коломия, березень, 2008 р.*





Оксана КОВАЛЬОВА

## ГАЛИЦЬКИЙ СПІВАК ЛЮБОМИР МАЦЮК: НЕЗНАНІ СТОРІНКИ ТВОРЧОСТИ

Українська діаспора – одна з найчисленніших серед планетарних етнічних поселень. Опинившись за межами своєї батьківщини, українці пройшли нелегкий процес інтегрування в чужому іншомовному середовищі. Вони показали народам усього світу свою унікальність у досягненні економічного зростання, збереженні та розвитку духовної національної культури у часто несприятливих умовах емігрантського життя.

До основних причин, які змушували, зокрема, українських співаків шукати кращої долі за кордоном, належать: соціально-економічні, політичні, відсутність української державності, власних оперних театрів, що унеможлиблювало вияв професійних здібностей на теренах своєї батьківщини. Українці, що проживають і роблять кар'єру за межами батьківщини – велика цінність і для України, і для інших держав, а їхня діяльність поза теренами батьківщини – одна із важливих складових загального культурномистецького процесу.

Про окремі постаті українських галицьких співаків-емігрантів йдеться у “Словнику співаків України” Івана Лисенка, у праці музикознавчої комісії “За-



*Любомир Мацюк*



*Ія Мацюк*

писки наукового товариства ім. Т. Шевченка” (том ССХХІ), в архівних документах родини Мацюків, в автобіографічних нарисах М. Скала-Старицького, книзі “Й свого не цурайтесь” та фотоальбомі “Миті життя” Й. Гошуляка, статті “З музикою крізь життя” Я. Михальчишина, “Ів. Синенька-Іваницька” С. Білокозя, “Історія однієї кар’єри” С. Павлишин, “Adagio”, редакція та упорядкування матеріалів О. Нагірної-Кузишин та Г. Кузишин-Голубець, книзі діячів українського театрального мистецтва “Наш театр”, дипломній роботі студентки вокального факультету М. Калитяк. Проте творча постать галицького співака Любомира Мацюка у повному обсязі до цього часу залишалася в тіні. Коротку інформацію про Л. Мацюка як учня О. Бандрівської знаходимо в кандидатській дисертації “Львівська вокальна школа другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття” Мирослави Жишківич.

Ми спробуємо на прикладі виконавської діяльності галицького співака Любомира Мацюка висвітлити відомості про збереження, примноження

і розвиток традицій української музичної культури у світовій еміграції, використати дотепер невідомі джерела.

Любомир Мацюк народився в Галичині, 30 вересня 1918 р., в с. Унятичі, тепер Дрогобицького р-ну. У 1947–1959 рр. проживав і працював у Бразилії. У 1959 р. переїхав до США, де проводив плідну концертну та громадську діяльність. У 1980 р. виїхав до Польщі, де й завершився його творчий і життєвий шлях (17 лютого 1991 р., м. Лодзь).

Вокальну освіту здобув у Вищому Музичному Інституті ім. М. Лисенка у Львові (1936–1939 рр., клас Одарки Бандрівської). Деякий час навчався і в Адама Дідура. Вдосконалював вокальну майстерність у Берліні та Відні. Виконавська діяльність Любомира Мацюка znana в багатьох країнах світу: Німеччині, Бразилії, США, Канаді, Польщі.

Упродовж усього життя він пропагував українське мистецтво, починаючи від найперших своїх виступів. Так, 27-літній співак у залі лйпцизького оперного театру “*Dreilieden*” взяв участь в українському концерті 17 грудня 1944 р., виконавши твори М. Лисенка, Н. Нижанківського, Б. Лятошинського, А. Волошина.

Навесні 1947 р. в таборі біженців в Ерлянгені було проголошено, що Бразилія приймає до себе невелику кількість емігрантів з Європи, але це мають бути хлібороби та ремісники. Туди записалося молоде подружжя Мацюків з надією, що через деякий час зможуть розпочати у Бразилії свою професійну мистецьку діяльність. Уже на кораблі Л. Мацюкові вдалося організувати з емігрантів мішаний хор, який через тиждень дав свій перший виступ.

Незабаром, після прибуття корабля на острів Квітів у Ріо-де-Жанейро, у столичній пресі з’явилися публікації про українців загалом та українських митців зокрема. Сама поява на сцені молодого симпатичного пари була вже запорукою успіху, а майстерне виконання української та зарубіжної вокальної програми цілковито “здобуло” бразильських слухачів. Артистів називали єдиними професійними співаками-українцями в Бразилії.

Четвертого жовтня 1947 р. у місті Куритиба в домі Хліборобсько-Освітнього Союзу (ХОС), відбувся концерт Ії та Любомира Мацюків. Вони виконували твори українських композиторів, стрілецькі пісні та дуети з оперети “Циганський барон” Й. Штрауса, опери “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського.

Незабаром, 30 лютого 1948 р. Л. Мацюк уперше показує на бразильській сцені фрагменти опери “Запорожець за Дунаєм”, виявивши не лише вокальний, а й режисерський талант. Він створює мистецький гурток, об’єднавши хор і драматичну студію. Завдяки цьому щонеділі в церкві люди мали можливість слухати хоровий спів.

У 1948 р. Л. Мацюк виступає у концерті, присвяченому 100-літтю заснування Куритиби, співає для тодішнього бразильського президента генерала Е. Дутри, що засвідчило, безумовно, про велике визнання співака-українця. У свої концертні програми Л. Мацюк включає класичні твори бразильських композиторів, твори митців XVIII–XIX ст. і завжди обов’язково – твори українських авторів, з відповідними поясненнями тексту пісень для тамтешньої публіки. На прохання Комітету святкування 100-ліття Куритиби Л. Мацюк підготував хор, який виконав українські народні пісні. Одночасно митця запрошено на посаду професора сольного співу до найбільшої Державної Академії мистецтва та музики в Куритибі.

На телебаченні у Сан-Пауло співак виконує твори європейських композиторів українською мовою. “Завдяки здобутому успіху в телевізійній передачі “Пірані-Фіалко” Л. Мацюка запрошено виступити знову, на цей раз в українському національному строї, з типово українським репертуаром” [1].

На виступ Л. Мацюка в оперному театрі м. Сан-Пауло (6 квітня 1949 р.) визначний музичний критик д-р Рікарді дає таку рецензію: “Л. Мацюк має голос приємного тембру, добре поставлений, з солідним опертям в усіх регістрах, послідовно застосовує мікст як засіб виконання, й треба зазначити його вміння прекрасної побудови фрази. Добре відомо, якої ерудиції вимагає камерне мистецтво. Камерний співак повинен суворо контролювати себе, пам’ятаючи про свою роль посередника між автором та аудиторією” [2].

У вересні 1950 р. місто Блюменау, культурний центр Естада Санта Катарина, так само, як Куритиба, вважало за честь запросити на свято свого століття українського співака (1950). Театр “Карлос Гомес” поставив нову бразильську оперу “Аніта Гарібальді”. Композитор, професор Н. Гойер, запропонував Л. Мацюкові відтворити образ Гарібальді, італійського героя, що боровся разом із бразильською героїнею Анітою за волю Південної Бразилії. Критика схвально оцінила виступ Л. Мацюка: “З-поміж усіх виконавців він виявив найбільш рутини. Голос його приємний, звучний і експресивний, а дикція чітка. Він почувався на сцені певно та свobodно”. І знову – цікаве запрошення – на посаду професора співу при новій консерваторії м. Блюменау [3].

Любомир Мацюк неначе здійснює своєрідне турне містами Бразилії та всієї Америки. В залі куритибського Хліборобсько-Освітнього союзу (ХОС) 11 серпня 1956 р. знову звучать голоси Ії та Любомира Мацюків. І знову бразилійці слухають твори українських композиторів: В. Матюка, Д. Січинського, Я. Степового, М. Лисенка. Друга частина концерту була укладена з перлин світового та бразильського

мистецтва. Концерт справив на всіх присутніх глибоке враження, а у “Визвольний фонд” додав 7. 300 круїзерів. “Завдяки відданості співаків подружжя Мацюків, наше громадянство, крім культурно-мистецького відпочинку, крім незабутнього враження, викликаного українськими мелодіями, гідно подбало й за успіх доброї справи”, – зазначалось у часописі “Наш клич” від 8 листопада 1956 р. [4].

У Бразилії Л. Мацюк наспівав свої перші платівки, які користувалися великою популярністю серед українців у вільному світі.

Концерт Мацюків у Нью-Йорку відбувся 28 квітня 1959 р. У першому відділі прозвучали твори західноєвропейських композиторів Перголезі, Моцарта, Глюка, Чілеа, дуети з опер “Приятель Фріц” П. Масканьї, “Твараньї” К. Гомеса. У другому відділі – як завжди з успіхом – твори українських композиторів: В. Заремби, Я. Степового, Н. Нижанківського, А. Волошина, Б. Лятошинського, А. Гнатишина, М. Фоменка [5].

Далі – Буенос-Айрес, де 15 березня 1957 р. відбулося декілька концертів за участю Л. Мацюка. Перший – влаштував Союз Українсько-Аргентинських студентів, другий – товариство “Просвіта”. Прощальний концерт був zorganizований товариством “Відродження” у репрезентаційному салоні Українського Національного Дому. “Програма концерту складалася з трьох відділів: I – переважно твори італійських композиторів, II і III – українські твори” [6].

До США Л. Мацюк переїхав 1959 р., де проживав до 1980 р. У Чикаго він постійно виступав на українській сцені, а також на італійському телебаченні. Співак майже цілковито присвятив себе камерній музиці, яка, як відомо, ставить дуже високі музичні, технічні та культурні вимоги до кожного виконавця. Композитори Б. Кудрик, О. Бобикевич, А. Гнатишин писали ліричні пісні лише для Л. Мацюка. У співака був цікавий репертуар, і кожен твір артист тонко, з чуттям і великою музикальністю зумів передати слухачеві.

Преса зафіксувала виступ 15 березня 1959 р. Любомир та Ія Мацюки виступили в залі Детройтського Інституту Мистецтв. У першій частині вони виконали арії італійських композиторів, у другій – прозвучали “Зимою”, “Серенада” Я. Степового, “Аріозо” М. Фоменка, “Ой у полі” Б. Лятошинського, “Бабине літо” Д. Січинського та ін.

Акомпаніатором Любомир та Ія Мацюки запрошували піяністку Л. Бульбу (березень 1959 р. – Філадельфія та Ньюарк, квітень 1959 р. – Нью-Йорк). У статті “Любо та Ія Мацюки в Ньюарку” зазначається: “Поява цих співаків на українській сцені – це незвичайне явище для української спільноти ЗДА. Це, здається, єдине подружжя співаків в історії українського вокального мистецтва, яке репрезентує його у вільно-

му світі. У першій частині твори таких світових майстрів, як Перголезі, Моцарта, Глюка, Маттеї. У другій частині прозвучали твори українських композиторів. Акомпанувала – Л. Бульба” [7].

Р. Савицький у статті “Л. та І. Мацюки у Філадельфії” інформує: “У філадельфійському концерті п. Мацюки представили численній публіці високий клас камерних співаків, виконуючи різноманітну програму пісень, арій та дуетів, пісні і арії композиторів XVIII ст. (Перголезі, В.А. Моцарта, Глюка, Маттеї), ліричні фрагменти музики П. Масканьї, Ф. Чілеа, А. К. Гомеса та багато творів українських композиторів. Співаки показали добру техніку, розуміння стилю та музикальність...” [8].

В останніх числах жовтня 1959 р. Л. Мацюк здійснив поїздку до Канади, про що сповіщав “Голос України”: “25 жовтня 1959 – єдиний концерт у м. Торонто, перед від’їздом співака до Німеччини, де виступатиме в операх, ораторіях та в концертах. У програмі – українські, західноєвропейські та американські твори. Акомпанує професор Л. Туркевич” [9].

...Отже, Європа, Німеччина. Вісімнадцятого листопада 1961 р., заходом “Музичної Молоді Німеччини” та під патронатом Міністерства культури на Баден-Віртемберг відбувся перший виступ співака Л. Мацюка у Штуттгарті. Він представив слухачам арії з опер В. А. Моцарта “Дон Жуан” і “Чарівна флейта”, вибрані пісні Ф. Шуберта та “Любов поета” Р. Шумана під акомпанемент малого камерного оркестру. У деяких німецьких часописах були вміщені короткі замітки про виступ співака. Так, д-р Вінке у журналі “Stuttgart Zeitung” так характеризує виконання творів німецьких композиторів: “Ми знаємо, що Л. Мацюк – українець, і тому ще більше належить йому признання за розуміння й передання ідеального стилю німецьких композиторів. У піснях Шуберта відчувалася глибина думки” [10].

У грудневому концерті Л. Мацюка у “Sofiensaal” прозвучали за незмінною традицією пісні галицьких композиторів: “Ах, де ж той цвіт?” О. Нижанківського, “Веснівка” В. Матюка. У статті О. Бобикевича читаємо, однак, досить звичний у всі часи текст: “Публіка захоплювалася піснями і нагороджувала співака рясними оплесками. Та накінець запитання до наших мюнхенських громадян: Чи ж так мало цінимо свою українську музику і пісню, що на заповідний концерт приходять тільки незначна частина співолубних громадян, через що зал впововину світив пусткою? Чи ж не зацікавлені ми у тім, щоб свої пісні почути у виконанні свого, хоча досі незнамого співака? Чи ж таким поступовуванням маємо заохочувати нашу молодь, щоб в неї зростало зацікавлення і любов до такої взнеслої речі, як музичне мистецтво?” [11].



Але Любомир Мацюк і надалі вважає своїм найвищим обов'язком – мистецьким і громадянським – нести і країнам, і іншомовному слухачеві українську пісню, доносити до слухачів зразки світової музики. 22 листопада 1962 р. в концерті для “Амерікен Гевз” у Штуттгарті він співає твори південноамериканських та українських композиторів.

Двадцять першого листопада 1962 р. українська громадськість Мюнхена відзначала 44-ті роковини проголошення самостійності й соборності Української Держави. Управа Центрального Представництва Української Еміграції в Німеччині (ЦПУЕН) організувала з цього приводу святкову академію. Л. Мацюк під супровід О. Бобикевича виконав “Ой поля, ви поля” В. Барвінського, “Надії”, “Зелений гай, пахуче поле” Я. Лопатинського, “Ой гляну я, подивлюся” М. Волошина, “Діброво, зелена” А. Гнатишина.

У 1962-63 рр. Л. Мацюк виступав у Вюртембергії на запрошення організації музичної молоді Німеччини та дав багато концертів з нагоди фестивалів В. А. Моцарта, Р. Шумана, Ф. Шуберта під керуванням музичного директора професора Карла Герберта, колишнього свого вчителя у Штуттгарті. Упродовж шести місяців співак концертував, а також виступав у операх “Весілля Фігаро”, “Так чинять всі жінки”, “Дон Жуан” В. А. Моцарта. Виступи мали великий успіх. Співакові було надано почесне ймення “Каммерзінгер” (1964).

Нагоду вперше почути українські пісні у виконанні співака мала також і паризька публіка. Для вимогливих парижан Л. Мацюк співав “Зелений гай” Я. Лопатинського, “Ой гляну я, подивлюся” М. Волошина, “Діброво, зелена” А. Гнатишина, “Пісня про рушник” Г. Майбороди та ін. (1962).

І знову Канада. У 1963 р. Л. Мацюк виступив в “Українському домі” в Торонто. Програма концерту була добірною. Друга частина повністю присвячена українській вокально-музичній творчості. Прозвучали твори М. Лисенка, К. Стеценка, Б. Лятошинського, Я. Степового, О. Бобикевича і А. Штогаренка.

На жаль, галицькі співаки на еміграції інколи змушені були виступати у напівпорожніх залах. “Гомін України” констатував: “З прикрістю треба відверто сказати, що наш широкий загаль не багато, мабуть, прив'язує ваги до культурно-мистецьких подій. На концертах наших визначних співаків та піяністів зали здебільшого світяться пусткою. Це недобре свідчить про нашу громаду. Коли серйозно думаємо про збереження при українській спільноті нашої молоді, то саме треба відкрити їй двері до скарбів української культури, показати мистецтво у доброму виконанні нашими митцями. Обов'язково батькам слід подбати про те, щоб на мистецьких концертах були їхні дочки

і сини. Справді можуть жаліти ті, що не були присутні на концерті. Програма була добірною і виконана на висоті” [12].

Подружжя Мацюків знову розпочинає гастролі у США. Громадський комітет чиказької метрополії відзначав 15 квітня 1966 р. 50-ті роковини від дня смерті Івана Франка. Часопис “Вільне слово” інформував: “У березні 1966 р. публіка знову мала нагоду побувати на концерті співаків Мацюків у Торонто, в залі Українського дому. Глядачів присутніх було біля 200 чоловік. Концерт складався з 22-ох номерів, з них 4 дуети. Найбільш ентузіастично сприйняли твори у виконанні Л. Мацюка “Нагадай, трембіто” Гр. Китастого та “Діброво, зелена” [13].

Л. Мацюк постійно працював над оновленням концертно-камерного репертуару. У його програмах були арії Дж. Пуччіні, К. Гомеса, Ф. Чілеа, арії і пісні українських композиторів: М. Фоменка, М. Лисенка, Ф. Надененка, О. Бобикевича, Гр. Китастого, А. Гнатишина. На шпальтах часопису “Свобода” Д. Гординська-Каранович писала: “22 жовтня 1966 року у Нью-Йорку відбувся концерт. Наші співаки, що безупинно працюють над новим репертуаром, включили в програму декілька нових пісень. Л. Мацюк, з щирістю, безпосереднім контактом з публікою виконав арію Андрія з опери “Тарас Бульба” М. Лисенка та плач Фредеріко з опери “Арлезіанка” Ф. Чілеа. В українських піснях він оживив народність образів сердечністю і гумором. Л. Мацюк, невпинно працюючи над збагаченням свого концертного репертуару, виконав декілька нових пісень” [14].

У Детройті 19 жовтня 1966 р. і 29 жовтня у Філадельфії Л. Мацюк виступав із сольними концертами, у програмі яких прозвучали арії, пісні, дуети зарубіжних та українських композиторів. 15 квітня 1966 р. у Чикаго Л. Мацюк брав участь у концерті з нагоди 50-ї річниці з дня смерті Івана Франка.

У Клівленді 31 березня 1968 р. відбувся добродійний концерт на пошану диригента й визначного композитора, творця модерної української оперети та заслуженого діяча української музичної культури Я. Барнича, який довгі роки жив і працював у цьому місті. До першої частини концерту увійшли твори українських композиторів, до другої – уривки з оперет Я. Барнича “Шаріка”, “Гуцулка Ксеня”.

Двадцять шостого січня 1969 р. співака запрошено на святкування річниці Державности й Соборности України у Клівленді, де він виконав арії та романси українських композиторів. На честь свята Соборности він виступив і в концерті, що відбувся у школі св. Йосафата у Пармі.

Мав співак і виступи на американському телебаченні. В одній із заміток, датованій 1978 р., читаємо: “На каналі 26 – Чикаго виступив відомий український

співак Л. Мацюк, в італійській програмі під керівництвом постановника Цуккіні. Восени Л. Мацюк наспівав свій виступ в італійській програмі “Радіорама”, виконуючи арії з італійських опер в супроводі оркестру. Тепер в програму виступу входили: арія з опери Г. Доніцетті “Любовний напій” та відома пісня “Мама” Е. Біксіо” [15].

Першого грудня 1979 р. Український літературний фонд ім. І. Франка в Чикаго – Член Ради Справ Культури при СКВУ, під патронатом Українського прогресивного комітету Америки, відділу Чикаго організував великий концерт, присвячений творчості українських композиторів С. Людкевича, В. Барвінського, Д. Січинського, О. Нижанківського, Н. Нижанківського, Б. Кудрика, в якому брав участь Л. Мацюк.

Неодноразово Л. Мацюк репрезентував твори на слова Т. Шевченка: 10 березня 1963 р. – Клівленд, Огайо – великий Шевченківський концерт за співучасті “Парма філармонік оркестра”; 16 березня 1969 р. – Чикаго, концерт під назвою “В поклоні Шевченкові”; 1970 р. – Чикаго, концерт на пошану Т. Шевченка.

Свою концертну діяльність Любомир Мацюк продовжує, переїхавши 1980 р. на постійне місце мешкання до Польщі.

У Кракові, в залі будинку культури “Крокус” 15 листопада 1981 р. відбувся ювілейний концерт з нагоди 25-річчя Українського Суспільно-Культурного Товариства (УСКТ). Прозвучали схвальні відгуки на виступ Л. Мацюка в цьому концерті. Хоча зал був не надто акустичним, та голос співака приємно лунав у творах “Діброво, зелена” А. Гнатишина, “Спалена пісня” О. Богачука, “Нагадай, бандуро” Гр. Китастого та ін.

Стараннями кошалінської ланки УСКТ у Воєвідському Будинку культури 8 грудня 1984 р. відбувся концерт з нагоди 40-ліття Народної Польщі. “Небуденність концерту полягала у тому, що не було ані хорів, ані народних танців, а виступали виключно солісти-професіонали: В. Денисенко та Л. Мацюк. Останній представив сольні номери, а також дуети зі співачкою Т. Підлуською: “Місяць на небі” та “Хтось нас вінчав” з оперети “Циганський барон” Р. Штрауса”, – писав Л. Гудемчук у статті “Небуденний концерт” [16]. Для кошалінської публіки Л. Мацюк виступив у концерті під назвою “І чужому научайтесь, й свого не цурайтесь”. Він виконав твори М. Лисенка на слова Т. Шевченка “Зоре моя вечірняя” і “Чого мені тяжко”. Співак узяв також участь у концерті з нагоди 170-ї річниці від дня народження Т. Шевченка. Під акомпанемент Я. Мартіні для численної публіки твори на слова Великого Кобзаря Л. Мацюк виконав і в Білому Борі.

Л. Мацюк з успіхом виступив також у концерті, присвяченому 1500-річчю заснування Києва, що відбувся у Гданську,

Збагачений виступом Л. Мацюка був і традиційний весняний концерт у Гданську, присвячений 40-річчю ПНР. У програмі прозвучали, зокрема, твори: “Мама” Е. Біксіо, арія з оперети Я. Барнича “Гуцулка Ксеня”.

В Ольштинській філармонії Л. Мацюк виступив у концерті, присвяченому 40-річчю ПНР. Тут він представив твори українських, польських та інших композиторів.

Наприкінці листопада 1982 р. у тій же Ольштинській філармонії відбувся незвичайний концерт. Тривав він майже півтори години, привабивши слухачів виконанням надбань української вокалістики в загальноєвропейському музичному контексті. В концерті брали участь оперні співаки: соліст Великого театру у Варшаві В. Денисенко та соліст оперних театрів з декількох міст світу й камерний співак Л. Мацюк. Серед присутніх на концерті було багато молоді. Л. Мацюк розповідав про свої мандрівки і про істину, яку зрозумів: чим більше світу перейдеш, чим докладніше пізнаватимеш мистецтво, тим дорожчою і ціннішою ставатиме тобі материнська пісня твого народу.

1. Репортаж радіопроеграми // “Хлібороб”. – 1950.
2. Рікарді. Л. Мацюк в Муніципальному театрі // “Сідаде де Блюменау”. – 7 квітн. 1949.
3. Репортаж “Із Бразилії” // “Бразилієць”. – 1950.
4. С. В. К. Незвичайний концерт // “Наш клич”. – 8 лист. 1956.
5. “Свобода”. – 30 квітн. 1959.
6. “Наш клич”. – 1957 [концерт у Буенос-Айресі].
7. Стаття “Л. Мацюк на телевізії” (з родинного архіву Мацюків). – 21 квітн. 1978.
8. Савицький Р. Л. та Ія Мацюки у Філадельфії. – 1959.
9. Гостинний концерт українського співака з Бразилії // “Гомін України”. – 1959.
10. Вінке. “М. М. N.” // “Stuttgardt Zeitung”.
11. Бобикевич О. Стаття (Без назви, з архіву родини Мацюків)
12. На маргінесі концерту Мацюків // “Гомін України”. – 23 березн. 1963.
13. “Вільне слово”. – 12 березн. 1966.
14. Гординська-Каранович Д. Ія та Любо Мацюки в Нью-Йорку // “Свобода”. – 1966.
15. Стаття “Любо та Ія Мацюки в Нью-Йорку” (з родинного архіву Мацюків, джерело не встановлено).
16. Там само.

Микола Понеділок (1922–1975) – відомий у діаспорі письменник, драматург, перекладач, читець. Народився в Новомиргороді Херсонської губернії (тепер Одеська обл.) Закінчив 1939 р. середню школу і вступив до Одеського університету на філологічний факультет. 1941 р. призваний до Червоної армії, 1943 р. потрапляє до Німеччини. Працював 1945 р. актором у таборових театрах під керівництвом В. Блавацького та Й. Гірняка, на прохання якого почав писати й виконувати гумористичні оповідки, а також виступив як драматург (п'єси “Знедолені”, “Лейтенант Фляєв”, “А ми тую червону калину...”). Дебютував 1947 р. в літературному додатку до часопису “Українські вісті” новелою “Чорна хустина”. 1949 р. переїхав до США. “Спочатку мив посуд у ресторані, тришки пізніше морозиво продавав і від цієї праці мозолі на руках носив щось із півроку. Працював також у м'ясара, фармара. Біля трьох років розкошував у “Голосі Америки”, коли він ще перебував у Нью-Йорку”, – писав М. Понеділок у своїй автобіографії. Від 1955 р. до останніх днів життя працював в одній з найбільших американських книгарень у слов'янському та німецькому відділах. Випустив ряд книг: гумористичні оповідки “Вітаміни” (1957), “Соборний борець” (1960), оповідання, новели: “Говорить лише поле” (1962), “Смішні сльозини” (1966), “Зорепад (1969)”, повість “Рятуйте



Микола Понеділок

мою душу” (1973). Переклав п'єси Ж. Ануїя “Антігона”, “Медея”, Г. Бергера “Потоп”.

Редакція висловлює подяку п. доктору Юрію Левицькому за відомості про місце зберігання п'єси Г. Бергера “Потоп” у перекладі М. Понеділка та ідею її публікації. Рівно ж висловлює свою глибоку вдячність пані Марії Певній, завідувачеві архіву Українського музею в Нью-Йорку за надіслану копію рукопису п'єси “Потоп” і дозвіл на її публікацію від імени дирекції музею в особі пані Марії Шуст.



## ПОТОП

П'єса на 3 дії

Геннінг Бергер

*Український переклад Миколи Понеділка*

### Дійові особи:

О'Нель

Бір

Фразер

Страттон

Гігінс

Нордлінг

Чарлі

1-й клієнт

2-й клієнт

Ліцці

Сцена – бар в одному з великих промислових міст на березі Міссісіпі. Праворуч – прилавок з напоями. Перед прилавком декілька високих дзигликів.

Столи з червоного дерева. Стільці. Електричні жарівки чудернацької форми. Ліворуч – телефон. Праворуч, біля прилавка, телеграфний апарат. У глибині скляні двері, через які видно широку гамірну вулицю. Двері ліворуч і праворуч. У глибині – сходи до льоху.

## ДІЯ 1

*Бар*

*Страттон, Чарлі, 1-й клієнт. Страттон за прилавком.*

*Чарлі ходить по кімнаті і розставляє столи і стільці.*

*1-й клієнт п'є біля прилавка. Після підняття завіси коротка мовчанка.*

**1-й клієнт:** Ох і спека! Не дай Боже!

**Страттон:** 89 з половиною в затінку.

**1-й клієнт:** Лише? А я думав, щонайменше 100.

**Страттон:** Чекайте, по обіді ще більша спека наступить.

**1-й клієнт** (*платить*): А мабуть що так. Прощайте. (*Виходить*)

**Страттон** (*кладає гроші до автоматичної каси, замикає*): До побачення.  
(*Мовчанка. Страттон читає газету. Чарлі стирає порошок*).

*Страттон. Чарлі*

**Страттон**: Допізна вони залишалися тут вчора?

**Чарлі**: Я замкнув двері о четвертій годині ранку.

**Страттон**: Грالی в покер?

**Чарлі**: Так, містер Бір програв 411 доларів. Він уже добре п'яний був, як відходив, і лютий, як чорт.

**Страттон**: Від такої дріб'язкової втрати він би не лютував. Це не його звичай... Ось попільнички. Постав на столах.

**Чарлі**: Слухаю. Виходить, його не програш розгнівав.

**Страттон** (*відкидає газету*): Чорт візьми, та це ж учорашня газета. Що ти сказав про містера Біра?.. Так... так. Наступної неділі він одружується з дуже багатю дівчиною. Уф, яка задуха. Витримати неможливо. (*Дзвонить телефон*).

**Чарлі**: Хіба в них весілля аж наступного тижня? Я думав, не сьогодні-завтра. Тепер він удень і не загляне сюди. Вчора...

**Страттон**: Підійди до телефону.

**Чарлі** (*йдучи*): Йду. Не думаю, що він кохає свою наречену. (*В телефон*) Слухаю! Бар Страттона. Так... так. Добре. Чекайте, я запитаю. Зачекайте хвилинку!

**Страттон**: Хто там?

**Чарлі**: Компанія із заготовки льоду. Питають, чи не прислати нам сьогодні подвійну порцію. На завтра вони не гарантують звичайної норми... через велику спеку. Вони закидані замовленнями.

**Страттон**: Проклятуща спека. Та може ж до завтра погода ще зміниться.

**Чарлі** (*у трубку*): Галло! Галло! Так, так, добре. (*До Страттона*) Кажуть, що всі роблять подвійні запаси.

**Страттон**: Добре. Хай нам теж присилають подвійну порцію. Запитай, чи знають вони, що з річкою.

**Чарлі** (*у трубку*): Галло! Містер Ніпербекер. Отже ми беремо теж подвійну порцію. Послушайте, будь-ласка. Одну хвилинку. Скажіть, чи маєте якісь відомості про річку? Ага! Справді? Добре. Дякую. Бай! (*До Страттона*). Вийшов екстрений номер газети. Чекають великої бурі. Від річки можна сподіватися біди. Мабуть, що до ночі не встигнуть закінчити греблі. У них термометр показує 100.

**Страттон**: Не можна витримати цієї спеки. Ось тобі серветки. (*Дає йому серветки*).

*Страттон, Чарлі, Фразер*

**Фразер** (*входить через головні двері*): Привіт, Страттоне.

**Страттон**: Галло, містере Фразер. Ви так рано завітали до нас. Гарна погода, правда?

**Чарлі** (*розкладає серветки*): Галло, містере Фразер.

**Фразер**: Галло, Чарлі. Погода була б гарна, якби не така спека. Уф. Чому ви не вмикаєте вентилятор? Дайте мені що-небудь пити. Склянку джину і содової. Якнайбільше джину і льоду.

**Страттон**: Джину з содовою. Зараз приготую. З льодом. Зараз вам подадуть! Будете задоволені... Напій буде пінитись, мов Ніагара. (*Готує напій*).

*Страттон, Чарлі, Фразер, 2-й клієнт*

**2-й клієнт** (*швидко входить і йде до прилавка*): Коктейль! Коктейль! Швидше! Вже десята година. Чуєте, хутчіш!

**Страттон:** Зараз. Чарлі, коктейль! Якнайшвидше.

**Чарлі** (*готує напій за прилавком*): Коктейль. Зараз!

**Фразер:** Які новини? (П'є). Ух, як освіжає.

**Страттон:** Я ще не читав сьогоднішніх газет. Нам телефонували, що вийшли екстрені випуски.

**Фразер:** Он як! Знову якась вигадка...

**2-й клієнт:** Хутчіш, хутчіш... Усе це дрібниці. Вже десята година. Ось вам гроші. (*Кидає на стіл срібняк*).

**Чарлі:** Ваш коктейль. Будь ласка!

**2-й клієнт** (*випиває все духом*): Бай, бай (*Вибігає*).

**Страттон, Чарлі** (*разом*): Бай.

*Страттон, Чарлі, Фразер*

**Фразер:** Що це за птах? Куди він поспішає? Ледве не вдавився коктейлем.

**Страттон:** Я сам не знаю, хто він. З'являється щоранку, і коли він вбігає, я знаю, що вже десята година. Рівно о десятій він залітає сюди так хутко, наче поліція женеться вслід за ним, і гукає: коктейль! Він завжди поспішає. Я певний, що навіть тоді, коли б річка...

**Фразер:** Так, так. Тепер усі поспішають, Страттоне. Така мода настала. Кари поспішають і все таке інше. А крім того, ще спекуляція з хлібом... Негідник Бір! Коли б я... Коли б я... Не...

**Страттон** (*продовжує своє*): Він завжди поспішає. Навіть тоді, коли б річка...

**Фразер** (*не слухає його*): У цього ж паскудного хлопчика цента нема за душею. Подумайте лише, Страттоне, ви ж розсудлива людина, ви мене зрозумієте: він підняв ціни на хліб до одного долара, і все, що я заробив протягом десяти років, зійшло нанівець через цього негідника, поганця. А я ж заробив гроші чесно, Страттоне, чесно.

**Страттон** (*подає напій*): Ось вам джин, містере Фразер. (*Фразер випиває*). Так, навіть тоді, коли б річка...

**Фразер** (*не слухає його*): Розбійник. Іншого слова він не заслужив. А всі, що підтримують його спекуляції, теж шахраї. Хіба це можна назвати чесною спекуляцією? Ніколи – це справжній грабунок. Є різниця між звичайним підвищенням, що зумовлене самою природою, і підвищенням, штучно зробленим біржовиками. Я чесна людина. Я розбагатів завдяки підвищенню під час великого голоду в Індії. А він розбійник проклятий...

**Страттон:** Гм, гм. Ну так, так. Так ото ж я вам і кажу, він приходить кожного ранку.

**Фразер:** Він? Хто він?

**Страттон:** Та цей клієнт, що завжди поспішає. Я кажу, що навіть коли б річка...

**Фразер:** Яка там в чорта річка. Яке мені діло до неї. Я вам кажу, що він розбійник, ось він хто! (*Стукає кулаком по столі. Мовчанка. Згодом, стихивши голос*). Дайте мені сигару.

**Страттон:** Чарлі, сигару!

**Чарлі** (*подає*): Будь ласка, містере Фразер.

**Фразер** (*курить сигару*): Ну... До котрої години він пиячив цієї ночі?

**Страттон:** Ви маєте на увазі минулу ніч?

**Фразер:** Звичайно, минулу ніч. Я проходив повз ваш бар і бачив через вікно профіль цього шахрая.

**Страттон:** Нема тут нічого поганого. На те молодість, щоб розважатися.

**Фразер:** Ну, а скільки він програв?



**Страттон:** Небагато. Доларів 500-600, не більше.

**Фразер:** Це по-вашому небагато. 500-600 – та це ж майже тисяча. За одну ніч програти в карти тисячу доларів! Уявляю, як зрадіє старий Свіфт, адже ж йому прийдеться розраховуватись за зятя. А при його скупості... Ха-ха-ха. А відносно кохання, то говорять, не дуже. Хоч вона, кажуть, препогана.

**Страттон:** Я їх бачив разом, верхи їхали.

**Фразер:** Він ламає комедію заради грошей. *(Змінює голос)*. А що з річкою? Розкажіть...

**Страттон:** З річкою?

**Фразер:** Так. Ви весь час хочете щось сказати про річку. Дайте сірника. Дякую. *(Закурює)*.

**Страттон:** Ах так. Я хотів сказати, що навіть тоді, коли б річка вийшла з берегів і затопила нас усіх, навіть тоді той чоловік, котрого ви тут бачили, прибіг би сюди рівно о десятій годині ранку і гукнув би: коктейль! Ха-ха-ха.

**Фразер** *(ходить з кута в кут)*: Думаєте? Це той, що завжди поспішає... Ну звичайно. До речі, про річку. Який шахрай і негідник цей О'Нель!

**Страттон:** Тепер узявся за іншого.

**Фразер** *(підходить до прилавка)*: Подумайте, Страттоне! Віддати всі міські роботи експлуататорам, цій славнозвісній шахрайській компанії. Ось уже два роки, як вони будують греблю – і можете собі уявити – скільки вони вже накрали! А гроші йдуть з кишень обивателів. Я знаю, як це все робиться. Два роки працюють – і гребля ще не закінчена. А хто адвокат цієї шахрайської компанії? О'Нель – найпродажніша людина у світі, і до того ж ще напівбожевільний. Його б треба було запроторити як не до в'язниці, то в божевільню.

**Страттон:** Що ви кажете, містере Фразер. Його вважають генієм. Він трохи дивний, але все ж таки.

**Фразер:** Трохи дивний? Він – п'яниця і божевільний, і проводить усі дні у шинку. Аякже, геній. Він – недурна людина, це правда, але розум його паскудний. Він пройдисвіт, яких мало.

**Страттон:** Греблю закінчать до завтра.

**Фразер:** Дурень думкою багатіє. Чекайте.

**Страттон:** Коли ж ні – то, не дай Боже, ще може лихо трапитись. Вийшов екстрений номер газети – вона продається нагорі, в місті. Там пишуть, що буря...

**Фразер:** Ото я й повірю вашій газеті. Ця шантажна газета була на боці біржовиків під час мого банкрутства. О'Нель був тоді представником конкурсу. Дався мені взнаки цей О'Нель. Хай би вийшла річка з берегів і затопила їх усіх – а якщо не всіх, то Біра й О'Неля обов'язково. Ще склянку джину з содовою.

**Страттон:** Зараз. *(Стукіт автоматичного телеграфу)*. Чарлі. Прочитай, що телеграфують.

**Фразер:** Не телеграф, а чортова вигадка. Ніколи нічого доброго не передає. Напевно, вже хліб піднявся до двох доларів.

**Чарлі** *(розгортає стрічку і читає)*: Барометр обсерваторії віщує сильну бурю. Температура 110 в затінку. Ціни на хліб підвищені до 1,44...

**Фразер:** Який жах.

**Страттон:** Дійсно жах. 110 градусів. Буде злива.

**Фразер:** Та я не про це. Я про хліб. 1,44. Збожеволіти можна!

*Фразер, Страттон, Чарлі і Бір*

**Бір** *(входить головними дверима)*: Галло, Страттоне! Галло, Чарлі! Галло, містере Фразер!

**Страттон, Чарлі** *(разом)*: Галло, містере Бір, як поживаєте?

**Фразер** *(бурчить)*: Чи скінчиться коли-небудь ця комедія? *(Сідає спиною до Біра)*.

**Бір:** Чарлі, мартіні-коктейль і побільше вермуту. Що ви скажете про спеку, Страттоне?

**Страттон:** Вийшов екстрений випуск газети, де сказано...

**Фразер** (*кричить*): Вже минула година, як я замовив джин із содовою! Чи подадуть мені його нарешті?

**Страттон** (*очима дає знак Бірові*): Ось вам джин, містере Фразер, холодний, як лід, і піниться, мов Ніагара... Ось! (*Подає*). Що ви сказали, містере Бір?

**Бір** (*неуважно*): Нічого. (*Мовчанка*). Мені не дзвонили?

**Чарлі:** Здається, ні. Містере Страттон, питали по телефону містера Біра?

**Страттон:** Ні, містере Бір. Вам ніхто не дзвонив.

**Чарлі** (*подає Бірові напій*): Ось, містере Бір. (*Мовчанка*).

**Бір** (*випив*): Мало вермуту.

**Чарлі:** Невже? (*Мовчанка*).

**Страттон** (*підходить до Фразера*): Не хочете пограти у доміно, містере Фразер? (*Грають*).

**Бір:** Я йду на біржу, Чарлі. Коли б за мною питали, скажіть, що мене не було вже тут декілька днів, що я, напевно, на біржі.

**Чарлі:** Слухаю, містере Бір.

**Бір:** Ми, здається, допізна засиділися цієї ночі? Га?

**Чарлі:** Не так уже й допізна. Була, здається, третя година, коли я замкнув двері.

**Бір:** Хіба ми розійшлися о третій? Чи хтось уже приходив з нашого вчорашнього товариства?

**Чарлі:** Ні, ще ніхто не приходив.

**Бір:** Не те, що раніш бувало.

**Чарлі:** Усе змінюється. І відвідувачі інші. Ото лише вчора було так, як колись. Кілька днів тому приходила Ліцці. Вона тепер така шикарна і дуже погарнішала.

**Бір:** Ліцці? Про яку це ти Ліцці кажеш?

**Чарлі:** Бачте, як ви нас забули, містере Бір. Два роки тому, коли ви бували тут щовечора, ви її знали. Тоді були інші часи й інші справи...

**Бір:** Одначе, я ж час від часу сюди заходжу. І товариші, здається, теж заходять і, як колись, у карти грають. А все ж таки, хто ж це та Ліцці?

**Чарлі:** Ліцці Сміт. Ви не могли її забути. Блондинка. Вона була тоді хористкою в кафе-шантані на Стрендр... Ліцці.

**Бір:** Ах, це... Так, так, пригадую. А де вона тепер? Що з нею?

**Чарлі:** Вона, звичайно, така собі... А шкода. Але вона весела і, напевно, непогано заробляє.

**Бір** (*байдуже*): Доброго в цій професії мало. Вона приходить сюди вечорами?

**Чарлі:** Інколи. Не часто. Ми бачили її тут кілька днів тому. А колись тут бували часто вечери. Он там (*показує на перегородку*), після театру.

**Бір** (*голосом, в якому чується фальшива нота*): Як добре, що ви ввімкнули вентилятор. Приємна прохолода... Давайте решту. (*Кладе на прилавок золоту монету*).

**Фразер** (*різко*): Зупиніть вентилятор, Страттоне, чуєте? Дме.

**Страттон** (*здивовано*): Добре. Добре (*зупиняє вентилятор*).

**Бір** (*сміється*): Натє, Чарлі. Та що ви хотіли сказати про цю Ліцці?

**Чарлі:** Дякую. Хороша вона дівчина. Вона якось питала про вас. Але це було давно.

**Бір:** Невже питала?

**Чарлі** (*полоще і витирає склянки*): Якраз того дня, коли сліпий Петерс... Ви його знаєте?

**Бір:** Вона питала про мене? Про що ж саме вона питала?

**Чарлі:** Нічого особливого. Спитала тільки, чи приходите ви ще сюди. Але це було вже давно.

**Бір:** Так, так...

**Чарлі:** А якось сюди прийшов сліпий Петерс. Страттон хотів його вигнати звідси, і тоді Ліцці

дала йому все, що було в неї у гаманці, все, містере Бір, чуєте, все, до цента. Страттон сказав їй, що вона нерозумно вчинила, бо сліпий – п'янюга й нахаба. – Так, але ж він сліпий, – відповіла вона. – Може, тому ліпше бути п'яним. Тоді, може, він думає, що бачить. Ось вона яка. Але це ще не все. Швейцар з будинку на Стренде, де вона жила, казав мені, що вона цілий місяць доглядала хвору швачку.

**Бір:** Такі жінки завжди добрі, Чарлі, це правда. Інколи скромні дівчата і жінки значно гірші за них.

*Дзвонить телефон*

**Бір (поспішно):** Чарлі, якщо це за мною питають, скажи, що я не приходив сюди.

**Фразер:** Фу! Якщо спитають за мною, скажіть, що я тут. Я не брешу ніколи людям.

**Чарлі (бере телефон):** Галло. Бар Страттона. Так. Галло! Галло! Це бар Страттона. Кого? Містера Біра? Він уже декілька днів не був у нас. Ні, він напевно на біржі, на біржі, кажу. Галло! Добре, я йому скажу. Нема за що.

**Бір (тихо):** Хто говорив – жінка?

**Чарлі:** Так, видно, вона дуже хвилюється.

**Бір (роздратовано):** До дідька!

**Чарлі:** Вона просила, щоб містер Бір негайно зателефонував на віллу містера Свіфта.

**Бір:** Але ж ви сказали, що мене тут немає?

**Чарлі:** Вона попросила на випадок, коли б містер Бір зайшов сюди.

**Бір:** Де моя решта? (Стукіт телеграфу).

**Чарлі (біля автоматичної каси):** Один мартіні – два – десять – двадцять, ось, дякую. (Телеграф стукає. Бір бере гроші і підходить до апарата).

**Фразер (перестає грати в доміно):** Проклятуший апарат! Винахід шахраїв, щоб ще більше обдурювати чесних людей.

**Страттон (складає доміно):** Ніби ще спекотніше стало. Прочитай, що телеграфують. Чи немає що нового про погоду?

**Чарлі:** Зараз прочитаю.

**Страттон:** Ні, йди й поглянь, скільки там на великому океанському термометрі.

**Чарлі:** Слухаю. (Виходить).

**Бір (розгортає телеграфну стрічку, читає):** Циклон у західних штатах. Міссісіпі сильно піднялася. Ріан переміг Кулема на змаганні боксерів в Техасі після восьмого раунду. Хліб, а! Нарешті передають щось цікаве – хліб 1,48. Вантажні потяги блоковані в Буффало. Англійські компанії підвищили тариф. Я передбачав це. Так, хліб піднявся до двох доларів. Непогано, містере Фразер, не так погано для людей, які на цей раз не залишилися в списку ідіотів. Бай, Страттоне (хоче йти).

**Фразер (скипів):** Що ви сказали?

**Чарлі (входить):** Термометр показує 112. Небо потемніло. З боку річки насувається страшна хмара. Річка почорніла і неспокійна.

**Фразер (кричить):** Що ви сказали, містере Бір? Повторіть ще раз! Повторіть!

**Бір (сміючись):** Що? Буде дощ, Чарлі?

**Чарлі:** Напевно – і то вже скоро.

**Фразер:** Повторіть, що ви сказали!

**Бір:** Мені треба йти. (Повертається спиною до Фразера). Пора йти. Бай, Чарлі. Привітайте від мене моїх товаришів, якщо вони прийдуть сюди. Вітайте і Ліцці, якщо вона ще пам'ятає мене (повертається до Фразера). Бай, містере Фразер. (Виходить).

**Чарлі, Страттон (разом):** Бай, містере Бір.

*Страттон, Чарлі, Фразер*



**Страттон** (після короткої мовчанки): Добре було б, коли б пішов дощ.

**Фразер:** На біса мені той дощ. Ні, що він сказав! Хоч повторити не наважився! (Дивиться через двері на вулицю). А он і п'янюга О'Нель. Звичайно, він йде сюди, ну так, ось він переходить вулицю. Знаєте, Страттоне, ваш бар стає якимсь ганебним притоном.

**Страттон:** Не сердьтеся, містере Фразер. Випийте зі мною кріпкої. Чарлі, дай нам віскі.

**Чарлі:** Віскі? Зараз. (Дістає з шафи пляшку).

*Ті ж і О'Нель*

**О'Нель** (входить): Ага! Страттон, Чарлі, Фразер. А ось і пляшечка віскі до речі показала – вітаю її. Ну, Фразер, ти тепер опинився на біржі серед нещасливців – і шлях твій йде все вниз і вниз – аж до безодні. Але поговоримо ліпше про інше. Ви, я думаю, про мене говорили за очі лише хороше. В такому разі відгадайте, скільки я одержав хабара сьогодні? Як ви гадаєте?

**Фразер** (сухо): Ми нічого не гадаємо.

**Страттон:** Що бажаєте замовити, містере О'Нель?

**О'Нель:** Чарлі, перш за все склянку бістера. І побільше катенського перцю. Щоб пекло, як в пеклі. Ну, Страттоне, скільки, по-вашому, я взяв сьогодні хабара? Га?

**Страттон** (наливає три чарки): Ха-ха. Прошу, джентльмени, осушити чарки. Ви завжди для мене бажані гості. Я п'ю – перш за все – за перемену погоди.

**Фразер:** Добрий Страттон ні про що, окрім погоди, не може говорити. (До О'Неля). Коли хочеш знати, про що ми говорили – то слухай. Ми говорили про річку. Ти ж знаєш, як там виглядає справа? Скажи нам. На будові греблі ти так само наживаєшся, як на малому конкурсі. Чи не так?

**О'Нель:** Звичайно, Фразере, звичайно. І ось чому нас настигне потоп. Замиготять блискавиці, розверзнуться небеса (жестикулює). Розкриються всі шлюзи. Земля стрепенеться, затремтять гори. Вся земна твар вийде зі своїх лігвищ і ричатиме від жаху, блискавиці будуть схрещуватись, розкриються і заворушаться могили, могильні черви виповзуть наверх, греблі з тріскотом поламаються. (Б'є глухо в долоні). Банг. Ось і потоп. (Звичайним голосом). Чого тобі ще треба, Фразере? За ваше здоров'я, джентльмени. (Один випиває чарку).

**Фразер** (розгубився): О, Боже! Хто тебе не знає, міг би насправді прийняти твої слова...

**Страттон:** Але ж ви і вмієте лякати людей! Та й справді – тут короткі жарти. За ваше здоров'я. (Цокається з Фразером).

**Чарлі:** Правду кажучи, я таки добре злякався. Будь ласка, ось вам бістер. (Подає О'Нелю). Небо починає темніти. (Мовчанка).

**О'Нель** (випиває бістер і відкашлюється): Будьте мужніми, друзі мої. Ось нас вже покидає сонце. Прощай, тепле сонце! Згодом зникне місяць і всі небесні світила. А морські потвори... Ти любиш омарів, Фразере?

**Фразер:** А це що за питання?

**О'Нель** (тим же тоном): Акули, Фразер, морські гади, медузи, краби і раки будуть присоуватись до синіх роздутих трупів, що впливатимуть на поверхню води.

**Фразер:** Та ну тебе. Тебе справді можна вважати божевільним.

**Страттон:** Такими справами не можна жартувати. Чуєте, як вітер завиває?

**Фразер:** А справді. (Стає темніше. Сонячне світло, що наповнювало кімнату, щезло. Небо затягнули сірі хмари).

**Чарлі** (кричить): Нарешті! Ось і дощ!

**Фразер:** Так, так, дощ.

(Разом)

**Страттон:** Справді дощ.

**О'Нель:** Так, пішов дощ. (У двері і вікна видно дощ).

**Фразер:** Джентльмени, закуримо сигари. Страттоне, дайте нам маленькі сигари. Бо ж одначе робиться темно, мов у могилі.

**О'Нель:** Так, як у покійників. Випийте тепер зі мною прощальну чашу.

**Фразер:** Дякую, я більше не хочу пити.

**О'Нель:** Тоді не лай мене, що я п'ю. Всі ми грішники. Кожна плоть, Фразере, подібна траві в полі. Лише єдиний хліб дещо коштує... на біржі.

**Фразер:** Та й він може падати в ціні – і низько падати.

**Страттон** *(подає сигари):* Ось вам, джентльмени, сигари. Ввімкни світло, Чарлі. Одначе, як посвіжішало...

**Чарлі** *(вимикає електричне світло):* Чуєте, грім? *(Вдалині гуркіт грому).*

**О'Нель:** Ти кажеш, може падати. Так, все падає..., всі ми падаємо... одних збиває з ніг закон, наприклад, в разі банкрутства..., інших... *(не закінчує).*

**Фразер:** Закінчуй фразу.

**Страттон:** Джентльмени, чому ви завжди затіваєте ту ж саму сварку? Ви мені вибачте, але...

**Фразер:** Ні, закінчуйте фразу, хай вас дідько візьме... Ви сказали, інших...

**О'Нель:** Ба, я думав про тих, що страждають на чорну хворобу... Є цілі будинки, в яких *(зупиняється).*

**Фразер:** В яких?..

**Страттон** *(злякано):* Джентльмени, джентльмени, ось сигари... знамениті Бок...

**О'Нель:** Шпиталі... я, звичайно, говорив про шпиталі.

**Фразер** *(йдучи до головного виходу):* Це підлість... Стара історія...

**Страттон:** Зачекайте, хай дощ ущухне. Зараз неможливо виходити... Змокнете до нитки. *(Дощ ллє, як з відра, чимраз дужче).*

*Мовчанка. Всі мовчки дивляться на дощ. Блискавка.*

**Страттон:** Блискавка. Бачили, яка блискавка? *(Грім).*

*Нордлінг і Гігінс*

*(Вбігають з двох протилежних боків і стикаються біля входних дверей).*

**Нордлінг:** А!

**Гігінс:** О!

**Нордлінг:** Прошу вибачити... Не запримітив... Пробачте!

**Гігінс:** Навпаки, я мушу просити у вас вибачення... Такий дощ!..

**Нордлінг:** В тім-то й річ... Страшенна злива... Я так поспішав... Вибачте мені.

**Гігінс:** Ні, ви мені вибачте... я біг...

**Фразер:** А це що за опудала?

**Страттон:** Може, зачинити двері?

**О'Нель:** Не треба. Так приємно, коли повіває свіже повітря. *(Гроза набирає сили. Град, блискавка, грім).*

**Нордлінг** *(Гігінсу):* Я йшов вниз по Рівер-Стріт, як раптом здійнялася буря... Кількох людей, що йшли попереду, вітер повалив на землю. Небо почорніло... Я так злякався... У нас нічого подібного ніколи не траплялося.

**Гігінс:** А я виходив з порту... Ріка кипіла й бушувала, як вулкан. Падав град завбільшки з куряче яйце... Я щодуху побіг. В одну хвилину вся вулиця спорожніла..., всі зникли якимось чудесним способом... Ви – швед?

**Нордлінг:** Так, хочете випити зі мною скляночку елю?

**Гігінс:** Із задоволенням, дякую. *(Підходить до прилавка).*

**Нордлінг:** Дві склянки елю!

**Чарлі:** Два еля. Будь ласка. *(Наливає. Дзвонить телефон).*

**Страттон:** Чарлі, телефон!

**Чарлі:** Іду, йду. *(Телефон знову дзвонить).*

**Страттон:** Я не наважуюсь під час грози розмовляти по телефону.

**О'Нель:** Дурниці. *(Підходить до телефону).* Галло! Ви в царстві тіней, чарівна панночко. Що? Хто? Він помер? Так, так. Чи знаєте ви Шекспіра, моя юна, кароока красуне? *(Відбій).* Вона гнівається. *(Дощ і град б'ють у відчинене вікно).*

**Фразер** *(злякано):* Чарлі, дощ вривається до кімнати.

**Чарлі:** Зараз зачиню. *(Прикриває вікно. Телефон).*

**Фразер:** Набридли мені ці дзвінки. *(Підходить до телефону).* Галло! Так. Це бар Страттона. Хто? *(Кричить).* Нема. Я нічого не знаю. Його тут нема. *(Страшений гуркіт грому. Стукає телеграф).* Тепер починає інший...

**Страттон** *(розгортає стрічку, читає):* Сильна злива...

**Фразер:** Це ми й так бачимо.

**Страттон** *(продовжує читати):* Силенна злива в горах. У долинах повінь. Рух пароплавів на Тихому океані припинено. Греблю на Західній Вершині прорвано...

**О'Нель** *(злякано):* Що? Що ви сказали, Страттоне?

**Фразер:** У чому справа? Ви не жартуєте?

**О'Нель:** Покажіть мені стрічку. *(Розгортає).* Гребля на Західній Вершині... Так, тепер без жартів!

**Фразер:** Що таке?

*(Разом)*

**Страттон:** З'ясуйте, що все це означає? Нас очікує біда?

**О'Нель:** Так, і дуже велика... Напевно смерть – не більше і не менше, ніж смерть.

**Фразер:** О'Нель, не жартуйте.

**О'Нель:** У мене нема жодної підстави і жодного бажання жартувати... в цю хвилину...

**Страттон:** Так це насправді?

**О'Нель:** Такого страшного дощу не витримає гребля. Вона ж ще не закінчена. Я, правду кажучи, мало в цьому розуміюся, але я ось що знаю: декілька днів тому я був на будові разом з головним інженером – треба було зробити якісь розрахунки. Йшла мова про те, що місто може вимагати від товариства покриття збитків. І тоді інженер сказав, що коли б щось трапилося на Західній Вершині, то тут, у місті, була б повинь набагато більша, ніж десять років тому. Оце і все, що я знаю. А хіба ви так боїтеся смерті, друзі мої? Так, Страттоне! Твій бар затопить насамперед... він стоїть дуже низенько, майже біля порту.

**Страттон:** Недоречно ви, містере, жартуєте.

**О'Нель:** Не розумію, які тут жарти. Подивіться, яка злива. Чарлі, треба замкнути зовнішні двері.

**Чарлі** *(йде до дверей):* О Боже... який жах надворі!

**Гігінс** *(Нордлінгу):* Ви вже давно тут?

**Нордлінг:** Майже рік. Який розкішний бар... Тут можна присісти?

**Гігінс:** Звичайно. *(Беруть стільці і приставляють їх до найближчого столика).* Ви маєте роботу?

**Нордлінг:** Ні. Вже шість місяців без роботи. Через ці постійні страйки важко кудись влаштуватися.

**Гігінс:** Чим ви займаєтесь?

**Нордлінг:** Я за професією кресляр... У спокійні часи я заробляю непогано. Але в мене за-



бракло грошей, щоб скласти іспит з механіки. Тому я тут до всього брався. Був нічним сторожем – нічим не гребував. А ви?

**Гігінс** (*гордо*): Я – актор!

**Нордлінг**: Виступаєте в кафе-шантані?

**Гігінс**: Що? Я вам сказав, що я актор.

**Нордлінг**: Вибачте, я думав...

**Гігінс**: Нічого. Я теж без діла. Я тут з однією трупкою був на великих гастролях: п'ять років ми їздили від Атлантичного океану до Тихого. Директор трупи був ірландець. Три роки підряд я грав роль злодія в п'єсі "Напад на поштовий поїзд". Цього злодія у сьомій картині вішають під залізничним мостом. Чарівні декорації. Успіх був величезний. Але згодом ця п'єса вже не давала заробітку. Отож два роки я грав роль убивці в сцені на повітряній кулі. П'єса мала назву "Трагедія в повітрі". Постановка була надзвичайна! Неймовірні ефекти. Театр завжди був переповнений. Але й ця п'єса, врешті-решт, надокучила і не давала каси. Тоді мені дали роль отруйника в трагедії "Убивця рідної матері". Це була дивовижна сцена... Справжні коні. Але враз театр луснув. Проклятий ірландець утік. Не дав мені платні за шість місяців. Серед літа неможливо було знайти новий ангажемент, і я опинився на вулиці. За ваше здоров'я!

**О'Нель** (*сміється*).

**Гігінс**: Може, збоку моя розповідь смішна. Але для мене тут немає нічого веселого.

**О'Нель**: Вибачте, мій друже! Взагалі на світі немає нічого веселого.

**Нордлінг** (*Гігінсу*): Моє прізвище Нордлінг.

**Гігінс**: А моє – Гігінс. Гюг Гігінс. Жаль, що гроза зненацька насунулась і не було часу вибрати гіршого бару. В поганеньких установах можна безкоштовно поїсти. Хліба можна брати скільки хочеш. А в таких фешенебельних місцях нічого не дають.

**Нордлінг**: Я думав лише про те, щоб утекти від дощу. Але не зашкодило б і поїсти. Я сьогодні ще крихти в устах не мав!

**Гігінс**: Ще рано їсти. Вистачить у вас грошей на кухоль пива?

**Нордлінг**: Ні, в мене лише п'ять су. На кухоль не вистачить, хіба що на одну склянку. Те, що ви мені розповіли про різні п'єси, мене дуже зацікавило.

**Гігінс**: Я теж візьму одну склянку, і ми поділимось.

**Нордлінг** (*дає гроші*): Добре, ось 5 су. Маєте люльку? Я маю трохи тютюну.

**Чарлі** (*входить весь мокрий*): Брр! Я зміг замкнути лише одні двері. Одягну плащ, бо інакше змокну до нитки. Лле, як з відра, а вулиця ніби снігом вкрилася. Гляньте, який великий град. (*Показує декілька градин*).

**О'Нель**: Це іскра гніву Божого, яка спадає на наші злочинні голови, мов роса на пелюстки цвіту.

**Фразер**: Добра роса! Запам'ятайте, коли що-небудь трапиться, то з вашої вини. При систематичному зволіканні у роботі – лише для того, щоб грабувати, а потім вимагати повернення збитків – легко може статися біда. Ми за все мусимо платити, а греблі так погано будуються, що нас постійно очікує смертельна небезпека. Що буде, коли дощ литиме цілий день?

**Страттон**: А напевно так і буде. Я переконаний.

**О'Нель**: Це був би жах. Я мушу о другій бути в суді.

**Фразер**: А в мене важливе побачення о пів на третю.

**Чарлі** (*в глибині бару надягає плащ*): Послухайте, не пішов би хто-небудь з вас, щоб допомогти мені зачинити двері? Тільки поскоріше?

**Нордлінг**: Із задоволенням.

(*Разом*)

**Гігінс**: Я вам допоможу. Куди йти?

**Чарлі**: Дякую, ідіть за мною. Підніміть коміри. (*Виходять*).

**Фразер** (*нервово ходить по кімнаті*): Ну й історія! Як довго це триватиме? Слухайте, Страттоне, навіщо ви впускаєте сюди таких підозрілих людей? Чорт їх знає, що за люд.

**О'Нель** (*теж ходить туди-сюди*): Моя провина. Моя провина. Це Господь у гніві Своім послав на мене цей дощ!

**Страттон** (*за прилавком*): А ми так і не одержали сьогоднішнього часопису. А спека вже спала... А як же я міг не впустити цих двох обірванців, містере Фразер?

**О'Нель**: Добре, що впустили. Актор дуже втішна людина. Подумайте, три роки поспіль, що-вечора висіти під залізничним мостом або під повітряною кулею!

**Фразер**: Йому треба було б висіти... на шибениці... Ось де його місце... Та й багатьох треба було б повісити. Хоч цього, звичайно, не станеться доти, доки існуватимуть продажні адвокати.

**О'Нель** (*загорівся*): Послухайте, годі ваших інсинуацій, або мені терпець урветься. В домі повішеного не говорять про мотузку. Мені це набридло, хай вам біс. Як вам не до вподоби цей бар – шукайте собі іншого. Тут примарне місце, і я такий самий клієнт, як і ви.

**Фразер** (*гнівно*): Що ви сказали? Кого ви маєте на увазі, говорячи про повішеного? По-вашому, немає різниці між чесним банкрутом і безсоромним адвокатом, що вириває з рук правосуддя небезпечних злочинців, підкупляючи при цьому присяжних – та ще чинячи таке шахрайство протягом багатьох років.

**О'Нель**: Бережіться, Фразере, або ви потрапите до в'язниці.

**Фразер**: Подумаєш, а я вас і злякався, шахрай і злодій!

**О'Нель**: А, ось як! (*Кидається на Фразера. Б'ються між собою. Склянки Нордлінга і Гітінса перевернулися*).

**Страттон** (*силкується заспокоїти їх*): О, Боже мій, Боже мій! Джентльмени, не зчиняйте бешкету! Фразере, Фразере, годі!

**Фразер**: Злодій! Злодій! П'янюга! Продажна тварюка. Чхав я на вашу геніяльність. Ви напів-божевільний, чорти б вас узяли. Вас підкупив Бір і вся хлібна ліга!

**О'Нель**: Замокни, біржовий заєць. А ви у кого повисмоктували гроші, купаючись у достатках? З бідняків, котрі мруть з голоду. Ви грабуєте мертвяків. Гісна! Не смійте говорити про геніяльність. Це слово душить вас. З чого ви живете, скажіть, будь ласка? З прибутків від будинку розпусти. Ви завжди харчуєтесь теплим людським м'ясом.

**Фразер**: Дім розпусти? Ось що ви мали на увазі, говорячи про лікарні? Думаєте, я вас не розумію? Але все це брехня! Нахабна брехня! Доведіть, коли можете. Мої заробітки чесні – я банкір.

**О'Нель**: Добрий банкір! Ви лихвар і звідник – ось ви хто.

**Страттон**: Облиште, джентльмени, благаю вас. Щоразу, як ви тут зустрічаєтесь, я тремчу від страху. Та це ж врешті-решт безглуздя. Обоє такі розсудливі джентльмени.

**Фразер**: Виженіть цього негідника, або я не знаю, чим це все скінчиться!

**О'Нель**: Спробуйте вигнати мене, якщо у вас вистачить сили! Задріпаний шинкарю, звідник!

**Фразер**: Шантажист, шахрай! Я тебе вб'ю!

**О'Нель**: Так, на це ви здатні. Работоргівець!

**Страттон** (*у відчай*): О Боже мій! Боже мій! Облиште врешті. Ви ж обидва джентльмени. Облиште, ось скоро повернуться ті двоє волоцюг. Почують таку сварку... Подумайте про репутацію мого закладу. Мені можуть замкнути бар, якщо довідаються, що тут виникають бешкети.

**Фразер** (*кричить*): Хай увійдуть. Для мене ліпше, коли будуть свідки.

**О'Нель** (*примирливим тоном*): Не кричіть, сідайте, або...

**Фразер**: Вибачайтесь! Зараз же!

**О'Нель**: Я лише відповів – ви почали першим. Мовчіть і не базікайте даремно. Невже ви думаєте, що я вас боюся? Я... що за готівку вішає і виправдовує?

**Страттон**: Тихо, тихо.

*Нордлінг, Гігінс входять*

**Гігінс:** Тут, здається, в нашу відсутність було дуже весело. Дивіться – склянки перевернуті.

**Страттон:** Чарлі, замкни двері.

**Чарлі** (*замикає*): Не дуже-то й легко замкнути. Страшений вітер. Мабуть, десь поблизу блискавка впала. (*Дзвінок телефону*). Слухайте, підійдіть хто-небудь до телефону.

**Нордлінг** (*біля телефону*): Галло! Так, здається... Зачекайте хвилику, панночко!

*Ті ж і Ліцці. Входить через чорний вхід*

**О'Нель** (*впорядковує на собі одяг*). В запалі бійки і серед ляскогу стихії ми й забули про телефон.

**Нордлінг** (*Страттону*): Це ж бар Страттона?

**Страттон** (*збирає розбиті пляшки*): Звичайно, це мій бар. А ви гадали, чий?

**Нордлінг:** Тут якась дама питає за містером Біром. Каже, що дуже хвилюється за нього. На біржі його нема.

**Ліцці:** Ха-ха-ха. Вона хвилюється. Бідолашна. Їй не доведеться хвилюватися, якщо вона його ближче пізнає.

**Страттон:** Що за чорт? Звідки ця ще з'явилася? Чарлі, я наказав замкнути двері. Я не бажаю впускати сюди різну навалоч. Досить з мене тих, що тут є. (*Нордлінгові*). Містера Біра тут нема.

**О'Нель:** Ви правду казали, Страттоне. Тепер ми всі в повному зборі.

**Чарлі:** Я замкну двері. Вона ввійшла чорним входом... Та це ж Ліцці...

**Нордлінг** (*біля телефону*): Ні, панночко, його тут нема. Вибачте. Так. Будьте певні... Ні за що... Добре! До побачення. (*Відбій*).

**Страттон** (*сердито*): Навіщо ти впустив її сюди, лихий би тебе узяв. В моєму барі вдень мусить бути благопристойно... Вуличні дівки можуть приходити лише вночі... Ти це чудово знаєш. Піди і негайно замкни чорний хід. Хай вона вже зостається. Однаково... одне одному пасує!

**Чарлі** (*бурчить, замикаючи чорний хід*): Добре. Добре! Але все ж таки...

**Страттон** (*сідає за прилавок*): Замовкни! Досить з мене історій!

**Гігінс:** Нам довго доведеться чекати на наше пиво. Ліпше сядемо куди-небудь подалі, щоб не впадати нікому в око. (*Сідають*).

**Ліцці:** Дивися, якої поважності набрався... Тільки вночі. Тьху на тебе. Я б і не подумала зайти до твого бару, Страттоне, якби трамвай не застряг біля цього рогу. Лише вночі... Слухати бридко. Чи мої гроші вдень не такі ж, як уночі? Однаково тут ані вдень, ані вночі даремно нічого не дають.

**Страттон:** Ну, ну, не кричи! Йди нагору. Що тобі прислати?

**Ліцці:** Шері-бренді. (*Входить до окремого кабінету, грюкнувши дверима*).

**Чарлі** (*невдоволено до Гігінса*): Зачекайте, я вам принесу пиво – лише не зараз.

**Страттон** (*Чарлі*): Віднеси їй туди шері-бренді. (*Чарлі мовчки виходить*).

**Фразер** (*сидить ліворуч*): Нічого собі, приємне товариство в цьому шиночку. Хоч би швидше перестав іти дощ та втекти звідси.

**О'Нель** (*сидить в протилежному куті*): О другій годині я мушу бути в суді, хоч би з неба сипалась сірка.

**Страттон:** Ну, ну, не починайте знову. Досить. Незабаром вгамується негода.

**Нордлінг** (*опустив голову на руки*): Як би я хотів трохи заснути, коли б можна було. Усю минулу ніч я був на вулиці.

**Гігінс** (*позіхає*): Я також. Яке дивне тяжке повітря. (*Мовчанка. Блискавка. З вулиці в двері стукають палицею. Всі зіскакують. Мовчанка. Чутно, як реве буря. Знов стукіт, але дужчий. Чутно голос, але через дощ не розібрати слів*).



**Страттон** (*зукає*): Де Чарлі? Чарлі, Чарлі! Йди сюди!

**Чарлі** (*виходить з кабінету*): Що таке?

**Страттон**: Запитай, хто стукає. Нікому не відчиняй.

**Чарлі** (*біля дверей*): Хто там? Хто? Хто?

**Бір** (*з вулиці*): Це я – Бір. Та відчиняйте ж, хай вам чорт. Я потону. Хутчіше!

**Чарлі** (*обернувся*): Це містер Бір.

**Страттон**: Відчини йому.

**Фразер** (*сердито*): Навіщо він тут? Ще його тут бракувало! Як вам не соромно? Ви ж тільки що наказували нікому не відчиняти...

**О'Нель**: Ха-ха-ха!

**Страттон**: Я не можу не впустити його, містере Фразер. Він – мій найкращий клієнт. Ви ж усі джентльмени. (*До Чарлі*). Скажи йому, щоб він пішов до чорного ходу. І відчини.

**Чарлі** (*кричить*): Містере Бір, йдіть до чорного ходу. Я зараз відчиню. (*Йде*).

**Бір**: Яка жахлива погода. Схоже на катастрофу. Брр! Страттоне, хутчіш дай мені гарячого віскі з цитриною. (*Скидає плащ і віддає Чарлі*). Повісьте. Навіщо ви замкнули двері? Трамвай зупинився. Жодного візника. Вулиці порожні. Темно як уночі. Я дивився, куди б заховатися... В переповненому трамваї не можна було далі залишатися. Тут, біля рогу, вагонів двадцять зупинилось, усі переповнені людом. Справжня блокада. Я навіть не потрапив до біржі. До речі, за мною не питали по телефону?

**Страттон**: Декілька разів запитували. Ми замкнули двері тому, що...

**О'Нель**: Галло, містере Бір. Ангелятко телефонувало і трохи сердилося.

**Бір** (*невдоволим тоном*): Галло, містере О'Нель. Добре, добре! Думаю, що телефон не перешкодив вам пити?

**Нордлінг** (*підводиться зі стільця*): Вибачте. Ви містер Бір?

**Бір** (*сухо*): Так.

**Нордлінг**: Тут телефонувала одна панночка, здається, міс Сміт.

**Бір**: Що? Сміт? Ви, мабуть, хочете сказати – Свіфт?

**Нордлінг**: Так, звичайно, Свіфт. Вона прохала містера Біра зараз же прийти до неї в дуже нагальній справі.

**Бір** (*нетерпеливо*): Так, так, я знаю. Дякую вам. Страттоне, де ж віскі? Чи подадуть мені на-решті? Виявляється, я зараз же мушу йти. Але як же це зробити? Чарлі, дай мені плащ!

*Страттон (подає склянку)*

**Бір**: А! Оце так гріє! (*П'є малими ковтками. Мовчанка. Раптом страшенний гуркіт, мовби вибух, крики людей, гамір, грім. Мовби всезростаючий плескіт хвилі. Всі з жахом зіскакують зі своїх місць*).

**О'Нель**: Ось воно!

**Страттон**: О, Боже мій, що таке? Чорт візьми, що це означає?

**Бір** (*випускає з рук склянку*): Що коїться?

**Нордлінг**: Що це таке?

**Гігінс**: Що трапилося, скажіть?

*Чарлі (кидає геть плащ Біра, біжить до чорного ходу, відчиняє двері.  
З криком і плачем вбігає Ліцці).*

**Ліцці**: О, Боже, що це таке? Зробіть що-небудь... Відповідайте. Велика небезпека? Та підіть подивіться, що сталося. Не стійте, мов пеньки. О!

**Чарлі** (*швидко замикає двері*): О Боже мій! Ріка... Ріка.

**Страттон**: Ріка? В чому справа?

**Фразер**: Ріка? Як?

**О'Нель**: Верхня гребля зірвалась... Повінь... Все скінчено!

**Ліцці** (*істерично*): Не говоріть такого. Не лякайте. Тсс. Слухайте. (*Мовчанка. Всі прислухаються. Чутно бурління ріки*).

**Страттон**: Що ж робити?

**Бір**: У вас є інший вихід?

**Фразер**: А хіба не пізно тікати?

**О'Нель**: Заспокойтесь! Нема чого впадати у відчай. Дім побудований на цементі, нехай йому біс. Перший натиск витримає. Ви певно маєте залізні щити для вікон і дверей. Насамперед треба опустити їх. Беріться всі до роботи! Скоріш!

**Страттон** (*поспішно*): Так, так. Усі до роботи. Ось ключі. Чарлі, покажи, як відчиняти. Ідіть усі сюди. (*Усі спішають, спільними зусиллями опускають щити*).

**О'Нель**: Ось так. В єдності сила.

**Нордлінг**: Якщо дім весь з цементу, то небезпека невелика. Принаймні, спочатку... Так, усе з заліза і бетону. Видко по цій залізній колоні. Вона ж стоїть не для прикраси. Але знаєте, якщо тиск води посилиться, то в залізній будові це небезпечніше... Бо якщо падатиме залізо...

**Фразер**: Не можна врятуватись через стелю?

**Страттон**: Над нами банк.

**Нордлінг**: То тоді нічого не вдієш. Палі з бетону... Ми в пастці.

**О'Нель**: Чого лякатись, хай йому біс. Вмикайте всі лампи, Страттоне, буде веселіше.

**Чарлі**: Добре. (*Вмикає. Зала залита електричним світлом*).

**Бір** (*закричав*): О, Боже мій. Сьогодні ж увечері...

**Ліцці** (*помітила Біра*): Як, ти тут? Звідки ти взявся?

**Бір**: Сьогодні ввечері, сьогодні ввечері. О!

**Ліцці** (*перекривляє його*): Сьогодні ввечері. Сьогодні ввечері. Що з тобою таке?

**Чарлі**: Що трапилось, містере Бір?

**Бір**: Ба! Нічого особливого! Сьогодні ввечері, так би мовити, моє весілля...

**Ліцці** (*сміється*): Та невже? Ха-ха-ха. Я лише тепер запримітила тебе, Віллі. Ти повинен сьогодні одружитися? От диво! Наречена і не передбачала, що ти проведеш цю ніч зі мною? Га?

**Бір**: Ліцці! Ліцці!

**Ліцці** (*сердито*): Що там, Ліцці, Ліцці. Так. Я Ліцці. Подумайте, він пам'ятає моє ім'я. А як звуть твою наречену? Так. Така худорлява, верхи їздить. Так, тепер не бачити тобі її грошей... О, Віллі! (*Вибухає слізьми. Бір нічого не відповідає*).

**Чарлі**: Що з нею? Так ви кажете, містере Бір, сьогодні ввечері? Це справді смішно...

**Бір**: Смішно? Не думаю. А може... Який я невдаха, хай йому біс! (*Тупає ногою по підлозі*).

**Фразер** (*дивиться на годинник*): Скоро дванадцята. Що буде з моєю справою?

**Страттон**: Я зателефоную дружині.

**Бір**: Так, так. Я теж буду телефонувати.

**О'Нель** (*зривається зі стільця*): Якщо я не буду о другій годині в суді, я пропущу термін. (*Усі дивляться на свої годинники*).

**Гігінс**: Лише у нас з вами, Нордлінг, нема годинників. І нікуди поспішати. Хоч теж прикро від такої погоди. Але, я думаю, тепер нарешті ми одержимо своє пиво?

**Фразер**: Хотів би я знати, як довго це триватиме. Як ви гадаєте?

**О'Нель**: Послухайте, люди. Хай би як там було, а ми потрапили всі в спільну пастку. Якщо

нас настигне повільно – ми згинемо всі разом. Маємо всі шанси на те, що це трапиться. Ми всі опинились на одній надійній дорозі – одній дорозі для всіх. Не впадайте у зневіру, люди. Страттоне, подайте нам що-небудь пити. Я за все плачу.

**Фразер:** Хіба можна зараз думати про напої? Скільки мине часу, доки вода почне спадати? А як залізні щити? Чи дійсно вони непроникні? А чи стіни міцні, витримають? О, Боже, чим це все скінчиться?

**Бір** (*ходить туди-сюди*): Що робити? Що робити?

**Страттон** (*за прилавком*): Я цілком втратив голову. Що ви сказали, містере Бір? Ви сьогодні одружуєтесь? Не може бути. Ви, містере О'Нель, казали, щоб подати пити? Добре, добре! Чарлі, спитай у цих джентльменів, чого вони бажають? Ах Боже мій, що буде з моєю дружиною, з дітьми?

**Чарлі** (*механічно*): Що накажете? Віскі?

**Ліцці** (*підходить до Біра*): Так це правда? Сьогодні день твого весілля? А як же це ти бігаєш по барах?

**О'Нель** (*б'є в долоні*): Досить, досить, не сваріться. Ми всі ідемо однією і тією ж дорогою, яка веде у вічність. Пийте, що хочете, леді і джентльмени.

**Гітінс:** Нам, мабуть, віскі... Так, Нордлінг?

**Чарлі:** Віскі... Коктейль... Пиво.

**Нордлінг** (*розчулено*): Нічого подібного у нас не могло б трапитись. Що ви сказали? Пива? Добре, дайте мені пиво.

**Бір:** Може, мені зателефонувати?

**Ліцці:** Облиш телефон. Ліпше я поговорю з тобою.

**О'Нель** (*Біру*): Звичайно, телефонуйте. (*До Ліцці*). Замовкни, моя люба.

**Страттон:** Звичайно, вам треба зателефонувати. Адже весілля Біра призначене на сьогодні.

**Чарлі:** Дивовижно.

**Фразер:** О, Боже мій, чого це всіх така дрібниця хвилює.

**Бір:** Ви, певно, не розумієте мого становищ.

**Фразер:** Не розумію і не бажаю розуміти. Воно мене ані трохи не цікавить... Головне, чи міцні стіни? (*Нордлінгу*). Ви, здається, розумієтесь на цьому. Як ви гадаєте?

*Фразер, Нордлінг (розмовляють між собою).*

**Ліцці:** Не хочу мовчати. Так вам і треба. Так і треба. Я була б дуже рада, коли б нас усіх тут потопило... Так, дуже рада!

**Бір:** Он як? Це ти, Ліцці, пророкуєш такий жах? А у тебе раніше було таке добре серце.

**Ліцці:** Не підходь до мене. Хто тобі сказав, що у мене є серце? Колись було. Тепер... Я тебе ненавиджу. О! Коли б ріка ввірвалася сюди. Як би я реготала!

**Страттон:** Досить! Вона п'яна. Я гадаю, що в таку важливу хвилину, як зараз...

**О'Нель:** Так, Страттоне, хвилинка справді важлива.

**Бір:** Чим я завинив перед тобою?

**Ліцці:** Ти?

**Бір:** Ну так. Чим завинив... Не так я, як інші. Хіба я був першим?

**Ліцці:** Першим, кого я кохала. Так, і ти це знав. Підло питати тобі. Я через тебе зробилась такою.

**О'Нель:** Тихше! Тихше! Слухайте мене. Так певно – як я тепер живий – так певно я знаю, що ніхто з нас, ні Страттон, ні Фразер, ні Бір – коротко кажучи, ніхто не вийде звідси живим.

*Ліцці (скрикнула).*



**Всі:** Як так? Що?

**О'Нель** (*продовжує*): Ніколи. Наша смерть – питання декількох годин. Так будьмо ж хоч зараз людьми розумними і спокійними.

**Фразер:** Людьми? Але ви нещодавно сказали...

**О'Нель:** Випийте ліпше...

**Страттон:** Хутчій телефонувати. Мені необхідно повернутися додому. (*Дзвонить*). Галло! Галло!

**Бір** (*раптом спокійно*): Що буде, те й буде.

**Ліцці:** І мені однаково. Я щаслива. Ти ніколи і в думці не мав – а ось тепер...

**Бір:** Ти не знаєш, Ліцці.

**Ліцці:** Я знаю, я все знаю.

**О'Нель:** Усі однією дорогою. Чарлі, освітіть усю кімнату і подавайте пити.

**Гігінс:** Браво. Браво. Хай живе електрика. (*Чарлі вмикає всюди електрику. Яскраве світло*).

**Страттон** (*біля телефону*): Галло! Галло! Чому не відповідають? Невже телефон не працює? (*Шалено дзвонить*).

**Фразер** (*підійшов до дверей*): Та припиніть дзвонити. Тихо. Слушайте. Може, стихає. (*Всі прислухаються*).

Завіса

## ДІЯ 2

*Бар яскраво освітлений. Сцена залишається хвилини три порожньою. З кімнати ліворуч чути гамірну розмову, цокання склянок і голоси. Час від часу долинає шум хвилі, що б'є в двері.*

*Чарлі, Фразер, Бір*

**Чарлі** (*відчиняє двері, входить. Зачиняє за собою двері, проходить через залу і спускається до льоху*).

**Фразер** (*поспішно входить, гукає*): Чарлі, Чарлі!

**Чарлі** (*зі сходів, що ведуть до льоху*): Що вам треба?

**Фразер** (*підходить до сходів і нахилиється*): Багато там води? Чи можна мені зійти вниз?

**Чарлі** (*з льоху*): Ні. Чекайте нагорі. Не спускайтесь. Тут повно води. Я зараз йду нагору. (*Виходить, у руках тримає дві пляшки шампанського*). Жах... Вода підіймається й підіймається. Вже залила чотири нижні полиці. Я не втонув лише тому, що стрибав по бочках. Даремно я не захопив з собою декілька бляшанок з консервами.

**Фразер:** Не розумію, як у такому становищі можна думати про пиття та їжу. А ви цілий ранок тільки те й робите, що їсте. Це той О'Нель вас усіх збиває з пантелику.

**Чарлі:** Але це необхідно... щоб відганяти похмурі думки. І коли настигне гірше... то ліпше вже бути смертельно п'яним...

**Фразер:** Нема чого накликувати біду. Адже, до дідька, ще не пропала надія врятуватися! Чуєте, Чарлі? Скажіть, не пропала ж?

**Чарлі:** Звідки я знаю? Ось уже вісім годин не можна добитися будь-якої відповіді по телефону. Телеграф теж замовк. Звідки ж дізнатися, що там робиться. Принаймні, у нас ще є досить провізії: банки з омарами, сир, шинка, два ростбїфи, маслини, овочі. І, нарешті, сосиски і цілий кабан висить у льоху.

**Фразер:** А де Бір?

**Чарлі:** Він щось пише в маленькій кімнаті.

**Фразер:** Пише? Як він може писати?

**Чарлі:** А як ви, містере Фразер? Невже не вип'єте з нами по склянці? Знаєте, як каже

О'Нель...

**Фразер:** Не хочу чути про вигадки О'Неля, які він сп'яна торочить. Ви, дякуючи йому, скоро всі втратите розум.

**Чарлі** (сміється): Ха-ха-ха! Тим ліпше. (Підходить до дверей, що ведуть до маленької кімнати, прочинив їх.) Містере Бір, послухайте! Містер О'Нель просить вас прийти і випити з усіма бокал шампанського.

**Бір** (з кімнати): Добре. Зараз. (Чарлі зачиняє двері і входить до кімнати ліворуч, звідки – коли відчиняються двері – чути голос О'Неля: “Ми всі друзі – разом крокуємо довгою дорогою. Так, ми тримаємося за руки. Всі дріб'язкові плітки – мусимо забути, все, що було, перетворилося в ніщо”. Двері зачинилися).

Фразер

**Фразер** (ходить з кута в кут): О Боже мій, що за люди... Негідники. (Різко зупиняється). А втім, ми, мабуть, всі негідники, всі, хтось більшою, хтось меншою мірою. (Телефонує). Галло! Галло! (Знову дзвонить). Галло! Галло! Мовчанка. А гудок, одначе, є. Навіть на лінії чути якийсь шум. (Підходить до вхідних дверей, прислухається).

Фразер, Бір

**Бір** (виходить з маленької кімнати): Не відповідає?

**Фразер:** Ні.

**Бір:** Нічого не вдієш. Я більше вже й не буду телефонувати.

**Фразер** (тривожно): Ні, спробуйте ще раз, містере Бір.

**Бір:** Ми вже всі, кожий по черзі, намагалися, принаймні разів двадцять...

**Фразер:** Так, правда! Але, можливо, вам таки пощастить. Ви ж щасливіший за інших.

**Бір:** Ні, містере Фразер, ні! Ви помиляєтесь, ви останнім часом весь час помилялись щодо мого талану. Я маю енергію, навіть, коли хочете, зухвальство, але щастя... Ні, його взагалі не існує...

**Фразер:** Ви так думаєте? А я переконаний, що вся справа лише в щасті. Є люди, які в сорочці народжуються, яким усе всміхається, завжди таланить... Вони й досягають успіху, багатства.

**Бір:** Справді. Інколи так здається. Але бозна, чи дійсно це таки щастя і якою ціною доведеться розплачуватись за примарний успіх.

**Фразер:** Дивно мені чути такі слова від вас. Ви завжди такі самовпевнені.

**Бір:** Ви так вважаєте? Однак, не варто заздрити моєму щастю, вірте мені, не варто... (Змінивши тон). Ходімо пити з О'Нелем шампанське і слухати його мудрих речей. (Дивиться на годинник). Уже дев'ята година. У цей час я повинен був сидіти в авто і мчати зі швидкістю шістдесят миль на годину.

**Фразер:** Тобто як? Ви ж, здається, казали, що на сьогоднішній вечір призначено ваше весілля.

**Бір:** Ні... це не зовсім так... Послухайте, дорогий Фразере. Ось ви мене ненавидите.

**Фразер:** Ненавиджу? Це дуже різко сказано!

**Бір:** Ну, не можете терпіти. Але я сподіваюся, ви не думаєте, що мої незначні успіхи на біржі мені дістаються легко..., що я спочиваю на лаврах. Ви ж знаєте, що я почав справу без гроша, без спільника, без підтримки. Та й моє багатство фіктивне. Все, що я маю, існує лише на папері. Ви, як досвідчений біржовик, розумієте, що моє становище таке, як того чоловіка, який ходить краєм безодні без провідника. Один непевний крок – і я полечу сторчма в безодню.

**Фразер** (здивований): Але... але... маючи такого тестя, як Свіфт...

**Бір** (спокійно): Ви помиляєтесь. Навпаки. Звичайно, в цей час він міг би допомогти мені, але...

**Фразер:** А що ж таке?

**Бір:** Ми з вами, напевно, більше вже не побачимо ані денного світла, ані біржі, ні хліба, ні тестя, ані тещі. Тому можу вам сказати всю правду, без жодного страху. Справа в тому, що старий Свіфт ніколи не давав своєї згоди на одруження доньки зі мною. Ніколи! Ось чому я мусив тікати з нею в інший штат і там вінчатися. Але ще невідомо, чи дала б мені ця комбінація єдину річ, якої я добиваюся – грошей.

**Фразер:** І ви це розповідаєте мені?

**Бір** (*сміється*): Ну так. Гадаю, тепер ми можемо забути наші колишні дріб'язкові сварки й таке інше.

**Фразер** (*вагаючись*): Так... Гм... Я цілком поділяю... як досвідчений діловик... гм. А втім, я ніколи не обурювався вами, тобто особисто вами. Мене лише бісив той новий спосіб ведення справ, який мене врешті зруйнував. Ось що я ненавидів... Так, тепер ось ви втратили кохану дівчину.

**Бір** (*різко*): Кохану? Я її люблю не більше, аніж свій робочий одяг.

**Фразер:** Гм. Тепер я починаю розуміти ваші слова про те, що, властиво, щастя не існує.

**Бір:** Мушу бути відвертим. Тепер все скінчено.

**Фразер** (*неспокійно*): Не кажіть такого. Ліпше ходімо до нашого товариства.

*Ті ж і О'Нель.*

**О'Нель** (*виходить з великої кімнати. Двері залишає відчиненими. В руках тримає склянку*). Дивіться. Двоє смертельних ворогів, або Саул і Давид в Авессаломській долині.

**Фразер:** Смертельні вороги! Бір і я ніколи не були ворогами. Хоча в справах ми, звичайно, належали до протилежних таборів. Гм.

**О'Нель:** Он як! Ну так. Перед лицем невідомости люди змінюються, стають подібними до трави на горбочку, яку косить невмолимий серп женця. За ваше здоров'я, мій дорогий Фразере. Отже, ми тепер навіть любі друзі, чи не так?

**Фразер:** Так... Так... Так... Хоч раз у житті ви говорите серйозно. Може, знайшли якісь добрі ідеї в пляшках шампанського.

**Бір:** Шампанське корисне, містере Фразер. Треба сказати, щоб ще принесли. (*Дзвонить*). Чарлі!

**Страттон** (*сидить на стільці біля відчинених дверей*). Що бажаєте, містере Бір?

**Бір:** Ще шампанського, Страттоне. Дві пляшки на мій рахунок. Це буде замість моєї весільної подорожі.

*Фразер, Бір, О'Нель, Страттон.*

**Страттон** (*входить до кімнати вже майже п'яний*): Ні, вибачайте. В барі Страттона вже не замовляють за гроші. Я, Страттон, частую своїх гостей. О Боже мій, страшно подумати, що скоро мій бар... мій бар буде затоплений.

**О'Нель:** Браво, Страттоне! Той, хто кається і припадає до джерела істинної віри – не буде відкинений. Чуєте, джентльмени? Цей шинкар хоче врятувати від води свій алкоголь, тому він вливає його безвідплатно в шлунки своїх клієнтів. Роблячи це, він залишається вірним своїй природі і своїм звичкам.

**Фразер:** Ви всі п'яні. (*Телефонний дзвінок*).

**Страттон** (*зіскакує*): О Боже мій! Нарешті я отримаю звістку. (*Підбігає до телефону*).

**Фразер** (*встиг підбігти раніше від нього*): Чекайте. Треба, щоб хтось один говорив. Чекайте. Галло. Так. Що буде хутко? Я не чую. Що ви кажете? Такий шелест. Чуєте мене?

**Страттон:** Дайте мені поговорити.



(Разом)

**О'Нель:** Зателефонуйте знову. Говоріть голосніше.

**Бір:** Запитайте, що там робиться.

**Фразер** (робить знак): Ш-ш-ш. (У телефон): Галло. Галло. (Дзвонить). Галло! Галло! Дайте мені 386-88, чуєте? – Не відповідає.

**Страттон:** Це мій телефон. Дайте мені апарат. У мене дружина і діти! Це важливіше, ніж біржа. (Бере телефон). Галло! Галло! Дайте мені 114-12... Чуєте мене? Ні. Я нічого не чую!..

**О'Нель:** Ви все робите не до ладу. Дайте, хай спробує містер Бір... Я відмовляюсь... Хоч я сьогодні вперше і востаннє пропустив судовий термін.

**Бір** (бере трубку і одразу ж кладе її на місце): Не варто...

**Фразер:** Все ж таки спробуйте. (Бір дзвонить, відповіді нема). Що це означає?

**Бір** (сміється): Ха-ха-ха! Все скінчено. Ви бачите, телефон не відповідає. Все скінчено.

**О'Нель:** Ні. Зачекайте. Адже він дзвонить, ну так, а коли не відповідають, то справді скінчено: вода залила телефонну станцію. Я завжди казав, що вона розміщена в низині. На одному рівні з рікою. (Всі мовчки переглядаються).

**Бір** (перериває мовчанку): Ну що ж. Ми це передчували. А як щодо шампанського, Страттоне?

**Страттон** (ридає): Ах, містере Бір, не питаєте мене. Я ніколи нічого не п'ю. Але це не те... Коли я подумаю про рідних дітей! О! О!

**Фразер** (різко): Нічого. Тепер і я хочу випити. Дайте мені чого хочете...

**Страттон** (як і раніш): Ми як у могилі. Поховані заживо. Що буде з моїми! Адже ж я трудився лише для них. Моя дружина, мої діти!

**Фразер:** Досить, Страттоне! Не втрачайте надії. Ходімо. Ми поговоримо з інженером... як його?

**О'Нель** (про себе): Що це з Фразером? Цілком змінилася людина.

**Страттон** (плачучи): Я... я шинкар. Мій батько теж був шинкарем. Але мій син мав бути лікарем. Я лише цю надію плекав у серці. І моя дочка теж вчилася в університеті.

**Фразер** (виводить Страттона): Добре, добре. Побачимо. (Ідуть до кімнати ліворуч).

О'Нель і Бір

**О'Нель** (звичайним тоном): Що скажете на це, Біре! Яка цікава тварина – людина. Фразер зараз був майже терпимою особою.

**Бір:** Він ніколи не здавався мені нестерпним. Він просто людина, розлючена втратою свого добробуту, прогорілий біржовик.

**О'Нель:** Звичайно, звичайно. Але його мерзенний промисел там... унизу, в тих глухих не-трищах... Біля порту?

**Бір:** Я про це нічого не знаю і не бажаю знати. Ну, а твій благородний промисел? Що ти про це скажеш?

**О'Нель:** Маєш слухність, Біре. Звичайно, твоя правда. Однак дивно, що нам потрібна близькість смерті, аби стати трохи поблажливішими один до одного.

**Бір:** Так, близькість смерті або велика невдача у житті. (Мовчанка).

**О'Нель:** Скажи, Біре, як гадаєш, я божевільний?

**Бір:** Ні. Я думаю, що ви невдалий геній.

**О'Нель:** Так. Непогано сказано. Бачиш. Я невдаха. А де шукати причину? Віскі? Ні. Жінки? Ні. Ремесло, успіх, гроші? Ні, ні, ні. Нема жодного пояснення. Я невдаха. Я – пропаша людина. Не в тому річ, що я інколи плету дурниці... Я можу вам розповідати Бог знає які нісенітниці, і водночас планувати в умі цілу низку визначних логічних висновків. Усе моє життя таке. Я можу

взятися за будь-яку справу і виграти її, а все ж таки я невдаха... Пропаша людина.

**Бір:** Так, в цю хвилину мені здається, що всі ми тут купка пропаших людей, і всі на своїх належних місцях.

**О'Нель:** Коли йдеться про мене, то я маю дещо...

**Бір:** Відверто кажучи, всі мають дещо...

**О'Нель** (*глухо*): Одного разу... одного разу був засуджений безневинний. Це був початок моєї кар'єри... і кінець.

**Бір** (*повторює з певністю*): Коли говорити відверто, то всі мають дещо...

**О'Нель** (*сміється*): Як я вже сказав. Однією стежкою... хоч ми надзвичайно різні взірці людського роду.

**Бір** (*ходить туди й назад*): Коли б можна було не думати...

**О'Нель** (*теж ходячи*): Так. Коли б можна було відгвинтити диск фонограми. А найгірше, як він починає крутитись у протилежний бік. Ось через що я п'ю. (*Мовчанка*).

**Бір** (*несподівано*): Слухайте, я хочу піти і сказати декілька дружніх слів Фразеру. (*Телеграф стукає. Бір стрепенувся*). Що таке? (*Підбігає до апарата, реєстра за ним. Бір читає на стрічці*). Що це означає? Ма... ма... У... У... безліч крапок. Два... чотири... знов У... У... У... Ні! Тут нема жодного зв'язку. Телеграф зіпсований. Ось тепер все скінчено. (*Телеграф зупиняється*).

**О'Нель:** Ви розумієте, що це означає?

**Бір:** Звичайно. Повінь.

**О'Нель:** Так. Вода залила телеграф. Він стоїть лише на одну вулицю вище, ніж телефонна станція. Спочатку затопило телефон, який через це перестав функціонувати. Тепер черга телеграфа. Швидко заливає, чорти б його взяли.

**Бір:** Та так же воно й мусить статися. Тепер ми цілковито відрізані від світу. Але...

**О'Нель:** Що?

**Бір:** Я думаю...

**О'Нель:** Що ви думаєте?

**Бір:** Я думаю, що не треба про це розповідати іншим. Тим, хто в тій кімнаті. Ваші передбачення, напевно, правильні. Але досить, що ми двоє про них знаємо. Ми все ж таки найміцніші. Фразера... Страттона... Ліцці... Мені їх страх як жаль.

**О'Нель:** Дорогий Біре. Ви добре придумали.

**Бір:** Так. Ви розумієте мене?

**О'Нель:** Розумію. До речі, про Ліцці... Оце так зустріч.

**Бір** (*знов ходить*): Так, так. Бідолашна. Як вона жорстоко осуджує мене. Вона думає, що я насолоджуюся життям... Що ви там робили?

**О'Нель:** Я, як завжди, виголошував промови, щоб примусити слухати і пити. Тоді перестаєш думати.

**Бір:** Так, це правда. Але...

**О'Нель:** Вірте мені. Все-таки добре, що ми потрапили до бару.

**Бір:** Так, можливо.

*О'Нель, Бір, Чарлі (виходить з кімнати ліворуч)*

**Бір:** Ось і Чарлі. Ну що, алкоголь вас хоч трохи розважив?

**Чарлі** (*напідпитку*): Гм! Не дуже! Не дуже, містере Бір. Я... я... можу витримати набагато більше.

**О'Нель:** Ваші вимагають ще напоїв?

**Чарлі** (*йде до льоху*): Тепер уже господар всіх частує. Старий плаче, сміється. Актор читав

дуже добрі вірші з однієї п'єси. Ліцці теж плакала. А господар просив у всіх нас вибачення за все, що він думав, робив і... говорив... Тепер містер Фразер вимагає, щоб усі пили шампанське. Він вважає, що ми повинні всім вибачати. Точнісінько як у церкві. Так, так, містере О'Нель, не смійтесь, лише поміркуйте, господар сказав, що шампанське – його, і ми повинні все випити. Що, звичайно, ніхто не повинен за нього платити, ну і таке інше. Емігрант оповідав про якийсь винахід. Виявляється, що він не має грошей і тому не міг проводити досліди. Тоді містер Фразер сказав йому, що напевно ви, містере Бір, забажаєте допомогти йому, і ви теж, містере О'Нель. Звичайно, коли це можливо. І якщо ще... зрозуміло, не пізно.

**Бір:** Звичайно. Звичайно.

**О'Нель:** Принаймні, не надто рано надійшла пропозиція. *(Чарлі спускається до льоху).*

**Бір:** Не надто, це правда. Але в цю хвилину я не знаю, на що б я тільки був здатний...

**О'Нель** *(вагаючись):* Чекайте, Біре. Ви могли б зробити дещо зовсім звичайне...

**Бір:** А що саме?

**О'Нель:** Поговорити з Ліцці.

**Бір:** Якщо вона цього бажає.

**О'Нель:** Зрозуміло, що бажає. Ви благородно вчините, якщо осяєте останнім сонячним променем цю жалібну квітку.

**Бір:** Я це зроблю. Хай буде хоч єдиний добрий вчинок у моєму жалюгідному житті.

**О'Нель:** Ну й чудово. Я піду з Чарлі до тієї кімнати і притримаю всіх біля себе до того часу, поки... Як ви гадаєте, катастрофа ще не скоро настигне нас? Після затоплення телеграфу скільки треба чекати? Запитаємо, що діється в льоху.

**Чарлі** *(підіймається з льоху, весь до колін мокрий. У руках п'ять пляшок шампанського):* Жах! Вода піднялася до шостої полиці! Я плазував по виступах. Мабуть, одне вікно з льоху на вулицю розбилось... бо інакше я не можу собі пояснити...

**Бір** *(поспішно):* Чарлі... Слухайте... Не розповідайте про це іншим... Чуєте...

**Чарлі** *(радісно):* Я скажу... що вода... що рівень знизився... Сказати?

**Бір:** Цього теж не треба казати. Не кажіть нічого або скажіть, що вода майже на тій самій висоті, що й раніше...

**Чарлі:** Слухаю. *(Зачиняє двері до льоху).*

**О'Нель:** Добре! Я піду до них, якщо Страттон усіх частує. Містер Бір прийде опісля. Ходімо, Чарлі. *(Виходять).*

*У той момент, коли відчиняються двері кімнати,  
куди заходять О'Нель і Чарлі, чути голоси й вигуки.*

**Бір** *(один):* Як довго це буде тривати? *(Сідає. Згодом хутко підводиться і нервово ходить туди й назад. Зупиняється біля телеграфу, тягне стрічку, котра обривається). Усе це дурниці... (Підходить до телефона, крутить двічі ручку. Дзвінок не відповідає). Дурниці, дурниці. (Підходить до входних дверей, слухає. Чути бурю, плескіт води. Він проводить рукою по чолі, сідає біля столу праворуч і сидить непорушно).*

*Бір, Ліцці*

*Ліцці входить з кімнати ліворуч. Перш ніж вона зовсім причинить двері, чути голоси, цокання склянок, звук відкоркованої пляшки. Обличчя Ліцці червоне, видно, що вона пила і плакала. Зупиняється біля дверей. Мовчанка.*

**Бір** *(повертає голову):* Ліцці!

**Ліцці:** Що?

**Бір:** Підійди ближче!

**Ліцці:** Що тобі потрібно?



**Бір** (*робить декілька кроків*): Не стій, мов укопана. Підійди до мене, Ліцці. Мені треба щось сказати тобі, Ліцці. Підійди!

**Ліцці** (*не рухаючись*): Що ти можеш мені сказати? Я й так усе знаю.

**Бір**: Присядь і послухай мене хвилину. Не так... Чекай... Дозволь мені щось сказати тобі. Але не перепиняй мене. Ти згодна?

**Ліцці** (*сіла*): Що? (*Сміється*)

**Бір** (*сідає*): Слухай, Ліцці... Я...

**Ліцці** (*хутко підводиться*): Ні, не буду я тебе слухати. Ти не можеш мені сказати нічого нового...

**Бір** (*підводиться*): Так, так. Але ти мусиш мене вислухати. Ти мусиш мене зрозуміти... (*притримує її*). Бо нам, можливо, залишається вже небагато часу...

**Ліцці** (*з жахом*): Що ти сказав? (*Змінюючи тон*) Небагато часу... Так ось через що ти... Ні... не думай про це...

**Бір** (*притягує її до себе*): Так, Ліцці, люба, хороша Ліцці! Вислухай мене. Сідай ось тут. Сюди, от добре. (*Вони сідають. Ліцці слухає. Буря дужчає. Бір теж прислухається*).

**Бір**: Так. Не думай і ти про це... Забудь про бурю.

**Ліцці**: Гадаєш, все можна забути, мов сон. Так... Якщо є що-небудь ліпшого, про що можна думати.

**Бір**: Або гіршого, Ліцці. Вислухай мене: два роки тому, коли ми так часто зустрічалися, я був лише маленьким банківським службовцем, одержував щосуботи свою скромну платню і розтрачував її в неділю. Єдиним заняттям у моєму житті тоді було – старанно нанизувати цифри на роботі, а потім проводити вечори з тобою, з товаришами і з іншими дівчатами зі Стренду в барі Страттона.

**Ліцці**: Там, у невеличкому окремому кабінеті.

**Бір**: Так, у невеличкому кабінеті. Тоді я був вільним і міг говорити, що спаде на думку, кожній з вас: Мімі, Корі, Дейзі або Розі... Тоді...

**Ліцці**: Однак ти залицявся до мене більше, ніж до інших?

**Бір**: Ну так. Ти мені подобалася більше, ніж інші. Але головним тоді було для мене – якнайвеселіше проводити час.

**Ліцці** (*тихо*): Ти часто казав, що одружишся зі мною. Пам'ятаєш?

**Бір**: Ти однаково не вірила. Моїх заробітків інколи не вистачало на те, щоб заплатити за вино, випити протягом однієї ночі. Але ти мені подобалася, Ліцці, і я тобі теж. Ми були молоді, безтурботні і радісні. А ти була найвродливішою дівчиною, яку я будь-коли знав.

**Ліцці**: Ти мене не так любив, як я тебе. Адже ти не знаєш, та я й сама цього не знала до того, як ти несподівано зник... О, та ніч!

**Бір**: А тієї ночі... Коли б ти...

**Ліцці**: Ні, я, звичайно, не думала, що ти одружишся зі мною. Не в цьому твоя провина. Жахливо те, що всі ваші слова в таких випадках – брехня, а ми їм ймемо віри. Хоча частинка того, що нам говорять, здається правдою. Починаєш сподіватися, відчуваєш себе такою безмірно щасливою. А потім враз кінець... порожнеча... Все стає бридким – нікому більше не віриш. Так роблять всі, і ти так зробив зі мною. Бездушні ви всі. Кам'яні. Ти думаєш, ми не знаємо, що існує ліпша любов аніж та, яку нам пропонують? Але нас гнобить самотність, і ми раді хоч якомусь почуттю... аби лише не самотність. От ми і віримо, коли нас запевняють, що кохають. Ми не вимагаємо від вас шлюбу, сім'ї, дітей. Ми не відбираємо вашої свободи... Тільки жменьку сердечної прихильності – от і все, що ми благаємо. А цього ніхто не розуміє. Ви думаєте лише про втіху, про мить, і не розумієте, що ми прагнемо іншого. Та, врешті-решт, ми вдовольняємося чим завгодно, аби не відчувати своєї самотності.

**Бір**: Ах, Ліцці! Ти...

**Ліцці**: Мовчи, дай мені доказати. Ти пішов, не сказавши ані слова. Навіть не попрощався. Со-

баку так не викидають, як ти мене. За що? Це справедливо, по-твоєму? Хіба ти не розумієш, як це боляче? Якби ти знав, як я тоді страждала. Спочатку я захворіла від хвилювання. Адже я нічого не знала... Потім... Нема тобі виправдання. Так не чинять навіть з останньою твариною.

**Бір** (*лагідно*): Заспокойся, Ліцці. Вислухай тепер, що я... в той час, коли...

**Ліцці** (*підводиться*): Ні, ні. Я не хочу нічого чути. Тепер мені однаково. Але зараз ти мушиш вислухати тут усе від мене і бути мені вдячним. Це, можливо, тебе трохи змінить у майбутньому. (*Сильний гуркіт грому*).

**Бір**: Майбутнє... Тут... (*мовчанка*). Ти тільки-но сказала, що не знала, чи любила мене.

**Ліцці** (*тупнула ногою*): Неправда, Біллі. Я сказала, що до того, як я тебе втратила, я не знала, як я тебе любила. Так, мабуть, буває зі всіма нами. Ти сам, можливо, коли-небудь теж узнаєш. Не тільки першого – жорстоко говорити про це сьогодні, Біллі – ми ніколи не забуваємо. Кажуть завжди про першого, але це неправда. Пам'ятаєш все життя того, через кого найбільше довелося страждати. Яке безглуздя – кохати... О, коли б я... (*Плаче*).

**Бір**: Не плач, Ліцці, не плач. Сідай сюди. (*Він примушує її сісти*). От ти мені сказала все, що у тебе на серці лежало. І ти маєш слухність. Але вислухай і мене... (*сідає*). Того вечора, або вірніше, того дня, коли я пішов, щоб більше не повернутися до тебе, того дня моє життя несподівано взяло зовсім інший напрямок, про який я ніколи і не мріяв. Я жив доти, як і всі молоді люди мого коліна: пиячив і веселився з вами, легковажно дивився на майбутнє, так, як і всі інші. Але раптом, випадково, того дня я зрозумів, що можу стати багатим, дуже багатим. Як? Довго пояснювати, та ти й не зрозуміла б. Але це було так. І все, що раніше було моїм життям, враз перестало для мене існувати. Одна думка заволоділа мною: заробити грошей. Холоднокровність, енергія, сміливість, комерційний геній – усі ці сили, що раніш спали в мені – негайно були покликані до дії. В єдину мить для мене зникли всі втіхи. Залишилось одне себелюбство. І ти сама кажеш, що ти тільки тоді зрозуміла, як ти мене кохаєш. Люба Ліцці! Як же я міг думати, що наш зв'язок був чимось поважнішим, ніж це буває звичайно. (*Ліцці зробила різкий жест*). Ні, ні, зачекай. І все ж таки, я тобі скажу, що незабаром я почав пригадувати ті часи, коли ми були разом. І я пригадував, який я тоді був вільний і безтурботний. А опісля і до сьогодні – боротьба на життя чи на смерть. Ось через що я заручився з нещасною дівчиною, з якою ти мене зустріла в парку, коли ми їхали верхи. Заручився ради її великого посагу. Я до неї не відчував і половини тієї симпатії, яку я колись виявляв до моєї маленької Ліцці – хористки зі Стренда. Ось що я тобі хотів сказати. Ти повинна це знати тепер, коли каверзна доля забажала нас тут з'єднати в очікуванні смерти.

**Ліцці** (*зіскакує*): Що?

**Бір** (*підводиться*): Заспокойся, Ліцці, якщо хочеш знати, я знову службовець, і ми знову в барі Страттона. Скоро, мабуть, кінець. Але знаєш, можливо, так воно ліпше. Я буду майже радий кінцеві.

**Ліцці** (*обіймає за шию Біра*): Ні, ні, Біллі. Невже все скінчено? О Боже, як я могла тепер говорити про такі речі! Вислухай мене, любий. Я не могла тобі нічого дати і нічим допомогти... Так, Біллі, я кохала тебе, ти був для мене всім. І тепер так само тебе кохаю. Ти можеш мені пробачити все, що я тобі наговорила? Я кохаю тебе. Коли б ти знав, як я тебе кохаю. Повір мені, хай би що я робила, хай би як страждала від часу нашої розлуки, а для тебе я залишилась такою, як була колись. Я завжди для тебе та ж Ліцці. І ти завжди для мене єдиний, той, якого я любила. (*Ридеє*).

**Бір** (*розчулено*): Люба Ліцці! Ти говорила про самотність... я був ще самотнішим. (*Ліцці палко цілує його*). Я ніколи... Дозволь мені пояснити тобі, Ліцці.

**Ліцці**: Ти не повинен нічого пояснювати. Я знаю... я знаю... Але ти повинен зрозуміти, чому сьогодні я тебе так вороже зустріла.

**Бір**: Я розумію.

**Ліцці**: Ні, почекай! Я ж тобі казала – нам завжди потрібен хтось, про кого б ми думали, за кого б турбувалися. Хто-небудь. Один, хто б освітив, прикрасив наше страшне життя... в цьому бруді. Ти, Біллі, ти був для мене тим світлом. І ти пішов від мене так... так байдужо, ніби я пляшка чи склянка, яку ти спорожнив тут, у барі...

**Бір:** Ліцці... Ліцці!

**Ліцці:** Так, так. Вибач мені. Я не хотіла такого сказати... Але ти розумієш...

**Бір:** Так. Розумію.

**Ліцці:** Уяви собі – коли випадково мені щастило зустріти десь чоловіка, схожого на тебе – очима, чи хоч навіть кольором волосся – я неодмінно прагнула поговорити з ним чи бодай подивитися на нього. Але коли він приходив зі мною до моєї кімнати, ти розумієш... я не могла цього знести. Я прохала його негайно піти.

**Бір:** Не говори мені про це, Ліцці. Чим я можу тобі відповісти? Я тепер бажаю лише одного – щоб тобі було тепліше на душі і щоб ти не боялася... Уяви, що ми повернулися до минулих часів. Я – Біллі з Люртенса, а ти – Ліцці зі Стренда... Сьогодні – звичайна субота. Решта ще не прийшли. Адже ніяких інших думок тоді у нас і не було. Так, Ліцці...

**Ліцці:** Не було...

**Бір:** Ми ні про що не думали. *(Мовчанка. Ліцці починає тихо плакати)*. Що тобі ще сказати? Не плач. Я хочу, щоб тобі зараз було добре!

**Ліцці:** Не говори нічого. Так... Так колись було. Я боюся... Але ж я завжди боялася... Я боялася залишатися сама. А тепер ти тут. Так. Забудьмо про все. Ми тепер разом і між нами мовбито завжди панували любов і згода. Чи не так? *(Вона починає тремтіти)*. Ах, Біллі, говори... Скажи скоріше що-небудь.

**Бір:** Ліцці, моя люба!

**Ліцці** *(із зусиллям)*: Так, так. Я знаю, що вже нічого не вдієш, уже все скінчено. Але все ж таки... все ж таки. Ах, коли б ти знав, як часто мене охоплює страх... Ось через що я завжди хочу бути веселою і сміятися. Я ніколи не мала людини, з якою б могла поговорити. Вибач мені... Скажи, що ти мені вибачаєш.

**Бір** *(підводиться)*: Ліцці. Я більше не можу. Ти теж дізнаєшся, якщо це тебе може трохи розрадити, як я впродовж довгих і довгих ночей обмірковував одне і те ж, як я... Слухай же...

**Ліцці:** Ні. Нічого не хочу слухати. *(Затискає йому уста рукою)*. Не треба, Біллі. *(Завиває буря)*. Ми нічого не знаємо, чи не так? І я ні про що не хвилююсь. Йди, йди сюди! Не відходь від мене, тоді я не буду боятися. Обійми мене. Я більше не хочу ні про що думати, ні про що. І ти також ні про що не будеш думати. Тобі буде досить знати, як тебе Ліцці кохає. *(Мовчанка. Бір і Ліцці в обіймах)*.

**Бір** *(звільняється)*: Ах, як довго це може тривати?

**Ліцці:** Не думай про це... Буря повернула мені коханого. Тепер ми знову разом. Я не хочу бачити інших. Йдемо, любий, йдемо в нашу маленьку кімнату. Ти і я. Йдемо, бо вони вже підходять.

**Бір** *(поспішно)*: Так, так. Йди. Я зараз прийду.

*О'Нель, Ліцці, Бір*

**О'Нель** *(відчиняє двері, з'являється на порозі. Як тільки примітив Біра і Ліцці – повертається до дверей і загороджує вихід)*: Слухайте, друзі мої! Вишикуйтесь! Ми ввійдемо, тримаючись порядку, як гладіятори, коли вони виходили на арену вітати цезаря.

**Ліцці:** Скажи, що ти мене кохаєш, скажи, що ти хоч трохи мене кохаєш.

**Бір:** Ні, Ліцці. Я тебе понад усе кохаю. Понад усе.

**Ліцці:** Приходь же скоріше! *(Виходить в маленький окремий кабінет)*.

*Бір, О'Нель, Страттон, Чарлі, Нордлінг, Гітінс*

**Бір** *(зачиняє за Ліцці двері)*: Що це таке? Гладіятори... Цезар. Який святковий вигляд...

**О'Нель:** Святковий вигляд, що відповідає обставинам. *(О'Нель входить спиною до глядачів, дирижує обома руками, ніби керує оркестром. Наспіває мотив негритянської пісні. За ним рука*



*руку входять Фразер і Нордлінг, Гітінс. Страттон і Чарлі йдуть позаду кортежу. Усі під чаркою. Всі підспівують О'Нелю).*

**О'Нель** (*обходячи колону*): Ось шлях... Інший шлях, який веде від брехні і життя до істини й смерти. Любі товариші, попутники мої на великому шляху до вічності...

**Бір**: Годі...

**О'Нель** (*зупиняється*): Так, можливо...

**Фразер** (*Нордлінгу*): У чому суть того винаходу, про який ви мені щойно говорили? Ось містер Бір тут, він вам допоможе...

**Нордлінг**: Винахід. Ах так! Та це дрібниці.

**Бір** (*підбадьорливо*): Хто це може знати? Розкажіть!

**О'Нель**: Поясніть, що це за винахід.

**Фразер**: Кажіть цим джентльменам. Не забувайте, О'Нель – адвокат, один з наших найкращих адвокатів. Він може багато зробити.

**Нордлінг**: Так, а чи вийдемо ми коли-небудь звідси?

**Фразер** (*поспшино*): Не можна нічого знати. Правда, Біре?

**Бір**: Звичайно. Сподіваємось, що все скінчиться добре.

**О'Нель**: Звичайно. Можна сподіватися. Хоча... ніхто нічого не знає.

**Фразер**: Бачите...

**Нордлінг**: Так. Подумайте, коли б там, удома, в Швеції та знали!

**Страттон** (*слухає*): Так, вдома, так.

**О'Нель**: Але ж ми прийшли сюди пити і веселитись. Ану, Чарлі.

**Чарлі**: Зараз, зараз. (*Біжить за прилавок*).

**О'Нель**: Хутко замовляйте. Потяг відходить через шість хвилин. (*До Біра*): Що робить маллятко? Бідне дівча!

**Бір** (*зітхає*): Так, О'Нель. Вийшло не зовсім так, як я гадав. Вона втішає мене, а не я її. Як це приємно і в той же час сумно.

**О'Нель**: Де вона? (*Бір кивнув головою в бік маленької кімнати*). Але ми не можемо допустити, щоб вони хоч на хвилину отямлися. Не можна, щоб страх і відчай оволоділи ними. Бідні люди. Будемо їх розважати. (*Б'є в долоні*). Ей ви, Гітінсе! Який мотив цього негритянського маршу?

**Гітінс**: А де банджо?

**Страттон**: Банджо? Он там.

**Чарлі** (*дістає інструмент*): Ось.

**Нордлінг**: Так. Винахід...

**Бір**: Так. А в чому його суть?

**Фразер**: Так, так. Ах, як я стомився. (*Сідає праворуч Страттона. Гітінс бере банджо і сідає на канапу біля колони*).

**О'Нель**: Ну? В чім суть винаходу?

**Нордлінг**: Бачте... Я давно думав про те, щоб винайти далекоглядну трубу.

**Гітінс**: Бінокль?

**Нордлінг**: Ні, далекоглядну трубу, щоб можна було вивчати зірки.

**Бір**: Що?

**Фразер**: Вивчати зірки? Але вже існують далекоглядні труби.

**О'Нель**: Телескопи.

**Нордлінг**: Ні, це якраз не те. Ось що я думав... (*Робить жест*). Коли взяти найбільший телескоп на світі і дивитися крізь нього на Місяць чи на Марс, то ми приближуємося до них на деяку віддаль. І все, що видно крізь цей телескоп, має відбиватися в дзеркалі. Коли ж дивитися на від-

биток через другу таку ж велику трубу, то Місяць і Марс будуть уже вдвічі ближчими до нас. Цей другий краєвид відбивається на другому дзеркалі, – зрозуміло, за допомогою відповідних приладів – і на нього дивляться ще крізь одну трубу... і так ще раз... ще...

Врешті-решт, планета буде цілком близьенько від нас. (*Врочисто*). І тут можна побачити все: людей, природу, і буде видно, які вони на вигляд... Ха-ха. (*Сміється*). Розумієте, що я хочу сказати. З найбільшим у світі телескопом і дзеркалом.

**О'Нель:** Так, так. Оце ідея.

**Бір:** Але коли б це було можливим, то досі б уже було зроблене...

**Фразер:** Я не розумію.

**Чарлі:** А хіба на Марсі існують люди?

**Страттон:** Про що ви тут розмовляєте?

**Гігінс:** Чудово, знаменито... Я грав у "Подорожі на місяць" якогось Жуля Верна і там була декорація... з трубою, точнісінько як телескоп.

**Нордлінг:** Усе це не має нічого спільного...

**О'Нель:** А ви робили досліди?

**Нордлінг:** Так, тобто я дивився в дзеркало крізь лупу.

**Бір** (*сміється*): І?

**Нордлінг** (*серйозно*): Тоді нічого не видно. Робиться мрячно, мов в тумані. І звичайно, те саме було б, якщо дивитися на зірки, аби побачити в дзеркалі. Було б мрячно. (*Коротка мовчанка*).

**О'Нель:** Так, можливо. Не можна наблизитись до зірок, треба вдовольнитися думкою, що ми до них наближаємось. (*Змінює тон*). Однак твоя думка не така вже й безглузда... В бюро винаходів я добиваюся патентів на куди фантастичніші вигадки. Ну що там з банджо? (*Бір непомітно виходить в кімнату Ліцці*).

*Ті ж без Біра*

*Гігінс* (*налаштовує інструмент*).

**О'Нель:** Коктейль, Чарлі!

**Страттон:** Ні, зачекай. Піди до льоуху, Чарлі, і принеси шампанського. Потім ми сядемо їсти. В льоуху ми маємо різну провізію. Опісля зробимо пунш і будемо всі почувати себе рідними братами. Ви, О'Нель, виголосите промову. А потім, потім... Та... Що ж потім?

**О'Нель:** Потім ми влаштуємо дортуар і ляжемо спати.

**Чарлі** (*біля сходів*): Скільки пляшок?

**Страттон:** Скільки можеш взяти. А втім, почекай, я спущусь з тобою.

**О'Нель:** Ні, хвильку зачекайте. Ви, Чарлі, теж підійдіть сюди. Я хочу сказати промову. Гм. Навіщо вам спускатися? Тепер всі з'єднаємось.

**Фразер:** А Бір? Де він?

**Гігінс:** Справді, де він? А де наша чарівна дівчина?

**О'Нель:** Вони зараз прийдуть. Залиште їх. Вони напевно багато про що мають між собою переговорити.

**Фразер:** Ага? Так! Так! Не треба їх турбувати. Ну, О'Нель, що ви нам збираєтесь сказати?

**О'Нель** (*згуртовує всіх біля себе*): Ба! Є одна стара-стара ідея, котра часто приваблювала мене, а в цю хвилину особливо вабить. Сідайте всі, і ви, і ви... (*Фразер, Страттон, Чарлі, Гігінс і Нордлінг сідають. Гігінс з банджо в руках біля колони. Фразер біля нього. О'Нель стоїть*).

**Фразер:** Ось ми і на суді.

**Страттон:** Так, перед трибуналом.

**О'Нель:** Так, джентльмени. Справді, ми перед трибуналом. Але що мене в цьому випадку дивує (*прибирає позу адвоката*), це те, що я не можу розрізнити, хто тут суддя, хто звинувачений,

де свідки обвинувачення і де свідки захисту; хто присяжні і хто прокурор? До речі, я і в справжнім суді не розумів, що різнить лаву підсудних від лави суддів, з якого боку сидять ті, що судять, і ті, кого судять. Хіба життя не та сама велика дорога з розгалуженнями і проваллями, і лише вряди-годи тихими рівнинами? Хіба ми всі не йдемо однією і тією ж дорогою, дехто лише скоріше, дехто повільніше? Хіба ми всі не топчемо її? Хіба вона не приводить нас всіх до однієї і тої ж мети, і чи справді існує різниця між подорожніми? Ні. Але коли так, то чому ж не проходити цю дорогу разом, рука в руку, подаючи допомогу і служачи підпорою одне одному? Коли ми беззаперечно знаємо, що кінець мандрівки для всіх буде однаковим, то навіщо всі ці касти й етикети? Ми з'єднані сьогодні ввечері в маленькому шинку. Нас усіх оточує вода і небесний вогонь, і ми, стоячи перед кінцем нашої дороги, зразу зрозуміли, як необхідно нам з'єднати наші руки і серця. Але ті, що ще деякий час можуть продовжувати велику мандрівку, проходять її, напевно, так само відчужено, байдуже один до одного, з тим же егоїстичним відчуженням... Ось чому я кажу...

**Фразер:** Ні, О'Нель, не кажіть більше нічого. Ось, ось вам моя рука. *(Протягає руку до О'Неля)* І ви, і ти, Гігінсе, ось тобі моя друга рука. *(Протягає другу руку Гігінсу)*. Ми всі, як він сказав, подорожні з однієї дороги. І ми всі повинні б створити один ланцюг... Так, всі мандрівники вже давно повинні зрозуміти, що в житті ліпше йти рука в руку. Грайте, Гігінсе! *(Гігінс грає. О'Нель диригує обома руками. Всі співають)*.

**О'Нель, Фразер, Страттон** *(разом)*: Браво, браво, браво.

**О'Нель:** Ще раз. А потім ми зробимо коло навколо бару.

**Страттон** *(кричить)*: Так, і я вам дам шампанського! Чарлі, йди за шампанським!

**Фразер:** Так. І Бір буде з нами, і Ліцці. Всі вкупі. Ми всі будемо згуртовані. Ми створимо ланцюг.

**О'Нель** *(хоче зупинити Страттона)*: Зачекайте трохи! Зачекайте.

**Страттон:** Ні, ні, Чарлі, йди за шампанським.

**О'Нель** *(стукає по столу)*: Хвильку уваги. Слухайте! Спочатку ми всі обійдемо бар. І Чарлі також.

**Фразер:** Так, усі. Бір і Ліцці. Ми ланцюг, ми всі з'єднані, так повинно завжди бути. Рука в руку. *(Біжить до дверей кабінету, стукає)*. Послухайте, ви! Йдіть сюди! Ланцюг – треба бути всім укупі! Всі. *(Він відчиняє двері)*. Бір, дорогий друже, товаришу, подорожній з однієї дороги!..

*Ті ж, Бір і Ліцці*

**Ліцці** *(тримає за руку Біра)*: Що? Ми врятовані?

**Фразер:** Усі вкупі. Ланцюг. *(Цілує Біра)*.

**Бір** *(силкується заспокоїти його)*: Так. Ну так.

**О'Нель** *(підходить до них)*: Слухайте, Фразере. Ходімо. *(Кричить)*. Гігінсе, грайте!

**Фразер** *(цілує О'Неля)*: Ланцюг. Ти мій брат... мій товариш в дорозі. Ланцюг.

**О'Нель:** Так, так. *(Штовхає Фразера до інших. Звертається до Біра)*. Боюся, щоб Фразер не збожеволів. *(Гігінс починає грати. О'Нель диригує. Всі, окрім Біра і Ліцці, співають і обходять колону)*.

**Бір:** Присядь, Ліцці. Тут. Добре, що вони не занепадають духом.

**Ліцці** *(дивиться на нього)*: Я тепер теж нічого не боюся.

**О'Нель:** Ще раз.

**Страттон:** Але спершу шампанського, Чарлі! Якнайшвидше!

**Чарлі** *(йде до льоху)*: Слухаю.

**О'Нель** *(підбіг до Чарлі)*: Ні слова про воду.

**Чарлі:** Добре. Будьте певні. *(Сходить до льоху)*.

**О'Нель:** Ану, ще раз починайте, Гігінсе!

**Гігінс** *(сідає на стілець)*: Будь ласка. *(Перебирає струни)*.

**О'Нель:** Так. Усі до праці. І ви теж, Біре.



**Бір:** Так.

**Лиці** (*підводиться*): Так. Це розвеселить Фразера. (*Всі співають. Вже встигли зробити декілька кроків. Раптом гасне електрика і сцена залишається в абсолютній темряві. Спів і гра на банджо одразу припиняються. Лиці закричала. Хвильку після цього Чарлі кричить з льоху*).

**Чарлі:** Допоможіть! Дайте світло! Тут труп. Скоріше дайте свічку!

**Всі:** Що? Що таке? Засвітіть. Допоможіть.

**О'Нель** (*кричить найголосніше*): Мовчіть. Спокійно! Не рухайтесь з місця! В мене є сірники. (*Запалює*). Страттоне, у вас, мабуть, де-небудь валяються свічки, дідько його бери! Хутко, давайте їх сюди.

**Страттон** (*біжить за прилавок*): Ну так. Ось тут на полиці. Ось вони. (*Передає О'Нелю свічки*).

**О'Нель** (*запалює декілька свічок, дає їх Нордліну і Фразеру*): Усе, тепер ми все побачимо. (*Підходить до східців*). Чарлі! Що там таке?

**Чарлі** (*виходить, весь тремтить, блідий і мокрий*): Жах, о який жах! Щойно я спустився до льоху, як світло згасло. В льоху вмить запанувала цілковита темрява... і ось тоді, якраз в той мент, як я шукав опертя, моя рука намацала труп у воді... холодний. Я навпомацки відчув його лице, шию, брр. Засвітіть, ви побачите.

**О'Нель** (*зачиняє двері до льоху*): Ні, ні, спочатку заспокойтесь.

**Лиці** (*пригорнулася до Біра, ридас*): Яке страхіття! Навіщо ви співали цю пісню? Це не на добре... О!

**Бір** (*поспішно*): Так, так. Але труп? Як він міг потрапити до льоху?

**Чарлі:** Дуже просто. Одне вікно з льоху на вулицю розбите. А зараз вода піднялася до восьмої полиці. Я думаю...

**Страттон:** О Боже мій, на вулицях... там плавають мертві люди...

**О'Нель:** Заспокойтесь. Адже ми нічого не знаємо.

**Нордлінг:** Це жахливо! Лише подумайте. Подумайте.

**О'Нель:** Та заспокойтесь, до дідька, заспокойтесь!

**Лиці:** Чому ви співали якраз цю пісню?

**Фразер** (*тремтливим голосом*): Хіба вже все скінчено?

**Гігінс:** Гм, хіба все скінчено? А чому ж електрика погасла?

**О'Нель:** Тому що, тому що... вода піднялася і затопила електричну станцію, яка розташована на дві вулиці вище від... Це якраз те, що я передбачав... Але...

**Страттон** (*що дивився на входні двері, враз закричав, показуючи рукою на них*): Гляньте, гляньте, вода. Вода пробивається крізь двері!

**Всі** (*наближаються*): Вода. Так. Вода.

**Бір:** Чи не ліпше розчинити широко двері і покласти всьому край?

**Лиці** (*у відчай*): Ні, ні, як ти можеш таке пропонувати! Зараз. Не зараз. (*Вона обіймає його*). Ні... ти... ти... Ще ні... ще ні. Скажи...

**Бір** (*ніжно*): Ні, любя моя, ні!

**Фразер** (*тремтить від страху*): Ні. Це правда? Ще ні? Ми створимо ланцюг. Скажіть...

**О'Нель:** Заспокойтесь! (*Наказовим тоном*). Давайте сюди всі ваші ганчірки, серветки, і коли цього не вистачить, ми візьмемо вашу одягу, щоб перешкодити воді. Треба затулити щілини. Ланцюг.

**Всі:** Так, так. Правда! Затули щілини.

**Фразер** (*хапає за руку Біра й О'Неля*): Ланцюг, товариші. Ми всі друзі, всі брати. Всі разом на одній дорозі. Як це ви сказали, О'Нель?

**О'Нель:** Так, так. Справді. (*Механічно він дав другу руку Страттонові, той узяв за руку Чарлі. Гігінс і Нордлінг наслідують їх. Ліворуч Бір обіймає Лиці*).

Завіса повільно падає

### ДІЯ 3

*Бар, освітлений свічками, темний. Свічки майже догоріли. Гітінс спить, скрутившись калачиком на канані. Страттон спить за прилавком. О'Нель на двох стільцях. Ліцці і Бір в окремій кімнаті. Чарлі замінює догорілі свічки. Фразер ходить з кута в кут. Нордлінг у великій кімнаті ліворуч. Свічки втиснені в порожні пляшки з-під шампанського.*

*Чарлі, Фразер, О'Нель, Гітінс, Страттон*

**Чарлі** (*запалює нову свічку*): Тепер залишилося всього дві свічки.

**Фразер**: То навіщо запалювати декілька свічок нараз, чорти б його вхопили. Досить однієї для всіх. І як вони можуть ще спати?

**Чарлі**: Сон заспокоює... Ми всі добре виспались цієї ночі і коли б випадково...

**Фразер** (*поспішно*): Тихіше, тихіше!

**Чарлі**: Вірте мені, містере Фразер, що все це може ще добре скінчитися. Піду погляну, що з ганчірками. (*Підходить до дверей, які загороджені кучугурою старого лахміття і одягу*). Все промокло. Вода просочується крізь лахміття.

**Фразер**: Ну що? Ще й досі тече вода?

**Чарлі** (*оглядає ганчірки*): Ні. Слово чести, ні. Ганчірки не стали мокрішими.

**Фразер** (*підходить до нього*): Так. Якщо ми врятуємось, то тоді... тоді...

**Чарлі**: Мені навіть здається, що... вони вже підсохли.

**Фразер**: Не може бути!

**Чарлі**: Принаймні, не мокріші.

**Фразер**: Ах... коли б це справді так було! Тоді б я, Чарлі...

**Чарлі**: Що тоді б ви?

**Фразер**: Сам не знаю. Адже треба допомагати один одному. Як товариші.

**Чарлі**: Ну та ми так і робимо...

**Фразер**: Ну так, так. І я додаю свою частку допомоги. Опісля... Ти розумієш? Дещо серйозніше. Зачекай.

**Чарлі**: Коли потоп скінчиться, як сказав містер О'Нель.

**О'Нель** (*зіскакує, кричить*): Га? Що таке?

**Фразер** (*злякано*): О Боже мій, як ви мене перелякали. Мої нерви не можуть усього цього витримати.

**О'Нель** (*сміється*): Га... Га. Ну так. Ми підемо. Мій клієнт. (*Помітив Чарлі і Фразера*). Ах, ось що? Ти... ви... Ну так... Ха-ха-ха. (*Сміється*).

**Чарлі** (*до О'Неля*): Певно, вам щось приснилося?

**Фразер**: Вам щось приснилося, О'Нель?

**О'Нель**: Ну так. Снилось, що мене викликали... починають розглядати мою справу. Це зі мною трапляється. Навіть дуже часто. А хіба вам, Фразере, не сниться біржа, ціни на хліб, банкрутство? Ну, а вам, Чарлі, хіба не сниться, як ви вливаєте горілку в шлунок відвідувача? Скажіть, не сниться?..

**Чарлі**: Мені ніколи нічого не сниться.

**Фразер**: Сон. Колись мені інколи снилися сни. Але не тепер.

**О'Нель**: Так, тепер це зайва справа. Котра година?

**Фразер**: Восьма.

**О'Нель**: Восьма. Отже, ніч проминула. О Боже, який я змучений. Ми добряче вчора випили. Ну, а зараз якийсь коктейль був би дуже до речі.

**Фразер**: О Боже праведний. Ви, напевно, забуваєте, що діється.

**О'Нель:** Ах, так. Ріка.

**Фразер:** Ну так, ріка. Чи, може, ви думаєте, що небезпека минула?

**О'Нель:** Ні, Фразере. Але...

**Фразер** (*схвильовано*): Що "але"? Що таке?

**О'Нель:** Я думаю, що порятунок був би гіршим виходом з цього становища.

**Фразер:** Що? Що ви хочете сказати? Адже жити ви все ж таки хочете, до біса!

**О'Нель:** Це залежить... (*Змінює тон*). А де наш увесь екіпаж?

**Чарлі** (*показує на всіх рукою*): Містер Бір і Ліцці. Там Страттон спить на маленькій канапі за прилавком. Актор он там, на тій канапі, а Нордлінг, мабуть, в кімнаті ліворуч.

**Фразер:** Так. І знаєте, запаси свічок вичерпані.

**О'Нель:** Скоро наступить темрява.

**Фразер:** Ви знову за своє.

**О'Нель:** Усі пасажири на місцях. Сплять сном праведних... пияків. Ось побачите, Фразере, що ми невдовзі опинимося на Арараті.

**Фразер:** Що ви хочете цим сказати?

**О'Нель:** Господи, це так просто зрозуміти. На Арараті.

**Фразер:** Не розумію!

**О'Нель:** Любий мій товаришу-попутник! Коли це потоп, то бар Страттона мусить бути ковчегом.

**Фразер:** Отже, тварини – це ми. Я бачу, що ви справді...

**О'Нель:** Браво, Фразере! Звичайно, ми тварини. І в цьому випадку ми випустимо голубку, наприклад, Ліцці.

**Чарлі:** А вона справді схожа на голубку.

**Гігінс** (*прокидається*): О Боже, як мені холодно!

**Фразер:** Як ви могли заснути на такій куцій канапі?

**Гігінс:** Ба. Я звик спати на пароплавах, у вагонах, не говорячи вже про дахи і мости. Пам'ятаю, якось я причепився до товарного вагону під час руху і заснув.

**О'Нель:** О, бачите, Фразере, що означає жити для мистецтва. Одначе пора розбудити Страттона. (*Стукає по прилавку*).

**Страттон** (*прокидається*): Га? Що таке? Що трапилося? Котра година?

**О'Нель:** Усі пасажири на палубу кроком руш! Ми продовжуємо мандрувати. Ваш бар, Страттоне, був кают-компанією. Тепер він перетворився на ковчег.

**Страттон:** Що таке?

**О'Нель:** Приготуйте нам що-небудь. Маєте каву?

**Страттон:** Що, ми врятовані?

*Ті ж і Нордлінг*

**Нордлінг** (*вбігає*): Послухайте! Послухайте! Мені здалося, що я чув на вулиці гуркіт екіпажу. Та кімната вікнами виходить на ріг. Вона якраз навпроти портової площі... Чекайте, я розміркую... захід, схід?

**О'Нель:** Південь, північ. Так, мій любий, ось чотири сторони світу. І коли ви чули гуркіт, то виходить, що ріка розвалила стіну. (*Наближаються до прилавка. Гігінс тремтить від страху*).

**Фразер** (*злякано*): Коли б... Коли б Чарлі пішов і подивився в пивницю. Треба довідатися, що там. Можливо, вода...

**Чарлі** (*бурчить*): Ні, я нізащо в темряві не відчиню двері пивниці. А врешті, вода не пробивається до нас знизу.



**Нордінг:** Знаменито. Справді, як ці двері можуть витримати тиск води?

**О'Нель:** Хіба ви боїтеся трупів, Чарлі? Дуже дивно. Ця вода, яка...

**Нордлінг:** Ш-ш. Тихо. Знову мені вчувся якийсь гамір.

*Бір*

**Бір** (*входить навипиньки і тихо замикає за собою двері*): Говоріть тихіше, благаю вас! Дівчинка спить.

**Страттон:** Нам почулося, що на вулиці якийсь гамір. Що це може бути?

**Бір** (*дивиться на годинник*): Котра година? Я забув накрутити годинник. Це трапилось зі мною вперше в житті.

**Фразер:** Скоро дев'ята.

**Нордлінг** (*слухає біля дверей*): Коли ви підете в ту кімнату, ви теж почуєте.

**Фразер, Страттон** (*разом*): Підемо! Ходімо!

**О'Нель** (*сідає*): Ні. Ідіть ви. Я залишаюсь. Я дуже стомився.

**Бір** (*сідає*): Я теж.

**Страттон** (*виходить з-за прилавка*): Чарлі, бери свічку.

**Фразер:** Беріть дві. Мені також дайте. Ходімо. (*Йдуть в кімнату ліворуч. Чарлі і Фразер зі свічками*).

*Бір і О'Нель*

*Сцена освітлена лише однією поганенькою свічкою, друга вже ось-ось погасне. Мовчанка.*

**О'Нель** (*лагідно*): Як почуввається дівчина?

**Бір:** Спить таким дивним сном.

**О'Нель:** Дивним? Врешті, сон завжди є чимось дивним.

**Бір:** Так, можливо. Але її сон особливо дивний, якщо не сказати страшний. Це щось таке жалісне, що я не міг дивитися без сліз. Так жаль її.

**О'Нель:** Гм.

**Бір:** То тремтить, то враз зіскакує, ніби хтось боляче вдарив її. Потім знову засинає, спокійно, мов дитина. Але часом вона зсуває брови, обличчя її робиться старим і злим, і вона щось бурмоче. Я не знаю нічого сумнішого, аніж сльози уві сні. Я погасив свічку, щоб не бачити її такою. Її обличчя нагадало мені гіпсову маску, яку я колись бачив. Маска та, як мені оповідали, була з утопленої. Вона здавалась сплячою. З застиглою усмішкою. І водночас вона була мертва..., утоплена, і...

**О'Нель:** Так, утоплена, однак, можливо, ще не мертва. І ми...

**Бір:** Як це все жахливо. Що ви сказали?

**О'Нель:** Я хотів сказати, що хоч ми ще і не потоплені, але вже мерці.

*Бір, О'Нель і Ліцці*

**Ліцці** (*входить*): Ти. (*Вона зупиняється біля дверей. Бір і О'Нель її не помітили*).

**Бір:** Так, ми майже мерці.

**О'Нель:** Скажіть, ви не потурбувалися б... (*зупиняється*).

**Бір:** Про що?

**О'Нель:** Жаль, звичайно, особливе почуття. Але, коли б ми, всупереч усьому, та врятувались, залишився б у вас той самий жаль до Ліцці? Стали б ви турбуватися про неї?

**Бір:** Звичайно.

**О'Нель:** Справді? Серйозно, відмовилися б ви ради неї від багатої пари? Взяли б Ліцці до себе?

**Бір:** Звичайно, ні. Які у вас дикі думки.

*(Лицці зойкнула. Свічка погасла)*

**Бір:** Що таке?

**Лицці** *(підходить, тяжко дихає):* Дивіться. Я бачила. Свічка погасла. Скоро настане цілковита темрява.

**Бір** *(підходить до неї):* Ні, люба! Свічки ще не всі спалені. Засвітять нові. Нарешті ти прокинулася.

**Лицці** *(відступає):* Так. Я прокинулася. Там було чорно-чорно і зовсім тихо. Я прислухалася. Потім протягнула руку. Але тебе не було.

**Бір:** Хочеш що-небудь випити?

**Лицці** *(мовчанка):* Так. Я простягнула руку, але її ніхто не взяв.

**Бір:** Але ж мене вже там не було, люба Лицці.

**Лицці:** Так, ти пішов.

**О'Нель:** Рука в руку. Ми всі потребуємо чисті руки. *(Лише він закінчив говорити, як електрика засяяла в жарівках бару).*

**Бір:** Що? Чи це не сон? Ми врятовані.

**Лицці** *(тихо):* О, навіщо?

**О'Нель** *(про себе):* Ось тепер ланцюг і починає рватися.

*Ті ж та інші (вбігають)*

**Фразер:** Що це означає? Що? Кажіть! Відповідайте!

**Бір** *(нервово):* Як що означає? Здається, все зрозуміло.

**Страттон:** О Боже мій! Електрика з'явилася. В такому випадку, повинь закінчилася. Не так? Можливо, телефон вже теж працює. *(Підходить до телефону, крутить ручку. Дзвінок не відповідає. Всі, окрім Лицці, обступають його).* Почекайте! Ш-ш. Не дзвоніть так завзято.

**Бір:** Не дзвоніть же так вперто, чорт візьми.

**Страттон** *(дзвонить даремно):* Ні, не діє.

**О'Нель** *(спокійно):* Вода спадає. Електрична станція стоїть нагорі. Ось чому світло раніше усього появилось. Майте трохи терпіння.

**Фразер** *(поспішно):* Звичайно. Це ж зрозуміло. Потім почне діяти телеграф, а потім телефон.

**О'Нель** *(спокійно):* Якщо це взагалі не жарт гіркої долі. Світло може з'явитися за мить до того, як погасне назавжди. Не так, містере Нордлінг? Точнісінько як в хвилину смерті.

**Нордлінг:** Я не електротехнік. Але це цілком можливо.

**Фразер** *(заспокоєний):* Якого чорта ви говорите про такі речі, навіть коли ви в цьому переконані? Це підлість.

**Страттон** *(дивиться на жарівки):* Лише подумайте. Якщо вони ще раз згаснуть...

**Гігінс** *(підходить до Лицці):* А ви, леді, гарно спали цієї ночі.

**Лицці** *(сідає на канапу):* Так. Не знаю!

**Гігінс:** Це як у театрі, не так? Скільки у вас тепер жінок-хористок?

**Лицці:** Ах, друже. Я дуже стомлена, щоб вам відповідати.

**Гігінс:** Гм, гм. Вибачайте. *(Відходить. Бір починає ходити туди-сюди).*

**Чарлі** *(дивиться на ганчірки біля дверей):* Ні на одну краплину не прибавилося води. А що коли б трохи відчинити двері.

**Всі:** Так. Ні. Так. Ні. Небезпечно. Ні.

**О'Нель:** Ні, трохи зачекайте. Поки що небезпечно.

**Фразер:** Так, так. Правда. Ліпше зачекати.

**О'Нель:** Страттоне, дайте мені випити чогось, щоб сміливіше привітати повернення світу. Скоріше, Чарлі, ідіть наливайте. Ходімо всі ло прилавка. *(Всі підходять)*.

**Страттон:** Так, добре! Будь ласка. *(Стає за прилавок)*.

**Чарлі** *(іде за ним)*: Слухаю.

**О'Нель** *(стукає по прилавку кулаком)*: Увага! Всі ідіть сюди! Бір!

**Бір** *(не рухається з місця)*: Дякую! Мені нічого не хочеться.

**Фразер** *(підходить до прилавка)*: Все ж таки, будь ласка, йдіть усі сюди.

**Гігінс:** Добре.

**Нордлінг:** Дякую.

**Страттон:** Чого ви бажаєте, панове? *(О'Нель, Фразер, Гігінс і Нордлінг дають різні накази, які Страттон і Чарлі повторюють. Чутно: "джин-шер, віскі, коктейль")*.

*Лиці дивяться на Біра, який підійшов до телефону, торкнув стрічку, потім продовжує ходити туди-сюди.*

**Лиці** *(тихо, коли він проходить повз неї)*: Біллі!. *(Бір не чує. Лиці слідкує за ним очима)*.

**Бір** *(про себе)*: 298.000 мішків на Буффало і 30.000 Мінеаполіс, – 378.000, та поверх цього два мільйони в елеваторах.

**Лиці** *(коли він проходить повз неї)*: Біллі.

**Бір** *(не слухає)*: Мільйонів. Мільйонів.

*Лиці підводиться. Бір продовжує рахувати.*

**Лиці** *(коли він проходить повз неї)*: Сім мільйонів.

**Бір** *(зупиняється різко)*: Що? Ні, шість.

**Лиці:** Так. *(Іде в окрему кімнату)*.

**Бір:** Гм. *(Знов починає ходити)*. 378.000 та два з половиною мільйони і 178.000.

*Ті ж, окрім Лиці*

**О'Нель:** П'ю за повернення світла. Знов наступає день, і нам час розійтися кожному в свій бік.

**Фразер:** За ваше здоров'я.

**Гігінс** *(випиває одним ковтком віскі)*: Ніколи жоден власник ресторану не частував мене так щедро.

**Страттон:** Гм, гм. Частував! Це все ж таки. *(Сердито до Чарлі)*. Чарлі, чого ти стоїш, склавши руки? Коли не маєш роботи, почисли хоч на скільки всього випито з учорашнього вечора.

**Чарлі:** Звідки я знаю, скільки вони випили.

**Страттон:** Ти мусиш знати. Ну, будемо рахувати разом. Пиши. *(Рахують)*.

**Чарлі** *(до Гігінса і Нордлінга)*: Ви б зібрали все, що стоїть на столах, і принесли сюди, до прилавка, щоб хоч можна було порахувати пляшки.

**Гігінс:** Добре. Ходімо, Нордлінг. *(Ідуть у велику кімнату ліворуч)*.

*О'Нель, Бір, Фразер, Страттон, Чарлі*

**О'Нель:** Бір! Над чим ти там ламаєш собі голову?

**Бір:** Дайте мені спокій.



**Фразер:** Він уже підраховує, скільки прибутків принесе йому повінь.

**О'Нель:** Зовсім так, як ти під час голоду.

**Страттон:** До дідька! Чотирнадцять пляшок шампанського! Не згадуючи всього іншого.

**О'Нель:** Але пригадайте, що була повінь. Не кожного дня випадає... такий бенкет.

**Страттон:** Ні, не кожного, особливо тоді, коли за все доводиться платити.

**Фразер:** Але ж ти сам пропонував пити скільки хто хоче! Невже ти жартував?

**О'Нель:** Ні, то було в день власного похорону.

**Страттон:** Досить. Я не бажаю слухати подібні дурниці в своєму барі.

**Фразер:** То йди до всіх чортів.

**Страттон:** Що?

**Бір** (*враз повертається і кричить*): Замовкніть. Я чую шум у телефоні. Ш-ш-ш. (*Усі прислухаються*).

**Фразер:** Ні. Даремна паніка.

**Бір:** Запевняю вас, я чув. (*Телефон різко задзвонив. Два коротких дзвінки і один довгий. Усі кидаються до апарата. Бір першим схопив слухавку, але Страттон вириває її з рук*).

**Страттон:** Це мій телефон, і я перший говоритиму з моєю родиною. (*Кричить*). Галло! Що ви кажете? Що? Бодай тебе! Роз'єднала. (*Дзвінок*).

**Фразер:** Навіщо ж ви даремно силкуєтесь?

**Бір** (*суворо*): Дозвольте мені... Я поговорю. (*Бере слухавку*). Та замовкніть нарешті. (*Дзвінок, слухає*). Так, це що? Справді? (*Відбій*).

**О'Нель:** У чому річ?

**Бір:** Дзвонили зі станції. Якщо я вірно зрозумів, то вони сказали, нібито буря зіпсувала лінію і скоро все буде поладжено. В такому разі...

**О'Нель:** В такому разі повінь минула.

**Фразер** (*схвильовано*): Ура! Ми врятовані!

**Страттон** (*радісно*): Так. Так!

**О'Нель:** Ні.

**Фразер** (*зупиняється*): Що?

**Страттон:** Що?

**О'Нель:** Відчиніть двері, якщо ви так думаєте.

**Бір:** Ви гадаєте, що досі небезпечно?

**О'Нель:** Звідки я можу знати. Ще почекаємо.

**Чарлі:** Може, доручити цим двом – акторові і тому другому... хай почнуть оглядати все з чорного ходу.

**Фразер** (*поспішно*): Ну так, ну так! Покличте їх!

**Страттон:** Так, так. Хіба ми даремно поїли їх, дідько б їх узяв! Хай попрацюють. (*Підходить до дверей і гукає*). Гей ви, волоцюги. Йдіть-но сюди!

*Ті ж, Гігінс і Нордлінг входять. В руках у них пляшки, сифони й інші посуд*

**Нордлінг:** Куди все це поставити?

**Чарлі:** Сюди, за прилавок.

**Гігінс:** Я думаю, все гаразд, бо ж дзвонив телефон!

**Бір:** Ну так. Більше немає жодної небезпеки. Вода спала. І тепер треба бігти.

**Нордлінг:** О Боже мій, яке щастя! Хоч я й не сподівався на щастя. Але все ж таки знайду хоч якийсь заробіток. Можливо, дещо зберу і куплю квиток до Швеції. І так велике щастя, що нас не

затопило, як пацюків.

**Гігінс:** Так. І зрештою, хто зна... може, телескоп... Врешті, може з цього щось вийде. В “Помсті нігіліста” – ми грали її на Алясці – в тринадцятій картині графа Красовича мало не загризли вовки, а в чотирнадцятій він одружився з Тетяною – донькою нігіліста. В чотирнадцятій картині, Нордлінг, ти ховаєш місяць у дзеркало, хоч ти ледь не втонув у тринадцятій.

**Бір:** Послухайте, містере Нордлінг, мені здається, що все йде на добре. Ми поговоримо про ваш проєкт телескопа... пізніше. Тепер же треба відходити, і я вас прошу, вас і вашого приятеля, відчинити чорний хід он там.

**Фразер** (*не перериває*): Будьте дуже обережними... Щоб... Гм... не замочити ніг...

**Страттон:** Та поспішіться.

**Нордлінг** (*боязко*): Я думаю, вода справді спала.

**Гігінс:** А може, краще відчинити вікно?

**О’Нель:** Ідея! (*Починає стукотіти телеграф*).

**Бір** (*зіскакує*): Послухайте! Телеграф! (*Біжить до апарата*).

**Фразер:** Гм. Як тільки зачув стукіт цього проклятушого винаходу, скочив, мов старий бойовий кінь на звук труби.

**О’Нель:** Чого старий? Він з усім дає собі раду по-молодецьки. Що нового?

**Бір** (*розгортає стрічку*): Що це означає? Я нічого не розумію “Буря пронеслася на захід. Ріка. Не... не... і потім цілий ряд крапок. І потім “піднеслася”. Що піднеслося? Не знаю, може, це стосується закупівлі хліба?

**Фразер:** У світі, окрім ваших транспортів, ще дещо існує.

**Бір:** Для мене нічого іншого немає.

**О’Нель:** От бачите – і телеграф почав діяти. Нам повернули спочатку світло, потім почав працювати телеграф. Так і мусило бути, коли почала спадати вода. Тепер, мабуть, набережна звільнилась від води. Можна відчинити вікна і двері.

**Нордлінг:** Так! І, можливо, ми теж побачимо сонце. Воно зникло для нас першим.

**Гігінс:** Гм. Я не знаю, чи повинні такі бідаки, як ти і я, радіти поверненню сонця. Воно світить для щасливих багатіїв. А до нас найприхильніша нічна темінь!

*Ті ж. Входить Ліцці*

**Ліцці** (*в капелюсі*): Ви тут. Я подумала...

**Страттон:** Так. Але ви тепер зникайте звідси, і ви, і ці обоє. В моєму барі вдень мусить бути добродібно. Що з вікном, Чарлі?

**Чарлі** (*Гігінсу*): Допоможіть мені.

**Гігінс:** Не хочу.

**Ліцці** (*дивиться навколо себе*): Біллі, допоможи Чарлі.

**Бір:** Що?

**Ліцці** (*сідає за столик*): Допоможи Чарлі. Адже тебе ця справа цікавить більше, ніж інших. Тебе там чекають шість, сім... (*вона показує на Гігінса і Нордлінга*), а на мене й на них чекає хіба що поліція.

**О’Нель:** Будьте розсудливі, дитино. Ми не знаємо, що очікує на кожного з нас. Притримайте злість, сварки, заздрість і всі погані почуття на пізніше. На це настане час, коли ми повернемось до людей. А зараз відчинимо вікна. (*Йде до вікна. Інші вдають, що йдуть за ним*). Ходімо! Ходімо, Чарлі. (*Мовчанка. Чарлі і О’Нель підносять залізний щит. Вікно заливає сонцем*).

**Всі** (*шепочуть*): А! О!

**О’Нель:** Відчиняйте вікна. Нам треба свіжого повітря. (*Чарлі відчиняє вікно ліворуч. Видно голубе небо і сонце, що освітлює будинок поруч. Промені світла заливають кімнату*).

**Страттон:** Погаси світло, Чарлі. Хутчіш. Воно і так досить довго горіло без потреби. Весь

учорашній день. Уявляю, який рахунок піднесуть мені! (*Чарлі гасить електрику*).

**О'Нель:** Ось і рахунки починаються. Сяє сонце, літнє голубе небо, ясне-ясне – без жодної хмаринки, а люди зводять свої рахунки – сваряться, злостяться у своєму безумстві, у своїй злобі. Знов старе – брехня в родині, в дружбі. Ну, О'Неле, старий підбріхувачу, біжи скоріше в суд – берися за відому благородну працю.

**Фразер:** Нарешті повернулося сонце!

**Ліцці** (*до Біра*): А навіщо воно мені?

**Бір:** Ліцці, будь розумницею, уяви моє становище! Потерпи, поки я, одружившись, стану багатим. Побачиш, тоді ми з тобою ще вирвемо у долі приємні години. (*Ліцці дивиться на нього, мовчить*). Я хочу сказати...

**Ліцці:** Ні, Біллі.

**Бір:** Я хочу сказати.

**Ліцці:** Ні, Біллі! Я не хочу бачити тебе, чуєш?

**Бір:** Невже ти мене не розумієш?

**Ліцці:** Розумію. Але буде так, як я тобі кажу. Ліцці відійде. У твоєму житті залишаться лише твої справи. Бідний Біллі! Самі лише справи.

**Бір** (*глухо*): Коли ти говориш таким тоном, то я краще мовчатиму.

**Ліцці** (*ніжно*): Що поробиш, інакше не може бути. Я не знаю, як тобі донести мої думки про життя. Бачиш, справа в тому, що все порвалося. Справжнього насправді не було. І тому ти не підходь до мене, Біллі. (*Відходить від нього. Голосно*). Відчиніть же нарешті двері!

**Страттон:** Звичайно, треба відчинити. Ідіть сюди хто-небудь. (*Чарлі, Нордлінг і Страттон підносять залізний щит перед маленькими дверима – відчиняють їх*).

**Бір:** Ти йдеш?

**Ліцці:** Так.

**Бір:** Але я... (*дзвонить телефон*).

**Гігінс** (*що стоїть найближче до телефону, відповідає*). Галло!

**Ліцці:** Це, напевно, про тебе запитують.

**Гігінс** (*до телефону*): Так. Почекайте. (*До Біра*). Містере Бір.

**Бір:** Зараз. Іду. (*Біля телефону*). Галло. Так, люба. Жахливо, жахливо. Що ти кажеш? Не було. Ну так... запевняю тебе. Ми були замкнені, поховані. Так. Присягаюся честю. Ні, не гнівайся. Я не розумію, що ти хочеш сказати. (*Кричить*). Ні, кажу тобі! (*Стукає ногою по підлозі*). Так, так, так.

**Страттон:** Що? Хіба вже телефон працює?

**Фразер:** Звичайно. Але що з дверима?

**Чарлі** (*відчиняє*): Дивіться. Вулиця зовсім суха. Нічого не розумію. Піду пройдуся.

*Ті ж без Чарлі*

**Бір** (*біля телефону*): Так. Принаймні я йду одразу до вас. Послухай, люба. Дай мені час знайти автомобіль. Зараз, зараз. (*Відбігає*).

**О'Нель:** Зараз починається життя. Наречена, тесть і все те, що вважають важливим і страшним. Ну, Страттоне, ви хотіли говорити із своєю родиною. А ви, Фразере – тепер ось що, друзі – треба якнайшвидше поновити зв'язки зі світом, якщо ви маєте намір продовжувати комедію.

**Страттон** (*проходить через сцену*): Звичайно, я мушу телефонувати. Чарлі! Відчини головні двері. Ну куди заподівся цей негідник?

**Фразер:** Він пішов дізнаватися, що де діється.

**Страттон** (*за прилавком*): Ось ключі. Ходімо, Гігінсе, і ви, винахідник телескопа. (*Фразер, О'Нель, Нордлінг і Гігінс підходять до головних дверей і повільно підносять залізний щит. Страт-*



тон дзвонить. Йому не відповідають. Дзвонить знову. Бір і Ліцці ліворуч).

**Ліцці:** Прощай, Біллі!

**Бір** (*схвильовано*): Я знаю, Ліцці, що ти думаєш, і ось цієї миті мені хотілося б усе кинути...

**Ліцці** (*усміхається*): Невже?

**Бір:** І залишитися з тобою. (*Ліцці хитає головою*). Так, так, запевняю тебе.

**Ліцці:** Навіщо? Та цього й не треба! Люди ніколи не йдуть однією і тією ж дорогою. Він (*показує на О'Неля*) неправду казав. У мене – моя дорога, у тебе – своя. Кожен йде своєю. А якщо люди випадково й зустрічаються, то завдають одне одному лише біль. Прощай, Біллі. (*Виходить*).

**Бір** (*робить в напрямку до неї кілька кроків з простягненими руками*): Завдають один одному біль. Але ж ти не зробила мені боляче.

**Ліцці:** Не кажи – ти не знаєш. Ти, можливо, інколи про мене будеш згадувати.

**Бір:** Усе таке дивне в житті. Часом здається, що в подіях криється якийсь таємний зміст. Ніколи не можна знати наперед, як благородніше вчинити. Все життя – як гра на біржі. (*Ліцці мовчки дивиться на нього*). Так. Я хочу сказати. Коли б ти дозволила.

**Ліцці** (*рішуче*): Ні. Прощай! (*Повернулася, щоб відійти*).

**Бір** (*бере її за руку*): Ти для мене була найближчою з усіх на світі. (*Телеграф стучить. Бір залишає руку Ліцці*). Тепер я тобі завдав великого болю, так?

**Ліцці:** Не так боляче, Біллі, як першого разу. А третього випадку ніколи не буде.

**Бір:** Я не хотів тебе кривдити.

**Ліцці:** Мій Біллі, мій? (*Іде до чорного ходу. Телеграф сильно стукає. Бір повільно підходить до апарата і читає*).

**Страттон** (*біля телефону*). Добре. Не забудьте подзвонити, коли звільниться лінія. (*Відбій*).

**Чарлі** (*зустрічається в дверях із Ліцці*): Ви відходите?

**Ліцці** (*тримає двері. Видно вулицю. Ліцці виходить на вулицю і обертається. Її всю залило сонце*).

**Ліцці:** Так, Біллі.

**Чарлі** (*жартівливо*): Ха... Біллі?

**Ліцці:** Хіба я сказала “Біллі”? (*Хитає головою*). Дякую вам і прощайте, Чарлі. (*Бере з гаманця декілька монет і дає йому*).

**Чарлі:** Дякую, дякую вам. (*Іде в бар*).

(*Ліцці відходить. Всі дивляться на неї*).

**Ліцці** (*на порозі*): До побачення, джентльмени. (*Вклонилася і вийшла. Двері прочинилися. Всі, окрім Біра, що відчитує телеграфну стрічку, прощаються з нею поклонами*).

*Ті ж і Чарлі, окрім Ліцці*

**Бір** (*кидає телеграфну стрічку*): Просто неймовірно. Хліб два долари. Залізниця не встигає транспортувати. (*Тре руки*).

**Страттон:** Чарлі! Відчини головні двері. Потім вимий і приведи до порядку бар.

**Фразер:** А яка погода? Ну що там чувати?

**Всі** (*оточують Чарлі*): Кажі, що, властиво, трапилось?

**Чарлі:** Уявіть собі: повені не було!

**Всі:** Як? Що?

**Чарлі:** Так. Греблю прорвало, але ту невеличку. Лише шлюзи маленької греблі. Була страшена гроза. Вода текла потоками. Але не трапилось жодного нещасливого випадку. Гроза тривала

чотирнадцять годин. Однак жодна кішка не втонула.

**О'Нель:** А звідки той труп, що тебе так перелякав учора в льоху?

**Фразер:** Ну так? Звідки він? *(Усі мовчать і дивляться на двері, що ведуть до льоху).*

**Чарлі:** Нічого не розумію! Одначе я переконаний, що натрапив на мертве тіло.

**Страттон:** Піди й подивися – тепер там уже є світло.

**Бір:** Страттоне, скільки я вам винен? Підрахуйте хутчіше. *(Дивиться на годинник).*

**О'Нель:** Не поспішайте. Я знайду на чай за вас обох.

**Бір:** Що ви хочете цим сказати?

**О'Нель:** Почекайте трохи, Біре! Нам по дорозі. Почекайте, поки витягнуть труп.

**Бір** *(злякано):* Що ти плетеш? Хто ж тут помер?

**О'Нель:** Труп з льоху.

**Бір:** А де ж Ліцці?

**О'Нель:** Пішла.

**Бір:** Пішла? Куди?

**О'Нель:** В інше місце.

**Бір:** В інше місце. До себе... тобто на вулицю. Та це ж однаково. Вона щойно пішла.

**Страттон:** Чарлі, відчиняй хутчіше двері до льоху.

**Чарлі** *(відчиняє двері і освітлює східці).* Нічого не видно. Вода спала. Ні, он щось блищить. Чекайте. *(Сходить).*

**Страттон** *(кричить):* Ну, що там? Багато зіпсовано товару? Кажи!

**Чарлі** *(знизу):* Вода сягає лише другої полиці. Ха-ха-ха!

**Фразер:** Чого він там сміється?

**Чарлі:** Ні, це... Ха-ха-ха. Нема ніякого трупа.

**Гігінс:** А вчора що ж там плавало?

**Чарлі:** То було порося, що зірвалося з гака. Але в темряві я так перелякався. Ви розумієте?

**Всі:** Так, так.

**Страттон:** Вимкни електрику і зачини льох. Там, мабуть, все чисто зіпсовано. О, лихо мені, лихо!

**Фразер:** Справді, я нічого не розумію: ні мерців, ні повені. То якого ж біса ми так довго сиділи в темряві?

**Бір** *(сердито):* Так. Чорт-зна що вигадали. Чарлі. Подай пальто і капелюха. Хутко! Ваш годинник правильно ходить, О'Нель? *(Дивиться на свій годинник).*

**О'Нель** *(дивиться на свій):* Три чверті по дев'ятій. А суд починається рівно о десятій. Я встигну – чи ні?

**Фразер:** За десять хвилин десята. Оце так! Цілу добу промарнував. Забило нам памороки.

**О'Нель:** Нічого дивного. Коли телефон і телеграф...

**Бір:** Так! Телефон і телеграф. Чомусь вийшли з ладу.

**Чарлі:** Ах, я не встиг вам усього пояснити. Буря попсувала всю електричну мережу в місті. У спеціальнім номері газети, який вивісили біля дверей Гранд-готелю, сказано, що телефон, телеграф і освітлення – все зіпсовано в дільниці порту. Там усе сказано і про бурю і про річку.

**Страттон:** Піди і купи останній випуск. Але спочатку треба відчинити головні двері.

**Бір:** Де мій капелюх?

**Чарлі:** Зараз. *(Приніс капелюхи й пальта Біра, О'Неля і Фразера).*

**Бір:** Ось вам, Чарлі. *(Дає на чай. О'Нель і Фразер теж дають дрібняки).*

**Чарлі:** Дякую, дякую. Ви обидва йдіть і допоможіть мені. *(Нордлінг, Гігінс, Чарлі відчиняють центральні двері на вулицю. Видно гамірливу вулицю. Чарлі йде за часописом).*

*Ті ж, без Чарлі*

**О'Нель** (*виходить*): Ох, а яке повітря. А сонце! І все ж так... Так важко починати все спочатку. (*Він тримає в руках капелюх*).

**Страттон**: Вибачайте! Але цього не було передбачено... правда? Знаю, я запропонував тоді частину. Я беру на себе, на свій кошт декілька пляшок шампанського. Але я бідний власник бару. Виховання дітей дорого коштує. Так ото я хочу сказати, що змушений просити вас заплатити мені за витрати цієї ночі. Ось невеличкий рахунок. (*Іде до прилавка*).

**Бір** (*сухо*): Скільки?

**Фразер**: Усе ж таки смішно: вимагати плати за те, чим частували. Але, зрозуміло, я ладен заплатити.

**Бір**: Ні, нізащо! (*Переглядає рахунок*): 225 доларів і 50 центів! Гм. Не поскупилися, Страттоне.

**Страттон**: Але дозвольте! А рахунок електричної компанії? А залитий водою льох? А те, що бар був замкнений упродовж цілої ночі? Я повинен все взяти під увагу.

**Бір** (*О'Нелю*): Нічого не вдієш. Ось моя частина. (*Платить*).

**О'Нель**: А ось моя. (*Кидає гроші*).

**Страттон** (*рахоє*): Ви мене розумієте, джентльмени?

**Бір**: Так, так, досить роз'яснень.

**Страттон**: Щось вам подати, джентльмени? Не вип'єте на прощання чарочку?

**Фразер**: Ні, дякую.

**О'Нель**: Я нічого не хочу.

**Бір**: І я не хочу.

**Гітінс**: Ну, а я попрошу віскі.

**Страттон**: Що? Ви ще досі тут вештаєтесь? Щезайте, поки я вас силоміць звідси не викинув!

**Гітінс**: Дякую. Ходімо, Нордлінг.

**Нордлінг**: Зараз, я хотів би лише...

**Страттон**: Коли повернулося сонце, вам ліпше піти і прогулятися. Бажаю вам успіху.

**Нордлінг** (*Біру*): Вибачте. Я хотів би вам лише пригадати...

**Бір**: Мені пригадати? Що? Що таке?

**Нордлінг**: Я зробив декілька вдалих дослідів. Чи погодилися б ви допомогти мені?

**Бір** (*нервово*): Це ви про свій винахід? Що за дурниці? Ваш винахід безглуздий, чоловіче. Це "idee fixe", від якої вам треба лікуватися.

**Гітінс**: Ходімо, Нордлінг. Адже зірок не видно, коли сяє сонце. (*Виходять*).

*Ті ж без Нордлінга і Гітінса*

**Фразер**: Отже, скінчено. Новий день з новими підлогами.

**Бір**: Хліб скоро коштуватиме два долари, містере Фразер. Приємно бути кільцем у цьому ланцюзі, правда ж?

**Фразер**: Мені однаково.

**О'Нель**: Але ланцюг виявився дуже нетривким, Фразере.

**Фразер**: А ваш спільний шлях? Гарна прогулянка? Приємне товариство? (*Мовчанка. Стоять з капелюхами на голові, з паличками в руках, готові йти. Страттон за прилавком*).

**О'Нель**: Скінчено. Крапка і кінець. (*Глибоко зітхає*).



**Фразер** (*насмішкувато*): Ніякого потопу й не було.

**О'Нель** (*серйозно*): Це залежить від того, як дивитися на справи. Моральний результат одначе був таким, як після справжнього потопу.

**Фразер**: Так. До побачення.

**Страттон**: До побачення, містере Фразер.

**О'Нель і Бір**: До побачення.

*Страттон, О'Нель і Бір*

**О'Нель**: Нам по дорозі?

**Бір**: Так. Справді не знаю. Ну що ж, вам заплатили за рахунком, Страттоне?

**Страттон**: Дякую. Не вип'єте на прощання чарчину?

**Бір**: Ні, ні. До побачення. (*Вони йдуть обоє до середини сцени*).

**Страттон**: До побачення. До побачення.

**Бір**: В який бік ви йдете?

**О'Нель**: Ліворуч, туди (*показує в напрямку річки*).

**Бір**: Ні, нам не по дорозі. Мені праворуч. До побачення.

**О'Нель**: Прощайте. (*Виходять. О'Нель ліворуч, Бір праворуч*).

*Страттон*

**Страттон**: Куди він знову запропався. Ну й негідник цей Чарлі!

*Страттон і Чарлі*

**Чарлі** (*входить*): Ось газета. Вже всі пішли. Ох, як же я втомився. Неможливо добитися до неї. Вмить розхапали увесь випуск.

**Страттон** (*бере газету*): Я теж втомився. Треба хутко братися до праці, бодай їй чорт. Треба поприбирати, почистити всюди. (*Іде за прилавок і розгортає газету. Чарлі приступає до роботи. Ставить стільці на столи*).

*Ті ж і Другий клієнт*

**2-й клієнт** (*майже вбігає*): Коктейль, хутко. Хутко. Вже десята година. Поспішайте. (*Дзвонить телефон*).

**Страттон** (*полишає газету, готує коктейль*): Добре. Ось. Чарлі, візьми слухавку.

**2-й клієнт**: Телефон дрібниця. Ух, яка спека. Вчора була скажена буря. Хутко, вже десята година.

**Чарлі** (*бере телефон*): Бар Страттона. Так.

**Страттон** (*подає*): Ось. (*До Чарлі*) Це з дому?

**Чарлі**: Ні. Компанія з виготовлення льоду. Питають, чи нам потрібен лід. У них велика кількість замовлень.

**2 клієнт**: Ось вам гроші. Хутко, мені ніколи. Вже десята година.

Завіса

## Наші автори:

**Ростислав Пилипчук**, академік Академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (Київ).

**Наталія Єрмакова**, кандидат мистецтвознавства, доцент (Київ).

**Оксана Палій**, театрознавець (Львів).

**Устина Стефанчук**, політолог, аспірантка кафедри політології НУ “Львівська Політехніка” (Львів).

**Андрій Александрович-Дочевський**, сценограф, заслужений діяч мистецтв України (Київ)

**Ганна Павленко**, театрознавець (Київ).

**Ада Сап'юлкіна**, кандидат мистецтвознавства (Київ)

**Дія Бабіївна**, актриса (Харків)

**Ганна Веселовська**, доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

**Ірина Чужинова**, театрознавець, аспірантка Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України

**Майя Гарбузюк**, кандидат мистецтвознавства (Львів)

**Світлана Шашко**, театрознавець (Львів)

**Валентина Грицук**, театрознавець (Київ)

**Федір Макулович**, режисер (Львів)

**Калев Куду**, режисер (Тарту, Естонія)

**Катерина Дяченко**, студентка I курсу театрознавчого відділення Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого

**Ірина Мелешкіна**, театрознавець (Київ)

**Олеся Трубач**, студентка IV курсу театрознавчого відділення ЛНУ ім. Івана Франка

**Любов Максимова**, студентка II курсу театрознавчого відділення ЛНУ ім. Івана Франка

**Ліліанна Гриб**, студентка III курсу театрознавчого відділення ЛНУ ім. Івана Франка

**Олексій Кравчук**, актор і режисер (Львів)

**Мирослава Клос**, студентка II курсу театрознавчого відділення ЛНУ ім. Івана Франка

**Ірина Добронравова**, доктор філософських наук (Київ)

**Богдан Тихолоз**, кандидат філологічних наук, доцент (Львів)

**Євдокія Стародінова**, філолог (Львів)

**Світлана Веселка**, театрознавець (Львів)

**Галина Тихобасва**, директор Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові

**Надія Лукавецька**, учениця 11 класу СШ “Надія” (Львів).

**Оксана Ковальова**, вокалістка (Львів)

## Далі у “Просценіумі”:

**Ростислав Пилипчук** із продовженням дослідження історії українського професіонального театру в Галічині у 60-х роках XIX ст.

**Наталія Єрмакова** із науковою розвідкою про виставу “Змова Фієско в Генуї” Ф. Шіллера в театрі “Березіль”

**Ірина Волицька** зі спогадами про Наталію Кузякіну

З музикознавцем **Мариною Губаренко-Черкашиною** про її батьків та родину розмовляє Віктор Собіянський

**Аделіна Єфіменко** з оглядом фестивалю Баварської національної опери–2008

**Гарагонич Тарас** про творчий доробок актриси Майї Геляс

На першій сторінці обкладинки використано фрагмент ескізу до вистави “Втрачене обличчя”.  
Художник – Юрій Стефанчук, 1968 р.

У попередньому числі “Просценіуму” на с. 15 поряд зі статтею Н. Єрмакової “Про стилістичну трансформацію “Мини Мазайла” М. Куліша у театрі “Березіль” вміщено світліну, що не стосується цієї публікації.

Редакція просить вибачення за допущену помилку.

#### HISTORY

3. **Rostyslav Pylypchuk.** The Repertory and the Stage Art of Ukrainian Professional Theatre in Galychyna (*Continue*)
18. **Nataliya Yermakova.** About Stylistic Transformation of “Myna Mazajlo” by M. Khulish in the “Berezil” Theatre (*Ending*)
24. **Oxana Paliy.** The Painter Yuriy Stefanchuk – Known and Unknown
37. **Ustyna Stefanchuk.** My Best Friend and Defender (*Memoirs*)

#### ARCHIVES FILE

40. **Andriy Alexandrovych-Dochevs'kyi.** Saved Portraits of M. Zan'kovets'ka and M. Sadovs'kyi
43. **Hanna Pavlenko, Ada Sapiolkina.** Mykhaylo Fedorovych Pokotylo. Pages of Memory

#### MEMOIRS

49. **Diya Babiyivna.** A Few Words to M. Krushel'nyts'kyi Good Remembrance

#### CRITIQUE

60. **Hanna Veselovs'ka.** “The Good Theatre” in Energodar
64. **Iryna Chuzhynova.** “THE GOGOL’FEST”: as a Territory of Provocation and Hope
68. **Maya Garbuziuk.** An Axe as a Means of “Hamlet’s” Demythologization. (*Review to the Performance “Hamlet. The Death-dream” after W. Shakespeare in the National Theatre by D. Eyesh in Beregovo*)
72. “Ionych” of the Theatre by M. Zan'kovets'ka on “Melyhovs'ka’s spring-2008” Festival (*Shorthand Record of the Discussion of the Performance. Translation from Russian by U. Roy*)
77. **Svitlana Shashko.** The Dynamic of the movement of “The Premiers of the Season”
81. **Valentyna Grycuk.** The Austrian Dramatic Art on the Ukrainian Stage (*the end of the XX century – the beginning of the XXI century*)

#### IN PRACTICE

85. **Myhailo Chehov.** About the Actor’s technique. (*Ending. Translation from Russian by Petro Mykytiuk*)
92. **Fedir Makulovych.** “Antigona” – is a Speaker of the University Theatre (*Interview by M. Iliuk*)
97. **Kalev Kudu.** The Student Theatre: Study, Work, Quest (*Interview by S. Dziuba. Translation from Russian by V. Yanivs'ka*)

#### PEDAGOGICS

100. **Kateryna Diachenko, Iryna Meleshkina.** Presenting with an “Inspiration” (*Review of the International Drama School Festival*)

#### THE FIRST STUDIES

104. **Olesya Trubach.** Victor Robochek’s Television Theatre
112. **Lyubov Maxymova.** “The Actor” – is a Way of Living (*To the Artist Olexandr Kuz'menko's Creativity Portrait*)
118. **Liliana Gryp.** The Theatre Director is the Best Member of the Audience (*To the Theatre Director Olexandr Kucyk's Creativity Portrait*)
123. **Olexiy Kravchuk.** “The Performance – is a Liturgy...” (*Interview by M. Klos*)

#### BOOKSTORE

128. **Iryna Dobronravova.** The Invitation is Accepted!
130. **Bogdan Tykholoz.** The Drama in the Mirror of the Theatre Studies (*Anna Lypkivs'ka. The World in the Mirror of the Drama. – K.: Kyi, 2007*)
133. **Yevdokiya Starodynova.** The New Scientific editions of the Faculty of Culture and Art of the National University by I. Franko in Lviv

#### NECROPOLIS

135. **From the Editorials.** There is no Black Color in the Rainbow.
136. **Svitlana Veselka.** From the Family of the Artists of the Theatre by M. Zan'kovets'ka (*Strokes to K. Gubenko's Creativity Portrait*)

#### INFORMATION

138. **Galyna Tykhobayeva.** The “Bohemia’s” Birth, Life and Famous
143. **Nadiya Lukavets'ka.** To Yaroslav Lukavets'kyi’s 100th Birth Anniversary
145. **Oxana Kovalyova.** The Galician Singer Liubomyr Maciuk: the Unknown Pages of his Creative Activity

#### DRAMATURGY

150. **Hening Berger.** The Deluge (*Translation to Ukrainian by Mykola Ponedilok*)