

ІСТОРІЯ

- Ростислав Пилипчук** 3 Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки ХІХ ст.) (*Продовження*)
- Наталія Єрмакова** 17 “Змова Фієско в Генуї” Ф. Шиллера в театрі “Березіль”
- Любов Волошин** 22 Святослав Гординський – речник українського авангардового театру в Галичині 1920–1930 рр.
- Валеріян Ревуцький** 31 Забутий брат знаменитого актора
(*До 70-х роковин смерти Марка Петлішенка*)
- Валеріян Ревуцький** 32 Слово про Леоніда Боровика
- Юліян Турчин** 35 Усміхаючись у житті і на сцені
(*Штрихи до творчого портрета Івана Рубчака*)



АРХІВ

- Наталія Струтинська,** 39 Гнат Хоткевич. Віддзеркалення особистості на сторінках архіву
Ада Сап'юлькіна (*З нагоди 130-річчя від дня народження та 70-річчя від дня смерті*)

СПОГАДИ

- Дія Бабійвна** 43 Згадуючи Івана Мар'яненка
- Марина Губаренко-Черкашина** 47 “Ми – березильці” – частина моєї долі
- Ірина Волицька** 53 Уроки Наталі Кузякіної (*До 80-річчя від дня народження*)



КРИТИКА

- Ірина Чужинова** 58 Два кроки в напрямку до узбіччя
(*До творчого портрета режисера Д. Богомазова*)
- В'ячеслав Хім'як** 62 Іронія і біль режисера Олега Мосійчука



ПРАКТИКА

- Сергій Ейзенштейн** 68 Про відмовний рух (*Переклад з російської Богдана Козака*)
- Борис Мірус** 73 Мені щастить (*Інтерв'ю. Розмовляла Мирослава Оверчук*)
- KLIM** 80 Технологія театру дозволяє мені жити....
(*Інтерв'ю. Розмовляла Майя Гарбузюк*)

ПЕРШІ СТУДІЇ

- Мирослава Клос** 86 Нездійсненна подорож до Буенос-Айреса
(*З фестивалю моновістав WROSTJA-2008*)



СВІТ

Аделіна Єфіменко 88 Баварська національна опера – фестиваль 2008

ІНФОРМАЦІЯ

<i>Валентина Грицук</i>	96	ХІІ Всеукраїнський конкурс читців імени Лесі Українки в Ялті
<i>Надія Труш</i>	97	Міжнародні контакти Львівської опери
<i>Світлана Максименко</i>	100	Уперше: “Коломийські представлення” – 2008
<i>Тарас Гарагонич</i>	103	Театральними стежками актриси Майї Геляс
<i>Оксана Павлюк</i>	106	Вроцлавська мозаїка

На першій сторінці обкладинки – “Лавінія”, ілюстрація до книги І. Крушельницького “Спів про мадонну Сільвію”, 1930 р. Кольоровий друк.

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

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

Адреса редакції:
79008 м. Львів, вул. Валова, 18.
к. 22, редакція журналу “Просценіум”.
Телефони: (0322) 296 - 42 - 96, 296 - 41- 97.
E-mail: prosaenium@franko.lviv.ua

Підписано до друку 19. 12. 2008.
Формат 60 x 84/8. Друк офсетний.
Фіз. друк. арк. 13,5. Умовн. друк. арк. 12,6.
Наклад 400 прим.

Ростислав ПИЛИПЧУК

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

(Продовження, початок: “Просценіум”, Ч. 1 (1) 2001 – 1 (14) 2006; Ч. 2–3 (18–19) 2007 – Ч. 1–2 (20–21) 2008).

На українську сцену в Галичині 1864 р., водночас із І. Котляревським та Г. Квіткою-Основ'яненком, прийшов і Тарас Шевченко. Постава його єдиної закінченої драми “Назар Стодоля” започаткувала на сцені Руського народного театру історичну тему. Це стало не тільки важливою мистецькою, а й політичною подією, бо за часів полонізації та онімечення галицьких, румунізації та онімечення буковинських українців історична тема в літературі і театрі служила засобом національної пропаганди, відкривала приспаним українцям очі на власні національні традиції, пробуджувала патріотичні почуття.

Прем'єра вистави “Назар Стодоля” відбулася 5 травня 1864 р., тобто через місяць і сім днів після відкриття театру. Значення вистави полягало в тому, що вона сприяла ще більшій популяризації імені Шевченка в Галичині, його творчості серед найширших кіл галицької громадськості, і в тому, що ця громадськість уперше знайомилася зі сцени з військовим побутом українського козацтва. А коли зважити, що з часу прем'єри в українському аматорському гуртку при Медично-хірургічній академії у Петербурзі десь наприкінці 1844 – навесні 1845 рр. драма не була опублікована до 1862 р. і не зазнала сценічного життя упродовж двадцятьох років, то перша львівська прем'єра розпочала тріумфальний похід цієї перлини української драматургії по українській і неукраїнській сценах. Даремно літературознавець В. Шубравський зневажливо поставився до першої львівської вистави (тим більше, що вона була не єдиною, як можна б гадати на підставі його інформації, а ще кілька разів повторювалася), заявляючи: “Однак справжня сценічна історія “Назара Стодоли” розпочинається з 70-х років, вірніше – з часу постанови п'єси в Московському Малому театрі...” [1], тобто 22 лютого (6 березня) 1877 р. в російському перекладі. Очевидно, дослідник не знав нічого про львівську виставу, окрім дати її прем'єри.

Виставу у Львові готували за першодруком з журналу “Основа”, про що свідчить лист Я. Головацького до О. Кониського від 3 грудня 1865 р.: “У мене є “Основа”, але ні одної, ні другої п'єси в ній немає. Я пригадую, що декілька номерів взяли у мене молоді люди для репертуару театрального, і звідти була виставлена драма “Назар Стодоля” на львівській руській сцені” [2].

Прем'єра викликала реакцію критики. У газеті “Слово” з'явилося дві широкі статті, автори яких переповідали зміст п'єси, характеризували її мистецькі якості. Відзначаючи, що зав'язка, розвиток дії і розв'язка задумані “превосходно”, анонімний рецензент закидав Шевченкові деяку невикінченість третього акту, невмотивованість подій у ньому. І все ж – “попри цю хибу в останній сцені ціла драма робить взагалі найкраще враження, і повнота та єдність дії зримо сприймаються глядачем” [3], – підсумовував рецензент. Він указував також на художню викінченість образів Гната Карого, Хоми Кичатого і хазяйки на вечорниці, відзначав ліричність побутової сцени Галі й Назара на початку третього акту.

Таку саму оцінку дав п'єсі і перемиський анонімний рецензент, вважаючи, що в ній “характеристика осіб місцями дуже удачна” (2 березня 1865 р.) [4].

Виставу “Назар Стодоля” готували ретельно. Про це свідчить, зокрема, той факт, що з ініціативи Ю. Лавровського було закуплено спеціальний гардероб і замовлено відповідні декорації. Костюми пошили за зразками ХІХ ст. (Як відомо, в першодруці трапилася друкарська помилка в ремарці: “Действие происходит в ХІХ столетии” (тобто замість “ХІХ” надруковано: “ХІІ”, та в цьому не було принципової різниці, бо зразки одягу обох століть були однакові). Сотник Хома Кичатий був одягнений у розкішний кунтуш, Галя – в прекрасне шовкове вбрання, Назар, Гнат і свати – в козацькі строї. Художник міського (німецького і польського) театру графа С. Скарбка у Львові

Франц Польшман виготовив ефектні декорації. Публіка милувалася українським краєвидом у третьому акті і влаштувала художникові овацію. З погляду режисури було продумано всі засоби, щоб реалістично відтворити дух епохи у виставі. Світлиця сотника Кичатого, наприклад, була заставлена столом з позолоченими ковшами і кубками, з розкішними приборами для сватів і гостей.

Акторське виконання на прем'єрі здобуло, на жаль, дуже загальні оцінки: Т. Бачинська грала роль Галі “чудово, блискуче”; О. Бачинський – Назара – “з великим почуттям”; А. Бучацький – Гната Карого – “з повним вирозумінням”; “на своєму місці” були Т. Юрчакевич в ролі Хоми Кичатого, Марія Контецька – в ролі Стехи, Анна Контецька – в ролі хазяйки на вечорницях. Зрештою, ця перша вистава “Назара Стодоли” засвідчила, що на сцені Руського народного театру є “хороші сили, здібні не лиш до легкої коміки, але й до поважнішої драми” [5], – констатував рецензент.

Вистава “Назар Стодоля” була повторена 12 травня 1864 р.. О. Бачинський провів роль Назара в героїчному плані, однак навіть в найвигідніших сценах не зміг дорівняти за силою пристрасти Т. Бачинський – Галі, “яка у всіх ситуаціях – жарту, любови чи відчаю – однаково чудова” [6]. Такої великої міри артистка вимагала рівного собі партнера, однак вона, на жаль, не мала його на тодішній галицькій сцені. Т. Юрчакевич, на думку рецензента, цього разу грав роль Хоми Кичатого краще, ніж на прем'єрі: він позбувся зайвого комікування, підкреслив честолюбність свого героя і загалом провів роль рівно, в поважному плані. Позитивну думку мав рецензент і про молоду актрису Марію Контецьку, яка виступила в ролі Стехи: приємна зовнішність, дзвінкий гарний голос, природні і сміливі рухи артистки, що тільки-но ступала перші кроки на сцені, пророкували їй значний успіх у майбутньому.

Досить детальну рецензію на виставу “Назара Стодоли”, показану в липні 1865 р. на гастролях у Тернополі, написав Василь Ільницький. Сама п'єса йому не сподобалась. Розповівши зміст першого акту, рецензент підсумовував: “Скажіть, люди добрі, чи не єсть се більше повість, а нежелі драма, хоць суть сцени драматичні” [7]. Аналізуючи зміст п'єси, рецензент намагався підкріпити свої закиди щодо її несценічності. Слід гадати, що таке суворе ставлення до п'єси “Назар Стодоля” з боку одного з найкращих тоді в Галичині критиків, який добре розумівся на драматичному мистецтві, пояснюється упередженіс-



Василь Ільницький

тю автора, бо рецензію свою він закінчував такими словами: “Зачуваєм, що “Назар Стодоля” не єсть сочиненіє Шевченка; що тоє рознеслося по світу задля того, бо помежи Тараса письмами знайдено і манускрипт недокінченого драмату “Назар Стодоля” іншим, а не Тараса рукою ілі характером написаний. Отже, коли так, то не треба за тим дуже убиватися, хоби конче сей драмат приписувати Шевченкові” [8]. З такої поблажливої позиції рецензент оцінював акторське виконання ролей у виставі. Він вважав, нібито Т. Бачинська в ролі Галі не мала достатньо матеріялу, щоб відзначитися, а найкращою з усіх сцен вийшла в неї

любовна сцена з Назаром у руїнах корчми. О. Бачинський (як Назар Стодоля) загалом нібито й довів свою придатність для героїчних ролей, “коби лиш був хоч трошки вищий”, але часом фальшиво патетизував і декламував там, де тої декламації не треба, як-от в розмові з Гнатом Карим на вечорницях. На думку рецензента, актор мав невдячну роль, бо “ведля тексту мусив переходити з одної ситуації в другу, хотів чи не хотів”. А. Моленцький, мовляв, мало підходив для героїчної ролі Гната Карого, тому й образ, створений ним, був безбарвний. Ключниця Стеха у виконанні К. Смолинської “була собі гарна, весела, трошки зальотна молодиця. Більш з її ролі не можна зробити, хибань, щоб бути ще трошки живішою і ще трошки зальотнішою”. А. Богдан у ролі хазяйки на вечорницях “не уміла піднести свою мляву роль, щоб була тим зділала, аби була більш живішою і зальотною, щебетливою чорнобривкою рум'яною, хоць вже не першої молодости, відживающою ще згадками молодих літ, але завше з серцем кипящим і оком блискучим; бо так нам писателі українські такі женщины малюють. Богдан говорить мляво і незрозуміло” [9].

Детальніше рецензент зупинився на ролі Хоми Кичатого у виконанні І. Сероїчковського. Актор, тяжіючи до підкреслення негативних рис характеру свого героя, “намалював страшно брови, вивертав очі, скорчував тіло, тлумив голос і виставляв наперед в гострі кінці зігнені руки. Видно, – писав рецензент, – що він хотів віддати чорний, безчувствений, твердий характер, але що він той характер не студіював з природи, но з ріль інших акторів, котрі люблять так звані чорні характери представляти, напр., з таких, як-от оногда ми виділи на польській сцені Реймерса або Малишевського в ролі Франца Моора (в “Розбійниках” Ф. Шиллера. – Р. II.), в ролі Вурма (в “Підступності й коханні” Ф. Шиллера. – Р. II.) і подібних. Но нам ся видить, що так не конче треба було ролю

понимати і віддавати, – ми, крім грошелюбія, твердості і фальшу, не примічаємо в сотнику грубших пороків, напр., чигання на чієсь життя інтригами і пр. Він каже: “Дочка моя, я її батько, і тому маю власть над нею”, – в сім лежить розв’язка його характеру. Отже, при всій його нечулості на ридання кохаючихся, міг він собі бути більше натуральним, а не скарікатурованим” [10].

Рецензентові треба віддати належне: роль Хоми Кичатого слід було грати саме в такому ключі, бо цим вмотивовується перероблений фінал п’єси – каяття Хоми Кичатого. Інша річ – якби п’єса закінчувалась убивством Хоми, як то було у першому, російському її варіанті. Але з наведеної цитати видно й те, що І. Сероїчковський грав Хому Кичатого у псевдоромантичній манері з використанням засобів класицистичного театру. Зрештою, В. Ільницький вважав І. Сероїчковського придатним до трагедійних ролей і пророчив йому славне майбутнє, “коб мав лиш добру школу, коб читав драматургічні письма Лессінга і коб старався ролю по її природі поняти, вистудювати і по її природі віддати” [11].

На думку В. Ільницького, актори зробили все, що можна, і “піднесли тую безвартну штуку (п’єсу. – *Р. П.*) і грою і костюмами до того, що мож ся було на ню до кінця без зівання дивити, а місцями і заінтересуватись”.

Рецензія В. Ільницького на ціле десятиліття утвердила за “Назаром Стодолею” репутацію мистецьки невикінченої п’єси. Наприклад, рецензент вистави, яку театр показав у Коломиї 12 жовтня 1865 р., писав: “...Штука тая не заняла нас так, як тоє ожидати належало би; тому не так, може, знаменитий автор виноват, як більше тії, котрим кавалок не оброблений, но більше побіжно начертаний і до оброблення допіру приготовлений, представляти конче заблаглося. Чи се добре сділано, не знаю, а то тільки певно, що шкода таких видатків на строї і декорації, якії тая драма коштувала, хіба же намірено було познакомити руську публіку з тим, що козацька старшина наша – то не голога, за яку деякі історики ю представляють, но настоящії пани, котрі не жалували гроша, аби жупани були з бархату і кармазину, шаровари з китаю, пояси литії, а чоботи вже не іншії, но таки сап’янці, та щоби доні їх золотим шихом сукні свої гарно вишивали. Вот тільки ми з тої штуки скористали, бо, з малими із’яттями, впрочем старанна ігра акторів оную піднести не второпала” [12]. Замість І. Сероїчковського, що вибув з трупи, роль сотника Хоми Кичатого тепер виконував А. Моленцький. Але грав він її погано: “Часто іменно завертане очей зовсім не було на своїм місці і до характеризовання старого често- і среблолюбивого козака в нічим не причинилось” [13].

Зрештою, виставу вряди-годи показували і надалі. Наприклад, 10 березня 1866 р., на відзначення п’ятої річниці з дня смерті Т. Шевченка, дана була вистава “Назар Стодоля”, “відіграна нашими акторами в цілості з добрим успіхом і к удовольствію руської публіки...” [14]. “Драма ся, кожному знана, випала сим разом лучче, як всіма попередними разами, – відзначав анонімний рецензент у часописі “Русалка”. – Роля Галі – то форсовна роля пані Бачинської. П. Бачинський грав досить добре, пан Моленцький – теж, тільки п. Чацький добував якогось нелюдського голосу – а козаки то ачей також люди?” [15].

А втім, незважаючи на деякі вади вистави і, головне, на упереджене прискіпування критиків до самої п’єси, вистава “Назар Стодоля” в Руському народному театрі 60-х років XIX ст. – явище видатне і знаменне.

Міг про неспроможність п’єси остаточно розвіявся аж 1875 р., коли в цьому театрі виступав видатний майстер сцени М. Кропивницький (то в ролі Назара, то в ролі Хоми Кичатого).

Другою виставою на тему з української історії була двоактова українська “комедіо-опера” з польським заголовком “Powrót zaporożców z Trebizundu” (“Поворот запорожців з Трапезунду”) з польськомовними ж ремарками польсько-українського драматурга Кароля Гейнча (Гінча; 1810–1860), який мешкав у Житомирі (де працював аптекарем). Текст цієї п’єси був опублікований 1842 р. в друкарні Університету св. Володимира в Києві (з дозволом до друку київського цензора А. Федотова-Чеховського від 15 лютого 1842 р.) [16]. П’єсу надовго забули історики літератури і театру. Щоправда, знав це видання в Галичині Іван Вагилевич, який в огляді української літератури, опублікованому 1848 р., відзначив, що К. Гейнч у своїй комедіо-опері “Поворот запорожців з Трапезунду” “досить таланту оказує в розказах” [17]. Майже через сорок років (1884) це видання згадано в одному із збірників, випущених Київським університетом [18]. Деякі згадки траплялися в польській науковій літературі. Нарешті описав це видання видатний український бібліограф М. Комаров у своєму бібліографічному покажчику української драматургії і театру до 1906 р. [19]. У 20-х роках XX ст. цією п’єсою та її автором зацікавились українські літературознавці М. Марковський [20], П. Абрамович та В. Гнатюк [21]. Власне М. Марковський, який не знайшов у київських бібліотеках раритетного видання п’єси К. Гейнча з 1842 р., в архіві Київського університету натрапив на рукопис цієї п’єси, який він помилково вважав за той примірник, який нібито дістав цензурний дозвіл до друку в С.-Петербурзі і за яким було надруковано п’єсу в Києві. Насправді ж М. Марковський виявив примірник рукопису, що

дійсно надсилали до Петербурга, але – до театральної цензури. На жаль, літературознавці як у минулому, так і тепер не завжди розрізняють цензурні дозволи до друку і цензурні дозволи до виставлення на сцені, підмінюючи часто одні другими. Отож п'єса К. Гейнча була надрукована в Києві з дозволу київського ж цензора, а на рукописі, який виявив М. Марковський, є напис: “Одобрється к представлению. С.-Петербург, 4 февр. 1842 года. Цензор Гедеонов”. Отже, це був дозвіл до вистави, а не до друку. Інша справа, що дозвіл театральної цензури у Петербурзі від 4 лютого 1842 р. міг вплинути на дозвіл до друку, даний київським цензором 15 лютого 1842 р., якщо за десять днів між цими обома датами примірник із петербурзької цензури надійшов до Києва. Очевидно, після цього п'єсу виставляли польсько-російсько-українські трупи в Києві, Житомирі, Кам'янці-Подільському, Бердичеві та інших містах Правобережної України. Отож О. Бачинський привіз цей текст до Львова (не знаємо тільки, чи надрукований примірник, чи копію рукописного тексту). П'єсу включили до репертуару Руського народного театру уже в першому році його існування, щоправда, під зміненою назвою “Запорожці”.

Дія цієї романтичної драми відбувається почасти на козацьких хуторах над Дніпром, а почасти на острові Кашоварі. Молоді козаки під проводом отамана Євангелика вирушили на чайках у похід проти турків. Вдома залишилося троє дівчат, закоханих у трьох козаків з-поміж тих, що виступили в похід. Дівчата сумують, особливо Гандзя, закохана в Дениса. Вона цілими днями сидить на скелі і виглядає свого милого. Тужачи за коханими, дівчата співають пісень, що їх склав на народні мотиви сам автор п'єси: Гандзя співає, наприклад, пісню “Вітер з листями грає, шумлять Дніпрові пороги” на мотив “Їхав козак за Дунай”, Одарка – “Як немає миленького, жить на світі тяжко” – на мотив “Як не бачу Петруся”, Горпина – “Коли б моєї долі” на мотив “Летів орел понад морем”. Козаки щасливо повертаються додому, з багатою здобиччю. Повернувся й Денис. Але, щоб пересвідчитись, чи Гандзя ще кохає його, він, за порадою свого товариша, велів сказати, мовбито його вбито. Гандзя з розпачу хоче кинутися в Дніпро. “Тут автор трохи театрально-мелодраматично малює страждання простої селянської дівчини: вона заломлює руки, каже поетичні монологи” [22], – слушно дорікнув М. Марковський. Гандзя вибігає швидко на скелю, бажаючи втопитися. Піднявши руки, щоб кинутися в воду, вона падає... в обійми Дениса – все закінчується щасливо.

У цій п'єсі, крім стилізованих під народні пісень, не було спроби відтворити українські обряди, як це бачимо в небагатьох ще п'єсах інших тогочасних українських драматургів. Автор кількох польсько-

мовних п'єс, К. Гейнч, як і всі інші представники української школи в польській літературі, можливо, не знав народних звичаїв і обрядів, а тому й не спромігся їх відтворити, хоча цього вимагав характер тогочасної української романтичної драми, а може, як вони, не вважав за потрібне це робити. Важливо, що автор пішов далі за своїх попередників у трактуванні українського питання. Він не дивився на український народ зі шляхетських позицій, не вважав козаків частиною польського народу.

Альбо ж то раз ляхи горді
У нас помочі просили,
Як татарин плосколюбий
Звернув на них свої сили, –

каже дід Оришко в п'єсі.

Достеменно, що в газеті “Слово” з'являються анонси: “Дня 8 лат[инського] листопада – “Запорожці”, комедіо-оперетка з минувших часів (перший раз)...” [23]; “Во вторник, 27 жовт. (8 лист.) в перший раз: “Запорожці”, историчная оповістка з давних часів, в 3 відслонах, стихами написав Кароль Гейнч; музику добрав Е. Б. [Еміль Бачинський]. Особи: Гордий, старий козак, бувший отаман димовий – г[осподин] Іларіон С[ероїчковський]; Мокрина, его жена – д[іви]ця Софія Я.; Гандзя, їх дочка – г[оспо]жа Бачинська; Оришко, старий козак гулявий – г[осподин] Бачинський; Горпина, его дочка – д[іви]ця Лукасевич; Остап, старий козак – г[осподин] Денис Л.; Герта, циганка – д[іви]ця Катерина С[молинська]; Гриць, козачок (семилітній) – д[іви]ця Настасія С.; Грицько, коновод – г[осподин] Моленцький; молоді запорожці, вертаючі з поля битви. – Діється почасти над берегами Дніпра, почасти на острові Кашоварі в році 1576, коли запорожці вертали з битви під Требизундою” [24].

Оскільки серед дійових осіб переважав жіночий персонал, то до участі у виставі було запрошено невідомих випадкових аматорок, які більше ніколи не фігурують на сторінках преси. Впізнаваними серед виконавців були тільки Т. Бачинська, В. Лукасевич, К. Смолинська, а з чоловіків – О. Бачинський, А. Моленцький, І. Сероїчковський.

Наступного після прем'єри дня в тій самій газеті “Слово” з'являється анонімна рецензія: “Вчера [27 жовтня (8 листопада)] представлено на сцені нашій львівській в перший раз историчну оповістку давних часів в 3 відслонах (можливо, вистава йшла з двома антрактами, як, до речі, “Наталка Полтавка”, хоча в авторському тексті і там, і там зазначено два акти. – *Р. П.*) під з[аголовком] “Запорожці”, соч. Кароля Гейнча <...> Щодо “Запорожців” примітити належить, що в первотворі носять они скромніший титул: “Поворот козаків з Требизонди” (насправді – не “козаків”, а “запорожців”. – *Р. П.*), і автор того



“Повороту”, напечатавши оний еще 1845 г. (насправді – 1842 р. – *Р. П.*) в Києві, напевно, не оприділив для сцени діло, которое називається і єсть собственно не драмою, а оповісткою (насправді на титулі книжки зазначено: “комедіо-опера”. – *Р. П.*). Тож сія оповістка, мимо щирих усилій всіх содійствующих лиць, ніяк не подійствувала на нашій сцені, ба навіть сказати мож[на], що власне через прибране шумного названія “Запорожці”, которих, за совершенним недостатком діявствія і характеру, таки просто скарикуровала, она проізвила впечатліне майже неприяте. Ні в ній акції (дії. – *Р. П.*), ні чувств, ні буйного життя, яким кипіло стародавное Запорожжя, а само тільки сухе оповіданє походу на Требизонд і неуютно вплетений любовний епізод, од которого все-таки віе холодом. Жалієм, що репертуар нашої сцени приняв в число представляемых драм оповістку, котра сама собою інтересна була би для відчитання, а вовсі не годиться на зрілище” [25].

Зазнавши невдачі під час прем’єри, О. Бачинський надумав поліпшити виставу, впровадивши деякі змі-

ни, про які ми майже нічого не знаємо, окріч того, що на другий показ до вистави було включено хор “Ще не вмерло Запорожжя”, написаний композитором М. Вербицьким, як здавалося всім тоді в Галичині, на текст Т. Шевченка, а насправді – П. Чубинського. Через місяць газета “Слово” повідомляє про другий показ вистави “Запорожці” [26].

І знов у газеті “Слово” – анонімна рецензія: “Вчора (8 (20) грудня 1864 р. – *Р. П.*) повторено на сцені нашій історичну оповість українського писателя К. Гейнча під з[аголовком] “Запорожці” [...] Мимо щирого усилія головних діяствующих лиць оповість К. Гейнча і тим разом не проізвила ефекту, бо подобний утвір все-таки остане просто оповістю, а тая не для сцени пишеться. Похвально згадуєм, однак, за хор козаків, которі прекрасну пісню “Ще не згибло Запороже”, співану після музики о[т]ця Вербицького в той вечір в перший раз на сцені, по желанію публіки мусіли повторити [...] Же (що. – *Р. П.*) повторяння подібних менше удачних твореній драматичних не приносить пользи для нашої, о кредит общества тільки-но

добиваючої, сцени, о тім увірилась і сама дирекція нашого театру сего вечера, видаючи більше, ніж дві треті часті салі незанятими. Думаєм, що лучше би о кілька представлений з концесійного числа дати менше, ніж на так нечисельні виставлялись досвідчення. Такий сумний вид опорожненої салі, если не з вини публіки частійше повторяєсь, вредить опінії нашого юного зрілища” [27].

Отже друга, після суперечливо сприйнятого Шевченкового “Назара Стодоли”, вистава на українську історичну тему на сцені Руського народного театру в 60-х роках XIX ст. зазнала цілковитої невдачі. Можна було радіти тільки з того, що під час другого показу вистави “Запорожці”, а саме 8 (20) грудня 1864 р. у приміщенні Народного дому у Львові виконав під пристосованою до теми п’єси назвою “Ще не згибло Запороже” чоловічий хор Михайла Вербицького “Ще не вмерла Україна”. Судячи з наведеної вище рецензії, твір цей настільки сподобався публіці, що вона примусила повторити його виконання. Щоправда, ніхто тоді не міг знати, що через кілька років цей хор “Ще не вмерла Україна” стане національним гимном українців, а в XX ст. його буде неодноразово проголошено гимном української держави. Не мають рації ті сучасні музикознавці, які вважають першим виконання цього хору на шевченківському вечорі 1865 р. в Перемишлі. Насправді ж перше, дворазове, виконання хору М. Вербицького відбулося 20 грудня (за новим стилем) 1864 р. у Львові.

Нарікаючи на слабку виставу “Запорожців” К. Гейнча, анонімний рецензент у газеті “Слово” зауважив: “Тим лиш нині утішаємся, що принаймні замовляється одна нова драма: “Гаркуша” [28]. І справді – через тиждень після другого й останнього показу вистави “Запорожці” – 27 грудня (за н. ст.) 1864 р. відбулася прем’єра вистави історичної драми відомого тоді українського письменника Олекси Стороженка “Гаркуша”. Ця п’єса, яку автор назвав “історичними картинами на три дії”, була вперше надрукована в журналі “Основа” (1862, кн. 8–10), наступного, 1863-го, року вийшла друком у другому томі “Українських оповідань” О. Стороженка, які видав у Петербурзі П. Куліш. П’єса викликала зацікавлення молодих ще тоді М. Старицького та М. Лисенка, які 1863 р. розпочали писати однойменну оперу (М. Старицький – лібрето, М. Лисенко – музику), хоч докінчити цей перший свій спільний твір їм не довелося. Перше сценічне втілення п’єси О. Стороженка відбулося в аматорському гуртку Університету Св. Володимира в березні 1864 р.

Цілком зрозуміло, що п’єса популярного тоді письменника О. Стороженка, одного з запізнілих представників українського романтизму, не могла не привернути до себе уваги й діячів українського театру в Галичині. “Добра слава, яка о тій драмі вже

од довшого часу у нас носилася, найшла тим разом своє оправдання, – писала газета “Слово”. – Твореніє Стороженка отличаєсь свойствами лучших драм, с. е. (се єсть. – *Р. П.*) живостію акції, правдою характерів, а до того і бесідою, повною поетичного виразу. Навіть і розв’язка драми, хотя операєє не на висшій героїзмі, удовольняє тут вповні, бо виснута з лучшої сторони чоловічеської природи. Если-бо убігший із Січі буйний козак Гаркуша, пустуючи по рідній землиці з шайкою розбишаків, красою душі молодої Сотникової, котору на той час її старому і нерицарському мужу викрав, до тої степени пліняєє, що ю з ліпшою вірою і любов’ю к собі на волю пускає, ба і на конець за її вплинієм розбійничої жизни своєї відрікаєєся і правим козаком знова становитьє: то істинно такий образ отвічає природі неспорченно єще до глубини чоловічеського серця, а піднесений тут живою драматичною акцією, дійствує утішительно на зрителя. А в тім-то і заключаєєся ціль і существо драмату в єго властивім смислі. Єсть в “Гаркуші”, кромі того, довольно і того повабу, що з него будто віє духом чарівного світа України, і відтак ова (ця. – *Р. П.*) драма єще тим більше ефектна для зрителя-русина. При іній способности розберем се діло Стороженка по-дробнійше; нині заключим се коротке справозданє єще згадкою за сценічне представленє вчерашного вечера, сознаючи, що тоє ж в загальності було досить добре, але все-таки не настільки удачне, як би того ова хорошая драма справді заслуговувала” [29]. Так оцінив передусім саму п’єсу і прем’єру анонімний рецензент, українську літературну мову якого, мабуть, москвофільська редакція “Слова” скалічила елементами “суржику”. Рецензент мав рацію, що сама мова п’єси, багата й мелодійна, цілий ряд пісень українських, яких співають герої, побутові обставини, козацький одяг – увесь цей зовнішньо-декоративний бік вистави не міг не впливати на галицького глядача, що прагнув пізнати історію, життя і побут наддніпрянських українців, тим більше, що події в п’єсі відбуваються у II пол. XVIII ст. на Лівобережній Україні, особливо віддаленій від Галичини.

Рецензент обіцяв за інших обставин проаналізувати п’єсу Стороженка і виставу детальніше, однак надалі ми не знаходимо в пресі жодної згадки про “Гаркушу”.

Широку розмову про “Гаркушу” повів критик В. Ільницький з нагоди вистави, побаченої ним у Тернополі аж у травні 1867 р. Передусім автор слушно помітив, що сама п’єса “при кінці не зовсім до вдоволя переведена...” [30], тобто не цілком задовільно інтерпретована. Детально розповівши зміст всієї п’єси і зокрема 2-ї картини 3-ї дії, фінальної в п’єсі, де йдеться про перевиховання Гаркуші під впливом моральних аргументів сотничихи Марусі, рецензент

доходить висновку: “З цього читатель видить, що сей акт найслабший, бо, місто драми, ми чуємо довгу, нудну, ялову моралізацію, та неабияку: слаба невіста моралізує Гаркушу, харцизника... і він їй піддається... Якогось дивного дізнаємо вражіння, чуємо немило, що спосіб, яким Маруся на Гаркушу впливає, не єсть приличним і що єго підданєся не єсть природним...”. І далі: “Гадка в Січі покутувати, за грішне життя, в бою з бісурманом за віру і отчину єсть велика, єсть християнська, єсть народна – малоруська, єсть чисто козацька. Поет не міг найти кращого темату до оброблення; але коли (тобто: але ж! – *Р. П.*) розв’язка слаба, неприродна, неприлична і непоетична!” [31].

Щодо сценічного виконання, то, як каже цей же рецензент, “ігра акторів була зовсім задовольюча, з більшими або меншими одмінами... Сотничиху Марусю грала Бачинська з властивим собі талантом і рутинною”. Туга за невідомим і очікуваним коханим, нудьга від співжиття із старим і гидким чоловіком, кокетування з козаком, що надійшов, тобто з Гаркушею, якого вона ще не знає, – “сі всі ситуації, – як стверджує рецензент, – були віддані хорошо...”. Не менше й вияв палкого кохання, в якому зважається нове почуття любови з почуттям обов’язку заміжньої жінки, рішення віддатися під опіку козака, щоб уберегтися перед Гаркушею, бажання, щоб козак залишився з нею на цілу ніч і обороняв її, і, врешті, впадання в обійми козака (Гаркуші, про що вона теж ще не знає) на чийсь вигук, що йде Гаркуша, до чого її схилили два мотиви: страх перед Гаркушею і спалах кохання до козака – “се також оддане було по-майстерськи” [32]. Так само виділялася сцена, коли сотничиха Маруся дізнається, що її коханець – це харциз Гаркуша, коли борються в ній цікавість і любов до нього з власною совістю і з природною огидою до харциза – це, власне, сцена з коробкою, в якій є перстень від Гаркуші. “Поняття і віддання сеї нелегкої ситуації і тінювання відповідне відограні були дуже удачно” [33].

Певне свідчення маємо і про гру О. Бачинського в ролі Гаркуші: “Єго роля зложена з двох ситуацій: коханка-козака і благородного розбійника; сей характер облечений ніяко в романтичну ризу: ігра вимагає легкого полету, магічної таємничости в явленню, різкого виступлення, солодкости і яркости, плавної і від серця декламації, а ніякого героїчного німбуса... Бачинський піймав і відограв сю ролю к загальному вдоволю” [34].

А. Моленцький роль сотника Бутуза, старого, спитого, боягузливого і чванькуватого козака, грав “зовсім добре, іменно підніс він ігру на сцені, де сотник, пійманий, ставиться перед Гаркушею, до високого мистерства (мистецтва. – *Р. П.*)” [35].

Ю. Нижанковський, на думку рецензента, вдало виступив у двох ролях: сотникового джури Федора

і Гаркушиного джури Обуха. Так само, мовляв, добре грали й інші, особливо новоприйняті до трупи молоді актори Фляшинський, Медзінський, Стецький – в ролях сотникових товаришів – Хорунжого, Куця і Бебеха. Так само молода актриса Менаревич в ролі пійманої опришками дівчини “співала живо і гуляла (танцювала. – *Р. П.*) кругло; з неї буде з часом добра артистка в наївних простих ролях” [36]. І лише молодий актор Жукотинський в якійсь епізодичній ролі “в сей раз не дуже вдався, а особливо разить бракруського виговору” [37].

З приводу ролі Галі, молодшої сестри Марусиної, яку “досить добре” зіграла Вікторія Лукасевич, рецензент висловив зауваження, в якому йдеться про режисерську роботу О. Бачинського. Зауваження дуже цікаве, тим більше, що йдеться про штрих, характерний для О. Бачинського як режисера взагалі. Критик пише: “Натручається нам увага: сцена, де Галя старається сумуючу Марусю розвеселити співом і танцем, не єсть природна; либонь, чи не вложив сей танець і сей спів директор Бачинський на свою руку, в уста і в ноги Галі, що він часто робити любить, думаючи, що надасть тим більше розмаїтости, інтересу; але воно противно (навіпаки. – *Р. П.*) дійствує, воно разить, бо не єсть природне, причіплене, як ряба латка до цілости. А тим більше разить, що сумуюча Маруся мусить дивитися на сей сестриний веселий танець, прикро відбиваючий від сумної ситуації, з яким-то сожолінням, гейби на танець божевільної” [38]. У п’єсі Галя, щоб розважити Марусю, справді співає, але не веселої, а цілком поважної пісні “Котилися вози з гори та в долині стали”. Цілком імовірно, що О. Бачинський, замість цієї пісні, вклав в уста Галі якусь жартівливу, якщо примусив її навіть танцювати, чого у п’єсі справді немає. Згадаймо, що такий самий засіб застосував О. Бачинський у виставі “Маруся”.

Незважаючи на окремі вади, вистава “Гаркуша”, як свідчить В. Ільницький, усіх задовольнила.

Цими трьома виставами: “Назар Стодола”, “Запорозці” і “Гаркуша” – вичерпувалася козацька тематика в репертуарі Руського народного театру. Щоправда, С. Чарнецький вказує на те, що в репертуарі цього театру в 1867 р. була вистава “Чорноморці” (тобто “Чорноморський побит”) Я. Кухаренка [39]. Нам же не потрапив до рук жоден документ, який би свідчив про цей факт.

Крім виставлених п’єс східноукраїнських драматургів І. Котляревського, Г. Квітки-Основ’яненка, Т. Шевченка, К. Гейнча та О. Стороженка, у репертуарі Руського народного театру була ще низка п’єс, написаних тогочасними східноукраїнськими драматургами здебільшого у 50–60-х роках XIX ст. Ця новітня драматургія складалася з кількох десятків мелодрам, водевілів, фарсів і оперет – переважно наслідувань

Котляревського і Квітки. Не всі з тих п'єс, що їх радив виставляти дехто з наддніпрянських письменників, про що вже була мова, потрапили на сцену галицького театру. Однією з причин була сценічна слабкість деяких із тих п'єс, а можливо, й брак у Галичині окремих неопублікованих ще на той час текстів.

Серед таких п'єс, що їх показав Руський народний театр, популярність здобула “оперетка”, як визначено в першодруці жанр цього твору, а насправді – водевіль “Покійник Опанас” Антона Янковського (автора тексту й музики). А. Янковський протягом кінця 50-х – початку 60-х років XIX ст. виступав як актор польських театрів на Правобережній Україні. Відомо, що ці театри виставляли поряд з польськими також російські й українські п'єси. Отже, цілком певно, що десь там (Кам'янець-Подільський, Житомир і навіть Київ) було вперше виставлено й водевіль “Покійник Опанас”. О. Бачинський міг привезти у 1864 р. текст цього водевілю разом з іншими п'єсами до Львова.

Публікуючи текст “оперетки” “Покійник Опанас”, газета “Слово” супроводила його такою досить цікавою приміткою: “Звертаєм особенну увагу наших молодих драматургів на сію оперетку, ставшую от первого єї представлення на львівській руській сцені одною з найбільше улюблених в публіці. Автор єї, по званію своєму драматичний артист, написав ю з великим знанієм сценічного іскусства, которое состоить іменно в тім, аби дійствіє не влеклось повільно, но аби розвивалось скорійшим неспиненим ходом, к тому ж, аби дійствующіи лица говорили не більше над то, що для розвою акції необходимо потреба. В тім-то посліднім взгляді достигає повисша оперетка такого степеня превосходства, що з неї годі вже одного слова викинути, которое для дійствія на сцені казалось би безпотребним. Для тих і других отличних свойств “Покійник Опанас” вірним вінчається успіхом на всякій сцені і печатається тут особливо для обогащення репертуару руських театрів домашніх. – Ред.” [40].

У кінці тексту п'єси зазначена дата: “Біла Церква, 2 вересня 1862 року”. Очевидно, саме в Білій Церкві цю п'єсу й показала вперше якась польсько-російсько-українська трупа за участю А. Янковського [41].

Окремою книжечкою цю п'єсу було видано 1865 р. у Львові [42]. Оскільки відтоді вона не передруковувалась і ніхто з дослідників не характеризував її, вважаємо за необхідне коротко викласти її зміст.

Дія відбувається в маєтку Браницьких у Білій Церкві. До молодої вдови Катерини залицяються соцький Хабаренко і машталір Дубина. Перший, підстаркуватий поліцейський чиновник, що звів зі світу чоловіка Катерининою, Опанаса, за те, що той не хотів шанувати “достоїнства начальницького”, зазіхає на її маєток, водночас хизуючись своїм “панством”. Другий, бувалий по світах волоцюга, що їздив з паном

“за границю”, замилує очі Катерині своєю “вченістю” – каламбуром незрозумілих слів, серед яких трапляються і французькі, й німецькі, але все це Дубина називає французькою мовою. Бурлака Микола знає про те, що Катерина потайки кохається з своїм наймитом Данилом. Щоб відбити настирливіх “кавалерів”, він переодягається на покійника Опанаса, глузує з них і примушує відмовитись од Катерини, заповідаючи їй вийти заміж за Данила. П'єса закінчується сценою “водевілю”, в якій усі співають про те, що “правда на чисту воду вийшла, як олива”.

Цей невибагливий сюжет, що стоїть близько до українських комедій і водевілів I пол. XIX ст., містить у собі елементи соціальної сатири.

Драматична дія цього водевілю справді напружена. Тут є також багато пісень, переважно народних, але є й написані самим А. Янковським відповідно до змісту п'єси.

Завдяки своїм високим сценічним якостям водевіль “Покійник Опанас” здобув успіх уже під час першої вистави у Львові (6 травня 1864 р.). Рецензент у газеті “Слово” навіть висловився, що це був найкращий комедійний твір серед тих, що досі виставлялися на галицькій сцені, а Хабаренко у виконанні О. Бачинського – чи не найяскравіша серед усіх його ролей; що Т. Бачинська підкорила всіх своїм невідомим народним гумором в ролі молодої вдови Катерини і що цією роллю вона ще раз продемонструвала своє вміння правдиво відтворювати народні типи [43].

Не менш сподобалась вистава, показана у вересні 1865 р. в Станіславові, й вимогливому критикові О. Гороцькому. У своєму дописі до газети “Слово” він повідомляв: “Комедійка “Покійник Опанас” відзначається тим, що лучить в собі оба елементи комедії; бо маєм в ній не тільки комічні характери (Соцький і Дубина), але й комічність ситуації, в якій оба репрезентанти тої комедії при зустрічі з мнимим духом Опанаса знаходяться. Соцький Хабаренко описаний вже належно в нашій часописі; не менше, але, забавний, а може ще й забавніший єсть машталір Дубина. Єсть то індивідуум, повне дивачної претензії, смішне, рухливе, зарозуміле, а при тім боязливе в найвищій степені. Найбільше убавляє, але, мова Дубини; говорить бо він одно слово по-руськи, друге – нібито по-французьки, а третє зжидівська по-німецьки, а всему розговорі товаришить найсмійніша міміка” [44]. Але не тільки сама п'єса сподобалась О. Гороцькому – не менше захоплений він і грою акторів: “Гра в сій штуці зовсім гармонійну цілість составляла”. Природним був І. Сероїчковський в ролі бурлаки Миколи. І. Пожаковському – Данилові – якби “лишень трохи більше життя в бесіді і рухах”, але найбільша заслуга в успіху вистави належала обом Бачинським (Катерина та Хабаренко) й А. Бучацькому (Дубина):

“Представляв він машталіра Дубину з сердечним гумором і як не можна лучше, а хотяй при зустрічі з духом Опанаса знайшовся він в тій же самій ситуації, що і г. Бачинський в ролі соцького, то, однак ж, відіграв тут г. Бучацький свою ролю, стосовно до представляемого ним характера, цілком відрубно і оригінально аж до подивлення і заступав свою ролю обік г. Бачинського дуже гідно” [45].

Однак деякі критики висловлювались про цю виставу стримано. Рецензент з м. Самбора, побачивши її там 14 січня 1865 р., писав у газеті “Слово”, що він сумнівається в оригінальності самої п’єси, бо, мовляв, бачив на німецькій сцені щось подібне під заголовком “Der Selige” (“Покійник”) [46]. Можливо, й справді А. Янковський знав німецьку п’єсу, та втім, подібні сюжети, як відомо, існують у різних народів.

Після вистави, показаної в Тернополі 27 червня 1865 р., В. Ільницький іронізував у своїй рецензії: “Пригадуємо собі, що читали ми у “Слові” вихвалку шутки “Покійник Опанас”, рівняючи сю штуку з творами шекспіровськими! Не знаємо, в чім автор сеї вихвалки заглядів подобіє до шекспіровської музи; може в тім, що дух на сцені являється?.. Господи! Що за бистроуміє!” [47]. А ще раніше антимосквофільський сатирично-гумористичний часопис “Дуля” глумливо пропонував поставити пам’ятник Б. Дідицькому за відкриття нового Шекспірового твору [48].

В. Ільницький небезпідставно вказує на подібність сюжету і особливо розв’язки “Покійника Опанаса” до “Наталки Полтавки”. Розв’язка за допомогою приятеля-бурлаки та ще забобонів у “Покійнику Опанасі”, каже критик, “являється нам тільки природнішою і справдешніми случаями життя народного умотивованою. Розв’язка така за помочею бурлака-пройдисвіта надає штуці різку, характеристичну ціху, але темати так до себе подібні, не маючі запутаности, не дають авторові спосібности виходити поза межу ліризму, не подають їм досить матеріалу до драматизовання. Вартість їх остойтсья хіба пильною грою, співом і костюмами – що все укупі не надгородить іще ніколи дужчого корму, якого від сцени вимагають” [49].

Щодо сценічного трактування цієї п’єси, то, за словами того ж В. Ільницького, в ролі соцького Хабаренка упав О. Бачинський “поза границю природности, в карикатуру [...], де не бачилисьмо боязні правдивої, а тільки скарикуровану”, – тим часом як про Т. Бачинську в ролі Катерини говорить, що “з правдою віддала вона боязнь перед покійником Опанасом” [50].

Приємне враження на рецензента “Слова” справила вистава “Покійник Опанас”, показана у Львові 26 листопада 1865 р. На його думку, роль Опанаса вдало відіграв Ю. Нижанковський, а наймита Данила – А. Вігошинський [51].

При всіх суперечностях вистави “Покійник Опанас” її теж можна вважати одною з найкращих у репертуарі театру. Сама ж п’єса “Покійник Опанас” мала велику популярність в аматорському середовищі в Галичині й на Буковині в II пол. XIX – на поч. XX ст. як один з найкращих зразків українського водевілю.

Варто згадати й інший водевіль, пов’язаний з іменем А. Янковського, – “Чумак український”, показаний Руським народним театром уперше 25 жовтня 1864 р. Його текст і музику привіз до Львова О. Бачинський разом з іншими українськими п’єсами. Можна здогадуватися, що саме цей водевіль мав на увазі М. Комаров, подаючи у своєму бібліографічному покажчику “Українська драматургія” в розділі “Недруковані твори” під номером 569 назву водевілю в одній дії “Чумак-знахар, або Мушиш ворожити, як нема що в рот ложити” без зазначення імені автора [52]. На жаль, М. Комаров не згадував, де він бачив рукопис цього твору, чи взагалі бачив його; можливо, він скористався із якоїсь згадки у пресі, бо такі випадки трапляються в його книжці. Але тепер ми уже знаємо, що автором цього твору був не А. Янковський (можливо, йому приписали авторство випадково, а може, він здійснив адаптацію тексту п’єси під своїм прізвищем). Насправді – це текст водевілю “Чумак-чародій” (“Грицько – чумак-чародій”), автором якого був польсько-український театральний діяч і письменник Антон Змієвський (Зміївський, Жміївський, Жміювський; 1769–1834).

Прапрем’єра “Чумака...” відбулася в Житомирі ще 23 вересня 1834 р., про що свідчить афіша, репродукована в нарисі “Український театр” О. Кисіля [53]. Текст цієї п’єси уперше частково опублікував П. Лобас [54].

П’єса мала на собі сліди прямого впливу “Москаля-чарівника”. “Янковський відкрив і тут свій неабиякий дар: невеликими засобами зробити сценічний ефект” [55], – відзначав рецензент, вважаючи автором твору А. Янковського.

Зміст цього водевілю такий. Дія відбувається на тракті біля м. Балти на Поділлі. Німецький колоніст і орендар, підстаркуватий Фридерик, має молоду жінку Марію, що походить з селянського роду. Вона потайки кохається з писарчуком із поштової станції. Одного разу, коли Фридерик їде до міста, в село прибуває чумак Грицько, який довідується від корчмаря Юдка та від його служниці Парашки про зв’язок Марії з писарем. Хитрий чумак, що втратив у дорозі волів, вирішує заробити грошей. Він підглядає за полюбовниками, а коли випадково повертається з дороги Фридерик, бачить, що писар сховався у хаті під стіл. Запевнивши Фридерика, що в хаті у нього бушує домовик, Грицько обіцяє за добру платню вигнати його. Довірливий Фридерик заплатив якраз

стільки, скільки треба на купівлю волів. Грицько різними чарівницькими замовляннями змушує писаря вилізти з-під стола і чкурнути на двір. Фридерик, не здогадуючись про суть справи, потішає Марію, яка вдає з себе перелякану.

Вистава, за словами рецензента, вдалася. Актори грали добре (Фридерик – А. Моленцький, Грицько – І. Сероїчковський, Парашка – В. Лукасевич, Юдко – М. Гарасимович), і тільки дебютантка, якась Катерина Д., “віддала жінку Фридерика, любовницю писаря, надто безжизненно”. Музика, автором якої названо А. Янковського, на думку рецензента, “превосходна, і особливо удачними показалися пісні корчмаря Юдка і заключна, чисто української нуги, – чумака і Парашки” [56].

По-іншому сприйняв цю виставу рецензент у Перемишлі (2 лютого 1865 р.). На його погляд, водевіль і за найкращої гри акторів І. Сероїчковського й А. Моленцького не може мати успіху через низькі літературні якості самої п’єси [57].

Як бачимо, висновки разюче протилежні. І все ж факт виставлення цього призабутого тепер навіть дослідниками водевілю цікавий.

До того самого ряду наслідувань “Москаля-чарівника” належав і вперше показаний 7 червня 1864 р. у Львові водевіль “Бувальщина, або На чужий коровай очей не поривай” харків’янина Аврамія Вельсовського (якого в літературі помилково називають Антоном Велісовським або й Велісовським) [58].

Як відомо, водевіль “Бувальщина” донині зберігається в репертуарі українських аматорських театрів, перевидається, з’являється на телебаченні за участю акторів-професіоналів. Немалу частку успіху ця не дуже дотепна п’єска, що була однією з перших “гопачно-горілчаних”, завдячує написаній на поч. ХХ ст. гарній музиці К. Стеценка. Але в 50-х – на початку 60-х років ХІХ ст., коли, можна здогадуватися, з’явився цей водевіль, він пішов на сцені Волинського театру в Житомирі з музикою Вікентія Квятковського, з нею ж він йшов і на сцені Руського народного театру у Львові.

Немає потреби розповідати зміст цього загальновідомого тепер водевілю, опублікованого щонайменше п’ять разів [59].

Вистава Руського народного театру сподобалася. Образи Химки (Т. Бачинська), дяка (якийсь Максим Б.) й інших були потрактовані з помірним гумором, найбільше відзначився в ролі Опанаса Базюра Ю. Нижанковський, який “справді характери сільських газд вивчив; засвоїв до найменших деталей так вірно, що був незрівняний” [60].

Сама п’єса самбірському рецензентові “Ст.” [Стебельському?] не сподобалась, бо, мовляв, дія в ній “не конче жива”. Але актори нібито надолужували хибі п’єси доброю грою (21 січня 1865 р.) [61].

Перемиський рецензент виявився ще суворішим. Відгукуючись на виставу, показану там на гастролях 9 лютого 1865 р., він зарахував п’єсу щодо змісту до ряду тих, які вже віджили своє на сцені. Показувати, як молода жінка обдурює свого старого чоловіка, – “стара се пісенька, та й переїлася”, – не без глуму констатував рецензент. Але поразка вистави залежала не стільки від літературного матеріалу, скільки від способу її сценічного втілення. Рецензент підкреслив ознаки недбалої режисури, що виявилось, зокрема, у відсутності єдиного стилю в грі акторів. А. Моленцький карикатурно подав роль дяка, що залицяється до молодіці. Натомість Ю. Нижанковський представив образ старого чоловіка-п’яниці занадто жвавим і молодим. Здавалося неймовірним, щоб молода красуня-мачуха могла такого чоловіка зраджувати з нікчемним дяком [62].

Показаний 9 лютого 1865 р. в один вечір з “Бувальщиною” А. Вельсовського, водевіль “Кум-мірошник, або Сатана у бочці” іншого харків’янина – Дмитра Дмитренка [63] не припав до вподоби львівській публіці ще на першій виставі через свою “незв’язну” дію і “тривіальну” обробку форми. Обоє Бачинські й Сероїчковський, як каже рецензент, наскільки могли, рятували виставу доброю грою. Всі наступні вистави теж не принесли успіху цьому водевілю. До речі, самбірський рецензент відзначав, що на німецькій сцені він бачив п’єсу з подібним сюжетом – “Der Teufel im Fass” (“Чорт у бочці”) [64]. Перемиський рецензент радив Бачинському не сполучати в одну виставу дві однотипні п’єси [65]. А проте сценічна історія цього водевілю свідчить про його тривкий успіх на українській сцені з 40-х років ХІХ ст. до поч. ХХ ст., зокрема у трупах корифеїв українського театру за участю М. Заньковецької, М. Кропивницького та ін.

Невеликий успіх мав анонімний водевіль, який належав тому ж таки Д. Дмитренкові, – “Вечір на хуторі близ села Диканьки” (за М. Гоголем), показаний у Львові 24 листопада 1864 р. Рецензент відзначав дотепність сценічних ситуацій, але звертав увагу на їхню подібність до тих, що зустрічались уже в раніше показаних п’єсах українських драматургів [66]. Зрештою, і цей факт цікавий як одна з перших спроб сценічної інтерпретації гоголівських “Вечорів” на українській сцені [67].

У цьому ж ряді наслідувань “Москаля-чарівника” стояв і водевіль Андрія Ващенко-Захарченка “Один порадував, а другий потішив”, текст якого автор опублікував у збірникові своїх п’єс [68]. На галицькій сцені 60-х років ХІХ ст. цей твір мав значний успіх як на прем’єрі (12 червня 1864 р.), так і пізніше.

Уся комедійна інтрига п’єси будувалася на тому, що жвава жінка-цокотуха Марта не може пробачи-

ти своєму дурнуватою чоловікові Самійлові його пасивності: він ніколи її не поб'є, як цього вимагає народний звичай на селі. Бо чоловік, який любить свою жінку, повинен, мовляв, хоч раз на рік її побити. А тут – як би вона не чіплялася до чоловіка без причини, той навіть нападпитку терпить усі образи. Довідавшись од Лейби, що нібито існує царський указ про віддання жінок у рекрути, Самійло захопився цією ідеєю. За добру пораду, як позбавитись лихої жінки, Самійло віддає Лейбі коня, а сам наказує жінці готуватися в дорогу. Тепер він невмолимий. Іде до пристава, щоб на свою Марту виписати “бомагу”. Тим часом до хати на постій заходить фельдфебель Виправник і дізнається від Марти про її біду. Щоб покарати Самійла, він переодягає Марту на офіцера полку, з яким, мовляв, щойно прийшов до села. Марта добре вдає з себе офіцера і примушує Самійла відмовитися од свого наміру. Після примирення Марта розкриває себе. А фельдфебель повідомляє, що Лейба спійманий і коня Самійлові повернуто.

Гострота й комічність ситуацій у межах природности, талановита гра акторів (Марта – Бачинська, Самійло – Бачинський, Лейба – М. Гарасимович, фельдфебель Виправник – Ю. Нижанковський) зумовили той блискучий успіх, який мала ця хай і легковажна, зате сценічна річ у Руському народному театрі не тільки в день її прем'єри, а й під час другого (12 жовтня 1864 р.) [69] і третього (25 січня 1865 р.) [70] показів, та й протягом усіх наступних десятиліть.

Коломийський кореспондент “Слова” залишив більш-менш зримий образ Марти у виконанні Т. Бачинської (14 жовтня 1865 р.). Вона була однаково яскравою й тоді, коли лаяла свого чоловіка, й тоді, коли випрошувалась перед ним від москалів, і тоді, коли, переодягнена в “благородіє”, веліла чоловікові принести їсти. Гострокомедійно провела сцену з фельдфебелем, що заспокоював її, кілька разів наївно перепитуючи його: “Дядьку, чи не візьмуть мене уже в москалі?” Вона однаково майстерно перевтілювалась в усіх ситуаціях. “Видим раз перед собою бабу, як то кажуть, з пекла родом, раз ридуючу та заводящу голубку, мов би всі нещастя на ню звалились, а раз таки настоящего московського офіцера у хохла на квартирі” [71], – писав рецензент. Він не схвалював гру О. Бачинського в ролі Самійла, вважаючи, що таких Самійлів “на нашій Малій Русі багацько по селах видно. Натуральний собі мужик-дурак і тоді, коли обманений мошенником, получивши за свого коня добру раду, бундюжиться, як війт при справі” [72]. “Не розумію, – продовжував автор, – чому тая шутка деяким не подобалась, що ю з репертуару вилучити радили. Она хороший образ з життя селянина українського, а нас таки дуже убавила” [73].

Першою оперетою з тих, які надіслав до Львова Степан Паливоди-Карпенко, на сцені пішла “Тетяна Переяславка” (4 травня 1865 р.). Але, з'явившись один раз, більше не повторилася. Критика сприйняла цю річ як бездарне наслідування “Наталки Полтавки” – без конфлікту, без інтриги, без характерів. Єдине, що заслуговувало на увагу у цій оперетці, – це музика, скомпонована самим С. Карпенком на ґрунті українських народних пісень. “Ми навіть упевнені, – писалось у “Слові”, – що він же, п. Карпенко, створив як цю, так і п'ять-шість інших українських опереток не з тією, власне, метою, щоб прославитись як драматург, а більше для того, щоб він сам, а водночас і його дружина та донька, які теж належать до трупи Мінського театрального товариства, могли відзначитись своїм співочим талантом, – завдяки якому вони вже віддавна здобули собі славу на російських театрах (особливо в Новгороді). З цієї ж точки зору треба дивитись на драматичні плоди цього обдарованого співака, який, граючи сам в своїх оперетках, напевне, уміє приховати їх слабкі сторони і заступити принаймні добрим співом...” [74].

Невдовзі з'являється на галицькій сцені ще одна п'єса С. Паливоди-Карпенка – двоактна комедія зі співами і танцями “Жидівська мудрість, циганська хитрість і козацька простота” (28 травня 1865 р.). В основі цієї комедії, а точніше – фарсу, лежали дві народні казки. Одна – про українського селянина, що хотів обдурити єврея (перша дія), але той виявився мудрішим. Друга – про цигана, що хитро викрутився од суду за спробу вкрасти коня (друга дія). “Оба акти оживлені досить народним гумором, якого настільки значно в “Тетяні Переяславці” [75], – відзначалося в “Ниві”.

На тлі цих розважальних водевілів виділяються дві п'єси, в яких накреслено важливі для того часу суспільні проблеми (60-ті роки XIX ст.).

Перша з них – одноактна оперета “Катруся”. Треба гадати, що текст цієї п'єси привіз О. Бачинський з Правобережної України і що десь там, в Кам'янці-Подільському або Житомирі, її виставляли на початку 60-х років, якщо тепер, 30 квітня 1865 р., вона пішла на львівській сцені з музикою неодноразово згаданого житомирського композитора В. Квятковського. Важко сказати, чому ні в оголошеннях, ні в рецензіях на виставу не називали автора п'єси; можливо, це робилося з конспіративних міркувань. Проте, як знаємо з уже згадуваної попереду статті К. Носенка, ця п'єса була видана 1860 р. в Петербурзі під назвою: “Катруся, або Туга від грошей”, драматична дія Ів. К.”.

Нам не відомий текст цієї п'єси. Але з рецензій постає зміст драми, написаної на актуальну в ті часи тему суспільного життя в Україні – взаємовідносин у середовищі інтелігенції та її ставлення до національ-

ної проблеми. Конфлікт заснований на боротьбі двох протилежних ідейних поглядів. Носієм першого є інтелігент Іван, “молодий чоловік з світлим розумом і багатим серцем, і цілим тим серцем прихильний до України”. Антиподом його виступає Петро Петрович, “чоловік з вузьким, дерев’яним серцем і з скривленим глуздом..., самолюб, а попри те ігноруючий і висміюючий шляхотні праці “хлопоманів” [76]; “чоловік він насичений чужеземщиною і зневажуючий своє рідне” [77].

Автором цієї п’єси міг бути хтось із письменників, які належали до “громад”, що існували тоді у Києві та інших містах Наддніпрянської України, бо проблема патріотизму розв’язувалась у п’єсі в дусі національних ідей, проповідуваних “громадянами”.

Не випадково рецензент у народовській “Ниві”, за підписом “М-ъ”, з приводу ідеї п’єси “Катруся” писав: “Тему до образка драматичного “Катруся” взяв автор з теперішнього життя на нашій Україні. Як знаємо, прокинулася там вже не відтепер поміж людьми, люблячими щиро свою землю і свого брата, гадка працювати всіма силами на полю народної просвіти. Окрім много мужів, доспілих віком і наукою, на яку галицько-руські авторитети і по десятках літ не спроможуться, – мужів, котрих слава вже поза межі Слов’янщини пронеслась, залічується до тих просвітителів великим числом і молоде покоління, відзначаючись від своєї старшої братії хіба лиш тільки гарячішою любов’ю до батьківської землі” [78]. Навіть у москвофільському “Слові” відзначалося, що “Катруся” – це “образок вполні вірний з нинішньої України, іменно з образованої її часті” [79].

Як видно з рецензій, дія п’єси рухалась по лінії взаємин інтелігента Івана з дівчиною Катрусею, донькою “маючого і чесного хозіяна” Григорія Сухомлина. Кохаючи її щиро, Іван покидає дівчину, бо, мовляв, він бідний, а вона, донька багатія, прагнучиме до багатства, якого він не зможе їй дати. Іван має дорожку кохану, яка прийме його з тим, що він має, – Україну, і їй він віддасть усю свою любов.

Обидва рецензенти – в “Слові” і в “Ниві” – дорікали п’єсі в художній недосконалості. Мовляв, дія, добре почата, поступово спадає і закінчується моралізаторськими сентенціями всім перекинчикам; характери не завершені. І лише народна музика з “чисто українським типом”, добре застосована В. Квятковським, надавала виставі приваби, та ще актори намагалися перебороти кволість матеріялу (Катруся – Т. Бачинська, Іван – І. Сероїчковський, Сухомлин – А. Моленцький, циганка – К. Смолинська та ін.). Всім сподобалась вступна пісня Івана – І. Сероїчковського, а ще більше – чумацька думка у виконанні Ю. Нижанковського.

Удруге “Катруся” пішла на сцені Руського народного театру у Львові аж 18 грудня 1866 р., цього разу під другою частиною свого заголовку – “Туга від грошей”. З відгуку газети “Слово” на цю виставу довідуємось, що “симпатичні слова Івана викликали у патріотів сильні браву” [80], що гарно співав Ю. Нижанковський, що В. Лукаевич грішила перебільшенням в своїй трагедійній ролі.

Надалі ця вистава вже ніколи не повторювалася. Але на тлі тогочасної драматургії, як видно зі скупих відгуків у критиці, п’єса заслуговує на увагу істориків української драми і театру.

Друга п’єса – триактна комедія “Був кінь, та з’їздився” наддніпрянського драматурга Данила Костянтиновича (Мороза) планувалася як остання вистава львівського сезону 1865 р. (третє січня 1866 р.) під назвою “Серце і воля”. Але через хворобу якогось головного виконавця виставу було замінено іншою [81]. Прем’єру “Серця і волі” показали в наступному львівському сезоні – аж 13 березня 1866 р.

Газета “Слово” писала, що ця п’єса відзначається деякими правдиво накресленими, вихопленими з життя характерами і досить цікавим розвитком дії. Оскільки ж ця дія тільки в другому акті відповідала вимогам комедійного жанру, то вистава загалом не здобула успіху, на який заслуговувала [82].

У грі відзначилися Т. Бачинська, А. Моленцький, Т. Юрчакевич (Розмазовський). Які ж саме ролі вони грали, в рецензії не зазначено. Але виходячи зі змісту п’єси [83], можна здогадатися, що Т. Бачинська грала роль або “старосвітської пані, годів 40 з невеличким” Ганни Йвановни, або ж – її доньки Ориси, А. Моленцький – “сусіда Ганни Йвановни, старосвітського пана, годів з 50” Хведоса Степановича Колодки, Т. Юрчакевич – або Івана Хведоровича – “небога Колодчиного, молодого парубка, студента університету”, або Василя Івановича Орленка, “товариша Івана Хведоровича, тільки що скінчившого університет лікарем”.

Зміст цієї маловідомої п’єси такий: Орися, донька Ганни Йвановни, закінчила пансіон в університетському місті. Вона кохається з молодим лікарем Орленком. До неї ж лаштується і підстаркуватий Хведос Степанович Колодка. Це помічає його ключниця і потайна полюбовниця Марта Юхимовна, яка прагне перешкодити намірам Колодки. Тим часом Колодка признається Іванові Хведоровичу в своєму намірі одружитися з Орисею, бо й мати її не проти цього. Але Орися, заявивши категорично Колодці: “Відчепіться ви від мене!”, віддає руку Орленкові і готується до боротьби з матір’ю за право самостійно обирати собі чоловіка. Врешті Орися й Орленко вирішують утекти з дому. В цьому їм сприяє Марта Юхимовна, щоб таким чином спекатись суперниці. Згодом товариш Орленка – Іван Хведорович з’являється до

Ганни Йвановни, Орисиної матері, й читає їй, неписьменній, листа від Ориси, яка просить пробачення і благословення. Сам Іван Хведорович радить Ганні Йвановні згодитись на одруження Ориси з Орленком, після чого вони повернуться додому. Для Ганни Йвановни немає іншого виходу, вона на все згоджується, і незабаром Орися з Орленком повертаються додому. Мати благословляє їх. Наймит Стець закінчує дію словами: “Ну, вже бісового батька зостануть у пана, піду до них, бо й я її дуже уподобав, тільки що ж? – перебили люди!”.

Події п’єси відбуваються на селі. Перша дія, що має назву “Люди”, – у будинку Ганни Йвановни, друга – “Змовини” – в домі Хведоса Степановича, третя – “Мандрівка” – в саду Ганни Йвановни. В невибагливому сюжеті п’єси є ціла низка сцен, в яких обмірковуються актуальні в 60-х роках ХІХ ст. проблеми жіночої емансипації, вічні проблеми батьків і дітей. Орися, хоч і закінчила пансіон, не водиться з сусідськими панночками, “мужичкою себе зове”, “каже: усі рівні”.

Є у п’єси й соціальні мотиви. Колодчин наймит Стець, чистячи панські чоботи, виголошує монолог: “От і годи такому пану, йому зроби добре, а він розлютується: погано зробив, та те, та се” – і почне тобі. Ні, вже бісового батька піду за сю плату на другий рік, – що день, то більше роботи стає. То було раз у тиждень – у неділю або у свято черниш йому чоботи, а тепер, хай вони поріпаються, трохи не щодня. (*Чисте чобіт*). Та й робота нудна яка, а діла не на шаг. Сказано – пани: чого вже вони не вигадують. Ну, й на біса їм, щоб чоботи блискучі були! Отак лежать собі, лежать, та й надумуються – “ох, колі б се, та те, колі б чоботи бліщалі!”; а не надумуються ж того, щоб самим і очистити їх. Ге, ні, сього вже не скріпишся. Їм добре!.. Не даром і кажуть: не дурень вигидає паном бути...”.

Наявність цієї п’єси в репертуарі Руського народного театру мала позитивне значення. В ній, принаймні, піднімалися питання тогочасного життя української інтелігенції, що було новим явищем для української драматургії.

Отже, зі значного списку п’єс українських наддніпрянських драматургів не все потрапило на галицьку сцену. Потрапило найкраще: обидві п’єси Котляревського, майже всі українські п’єси Квітки-Основ’яненка, Шевченків “Назар Стодоля” й Стороженків “Гаркуша”, тобто навіть для 60-х років ХІХ ст. – українська драматична класика; потрапили й деякі популярні водевілі, а головне – перші п’єси на деякі актуальні теми тогочасного життя. Всі ці п’єси передусім визначали ідейно-мистецьке обличчя Руського народного театру. Нарешті, саме на сцені Руського народного театру уперше прозвучав хор М. Вербицького

на слова П. Чубинського “Ще не вмерла Україна”, що став національним і державним гімном України.

1. В. С. Шубравський. *Драматургія Т. Г. Шевченка*. – К., 1961. – С. 110.

2. Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 77, шифр 127. Цитується в перекладі В. С. Шубравського з його книжки: *Драматургія Т. Г. Шевченка*. – К., 1961. – С. 110.

3. Слово. – 1864. – 25.IV (7.V). – Ч. 33.

4. Там само. – 1865. – 24.IV (6.V). – Ч. 16.

5. Там само. – 1864. – 29.IV (11.V). – Ч. 34.

6. Там само. – 2 (14).V. – Ч. 35.

7. Там само. – 1865. – 7 (19).VII. – Ч. 53.

8. Там само.

9. Там само. – 1865. – 7 (19).VII. – Ч. 53.

10. Там само.

11. Там само. – 1865. – 7 (19).VII. – Ч. 53.

12. Там само. – 13 (25).X. – Ч. 81.

13. Там само. – 1865. – 13 (25).X. – Ч. 81.

14. Там само. – 1866. – 2 (14).III. – Ч. 18.

15. Русалка. – 1866. – 5.III. – Ч. 10. – С. 80.

16. *З єдиного відомого тепер раритетного видання, яке зберігається у фонді “Россика” у Російській національній бібліотеці в Санкт-Петербурзі, рукописну копію зняв у 60-х роках ХХ ст. літературознавець П. Лобас. За цією копією текст п’єси в українській транслітерації передруковано у виданні: “Українською музою натхненні (Польські поети, які писали українською мовою)” / Упорядкування та примітки Р. Ф. Кирчіва та М. П. Гнатюка. Вступна стаття Р. Ф. Кирчіва*. – К., 1971. – С. 121–173.

17. Вагилевич І. *Замітки о руській літературі // Письменники Західної України 30–50-х років ХІХ ст. / Упорядкування, підготовка текстів, біографічні довідки і примітки доктора філологічних наук І. І. Пільгука та М. Г. Чернописьского. Вступна стаття І. І. Пільгука*. – К., 1965. – С. 169.

18. *Историко-статистические записки об учёных и учебно-вспомогательных учреждениях Университета Св. Владимира 1831–1884 года / Под редакцией В. Иконникова*. – К., 1884. – С. 350.

19. Комаров М. *Українська драматургія: Збірка бібліографічних знадобів до історії української драми і театру українського (1815–1906 рр.)*. – Одеса, 1906. – С. 8.

20. Марковський М. “*Powrót zaporożców z Trebizundu*” К. Гейнча, маловідомий твір польсько-української романтики // *Україна*. – К., 1926. – Кн. 5. – С. 75–80.

21. Абрамович П., Гнатюк В. *Ще про Гейнча (Гінча): (Бібліо- та біографічні нотатки) // За сто літ*. – К., 1928. – Кн. 2. – С. 99–102. – *Йдеться про українського літературознавця і фольклориста, доктора філологічних наук, проф. Володимира Яковича Гнатюка (1909–1952)*.

22. Марковський М. "Powrót zaporożców z Trebizundu" К. Гейнча, маловідомий твір польсько-української романтики // Україна. – К., 1926. – Кн. 5. – С. 76.
23. Слово. – 1864. – 17 (29).X. – Ч. 85.
24. Слово. – 1864. – 24.X (5.XI). – Ч. 85.
25. Там само. – 28.X (9.XI). – Ч. 86.
26. Там само. – 2 (14).XII. – Ч. 96; 5 (17). XII. – Ч. 97.
27. Там само. – 9 (21).XII. – Ч. 98.
28. Там само.
29. Там само. – 16 (28).XII. – Ч. 100.
30. Русь. – 1867. – 26.V. – Ч. 17.
31. Там само.
32. Там само.
33. Там само.
34. Там само.
35. Там само.
36. Там само.
37. Там само.
38. Там само.
39. Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині. – Львів, 1934. – С. 48.
40. Слово. – 1864. – 26.IX (8.X). – Ч. 77.
41. У польсько-українському журналі "Siolo", який видавав у Львові П. Свенцицький, була така інформація про українські вистави у Російській імперії на початку 60-х років XIX ст.: "Українські вистави відбувалися в театрах: у Києві, Полтаві, Чернігові, Харкові, Курську, Москві, Петербурзі і всій Росії загалом; в Одесі, Кам'яні, Житомирі і на менших сценах: в Бердичеві, Білій Церкві і т. д. Окрема річ, що коли в провінціях, забраних (Російською імперією після поділів Польщі, тобто на Правобережній Україні. – Р. П.), і в Росії (очевидно, в її складі – Лівобережній та Слобідській Україні – та в питомій, автохтонній Росії. – Р. П.) українська драматична муза знайшла собі місце побіч польської й російської. Натомість у Галичині жоден театр не виявив стільки відваги, щоби обіч польських давати руські (тобто українські. – Р. П.) вистави" (Siolo. – Львів, 1866. – Зошит I. – С. 186).
42. Покійник Опанас. Оперета в 1 дії. Сочинив і музику підібрав А. Янковський. – Львів, 1865. – 56 с.
43. Слово. – 1864. – 25.IV (7.V). – Ч. 33.
44. Там само. – 19.IX (1.X). – Ч. 75.
45. Там само.
46. Там само. – 1865. – 23.I (4.II). – Ч. 7.
47. Нива. – 1865. – 30.VI. – № 18. – С. 287.
48. Дуля. – Вип. 1. – Львів. – 1864. – С. 8.
49. Нива. – 1865. – 30.VI. – № 18. – С. 287.
50. Там само.
51. Слово. – 1865. – 17 (29).XI. – Ч. 91.
52. Українська драматургія: Збірка бібліографічних знадобів до історії української драми і театру українського (1815–1906). Зібрав і впорядкував М. Комаров. – Одеса, 1906. – С. 91.
53. Кисіль О. Український театр. – К., 1925. – Вклейка між 56 і 57 сторінками.
54. Лобас П. О. "Чумак-чародій" Антонія Жмійовського // Радянське літературознавство. – 1976. – № 6. – С. 74–81. Див. також: Лобас П. О. Змійовський Антон Петрович // Українська літературна енциклопедія. – К., 1990. – Т. 2. – С. 273.
55. Слово. – 1864. – 14 (26).X. – Ч. 82.
56. Там само.
57. Там само. – 1865. – 30.I (11.II). – Ч. 9.
58. Вельсовський (Велісовський) Аврамій Іванович // Українська літературна енциклопедія. – К., 1988. – Т. 1. – С. 286.
59. Зокрема, видавали: київський книгар С. Гомолинський у житомирській друкарні Штерензона у 1888 р., у Києві двічі на початку XX ст. – у 1908 р. та 1910 р. (останнє – з музикою в обробці К. Стеценка); у другій половині XX ст. – вийшло окреме видання: Велісовський А. Бувальщина. – К., 1961, та у збірнику: Бувальщина: Українська драматургія другої половини XIX–початку XX століття: Маловідомі п'єси / Упорядник, автор передмови та приміток О. Ф. Ставицький. – К.: Дніпро, 1990. – С. 345–358.
60. Слово. – 1864. – 27.V (8.VI). – Ч. 42.
61. Там само. – 1865. – 19.I (1.II). – Ч. 6.
62. Там само. – 6 (18). II. – Ч. 11.
63. Див.: Пилипчук Р. Дмитро Дмитренко – маловідомий актор і драматург // До джерел: Збірник наукових праць на пошану Олега Купчинського з нагоди його 70-річчя. – Київ–Львів, 2004. – С. 465–486.
64. Слово. – 1865. – 23.I (4.II). – Ч. 7.
65. Там само. – 6 (18).II. – Ч. 11.
66. Слово. – 1864. – 14 (26).XI. – Ч. 91.
67. Питання авторства цього водевілю з'ясовується у: Пилипчук Р. Дмитро Дмитренко ... – С. 465–486.
68. Ващенко-Захарченко А. Театр. – К., 1857. Див. також: Лобас П. О. Ващенко-Захарченко Андрій Єгорович // Українська літературна енциклопедія. – К., 1988. – Т. 1. – С. 281.
69. Слово. – 1864. – 3 (15).X. – Ч. 79.
70. Там само. – 1865. – 19.I (1.II). – Ч. 6.
71. Там само. – 13 (25).X. – Ч. 81.
72. Там само.
73. Там само.
74. Там само. – 24.IV (6.V). – Ч. 32. – Перекл. з язичія.
75. Нива. – 1865. – 30.V. – № 15. – С. 239–240.
76. Там само. – 30.IV. – Ч. 12.
77. Слово. – 1865. – 21.IV (3.V). – Ч. 81.
78. Нива. – 1865. – 30.IV. – Ч. 12.
79. Слово. – 1865. – 21.IV (3.V). – Ч. 31.
80. Там само. – 1866. – 10 (22).XII. – Ч. 98.
81. Там само. – 1865. – 18 (30).XII. – Ч. 100; 24.XII (5.I.1866).1865. – Ч. 102.
82. Там само. – 2 (14).III. – Ч. 18.
83. Костянтинович Д. Був кінь, та з'їздився. – К., 1864.

Наталія ЄРМАКОВА

“ЗМОВА ФІЕСКО В ГЕНУЇ” Ф. ШИЛЛЕРА В ТЕАТРИ “БЕРЕЗІЛЬ”

У листопаді 1928 р. “Березіль” пропонує харків’янам “Змову Фієско в Генуї” Ф. Шиллера. Ця робота посіла особливе місце поміж березільськими поставами класичного репертуару: почати хоча б із передісторії – досить примхливої та багатозначної, що дослідники завважували зрідка і не завжди у принциповому сенсі. Тодішня критика родовід “Змови” виводила з “Жакерії” та “Король бавиться” в режисурі Б. Тягна, нехтуючи досвід Курбасових постанов “Макбета” у 1920 та 1924 рр. Зокрема, це можна пояснити естетичними особливостями другого спектаклю – яскравого зразка авангардного мистецтва, що наприкінці 20-х здебільшого потрактовувалося як “формалістичний вибрик”. На межі 20-х – 30-х років “Макбет” 1924-го визнається роботою вже не так революційною, як зарозуміло-снобістською, відірваною від “сучасних завдань мистецтва”.

Ситуація довкола “Березоля” дедалі загострювалася попри напружені естетичні шукання театру, його потужні творчі осягання, стимульовані співпрацею з М. Кулішем. Усе частіше на шпальтах окремих видань такі здобутки постають у викривленому, нарочито спрощеному вигляді. Критика бере під сумнів мистецькі ідеали театру, не криється із негативним ставленням до тандему Курбас – Куліш, щоразу гучніше протиставляє різні етапи творчої практики “Березоля”, визнаючи ідейно та естетично хибними окремі періоди його діяльності. Врешті посилюються галасливі закиди в естетстві, формалізмі, що невдовзі стає тенденцією, до якої на диспуті 1929 р. були причетними непоодинокі впливові (здебільшого) особи.

Однак тоді ще не бракувало й інших – професіональних, не спекулятивних спроб з’ясувати мету і мотивацію шукань “Березоля” у новітню добу. П. Рулін, приміром, намагається вирізнити шиллерівську виставу серед останніх робіт колективу, щоби визначити вектор руху театру в напрямку сценічного розв’язання відомого літературного твору. За його словами, “Змова Фієско в Генуї” “цікава була самим підходом до клясичної речі” [1]. Згадуючи попередні вистави – “Король бавиться” та “Сава Чалий”, він наголошує, що опанування твору Ф. Шиллера здійснювалося “з невеличкими лише

змiнами проти оригіналу; клясичний матеріал у цьому разі мав сам за себе промовляти динамікою по-статей, збуджуючи в сучасного громадянства ту ж таки волю до активності; бо речі ці мабуть цінніші не так авторовою думкою, як своїм типажем”[2]. П. Рулін у такий спосіб вказує на переважання уваги до непересічних особистостей драми над прагненням наголосити на тенденційності позиції драматурга. Саме так “клясичний матеріал” може “сам за себе промовляти” на кону “Березоля”. Фактично йдеться про констатацію змін у березільській репертуарній політиці, її можливих перспективах.

Якщо згадати попередній мистецький досвід Курбаса, то вибір п’єси Ф. Шиллера у другій половині 1920-х років видається доволі закономірним з багатьох причин, а особливо у світлі обставин появи уваги до цієї драми ще під час мандрів “Кийдрамте”. Започаткувавши у 1921 р. студію у Білій Церкві, Курбас пропонує місцевим студійцям зосередитися над уривками із “Ромео і Джульєтти” та “Макбета”. Причому, над обома п’єсами Курбас раніше вже працював: другу – за рік перед тим оприлюднив, першу – не зміг закінчити через матеріальну скруту. Врешті під його наглядом студійці для випуску готують якраз “Змову Фієско в Генуї” (режисер-постановник Я. Бортник), чим має завершитися навчальний процес восени 1921 р.

Отже те, що твір Ф. Шиллера актуалізується для Курбаса одразу після його власних шекспірівських спроб, дозволяє припустити наявність певних вагомих причин, особливо, коли зауважити народження “Змови Фієско в Генуї” у “Березолі” теж після чергової постанови “Макбета” (правда, вдруге часова відстань між “В. Шекспіром” і “Ф. Шиллером” становила вже 4 роки). Ці роздуми аж ніяк не претендують на відкриття. Але очевидна послідовність подій не може не привернути до себе уваги. Пояснити таку ситуацію можна чи не насамперед певним тематичним перегуком обох п’єс, суголоссям їхніх ідейних основ. Однак причини “обов’язкової шекспірівської передумови” шиллерівських постанов могли бути й іншими. Принаймні, вони варті спеціального наукового осмислення.

Факт з'яви у березільському репертуарі “Змови Фієско у Генуї” можна, для прикладу, пов'язувати із перебуванням Курбаса в Німеччині влітку 1927 р. (переддень початку опрацювання п'єси Ф. Шиллера). Зазнавши свого часу серйозного впливу експресіонізму, керівник “Березоля” має нагоду поринути у атмосферу ще досить відчутних резонансів цього напрямку в тодішньому театральному процесі “батьківщини” експресіонізму. Серед постановників, яких згадує у зв'язку з цим Курбас, є й прізвище Л. Йєснера – одного із лідерів німецького експресіонізму. Саме Л. Йєснер створює на початку 20-х років серію шекспірівських вистав (із “Макбетом” включно!), щоби у другій половині десятиліття звернутися до “Змови Фієско в Генуї”, поставивши у центр сценічної оповіді “людину, маніякально одержиму властолюбством, максималістом, що затято рветься до здійснення своєї мети” [3]. Якщо це випадковий збіг, то він виглядає занадто тенденційним. А ще не варто ігнорувати можливість спільних процесів перегляду експресіоністичного досвіду в Німеччині й Україні. Керівник “Березоля” міг рухатися схожим курсом, зважаючи на те, що наприкінці 1920-х років твори класичного репертуару стають чи не останнім тереном для ревізії експресіоністичних канонів, а відповідна тенденція – однією із найхарактерніших ознак європейської сценічної культури доби.

Проблема влади, її впливу на героя, який, виборюючи право розпоряджатися долями інших людей, зазнає невідворотних процесів деформації власної особистості, – ця проблема присутня і в “Макбеті”, і в “Змові Фієско в Генуї”. Поза сумнівом, вона продовжувала хвилювати Курбаса наприкінці 1920-х років. Тоді ж його власні титанічні зусилля, аби подовжити життя окремим поставам “Березоля”, частіше й частіше наштовхувалися на шалений спротив численних бюрократичних інстанцій, що персоніфікували владу. Сьогодні важко наполягати на тому, що буцімто Курбас асоціював обидві ці сили – сучасну і давню – додаючи мотивації власній праці. Але ж так само ми не можемо твердити протилежного. Варто, однак, зауважити: створення “Змови Фієско в Генуї” збігається з репетиціями “Народного Малахія”. Драматичні перипетії отримання дозволу на випуск цього шедевр впливають на “виробничу” долю вистави за Ф. Шиллером. Резонанс цих процесів позначається, приміром, на листах художника спектаклю – Н. Шифріна: “Малахій” після виклику Курбаса, Данкова, Куліша та Вадима (Меллера. – *Ред.*) до наркома – дозволений, але із деякими змінами у тексті... Дозвіл “Малахія” надає можливість не поспішати із “Фієско”... Сьогодні зранку Курбаса та Куліша знову викликано до Скрипника. Здається,

що питання вирішуватиме Політбюро. Тут, дізнавшись, що “Малахія” збираються дозволити, почали писати протести Скрипнику, ну і питання знову зависло. “Фієско” треба показати через два тижні” [4]. Ситуація, яку окреслює Н. Шифрін, вочевидь позначалася не лише на поставі п'єси М. Куліша, вона забарвлювала атмосферу праці над твором Ф. Шиллера у не зовсім веселкові кольори.

Актуальність проблеми влади для твору Ф. Шиллера зауважували і тогочасні рецензенти. Цікаво, що в єдиному випадку, коли критик (М. Корляків) поставив під сумнів цей березільський вибір, він апелював до “цезаризму” п'єси, який, на його думку, міг спричинити звуження проблеми тиранії до рівня якщо й не окремого випадку, то все ж до значно локальнішої типології. Своєрідною “відповіддю” цьому автору стає короткий критичний пасаж Й. Шевченка. Критик говорить про те, що театр щасливо уникне такої “пастки”, і схвалює розкриття високої драми “властолюбства й честолюбства”. Навіть більше, – на думку Й. Шевченка, “за оболонкою минулого театр дав змогу побачити глядачеві й сьогодні повний глибокого значення зміст трагедії” [5].

Роботу над цим спектаклем розпочав Я. Бортник, який невдовзі стає керівником “Веселого пролетаря” і втрачає можливість належно опрацювати “Змову”. Курбас, згідно із афішею, “виправив та закінчив” роботу свого учня. Проте лишилися свідчення, які дають підстави вважати оте “виправлення” ґрунтовною переробкою. Насамперед, Курбас створює власну редакцію п'єси. Вже у наш час, аналізуючи його режисерський примірник, А. Горбенко серед інших аспектів особливо виділяє (озвучене самим постановником) “намагання не лише сконденсувати дію, але й уникнути зайвої патетики й сентименту” [6]. Власне, йдеться про ревізію специфічного пафосу, який закладав у майбутній сценічний твір Я. Бортник. Курбас починає із корегування мотивації подій, змін тематичних акцентів, при тому, що нова редакція засвідчує граничну делікатність у поводженні із текстом п'єси. Дослідник наводить й інші зауваження Курбаса, які переконують у винятково поштивому ставленні режисера до авторського тексту. Симптоматичним може бути, приміром, такий заклик: “Доведемо мистецтво театру до такого рівня, щоб не лише п'єса Шиллера, а й вистава наша стала явищем мистецтва” [7]. Себто, режисер не “використовує” твору, навпаки – трупі пропонується “дотягнутися” до нього.

Вистава мала бути художньо й технологічно складною. Особлива роль у ній призначалася художникові. Перед початком нового сезону Курбас анонсував у газеті “Комсомолец України” запрошення

для цієї постанови Н. Шифріна. Як і у випадку із В. Інкіжиновим, цього разу (вдруге і востаннє) до роботи залучали митця іншої школи. Правда, ступінь творчої наближеності Н. Шифріна до театру Курбаса визначався обставинами мистецької біографії художника (чого не було у випадку із В. Інкіжиновим). Киянин Н. Шифрін – замолоду затятий театрал, – вочевидь, міг бачити ще спектаклі “Молодого театру”. Він добре орієнтувався у київській мистецькій ситуації середини 1910-х – початку 1920-х років. Як митець, Шифрін визрівав під час навчання в О. Мурашка та О. Екстер, короткотривалій праці у Соловцовському театрі, керованому К. Марджанішвілі, роблячи власні перші театральні спроби у Єврейській студії. Обізнаністю у справах театру Курбаса Н. Шифрін міг бути зобов’язаним своєму приятелю й родичу В. Меллерові – обоє були жонаті на рідних сестрах – ученицях О. Екстер. Постать Курбаса не раз постає у родинному листуванні Шифріних (“Москва. 1. 01. 1926. З Новим роком! Оце зараз прийшли Вадя* з Курбасом “зустрічати” Новий рік... Курбас жив весь час у мене, що мене дуже тішить. Прекрасна він людина. Дуже подобається. Завтра він їде до Києва, з ним і передаю листа”)[8]. Від початку їхнього знайомства склалися цілком сприятливі передумови й для мистецького порозуміння, що згодом знайшло своє підтвердження у роботі над “Змовою Фієско в Генуї”.

Очевидно, так вважав і сам Н. Шифрін, принаймні, про це прямо чи опосередковано свідчили деякі ознаки його подальших (вже московських) спектаклів. У 1931 р. він оформлює “Сорочинський ярмарок” М. Мусоргського в Музичному театрі ім. В. Немировича-Данченка, де маленькі білі хатки під фінал танцювали гопака разом із героями вистави. Важко одразу не згадати, що за рік до цього у березільській “Диктатурі” Л. Курбаса і В. Меллера, відповідно до ремарки драматурга – “заметушилося село”, – починали “бігати” маленькі білі макети хаток. Веселий мальовничий лубочний пейзаж “Сорочинського ярмарку” викликав асоціації із лубочним пейзажем 1-ї картини “Народного Малахія”. Можливо, що й досвід роботи над “італійською” трагедією Ф. Шиллера у “Березолі” пізніше відрезонував у одній із найкращих вистав Н. Шифріна – “італійській” комедії Шекспіра “Приборкання непокірливої”, здійсненої із О. Поповим у 1937 р.

Співпраця художника і постановника у “Березолі” складалася дуже вдало. Критика високо оцінила їхнє творче єднання: “Шифрін, оформлювач спек-

таклю, добре вловив таке режисерське настановлення й тонко його відтворив і в оформленні кону, і особливо – в костюмах” [10]. Костюми справді мали оригінальне конструктивне розв’язання. Вони вирішувалися комбінацією двох окремих стильових планів. До цього ж таки принципу Л. Курбас і В. Меллер вдавалися ще у “Макбеті” 1924 р., коли, приміром, костюм певного персонажа міг складатися із умовного театального короткого плаща і маски та цілком натуральних грубих солдатських черевиків і обмоток зразка 1914 р. У “Змові Фієско у Генуї” подібна ідея реалізувалася в дещо іншій спосіб – строї ставали, так би мовити, “двоповерховими”: “на сучасні костюми спортивного типу вдягалися зроблені із тюлю “історичні”, форми і лінії яких відповідали малюнку італійського одягу XVI сторіччя” [11]. “Протиріччя” анітрохи не маскувалося, навпаки – його робили акцентовано очевидним, оскільки ідеєю “єдності несумісного” визначалася вся драматична сутність сценічного твору. Технологічний аспект строїв відбивав знакову природу вистави, чим, серед іншого, підкреслював, що вона не належить до явищ психологічно-побутового театру. У відповідний спосіб виглядала також архітектурна будова, утворена “сходами, аркадами та баштами”; вона “ніби нарощувалася від акту до акту, перетворюючись на багатоповерхову складну площадку. У цих декораціях попри загальну умовність конструкцій окремі архітектурні деталі конкретизували місце, де розгортаються події кожного акту” [12].

Архітектурна будова “зберігала пам’ять” про добу конструктивізму в “Березолі” і водночас недвозначно свідчила на користь намірів театру виразно “конкретизувати” візуальні обставини подій. Рух декорацій і персонажів мав викликати в уяві глядачів конче потрібний режисерові образ просторової пастки як уособлення пастки духовної. Технологічна складність організації такого середовища, дієвого оволодіння ним була винятковою навіть для “Березоля” і становила окрему проблему. Доводилося докладати чималих зусиль задля неабиякого художнього ефекту в кінцевому результаті.

Л. Курбас, у край змучений обставинами народження “Народного Малахія”, на пробах “Змови Фієско в Генуї” виглядав творчо енергійним, “вів репетиції на сцені з великою кількістю акторів і студійців навдивовижу легко й швидко. Здавалося, режисер імпровізує, натхненно формуючи багатоплігурні композиції й багатоплановий ритмічний рух численних учасників, фіксує повороти кола, гру прожекторів, визначаючи музичний супровід” [13]. Деякими своїми ознаками, складністю постановочної будови шиллерівський спектакль скидався на опер-

* Вадя – Вадим Меллер.

ну виставу. Водночас характер динаміки, прийоми мізансценування примушували згадувати про вплив специфічних засобів кіномови (монтаж, “наплив”). У певному сенсі якраз організація середовища, характер її функціонування уможлилювали подібні алюзії.

Розвиток дії почасти організовувався й спрямовувався завдяки украй “примхливому” просторові: “На сцені височіла триповерхова архітектурна будова, яка своїми формами і фактурою, майстерно підробленою під жовтий піщаник, створювала уявлення про феодальне місто-фортецю. Повороти сценічного кола ефектно змінювали на очах у глядачів її ракурси. Відкривалися то недоступні стіни з вузькими амбразурами, то тераси, башти. Зовні башти з’єднував перекидний місток. Лабіринт невидних глядачам внутрішніх переходів дозволяв персонажам з’являтися і зникати у різних місцях замку-фортеці. Дія миттю перекидалася то у скупі обставлений на просценіумі інтер’єр, то переходила у внутрішнє подвір’я замку, то піднімалася на місток між високими баштами. На терасах і в амбразурах замку виникали мовчазні постаті озброєних воїнів. Перед замком, наче на вузькій середньовічній вулиці, проходили нічні перехожі, загорнуті у плащі, з ліхтарями і факелами у руках. Дворяни, городяни, робітники оживлювали умовну сценічну конструкцію, надавали стрімкості театральній дії” [14].

Особливістю акторських завдань у цій виставі була вимога передавати у драматично напруженій формі героїко-романтичне забарвлення твору, але без найменшого пафосу, залишаючись природними, хоча й психологічно не переобтяженими. Роками культивована у “Березолі” стильова чутливість вочевидь цьому сприяла. Але Курбас не зупиняється й на цьому, висуває все складніші вимоги, прагне вишуканості мистецької роботи. Чого варте, приміром, зроблене на сторінках режисерського примірника рукою Л. Дубовика зауваження О. Сердюку – Фієско та Д. Антоновичу – Веріні: “Дикція мусить бути карбована. В жесті – вогонь і кров. Домагатись граничної легкості імпровізації в інтонації, слові. Ніякої істеричності і неврастенії. Сенс не в побутових виправданнях психологічного театру – все виправдано життям образу. Глядач аплодує акторам за їх високу майстерність” [15].

Фієско для О. Сердюка – друга після Сави Чалого головна роль. Сам актор майже ідеально відповідав “стандарту” виконавця подібних ролей у національному класичному репертуарі передусім романтичного спрямування. Курбасу ж хотілося, щоби новий герой О. Сердюка збагатився рисами інтелектуальної рефлексії. Він жадав візуалізації

драми духу, сумління, свідомості (недаремно у його власному акторському доробку особливе місце посідали образи Едіпа, Гонти, Макбета). Глядачі мусили побачити драму внутрішньої боротьби, насичену складними мотивами і підтекстами, як певну сценічну дію. У роботі над “Джیمмі Гітінсом” подібна потреба реалізувалася фінальною сценою божевілля героя, яке розкривалося через “розшарування” його свідомості, коли деякі характеристики внутрішнього “я” Джиммі-Бучми передавалися цілому гурту людей, що окремими репліками, пластично відтворювали його страждання.

До таких складних композицій Курбас пізніше не звертався. Вирішення подібного принципу за умов опанування іншою естетикою, корекції попередніх мистецьких орієнтирів потребувало перегляду самих підходів до творення сценічного образу. У шиллерівській поставі Л. Курбас застосовує саму лише ідею, так би мовити, “передоручення” іншим персонажам функції відтворення деяких перипетій внутрішнього життя конкретної особи, у цьому випадку – Фієско. В новій поставі ідея сценічно зреалізовувалася через “співрозмовників” титульного героя. Вони, своєю чергою, теж мали, сказати б, подвійний статус: були конкретними людьми і водночас таким собі “матеріалізованим” іронічним коментарем тирад Фієско.

Л. Курбас застосовував дотепний прийом, коли окремі частини проголошеного О. Сердюком монологу повторювали інші особи – інтонаційно, мимічно, зміною акцентів чи ритмів, “викриваючи” Фієско у його прихованих бажаннях. Цей ефект посилювали виразні стилістичні ознаки персонажів – вочевидь гротескових за своїм походженням. Особливим було й мізансценування, що водночас гранично динамізувало дію, загострювало її драматизм. “Перед згаданим монологом, ще в темряві, починає рухатися сценічне коло разом із баштою. Ігрові сектори закриті завісами. Назустріч рухові сцени йде Фієско. Поволі висвітлюється. Гра прожекторів та окремі деталі – вуличний ліхтар, сходи перед будинком – створюють відчуття, що це вулиця міста” [16]. Фієско зустрічає Жебрака, Ліхтарника, Ландскнехта, яких до нього наближає рух кола, ніби сама доля невідворотно зближує й перехрещує їхні шляхи, додаючи атмосфері шиллерівської п’єси цілком шекспірівських обертонів. (А особливо, коли зауважити певні асоціації атмосфери цієї сцени із епізодом зустрічі Гамлета із Тінню батька, взагалі можливості асоціативних зближень Фієско із шекспірівським героєм).

Спілкування Фієско із напівпримарними фігурами, які йому трапляються у нічних закомарках

міста-фортеці – цілком реальне, навіть ситуативно очевидне. Але радикальна зміна з н а ч е н ь слів, повторюваних услід за героєм кожним із цієї трійці, їхня загадкова “обізнаність” в особливостях психологічного стану Фієско - О. Сердюка, робило випадкових (?) зустрічних осіб ледь не уособленням інфернальних сил. Виникало враження, що трійко напівпримар, подібно до трьох відьом “Макбета”, “спілкуються” із героєм на рівні, скоріше за все, підсвідомому. Вони, провіщаючи, попереджуючи, зваблюючи, насміхаючись, – об’єктивно не стримували, а провокували Фієско. Вся віртуозно вибудована сцена вирішувалася без жодних текстових змін (звичайно, якщо не рахувати повтору частин текстів Фієско Жебраком, Ліхтарником, Ландскнехтом).

Акторський ансамбль здобув незаперечну прихильність критики, яка найбільше виділяла О. Сердюка, Д. Антоновича, Н. Ужвій. Але і на їхньому фоні, фоні героїв, вочевидь, романтичного плану, особливим чином виділявся Й. Гірняк – Мавр (за виразом В. Хмурого: “лютий та гарячий”). Якщо знову вдається до певних аналогій з “Макбетом”, то Мавр сам-один міг би собою замінити всіх трьох відьом (що вже казати про “невідворотне” зближення Мавра ще із Яго). Крайній цинізм персонажа робив цю сардонічно-саркастичну фігуру театральню ефектною. Тут актору якнайкраще прислужився його ексцентричний талант. Мавр, змальований у прийомах гротеску, був важливим стильовим й змістовим полюсом спектаклю, провокував утворення довкола себе поля “високої напруги”. Цей парадоксально глузливий персонаж складав разом із Фієско своєрідну діалектичну пару, що у ній відбилася філософія боротьби за владу.

Спектакль, посталий у атмосфері трагедійних перипетій народження, поневірянь, загибелі “Народного Малахія”, наче був відсунутий через обставини на другий план. Його переслідували й інші нещастя. “Зі “Змовою Фієско в Генуї” трапилась надзвичайна “гоголівська” подія... декорації “Фієско”, обсипані кукурудзою й вівсом, було складено в такому приміщенні, де їх погризли пацюки й миші” [17], через що її не “довезли” на дуже важливі гастролі до Києва. Однак уважний погляд на цю виставу дозволяє побачити щире прагнення стилістичних змін, оновлення образної палітри і, головне, – чутливість до кардинальних проблем часу.

Можливо, у своїй книзі про подружжя Й. Гірняка та О. Добровольської “Нескорені березільці” В. Ревуцький надто політизує (і тому спрощує) ідейний пафос спектаклю, коли пише, що Курбас спиняється

на драмі Ф. Шиллера, оскільки у ній “боротьба за владу генуезької республіки 1547 р. перекликала з становищем України 1918 р”. І далі: “У березільській виставі Гірняк-Мавр набував символічного втілення тактики більшовицьких верховодів України, які одне висловлювали центральному урядові в Москві, а протилежне виконували з рабським послухом в Україні” [18]. Радше ми тут маємо справу із “натяжкою”. Тим не менше, філософські обертони спектаклю були вагомим аргументом на користь духовної зрілості та відповідальності театру.

Після цього спектаклю “Березіль” звернеться до зарубіжної класики ще не скоро. Для самого Курбаса “Змова Фієско в Генуї” лишилася останньою виставою класичного репертуару.

1. Рулін П. “Березіль” у Києві // *Життя й революція*, 1929. – Кн. VII–VIII. – С. 127.

2. Там само.

3. *История западноевропейского театра*. – М., 1985. – Т. 7. – С. 426

4. Н. А. Шифрин. “Живу под знаком сплошного вопроса”. Из писем к М. Г. Генке-Шифриной // *Авангард и театр 1910 – 1920 годов*. – М., 2008. – С. 568, 570.

5. Шевченко Й. “Ножіці” в театрі // *Критика*, 1929. – № 6. – С. III.

6. Горбенко А. *Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка*. – К., 1979. – С. 57.

7. Там само.

8. Н. А. Шифрин. “Живу под знаком сплошного вопроса”. Из писем к М. Г. Генке – Шифриной // *Авангард и театр 1910 – 1920 годов*. – М., 2008. – С. 567.

9. Шевченко Й. “Ножіці” в театрі // *Критика*. – 1929. – С. III.

10. Там само.

11. *Пожарская М. Ниссон Шифрин*. – М., 1971. – С. 31.

12. Там само.

13. Роман Черкашин. Юлія Фомина. Ми – березільці. – Харків, 2008. – С. 55.

14. Там само.

15. Горбенко А. *Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка*. – К., 1979. – С. 57.

16. Макаренко А. Курбас на репетиції // *Лесь Курбас. Спогади сучасників*. – К., 1969. – С. 219.

17. Шевченко Й. “Ножіці” в театрі // *Критика*, 1929. – № 6. – С. III.

18. Ревуцький В. *Нескорені березільці. Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська*. – Нью-Йорк, 1985. – С. 43.



Любов ВОЛОШИН

СВЯТОСЛАВ ГОРДИНСЬКИЙ – речник українського авангардового театру в Галичині 1920–1930 рр.

Святослав Гординський – один із плеяди найвишараніших творчих індивідуальностей в українському мистецтві ХХ ст. Він – митець енциклопедичної широти творчих зацікавлень: талановитий графік, майстер станкового і монументального малярства, сценограф, поет, автор численних монографічних праць, і, врешті, успішний організатор художнього життя, – спочатку на Батьківщині, а по війні – у країнах Західного світу, де він, за влучним висловом Б. Певного, був “невсипущим захисником українського мистецтва та речником його політики” [1].

Перш ніж перейти до розгляду його праці у царині театральної сценографії, киньмо хоча б побіжний погляд на цікаву, багату подіями і здобутками творчу біографію митця.

Сьогодні, з перспективи часу, що відділяє нас від живого Св. Гординського, мистецький доробок його все виразніше постає в усій вагомості його суспільно-культурної та творчої думки. Це спонукає нас знову і знову придивлятися до життя цієї видатної особистості. Ось декілька штрихів його цікавої творчої біографії.

Народився С. Гординський 30 грудня 1906 р. в Коломиї у родині видатного громадського діяча і вченого, дослідника давньоукраїнської літератури Ярослава Гординського (1882–1939), дійсного члена НТШ

і професора Українського Таємного Університету у Львові. Дітей у родині Гординських виховували у дусі українського патріотизму, всі отримали блискучу європейську освіту. Святослав, закінчивши в 1924 р. екстерном Академічну гімназію у Львові, студіює (1924–1927) рисунок і малярство у Мистецькій школі Олексія Новаківського, яка в ті роки переживала свій розквіт як окремий факультет Української Таємної Політехніки.

Для продовження освіти 1927 р. Св. Гординський виїжджає до Берліна, відвідує як вільний слухач курси рисунка у тутешній Академії мистецтв, студіює історію візантійської культури на лекціях проф. В. Залозецького в Українському Науковому інституті у Берліні.

Захоплення сучасним французьким мистецтвом приводить Св. Гординського 1928 р. до Парижа. Півроку він навчається тут в Академії Жульєна (у класі Жана-Поля Льюранса), а згодом – у Модерній Академії Фернана Леже. У Парижі Гординський багато працює над собою – вдень копіює у Луврі твори майстрів раннього Ренесансу, а ввечері у бібліотеці св. Генновери при Сорбоннському університеті годинами зачитується творами французьких поетів та мистецтвознавчими монографіями [2]. Одночасно з великим успіхом він виставляє свої твори на паризьких виставках – в Салоні Незалежних, в Салоні

Товариства французьких митців, в Салоні митців-декораторів в Гран-Пале та на Міжнародній виставці мистецтва книги в Петі-Пале. Графіка його здобуває високу оцінку іноземної критики.

У 1931 р. Св. Гординський повертається на Батьківщину, де розпочинається його особливо інтенсивна творча діяльність (львівський період творчості).

Він активно включається в літературно-мистецьке життя міжвоєнної Галичини, засновує, разом з групою товаришів, зокрема П. Ковжуном та Я. Музиною, Асоціацію Незалежних Українських Митців (АНУМ), влаштовує та рецензує її численні виставки, працює як автор і співредактор друкованого органу АНУМ – часопису “Мистецтво” (1932–1937) та літературно-мистецького двотижневика “Назустріч” (1934–1939). Поступово в галицькій художній критиці 1920–1930-х рр. Св. Гординський завойовує високий авторитет і популярність. Поряд із багатьма визначними критиками (М. Драган, П. Ковжун, М. Осінчук, К. Федорович-Малицька) він виступає як один із найталановитіших поборників нових, авангардових творчих тенденцій в українському мистецтві міжвоєнного двадцятиліття. У цей період Гординський особливо інтенсивно працює в ділянці графіки – книжкової та ужиткової (проектує книжкові обкладинки, екслібриси, плакати, промислову рекламу, сценографію). Твори його користуються успіхом на виставках української графіки у Львові (1932), Берліні (1933), Римі (1938).

Як поет Св. Гординський дебютує у Львові збіркою “Барви і лінії” (1933), згодом виходять його поетичні збірки “Слова на камені” (1937), “Вітер над полями” та “Сновидів” (1938). Разом з Богданом-Ігорем Антоничем та Богданом Кравцівим він увійшов до трійці провідних поетів передвоєнного Львова.

Війна перервала активну творчу працю Св. Гординського – поета, митця, редактора та художнього критика. Рятуючись від більшовицьких репресій, він емігрує спочатку до Німеччини (1944), осідає в Мюнхені, який у повоєнні роки став помітним осередком української культури. Активіст мюнхенської Спілки Українських образотворчих мистецтв (СУОМ), Св. Гординський разом з іншими українськими діячами організовує у Мюнхені виставки, дні української культури, видає два випуски часопису “Українське мистецтво”.

Емігрувавши 1947 р. до США, Св. Гординський замешкує у м. Верона, штат Нью-Джерсі, де продовжує активну творчу працю, а водночас поринає в українське мистецьке життя в Америці. Зокрема, 1955 р. він – один із засновників Об’єднання Митців Українців Америки (ОМУА), організації, що консолідувала у своїх рядах всі українські творчі сили на еміграції. Упродовж 1955–1963 рр. Гординський стає головою ОМУА, організатором його численних виставок.

Прагнучи поєднати український і західний культурні світи, Гординський бере участь у багатьох мистецьких виставках в Європі, співпрацює в кількох західних енциклопедичних та періодичних виданнях, пропагуючи українське мистецтво і культуру. Його перу належать ряд монографій про творчість українських митців (М. Глуценка, Т. Шевченка, скульпторів Г. Крука, А. Павлося, М. Мухіна (1947), а також В. Цимбала (1971), П. Андрусіва (1981), І. Мазепу (1983)), про українську ікону XII-XVIII ст. (1973), численні мистецтвознавчі статті в українських часописах “Сучасність”, “Нові дні” та ін.

Останній період творчості Св. Гординського позначений його плідною працею у сфері сучасного сакрального мистецтва. Він оформив близько 30 церков в Америці, Європі та Австралії, в т. ч. п’ять катедральних соборів – два у Вінніпегу, у Римі, Мюнхені та Мельбурні. Оздоблений його мозаїками храм Св. Софії у Римі (арх. Лучіо де Стефано) належить

Сім’я Гординських. Сидять: Ярослав Гординський з дружиною та сестрою (ліворуч). Стоять зліва направо: Святослав Гординський з братами, а також його сестра Дарія з чоловіком. Світлина Ярослава Коваля.



до числа найвеличніших архітектурно-мистецьких пам'яток “Вічного міста”. Монументальні настінні церковні розписи, ікони та мозаїки Св. Гординського, витримані в традиціях давньої візантійсько-руської іконописної традиції, створили своєрідний національний стиль оформлення українських храмів за кордоном, стали символом української ідентичності у Західному світі.

Незвичайно плідною була в Америці діяльність Св. Гординського як перекладача та дослідника української літератури. Його цікаві наукові публікації обґрунтовують українське походження “Слова о полку Ігоревім”. Гординському належить переспів “Слова” сучасною українською мовою, а також переклад його на німецьку мову. У Нью-Йорку 1961 р. вийшла друком антологія “Поети Заходу”, до якої увійшло 60 шедеврів світової поезії – перекладів Св. Гординського із семи мов. Він перекладає 1970 р. з російської поему К. Рилєєва “Войнаровський”, 1973 р. у Мюнхені виходить друком його переклад із старофранцузької творів Франсуа Війона.

Помер Св. Гординський 8 травня 1993 р. у США, заповівши у дар Національному Музеєві у Львові частину своєї бібліотеки (близько 4 тис. примірників) та архів.

Ранній період творчості Св. Гординського (1920–1930-ті рр.) – це час розквіту всіх його творчих сил, час, коли він стає очільником молоді творчої еліти в Галичині, плідно працюючи у найрізноманітніших ділянках мистецької культури – як маляр, графік, поет, літературний та художній критик, редактор мистецьких часописів і, врешті, як талановитий ідеолог і речник передових авангардових позицій в українському мистецтві міжвоєнного двадцятиліття. Саме на цей, порівняно короткий, але яскравий період припадає його праця у сфері сценографії. Ця цікава, принципово важлива сторінка у творчості Св. Гординського і сьогодні все ще мало znana в широкіх колах глядачів і недостатньо висвітлена у вітчизняній театрознавчій літературі.

Справами театру Св. Гординський захопився ще в роки стажування у Парижі (1928–1931), тогочасній лабораторії нових творчих ідей у світовому мистецтві, куди тягнулася вся спрагла інновацій творча молодь.

У Парижі митець зіткнувся зі справжнім вировищем новітніх мистецьких течій – від раціоналістично налаштованих посткубістичних творчих платформ, таких як конструктивізм, неопластицизм, пуризм, елементаризм, до художніх явищ, зорієнтованих на ірраціональне, духовне осмислення сучасності, таких як сюрреалізм, метафізичне малярство (Кіріко) та експресіонізм. Наділений від природи тверезим прагматичним розумом, Гординський схилився радше до творчих концепцій, що маніфестували у мистецтві інтелектуалізоване, оперте на правах логіки розуміння світу. Ось чому його, передусім, зацікавили у Парижі такі “дисциплінуючі” думку формально-творчі платформи як конструктивізм, кубізм та все ще живий в європейській традиції футуризм. Найбільший вплив на його розуміння формальних проблем сучасного мистецтва мало навчання у Модерній Академії Фернана Леже, де він студював на курсі композиції і плаката.

“Я подивляв прості і доцільні методи навчання в цій академії, – згадує Гординський. – Леже був один із п'яти великих французьких модерністів – Пікассо, Матіс, Дюфі, Руо,

Ескіз костюма (із серії “Костюми войовників”), 1929 р. Панір, гуаш.





Ескіз костюма (із серії “Костюми войовників”), 1929 р. Папір, друкарський відбиток.



Ескіз костюма (із серії “Костюми войовників”), 1929 р. Папір, олівець.

Леже, – тож, беручи до уваги короткий час, там можна було чогось конкретно навчитися. Особливо важливий був тут принцип конструктивізму, який був нам (галичанам – Л.В.) потрібний як антидот проти довгого періоду імпресіонізму” [3]. У Леже молодий митець знайшов чіткий виклад того, чого так довго шукав у Парижі, а саме певну логічно вмотивовану систему у підході до формальної організації художнього твору, систему, на якій міг базувати свій власний творчий вислів. Саме ці паризькі уроки сформували погляди Гординського на естетику і завдання сучасної йому модерної театральної сценографії: тим більше, що у Парижі був свідком загальної цікавості творчої еліти до проблем театру. На сцені модних тоді паризьких театрів “Одеон” та “L’Art en siele” мав нагоду оглядати авангардні спектаклі, оформлені в конструктивістському стилі його земляком з України – Михайлом Андрієнком-Нечитайлом [4], автором сценографічних рішень, що вражали паризьку театральну публіку новизною просторово-сценічних побудов та чіткою логікою скупих геометричних форм [5]. Твори Нечитайла значною мірою сприяли зацікавленню Гординського працею у ділянці театральної сценографії. Водночас потужним творчим імпульсом для Гординського виявилось його знайомство із театральними працями Анатолія Петрицького.

“Десь в середині 1930 р. прийшов до Парижа альбом “Театральні строї” А. Петрицького, – згадує художник, – який мене додатково переконав, що в тому напрямі можна багато зробити” [6]. Значний вплив на Гординського мали авангардні сценографічні проекти В. Меллера та О. Хвостенка-Хвостова, які в той час ідеально “співпрацювали” із новаторською режисурою Леся Курбаса у театрах Харкова та Києва, а також сценічні оформлення О. Екстер, яку київський дослідник Д. Горбачов вважає “засновницею київської школи конструктивістської сценографії” [7].

Чималий вплив на формування сценографічних поглядів Гординського мали ідеї російського конструктивізму, який ще на початку 20-х років минулого століття становив одну із передових ланок у світовому авангардному русі. Визначні представники російського конструктивізму – О. Радченко, В. Татлін, Ель Лисицький, Л. Попова, В. Степанова були відомі в Європі завдяки особливо значним успіхам у ділянці реклами та сценічного оформлення. Вони, як стверджують дослідники того періоду, активно впливали на формування своєрідного геометричного стилю, популярного тоді в європейському авангардному мистецтві [8].

Св. Гординський, як видно із його теоретичних праць [9], був добре обізнаний із творчою практикою

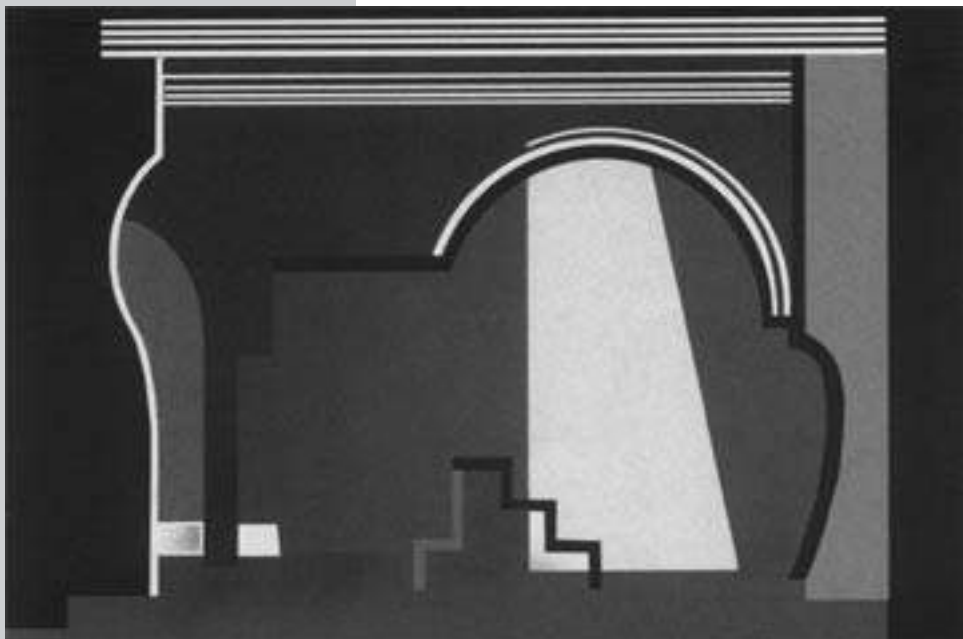


Портрет норвезького письменника Кнута Гамсуна, 1929 р. Папір, туш, перо.



Портрет письменника Івана Крушельницького, 1934 р. Папір, туш, перо.

Ескіз сценографії до студентської вистави “Хмаролом”, поч. 1930-х рр. Друкарський відбиток.



російських художників-конструктивістів, високо цінував, зокрема, їхні сценографічні праці у театрах В. Мейєрхольда та О. Таїрова. Тож своєрідний ранній “геометризм” сценографічних рішень Гординського також викристалізувався не без впливу їхніх досягнень.

Свої погляди в цій ділянці Св. Гординський блискуче виклав у статті “Декорація в новому театрі”, що була опублікована 1931 р. у Львові на сторінках “Альманаху лівого мистецтва”. У ній автор чітко формулює свої погляди на суть і завдання нового театру сучасності, який, на його переконання, повинен відображати нове світовідчужання своєї доби, виступаючи “проти загальноприйнятих і усвячених поглядів”. Проаналізувавши досвід великих реформаторів сучасного театру (Райнгардта в Німеччині та Мейєрхольда і Таїрова в Росії), Гординський доходить висновку, що “театр наших днів – це театр руху. Він шукає перш усього досконалого ритму між усією сумою тих мистецтв, якими він оперує. Це вже театр конструктивний, і митець, якому доручено оформити якусь п’єсу, кладе собі завдання витягнути з усього, передусім, найбільш елементарне і характеристичне. Ні одна зайва деталь не сміє нищити вражіння єдності. Та його оформлення, що по своїй суті мусить бути якнайпростіше, не сміє бути банальне і убоге. Декорація трактується у великих плянах, простих і голих, але їх покриває митець інтересною і різноманітною фактурою фарби, яка в отриманні з умілим освітленням має давати максимум сценічних можливостей. Це є своєрідний “пуризм”, стиль, що панує тепер у театрі, як і в усіх, зрештою, ділянках декоративного мистецтва наших часів” [10]. У такому театрі змінюється і роль актора, який стає „імперсональною” складовою

загальної ритмічної палітри спектаклю, а глядач – своєрідним його співтворцем. Однак немаловажну роль у сучасному авангардному театрі відіграють, на думку Гординського, національні традиції. “Національний принцип, – пише він у цій же статті, – є власне тим, що надає новому театрові спеціальних вартостей і різноманітності та чинить його театром живучим. На конструктивній підставі використовуються всі специфічні прикмети мистецтва даного краю, при чому фольклор займає одно з перших місць” [11].

Ці теоретичні переконання митець втілює на практиці у низ-

ці своїх проєктів театральної сценографії. Вже перші його театральні проєкти – т. зв. “Костюми войовників”, виконані 1929 р. у Парижі і показані вперше у Львові на “Третій виставці учнів Мистецької школи О. Новаківського” [11], засвідчили його нахил до музичної ритмізації образів, в яких форми людського тіла та костюми на них спрощені і схематизовані шляхом геометричного аналізу, спорідненого із методом синтетичного кубізму.

Аналогічний підхід до трактування театральної сценографії маємо й у двох наступних працях Гординського, а саме: у його проєктах костюмів та декорацій до драматичних творів “Спір про мадонну Сільвію” (1930) та “На скелях” (1932) [12]. Іван Крушельницький, автор обох цих драм, високо оцінив сценічні оформлення Гординського, назвавши їх “мужнім (зрілим. – ЛВ.) висловом мистця”. “Це вже не тільки успіх мистця-графіка, мистця-декоратора театру, – писав він у нарисі про графіку Св. Гординського, – але теж успіх театру не місцевого значіння й здобуток всеукраїнського театрального мистецтва” [13].

Характер авангардової стилістики театральних праць Гординського найкраще виражений у серії його сценічних проєктів до драматичної поеми “Спір про мадонну Сільвію”. Це виконані пером, гуашшю та тушшю повнофігурні зображення героїв драми, в яких через костюми та характеристику дійових осіб, через рух тіла та делікатні акценти алегоричних аксесуарів художник намагався розкрити задум драматурга. Він підкреслює то повноважність почуттів закоханого лицаря Антоніо (із серцем у руці), то кмітливу розв’язність Альфонсо (з мотивом оленя у русі), чи грізність розбійників (Збірі), чи сентиментальність юного Йоганнеса (із жестом повітряного поцілунку) і, врешті, горду величавість мадонни Сільвії, на яку націлився із свого лука бог кохання Амур. Умовність сучасної графічної подачі не завадила художникові з великим тактом прив’язати усе до моди і духу епохи Ренесансу, в якій відбувається дія п’єси. Своєрідний площинно-геометричний стиль графічного виконання цих проєктів лише на перший погляд міг би здаватися простим схематичним спрощенням форм. Насправді ж у ньому знайшла вираз глибоко продумана художником концепція формального вислову, випрацювана митцем на основі аналізу найновіших тоді авангардних творчих досягнень. Найлаконічніше суть тогочасної стилістики своїх сценографічних проєктів Гординський сформулював сам, коментуючи рисунок до своєї статті “Декорація в новому театрі”: “Об’єкт розкладений на елементи, з яких сконструйовано композицію на двовимірній площині” [14]. В такому трактуванні відлунюють уроки Леже, який розкладав форми на тектонічні елементи – т. зв. “elemente mecanique”, підпорядковуючи їх ритмові, що мав виражати динамізм сучасного життя. Водночас, такі риси сценічних проєктів Гординського, як підкреслено площинна геометризація форм, автоматизовані рухи героїв драми та їхня динамічна ритміка, підсилена діагональним напрямком контурів, – все це споріднює його графічну мову із стильовими рішеннями театральних проєктів О. Екстер, А. Петрицького, В. Меллера та з програмними засадами тогочасних європейських творчих напрямів, таких як пуризм Озанерана і Ле Корбузьє, чи елементаризм Тео ван Десбурга, який між іншим стверджував, що “твори мистецтва мають бути так само... логічно сконструйовані, як



Йоганнес – ілюстрація до поеми І. Крушельницького “Спір про мадонну Сільвію”, 1930 р. Кольоровий друк.



Збірі – ілюстрація до поеми І. Крушельницького “Спір про мадонну Сільвію”, 1930 р. Кольоровий друк.

машина і, подібно як вона, позбавлені непотрібних елементів” [15]. Однак, на відміну від них, Гординський не доводив міри умовності своїх творів аж до абстрактних форм, дотримуючись доцільної фігуративності зображень у своїх проєктах. Він органічно поєднав європейський раціоналізм художньої форми з українським поетичним світовідчуттям. Це добре прочитується і в колористичному трактуванні його проєктів. У них художник оперує, як правило, чітко окресленими площинами барв, комбінуючи чорне, сіре та біле із одним чи двома кольорами – жовтим,



Цей дружній шарж Едварда Козака на Св. Гординського, як речника нових авангардних форм у малярстві яскраво ілюструє суспільну реакцію Галичини на такого роду мистецтво.

С. Гординський пояснює зміст картини: “Це, прошу панства, семий кіл в плоті, це – п’ята нога собаки, а це – дірка із обарінка” (бублик. – Прим. ред.).

Серед слухачів Гординського – шаржовані портрети відомих людей того часу – посла Дмитра Левицького та його дружини Асі Левицької, меценатки школи О. Новаківського.



Шарж на оперного співака Михайла Голинського, 1934 р. Папір, туш, перо, акварель.

червоним або синім. Саме така обмежена палітра основних кольорів, поєднаних із нейтральними, була з легкої руки теоретика неопластицизму Мондріана доволі поширеною і популярною у творчій практиці європейських авангардних художників міжвоєнного двадцятиліття. Акцептуючи ці колористичні уподобання своїх європейських сучасників, Гординський водночас у барвному рішенні власних театральних проєктів ніби нав’язує до веселкової мажорності українських народних малюнків, ткацтва та вишивок. Площини чистого кольору, будучи важливою функціональною складовою його театральних костюмів, вносять в них неповторний народно-поетичний акцент, що надає їм яскраво індивідуального і водночас національного звучання. Завважимо, що опріч суто сценографічної функції ці проєкти мають характер самодостатніх графічних творів, позначених високим рівнем артистизму. Гординський сам розглядав їх одночасно і як проєкти театральних костюмів, і як ілюстрації до друкованого видання драми. Саме тому І. Крушельницький цілком слушно відзначав, що сценографічна творчість Св. Гординського “бездоганна як з погляду на графічну сторінку праць, так

і на практичне використання їх у театральній постановці” [16]. І справді, завдяки високій майстерності графічного виконання, ці театральні проекти, хоч і не набули, в силу різних обставин, застосування на театральній сцені, зате посіли належне місце у графічному доробку митця.

Єдиним, поки що відомим нам власне сценографічним проектом Св. Гординського, є його ескіз декорації до студентської п’єси “Хмаролом” (1929) у Львові. Цей проєкт зберігся лише в чорно-білій фоторепродукції на сторінках “Альманаху лівого мистецтва” (1931). Як видно із цього зображення, сцену театру Гординський потрактував у максимально лаконічних конструктивних формах із активним використанням кольорових площин та характеру освітлення. Зрештою, сам художник помістив під репродукцією цієї специфічної декорації свій коментар, який проливає світло на його авторські інтенції: “Дуже проста конструктивна декорація. Характеру надають кольори у зовсім чистих тонах – синій, червоний, жовтий, яким надається несподіваного напруження при помочі рефлекторів” [17]. Як бачимо, Св. Гординський реалізує в цьому проєкті певну формально-стильову концепцію, яку він окреслює у своїй статті як своєрідний “пуризм”, що був одним із посткубістичних творчих напрямків. Зважимо, що ідеї “пуризму” мали помітний вплив на увесь творчий авангард міжвоєнного двадцятиліття.

У 1930 р. постала ще одна цікава праця Гординського для сцени. Йдеться про його проекти декорацій та костюмів “Туцульщина”, про які І. Крушельницький свого часу писав: “Це нове, велике слово Гординського”, відзначаючи “артистичне охоплення цілоти костюму, його ритмічний уклад та динамічний вираз” [18]. Між іншим, І. Крушельницький єдиний, хто подає відомості про ці сценографічні проекти Гординського і публікує у своєму нарисі дві їх чорно-білі ілюстрації – ескізи костюмів “Туцул з файкою” та “Туцул з топірцем”. Перший із цих проєктів – “Туцул з файкою”, як впливає із спогадів Св. Гординського, експонувався 1930 р. у Парижі в “Салоні товариства мистців-декораторів” у Гран-Пале. Митець зазначає у своїх спогадах про АНУМ: “Репродукцію мого кубіністичного “Туцула” помістив люксовий журнал товариства “Mobilier et Decogation” побіч театрального костюма Симона Ліссіма з Паризької опери” [19].

Другий із названих І. Крушельницьким проєктів “Туцульщина” – “Туцул з топірцем” та стилістично близька йому “Туцулка із дзбанком” дійшли до нас у кольоровій репродукції на листівках, що з’явилися друком у Львові в 1930-х рр. у видавництві “Нова Хата” [20]. Обидва витримані в типовому для “раннього” Гординського авангардному стилі, який в його інтерпретації набуває неповторного українського етнокультурного забарвлення. Саме такого роду твори могли спонукати “людину збоку” – д-ра Вольфганга Борна, австрійського професора мистецтвознавства, – так охарактеризувати своєрідність авангардного графічного почерку: “Безумовно, в його ... прикладній графіці панує специфічно східноєвропейська воля творення. Барвистість народного мистецтва Карпат, іконографічна строгість і особливий слов’янський вислів – щось нагальне, а водночас музично-лагідне вичувається у всьому” [21]. Як бачимо, твори Гординського засвідчують високий рівень мистецьких здобутків української театральної сценографії міжвоєнного двадцятиліття і можуть бути поставлені у ряд із рішеннями багатьох інших



*Автомобіліст. Париж, 1929 р.
Папір, гуаш.*



*Дипломат. Париж, 1929 р.
Папір, гуаш.*



Обкладинка книги Артура Шніцлера "Зелений какаду". Львів, 1930 р. Кольоровий друк.

визначних майстрів у цій ділянці – А. Петрицького, В. Меллера, О. Екстер, М. Андрієнка. Гординський був не тільки художником-практиком театрального мистецтва, але й талановитим теоретиком і речником передових авангардових ідей у цій сфері вітчизняної культури. Їх пропагував і обстоював у своїй щоденній діяльності як один із організаторів та ідеологів Асоціації Незалежних Українських Мистців.

1. Певний Б. Речник українською мистецтва // Терем: проблеми української культури. Асоціація Діячів Української Культури / За ред. П. Рогатинського. – Детройт, 1990. – Ч. 10. – С. 18.

2. Гординський про себе (виступ на вечорі у Нью-Йорку, 1989 р.) / У кн.: Гординський Святослав. В оборо-

ні культури. Спогади, портрети, нариси / Упорядники: Н. Світлична, М. Коцюбинська, Р. Корогодський. – Київ, 2005. – С. 47.

3. Гординський Св. Львів, Париж, еміграція / у кн.: Степан Луцик – мистець. – Нью-Йорк, Торонто, Вашингтон, 1973. – С. 32.

4. Гординський Св. Михайло Андрієнко і театр // Альманах лівого мистецтва ЗУМО. – Львів, 1931.

5. Січинський В. Нечитайло. – Львів, 1934. – С. 8.

6. Мистецтво непевних часів. Інтерв'ю Ю. Туса із Святославом Гординським // Терем (Детройт). – 1990. – Ч. 10. – С. 8.

7. Український авангард 1910–1930 років. Альбом (автор вступної статті та упорядник – Д. Горбачов). – Київ, 1996. – С. 5.

8. Kotula A., Krakowski P. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej. – Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1972. – S. 174.

9. Гординський Св. Декорація в новому театрі // Альманах лівого мистецтва. – Львів, 1931. – С. 16-18.

10. Див.: Гординський Св. Декорація в новому театрі. – С. 18-19. Гординський вперше згадує тут про популярну в часи його студій у Парижі естетику пуризму, яка до певної міри позначилась і на його творчості.

11. Там само.

12. Ці праці відомі нам нині лише з чорно-білих фоторепродукцій, що їх виконав в 1930-х рр. Левко Янушевич.

13. Проєкти до драми "На скелях" також знані сьогодні лише з літературних джерел. Місцезнаходження їхнє невідоме.

14. Крушельницький І. Святослав Гординський. Інформаційний нарис. – Львів, 1932. – С. 8.

16. Там само. – С. 9.

17. Цит. за: Kotula A., Krakowski P. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej. – Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1972. – S. 172.

18. Крушельницький І. Святослав Гординський... – С. 9.

19. Гординський Св. Декорація в новому театрі. – С. 19.

20. Крушельницький І. Святослав Гординський... – С. 8-9.

21. Гординський Св. Спогади про Асоціацію Незалежних Українських Мистців. – С. 4.

22. Кольоровий передрук цих листівок див. у виданні: Українське мистецтво у старій листівці. – Вип. 3. – Коломия, 2005. – Іл. 33 та 34.

23. Борн В. Графіка Святослава Гординського. Переклад з німецької // Терем. – Детройт, 1990. – Ч. 10. – С. 14.

Валеріян РЕВУЦЬКИЙ

ЗАБУТИЙ БРАТ ЗНАМЕНИТОГО АКТОРА

(До 70-х роковин смерті Марка Петлішенка)

Багатьом дотепер знана постать актора Івана Мар'яненка, одного із “стовпів” “Березоля” в часи Леся Курбаса та захисника режисера під час “суду” над ним 1933 р., проте акторська постать Мар'яненкового молодшого брата, Марка Петлішенка, лишається маловідомою, хоча талантом своїм він сягав не менш високо, ніж Іван. Обоє були небожами Марка Кропивницького, і зрозуміло, що слава останнього спонукала юнаків спробувати щастя на театральній сцені: п'ятнадцятирічний Марко та його сімнадцятирічний брат Іван рушили 1895 р. до свого дядька. Обидва були прийняті як актори-початківці.

У трупі Марка Кропивницького Марко працював п'ять років (1895–1900), перейшов до трупи Панаса Саксаганського (1900–1907), працював у театрі Миколи Садовського (1907–1914), в Товаристві українських акторів під орудою свого брата Івана Мар'яненка (1916), в Національному державному драматичному театрі (1917–1918), в Полтавському театрі “Рух” (1919–1922), у Харківському народному театрі (1924–1928), в Харківському Червонозаводському драматичному театрі (1928–1933), в Харківському театрі юного глядача (1934–1937). Заарештований 1937 р., загинув на засланні. Офіційні джерела подають як дату його загибелі 20 квітня 1938 р. (70-та річниця смерті М. Петлішенка спонукала до написання цієї статті).

Репертуар актора був надзвичайно широкий: від Возного в “Наталці Полтаці” І. Котляревського та Бичка у виставі “Глитай, або ж паук” М. Кропивницького до таких ролей як Макар у “Молодій крові” В. Винниченка та Гудимуха в “Рожевому павутинні” Я. Мамонтова, в офіційному репертуарі (Чирва Козир у “Диктатурі” І. Микитенка, Боцман Бухта в “Загибелі ескадри” О. Корнійчука). Знімався він також у фільмі “Злива” І. Кавалерідзе.

Відомий актор Михайло Тагаїв працював із Петлішенком у Харківському Червонозаводському театрі й залишив спогад про те, як грав Петлішенко Чирву Козиря в “Диктатурі” І. Микитенка. В цій ролі він дотримувався принципу, згаданого драматургом, показуючи негативного персонажа, опозиціонера до примусової колективізації. Але під час гастролей Червонозаводського театру в Москві трапилась несподівана зміна у петлішенковому виконанні ролі Чирви. Побачивши в Малому театрі відомого російського актора Степана Кузнецова в драмі Бориса Ромашова “Вогненний міст”, де він грав білогвардійця

Геннадія з незаперечною симпатією до образу, Марко Петлішенко цілковито змінив інтерпретацію Чирви Козиря, показавши його з величезною ностальгією. Мистецький керівник Червонозаводського театру, відомий актор і режисер, Василь Василько сказав: “Петлішенко завалив себе в цій ролі і завалив увесь театр”.

Цей факт якнайкраще ілюструє трактування України не як “між рівними рівну”, а як колонію. Що було дозволено в Москві відомому російському акторові Степану Кузнецову, те було заборонено українському акторові в Харківському театрі. На доказ можемо послужитися афоризмом, приписаним турецькому поетові Назимові Хікмету: “Коли в Москві стрижуть нігті, у Києві рубають пальці” [1].

Та навіть більше: коли 1933 р. в Москві дозволялося тлумачити на сцені з великою симпатією образ білогвардійця, тема білогвардійщини ставала вже історією; позитивне ж тлумачення образу заможного селянина в zenіті примусової колективізації в Україні суперечило партійній політиці.

Цього не врахував Марко Петлішенко. Наслідки негайно дали себе знати. Харківський Червонозаводський театр було розформовано. Основний творчий склад його перевели до новоствореного Театру української драми в Сталіно (Донецьк). Марко Петлішенко не потрапив до цього складу. Його залишили у Харківському театрі юного глядача. Актор у цьому театрі блискуче грав роль Кості Капітана в “Аристократах” М. Погодіна. Проте критика обминула увагою цю роботу. Як уже згадувалося вище – М. Петлішенка заарештували 1937 р.

Його дружина, акторка Ніна Горленко, грала головну роль в “Домасі” Людмили Коваленко в Ансамблі українських акторів під орудою В. Блавацького (Ашафенбург, 1948 р.). Вона зазначала, що цю роль присвячує пам'яті свого чоловіка Марка Петлішенка...

Відомо, що радянські власті толерували не більше ніж одну творчу особистість в одній родині. Якщо когось одного було визнано, то другого, в найкращому випадку, залишали в тіні, якщо знаходили підстави для покарання. Ефективний засіб утримування людини в покорі... Прикладом цього були брати Рильські (Максим і Богдан), Зерови (Дмитро й Микола), Холодні (Микола й Григорій) та багато інших. Серед таких – Іван Мар'яненко та Марко Петлішенко.

1. Грабовський С. *Перезавантаження не сталося / Сучасність*. – 2008, №1–2. – С. 15–19.

Валеріян РЕВУЦЬКИЙ

СЛОВО ПРО ЛЕОНІДА БОРОВИКА

Ім'я відомого сценографа і актора Леоніда Боровика майже загубилося в бурхливих подіях нашого часу. Остаточно встановлено, що він народився 6 січня 1891 р. в Баку (Азербайджан) у родині службовця. В кінці 1890-х родина переїхала до Санкт-Петербурга, де він закінчив гімназію, а перед 1914 р. – Академію Мистецтв. З вибухом Першої світової війни був мобілізований до російської армії і в чині офіцера опинився на теренах України. Проголошення Української Народної Республіки цілковито змінило шлях його діяльності: заговорило українське походження. Він переходить до складу армії УНР і, в чині старшини, переживає далі з нею всі перипетії перемог та поразок. Коли 1920 р. армія УНР переходить Збруч, Л. Боровик опиняється в таборі інтернованих в м. Олександрові на терені Польщі. Там занотована його участь як сценографа у виставі “Назар Стодоля” Т. Шевченка (березень 1921 р.). Наприкінці 1921 р. інтернованих було переведено до м. Щипюрно. В таборі Боровик не тільки виступав як сценограф, але й був успішним актором. Треба зазначити, що репертуар вистав складався переважно з побутово-етнографічних п'єс.

Звільнення з табору з “нансенівським паспортом” відбулося вже наприкінці 1922 р. В сезоні 1923/1924 рр. Л. Боровик фігурує як сценограф і актор у трупі Ніни Бойко на Волині. У сезоні 1925–1926 рр. він працює в трупі Ольги Міткевич, потім (1927/1928) в трупі Йосипа Стадника, а від 1929 до 1933 р. – в Театрі ім. Тобілевича. Восени 1933 р., ставши мистецьким керівником театру “Заграва”, Володимир Блавацький забирає Л. Боровика до свого театру з Богданом Паздрієм та Володимиром Короликом для підсилення чоловічого складу. В “Заграві” (1933–1938) Боровик оформляє всі вистави і також виступає в багатьох головних та епізодичних ролях. Продовжуючи співпрацю з Блавацьким, 1938 р. перейшов разом з ним до новоствореного Театру ім. Котляревського як сцено-



Леонід Боровик

граф і актор, а з ліквідацією його 1939 р. почав роботу в організованому совіцькою владою Театрі ім. Лесі Українки. Незабаром, 1940 р., він вирішив поїхати до Ленінграда щоб розшукати родину своєї сестри, і там скінчився його життєвий шлях.

Санкт-Петербурзьку Академію Мистецтв Леонід Боровик скінчив у той час, коли там проявилися в оформленні вистав два виразно окреслені спрямування. З одного боку, оформлення мало створювати сценічне середовище, з яким би зливався актор мистецького перевтілення. А з іншого боку, оформлення мусило ставати тлом для мистецтва удавання, що проявилось в активності митців “Мира искусств”. Та основний здобуток тогочасної сценографії – це підпорядкування виражальних засобів сценографії завданням режисера. Л. Боровик опанував обидва напрями оформлення. Щодо контактів з режисерами, то найефективнішою була його співпраця з В. Блавацьким. Український театр в Галичині змушений був здебільшого до постійних переїздів. Тому доводилося відмовлятися від монументального оформлення, а шукати окремі деталі, легкі до пересування, що створювали б сценічне середовище, органічно

поєднане з акторами. Так, наприклад, у виставі “Батурин” за Б. Лепким на сцені Л. Боровик поставив “спалене дерево на тому згарищі у формі похиленої руки, що ніби простягла її над Україною; там же порубаний козак” [1]. З розповіді д-ра Гр. Лужницького відомо, що у виставі “Святе полум’я” С. Моема на задникові Боровик на фоні полотнища повісив лише кілька картин-портретів з того середовища, в якому діють актори на сцені [2]. Одначе, часом Боровик звертався до оформлення тла удавання, як у випадковій задника у виставі “Слово о полку Ігоревім”, створивши “ілюзію замку в Путівлі в першій дії” [3] або “удаваний ліс” у виставі “Тополя” в інсценізації Гр. Лужницького за поемою Т. Шевченка [4].

Серед багатьох вистав, які Л. Боровик оформляв у професійних трупах в період 1923-1933 рр., були “Маруся Богуславка” М. Старицького, “Чумаки” І. Карпенка-Карого, опери “Галька” С. Монюшка та “Катерина” М. Аркаса, оперета “Весела вдова” Ф. Легара та ін. У Театрі ім. Тобілевича почалася й інтенсивна праця Боровика як актора. В. Блавацький вводив його до складу всіх своїх вистав. Леонід Боровик з успіхом виконав в опереті “Паяцик” Р. Штольца роль Старого Маркіза замість Блавацького, коли той не міг виступати. Особливий успіх мав Боровик у партнерстві з Блавацьким та А. Кривицькою в складній психологічній ролі архітектора Карла Маглера (драма “Чорт” Ф. Мольнара). В “Мині Мазайлі” Блавацький доручив Боровикові відповідальну

роль Дядька Тараса, яка у нього “викристалізувалася в рельєфну, східно-лукаву та все ж симпатичну по-стать” [5]. У Театрі ім. Тобілевича виступав Боровик як Мошу в “Циганському коханні” Ф. Легара, а в драмах, поставлених Блавацьким, грав Стівенса в “Пурзі” Д. Щеглова та Корчмара в “Несподіванці” К. Розтворовського.

Тріумфом Л. Боровика як актора (та і сценографі) стала його діяльність у “Заграві”. Вражає обсяг його ролей – відповідальних та епізодичних. Серед них – князь Меншиков у “Батурині” за Б. Лепким, Хома в “Ой, не ходи, Грицю” М. Старицького, Шуліка з “Ой, Морозе, Морозенку”, митрополит Косів та Підкоморний Забегальський в “Думі про Нечая”, Декан Шалуський в “Муравлях” Гр. Лужницького та в інсценізаціях того ж драматурга – Апостол Петро в “Голготі” (за Євангелієм), Нерон в “Камо грядеши” (за Г. Сенкевичем), Тарас Бульба (за однойменною повістю М. Гоголя), головна роль в драмі “Тарас Шевченко” З. Тарнавського. Доводилося виступати і в епізодичних ролях, як, наприклад, Емігрант зі Східної України в драмі “Обітована земля” О. Олесея та ін. З не меншим успіхом грав Л. Боровик у драмах перекладного репертуару: Барон Райнер у “Гарно вшитому фраківі” Г. Дрегелі, Доктор Гарвестер у “Святому полум’ї” С. Моема, Берлюро в “Крамарях слави” М. Паньоля та П. Нівуа. Про Шевченка-Боровика писала відома акторка Віра Левицька (вона грала Варвару Репніну в діялозі з ним): “Я намагалася стримати моє глибоке почуття до Шевченка, а Шевченко-Боровик був сердешний, братерськи-добрий і співчутливий і теж стриманий. Але у фінальній сцені моя стриманість проривалася. Я кинулася йому на шию, цілувала його в чоло, а він бисто вибіг” [6].



Сцени з вистави “Земля” В. Стефаніка. Режисер – В. Блавацький, декоративне оформлення – Л. Боровик. Театр “Заграда”, 1934 р.





Леонід Боровик і Володимир Блавацький у виставі "Ой, Морозе, Морозенку" Г. Лужницького. Режисер – В. Блавацький, декоративне оформлення – Л. Боровик. Театр "Заграва", 1933 р.

Акторська активність Боровика в Театрі ім. Котляревського дещо уповільнилася, натомість як сценограф він оформлював усі вистави. Як актор він брав участь у першій виставі Театру ім. Котляревського в ролі Корчмаря ("Маруся Богуславка" М. Старицького) і мав великий успіх у ролі Доктора Жеруновича в драмі "Кірка з Льолео" Ю. Косача, граючи його під маску доктора з *commedia dell'arte*. З організацією Театру ім. Лесі Українки у Львові Л. Боровик увійшов як актор до творчого складу, але зіграв там лише одну роль – Береста в "Платоні Кречеті". В. Блавацький вважав, що "з мужчин Боровик грав трохи сухо, але поправно Береста" [7]. Як уже було сказано, незабаром митець вирішив їхати до Ленінграда і там загинув 1942 р. – чи то під час бомбардування, чи від голоду в обложеному місті, чи навіть впав жертвою НКВС, що не забуло його минулу діяльність в армії УНР. Треба сподіватися, що колись історія скаже своє вагоме слово про цього талановитого майстра сцени.

1. Ревуцький В. В орбіті світового театру. – Київ-Харків-Нью-Йорк, вид. М.П. Коць, 1995. – С. 23.
2. Свідчення Гр. Лужницького.
3. Ревуцький В. Віра Левицька. Життя і сцена – Торонто-Нью-Йорк. – ОУО "Слово", 1998. – С. 44.
4. Свідчення Гр. Лужницького.
5. Ревуцький В. В орбіті світового театру... – С. 144.
6. Там само. – С. 42.
7. Там само. – С. 187.



О. Неделко – граф Орлов, Р. Зелез – Петров, Л. Боровик – Тарас Шевченко у виставі "Тарас Шевченко" З. Тарнавського. Режисер – В. Блавацький, декоративне оформлення – Л. Боровик. Театр "Заграва", 1937 р.



Ескіз декорації до вистави "Тарас Шевченко" З. Тарнавського. Режисер – В. Блавацький. Театр "Заграва", 1937 р.

Юліян ТУРЧИН

УСМІХАЮЧИСЬ У ЖИТТІ І НА СЦЕНІ*(Штрихи до творчого портрета Івана Рубчака)*

Західна Україна мала багато видатних театральних діячів. Досить згадати імена О. Бачинського, М. Бенцала, Й. Гірняка, К. Рубчакової, Й. Стадника, В. Блавацького та ін.; окреме місце належить знаменитому артисту-галичанину І. Рубчакові.

Народився Іван Дем'янович Рубчак 7 березня 1874 р. в м. Калуші на Станіславщині (тепер Івано-Франківська обл.) у багатодітній сім'ї шевця. “В родині нас було п'ятнадцятеро дітей – 6 хлопців і 9 дівчат”, – згадує в автобіографії І. Рубчак. Дванадцятилітнім хлопцем він співав у Калуському шкільному хорі; 1885 р., закінчивши початкову школу в тому ж Калуші, почав учитися в Станіславській гімназії. Згодом юнак, який мав чудовий голос, керував уже



Іван Рубчак – дід Козак у виставі “На велику землю” А. Хижняка. Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1949 р.



Іван Рубчак

самодіяльним хором у Бродях, заробляючи на шматок хліба.

У Броди 1894 р. приїхав Український театр товариства “Руська бесіда”, і ця подія вплинула на подальшу долю Івана Рубчака. Захоплений гастрольними виставами трупи в Тернополі, з 2 лютого 1894 р. він починає працювати в театрі, виконуючи безліч завдань: співає у хорі, клеїть афіші, стоїть “на чатах” білетером, не відмовляється виконувати обов'язки робітника сцени тощо. Тільки через рік Рубчакові пощастить, на підміну хворого актора, зіграти першу свою роль – Карася в “Запорожці за Дунаєм”. Це був і перший успіх молодого артиста. Коли галицька громада 1944 р. відзначала півстолітній творчий ювілей артиста, він вкотре зіграв для львів'ян роль Карася.

Упродовж усього творчого життя І. Рубчак працював у багатьох театральних трупах Галичини і зіграв понад 500 ролей різного плану. Самобутній артист випробовував свої творчі сили в комедії та трагедії, в опереті та опері, в трагікомедії і в драмі. Найяскравішим був у комедії. Його популярність зростала, про нього говорили в театральних колах, його вітали оплесками в містах і селах Галичини. Актор працює в різних театральних трупах: це театр товариства “Руська бесіда” і “Тернопільські театральні вечори”, Новий Львівський театр, Театр імени Івана Тобілевича, Театр ім. І. Котляревського, Театр імени Лесі Українки, Український театр м. Львова – Львівський оперний театр, і – нарешті – імени Марії Заньковецької. На тернистих дорогах акторського життя в Галичині

І. Рубчак звідав не одну мить мистецької насолоди і чимало життєвської гіркоти.

Сучасники довго пам'ятали ролі Івана Рубчака: Карась (“Запорожець за Дунаєм” Гулака-Артемовського), Виборний (“Наталка Полтавка” Ів. Котляревського), Війт (“Украдене щастя” Ів. Франка), Султан (“Роксолана” Д. Січинського), Бубнов (“На дні” М. Горького), Мефістофель (“Фауст” Ш. Гуно), Кацал (“Продана наречена” Б. Сметани), Шарплес (“Мадам Боварі” Дж. Пуччіні), Ескамільйо (“Кармен” Ж. Бізе) та ін.

Довголітня незмінна партнерка, свідок його творчого життя в різних театрах, народна артистка України Леся Кривицька згадувала: “Переді мною, як в калейдоскопі, промайнули назви п'єс, а за ними уява малювала цілі натовпи людей. Тут були безвусі юнаки і старики з сивими бородами, прості українські хлібороби і російські князі, тореадори і козаки, нещасні батьки і покинуті чоловіки, босяки і

Іван Рубчак – Мефістофель, Катерина Рубчакова – Маргарита у виставі “Фауст” Ш. Гуно. Театр товариства “Руська бесіда”, 1907 р.



мислителі, французи, американці, німці, англійці, іспанці. І кожен з них відрізнявся один від одного не тільки кроєм костюма чи кольором свого волосся, чи темпераментом. Вони мали різні характери, які так майстерно створював Рубчак” [1].

У спогадах знаного галицького літератора професора М. Рудницького і досконалого знавця театрального мистецтва, відомого на той час актора і режисера В. Блавацького відзначено, що самотній талант І. Рубчака – “від Бога”. Але й не приховували вони, що цей вроджений талант був дещо збіднений в акторській творчості недостатньою професійною освітою. Актор іноді діяв на сцені всупереч вимогам і задумам режисерів-постановників, хоча – і в таких випадках залишався самотнім і цікавим.

Обдарованому від природи акторові з широкою життєрадісною натурою настільки все вдавалось у слові, в пісні, в танцях, у виразно-пластичних жестах, що на сцені він завжди був переконливим, і мистецька довершеність його робіт захоплювала галицького глядача, який любив свого актора і щиро йому аплодував.

Деякі штрихи творчого портрета І. Рубчака фіксує професор М. Рудницький у своїй книзі “В наймах у Мельпомени”:

“Цю колоритну постать можна було характеризувати кількома словами: дужий голос, незламне здоров'я, стихійна життєрадісність... Він умів тішитись кожним днем, наче долею посланим подарунком... Співає від душі, грає теж так само: коли щось недотягне або переборщить, сам з себе сміється і на другий раз виправить... Він ніколи не був сірий, непомітний...” [2].

Артист І. Рубчак часто конфліктував з суфлером. М. Рудницький згадує: “... Конфлікти з суфлером були у нього неминучі і хронічні. Коли Стадник докоряв Рубчакові на незнання тексту, він відповідав:

– То я не на те покинув школу, щоб і тут вивчати все напам'ять. Артист повинен уміти грати, а суфлер – підповідати!... – Почував себе Рубчак на сцені так, ніби у залі зібрались його приятелі і всміхаються до нього” [3].

Таким і залишається в пам'яті і спогадах багатьох очевидців Іван Рубчак, Рубцьо, як його називали в Галичині. Народний артист України Б. Мірус тепло і соковито розповідає про невеличку епізодичну роль Рубця.

...На заньківчанській сцені у Львові йшла вистава “Маруся Богуславка” за п'єсою М. Старицького. В ній грали відомі актори: Марусю – знаменита Леся Кривицька, Гірея – патріярх заньківчан Б. Романицький, Софрона – корифей театру В. Яременко. У невеликому епізоді в кінці першої дії І. Рубчак виходив у ролі селянина-козарлюги.

На сцені веселий гурт молоді. Дівчата виводять гаївки. Співи і танці. І враз... турки! Вони з диким галасом вриваються на сцену і беруть у полон Марусю разом з іншими дівчатами. Динамічна сцена: бій... стрілянина..., дзвенять шаблі..., розпачливий дівочий крик, волають діти і старі, зайняті в масовій сцені. Женеться за турком з сокирою старий батько-козарлюга (арт. І. Рубчак). Він у колі ворогів-турків. І враз зблиснули шаблі-ятагани. Постріл... Несамовитий страшний жест з піднесеною сокирою, смертельний вигук актора в розхристаній сорочці і нищівний погляд на ворога-нападника.

Артист безсило опускається на сцену. Його супроводжує у цілковитій темряві промінь прожектора. Завіса поволі спадає додолу.

Уперше на заньківчанській сцені я побачив І. Рубчака 1950 р. у невеликій ролі селянина у виставі “Бурлака” Ів. Карпенка-Карого (постави А. Кліппа, художник В. Борисовець). П’еса – про життя українського села 70-х років XIX ст., про свавілля сільського багатія, старшини Михайла (засл. арт. України І. Овдієнко) і захисника громади бурлаки Опанаса (нар. арт. України В. Яременко). ... Під будинком сільської управи бунтує гурт людей, серед яких Селянин – І. Рубчак. У цій народній сцені артист виділявся своїм зовнішнім виглядом, колоритним характером. У поношеній старенькій свитці, з ціпком у руці, у важких селянських чоботях Рубчак ступав попереду бунтарського гурту твердо і впевнено. Свій подертий капелюх артист нервово шарпав щохвилино: то насаджував на голову, то м’яв у руках. Особливий був і грим: суворе, засмагле, гнівне обличчя, навислі густі брови надавали акторові вигляду селянина з діда-прадіда. В коротких бунтівливих репліках, звернених до сільського глита, звучали осуд і гнів. Уся дія відбувалася в центрі гурту.

Ще мені запам’ятався І. Рубчак в епізодичній ролі селянина-ріпника з вистави “Борислав сміється” Ів. Франка (інсценізація О. Полторацького, постави Б. Тягна, художник – В. Борисовець). Його зовнішній вигляд відразу привертав неабияку увагу. Він був у засмальцьованій свитці і з палицею у руці, на яку спирався своєю масивною фігурою. Добродушний і дещо наляканий звісткою про викрадення селянської каси. Під хатою Матія при розпитуваннях побратимів – зніяковілий. В розмові з Матієм він у жестах, у слові, в погляді – розгублений. Він неспокійний... то сідає на пеньок, то підводиться і переступає з ноги на ногу, то широко розводить руками. Його селянин-ріпник – яскравий колоритний характер.

Пригадує також одну винятково кумедну історію, як-то кажуть, “театральну курйозну подію”, пов’язану з виставою “Борислав сміється”. Почну з-за куліс. У 10-й гримувальні готувалися до вистави:

В. Борщевський, О. Корковидов, В. Сухицький та І. Рубчак. Того дня артист В. Борщевський з’явився в новому зеленому велюровому капелюсі. Присутні артисти схвально оцінили обнову, придбану на “бархолці” біля театру. Вистава почалася. І от всередині вистави по радіорепродуктору помічник режисера передав: “Дзядзю, просимо на вихід! Наближається ваша сцена!”. “Дзядзю” (так називали заньківчани Рубчака) був загримований і чекав на свій вихід. Він швидко підвівся з крісла, підійшов до вішака, одягнув стару засмальцьовану свитку і... помилково натягнув нового капелюха В. Борщевського. Хтось із присутніх акторів хотів сказати, що це не той капелюх. Але Володя Аркушенко, що стояв переді мною в дверях, заперечливо “шикнув” – і всі замовкли. “Дзядзю” Рубчак попрямував на сцену, а за ним вервечкою – цікаві актори. Попереду, ясна річ, Володя Аркушенко.

І от картина – викрадення каси. В той час на сцені – Матій (В. Яременко), Прийдиволя (В. Борщевський – власник “велюрового” капелюха), і Стасюра (В. Сухицький).

Іван Рубчак – Кабиця у виставі “Чорноморці” М. Лисенка, 1914 р.





Іван Рубчак – Карась у виставі “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського. Художник – С. Б. Грузберг, 1945 р. Київський державний музей театрального мистецтва.

На сцену з-за куліс вбігає задиханий селянин-ріпник (І. Рубчак) у новому зеленому велюровому капелюсі. У залі – пожвавлення. Добродушний селянин привітався: “Слава Йісусу!..”. Пауза... Партнерам по сцені вдалося приховати здивування. Після довгої паузи Матій – В. Яременко притишено відповів: “Навіки слава!”. Селянин-Рубчак зніяковіло зустрівся поглядом з партнерами, зняв з голови велюрового капелюха, до якого пильно прикипів поглядом його власник. А далі... артист Рубчак метушливо поклав ціпок біля пенька, тупцюючи на місці за селянською звичкою, почав м’яти руками капелюха, а потім кинув його на пеньок (як за роллю), і... сів зверху.

Для шокованого власника велюрового капелюха це було вінцем справжньої “драми”.

Він не зміг опанувати себе, заїкався, забував текст, шукав якогось виходу із прикрого становища. Нарешті все ж зрозумів, що велюрового капелюха не врятувати. А за кулісами, впродовж усієї сцени, колеги-артисти “душилися” від сміху. Так закінчилася кумедна історія “Дзядзя”

Рубчака із зеленим велюровим капелюхом, про яку ще довго згадували заньківчани.

Різні театральні курйози супроводжували веселого за вдачею І. Рубчака в часи роботи в різних театрах. Його любили колеги-актори, від нього часто чекали цікавих та смішних анекдотів, кумедних витівок.

Закінчую цю коротеньку оповідь про галицького самобутнього, талановитого артиста, по-справжньому народного митця, жартівника на сцені, словами артиста-заньківчанина Костя Губенка (брата Остапа Вишні):

Для нього оплески і квіти,
Про нього всі говорять так:
Не можем вдома ми сидіти,
коли в театрі гра Рубчак [4].

1. Кривицька Л. *Повість про моє життя. (Спогади артистки)* – К.: Мистецтво, 1956. – С. 113.

2. Рудницький М. *В наймах у Мельпомени.* – К.: Мистецтво, 1963. – С. 151.

3. *Там само.* – С. 156.

4. Губенко К. *Корифей українського театру // Вільна Україна.* – 1974 – 10 берез.



Іван Рубчак з родиною. Кінець 1940-х рр.

НАТАЛІЯ СТРУТИНСЬКА, АДА САПЬОЛКІНА

ГНАТ ХОТКЕВИЧ. ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ НА СТОРІНКАХ АРХІВУ

(З нагоди 130-річчя від дня народження та 70-річчя від дня смерті)

Гнат Мартинович Хоткевич – людина універсальної обдарованості й працьовитості, широкої обізнаності й глибокого патріотизму. Він був і неперевершеним бандуристом-новатором і автором повістей, новел, драм, публіцистичних творів, перекладачем Шекспіра, Мольєра, Гюго, фольклористом і етнографом.

В унікальній, одній з найчисленніших в Україні, фондovій колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України серед особистих архівів діячів мистецтва зберігається й великий архів Г. М. Хоткевича, вже використаний деякими дослідниками у їхніх працях. Він складається з надзвичайно цінних експозиційних матеріалів: рукописів (серед них листування з такими відомими діячами, як Лесь Курбас, О. Ремез, Ф. Липинський, Й. Гулейчук, К. Станіславський, Л. Сулержицький, Й. Стадник), фото, спогадів, оглядових статей учасників Гуцульського театру. У кожного з цих матеріалів є своя історія, і кожен з них є свідченням історії.

За одним із листів постає факт передачі архіву до музею. Йдеться про лист від 22.02.1958 р. удови Хоткевича – Платоніди Володимирівни, в якому вона звертається до директора музею Петраківського [1]. З листа дізнаємось, що частина архіву Гната Мартиновича зберігається у філіялі Державного історичного архіву у Львові. Але у неї ще залишаються матеріали, про що свідчить текст листа: "...Вас очевидно цікавлять біографічні дані, завтра вранці відсилаю лист, а коли треба ще які матеріали, пишть. Я приготую і привезу, а якщо терміново, то вишлю...". Так завдяки спільній меті та зусиллям музею і вдови Г. Хоткевича – зберегти для нащадків документальні свідчення життя і діяльності митця – музейна колекція поповнилася ще одним цінним архівом.

Надзвичайно цікавим документом, що зберігається в цьому архіві, є автобіографія під назвою

"Спогади з театральної діяльності" [2]. Особливо вражає жива, барвіста розмовна мова, якою написані ці спогади.

Як властиво для цього жанру, найперше автор повідомляє про обставини своєї появи на світ – народився у Харкові в бідній родині. Батько служив кухарем, мати довгі роки працювала в наймах у купця Михайлова.

Уже в 9-річному віці Гнат своєрідно виявив особисте ставлення до національної культури і мистецтва: "...відчув, що Гоголь писав "неправильно" й почав його поправляти, перекладаючи "Майську ніч" на українську мову".

Після закінчення реального училища Хоткевич вступає до Харківського технологічного інституту. Студентом він знайомиться з творчістю українських класиків: читає Шевченка, Квітку-Основ'яненка, Франка, Кропивницького, Карпенка-Карого. Разом із студентами ставить аматорські вистави ("Назар Стодоля" Т. Шевченка, "Дай серцю волю, заведе в неволю" М. Кропивницького, "Бурлака" І. Карпенка-Карого), які показували у селах поблизу Харкова.

Як свідчить Хоткевич, "...ішов я "по науках" дуже добре, але за участь у президії, яка руководила студентською забастовкою, мене, ... попросили удалитися із города Харкова в 24 години з виключенням з інституту на 2 роки без права вступу до будь-якої вищої школи" [3]. Своє вигнання він використав як соліст-бандурист у подорожі по Україні хору Миколи Лисенка.

По закінченні інституту працював інженером, але широке коло його уподобань було мистецького спрямування – література, гра на бандурі, театр.

У віці 26-ти років Г. Хоткевич, член Товариства грамотности й голова комісії видання українських книжок, створює при Харківському народному домі перший в Україні український театральний робіт-

ничий гурток, що під його керівництвом виростає у Робітничий театр. Саме це він вважає початком “серйозної театральної діяльності”.

За спогадами митця, він організував у гурток робітників усіх “доохресних” заводів. “Спочатку було мало народу, а потім гурток розрісся до 150 душ, отже в масових сценах я міг випускати стільки, скільки не мав спроможности зробити не тільки жоден з мандруючих наших українських театрів, а навіть російські постійні. Це надавало виставам нашим великого повабу, нас любила робоча публіка і ходила охотно” [4]. Привертає увагу професіональний підхід до справи Хоткевича-керівника, виражений у творчих засадах роботи гуртка, що відрізняють його від інших аматорських колективів: “Повне й абсолютне знання ролі, достатнє число добре опрацьованих репетицій, бесіди з приводу кожної ролі, а то навіть і не ролі, а участі у масовій сцені” [5]. Ці принципи забезпечили в майбутньому й ефективність роботи Гуцульського театру.

Цікавий і промовистий аспект режисерської майстерности Хоткевича, акцентований ним самим, – масові сцени: “Масові сцени у нас виходили справді гарно. Ми не були безликою масою, що вигукує на солдацький спосіб п’ять кинених її автором слів – ні! Ми були живою масою, що складається з певних індивідуумів, кожний із своїми особливостями, властивостями, віком, звичками. Тому участь у масових сценах не була тягостою, неприємним обов’язком чи навіть карою, як це вважалося звичайно по інших гуртках....” [6].

Репертуар українського гуртка складала переважно п’єси корифеїв (нечисленні, з дозволених), зокрема “Бурлака”, “Чумаки”, “Наймичка”, “Сто тисяч” І. Карпенка-Карого. Паралельно Хоткевич займався “народним видавництвом” – виданням і розповсюдженням дешевих українських книжок.

Обидві справи, керовані Г. Хоткевичем, працювали на національну ідею. “Найцінніше се було те, що в робітничє оточення йшла українська ідея. Не тільки члени гуртка ставали свідомими українцями, а вони впливали й на тих, з ким сходилися, з ким балакали, працювали. ...Кожний із членів гуртка діставав від мене певну пайку книжок для продажу і українська книжка протискалася до заводської фортеці. ... вперше звучало в цеху українське друковане слово, вперше будилася свідомість” [7]. З огляду на це закономірно, що 1903 р. Полтавське міське управління запрошує його на відкриття пам’ятника І. Котляревському, про що свідчить лист за підписом заступника міського голови [8]. На цьому святі Хоткевич – делегат від українських робітників – знайомиться з такими знайомими митцями, як М. Старицький, М. Коцюбинський, Олена Пчілка. Участь у такій великій національній

події спільно з видатними представниками української інтелігенції – своєрідне визнання вже на тому етапі його патріотичних почуттів і чинників діяльності. Згодом він свідомо оцінив роль і значення своєї праці: “І от оце приєднання до українства я і вважаю своєю заслугою. Діти моїх тих бувших акторів вже виховувалися в українській душі за довго до того як це стало можливим більш менш одверто” [9].

Складними і переломними виявилися для Хоткевича 1905–1906 роки. Цей маловідомий період з життя Гната Мартиновича висвітлює дослідник його творчости А. Болаболеченко: “Участь Г. Хоткевича у робітничому русі не залишилась непоміченою у жандармських установах. Таємна агентура доповідала про мітинги, в яких він брав участь, про зміст його промов, про виступи на нарадах тощо. ... Вже в ті часи він був зареєстрований у Харківському жандармському управлінні як неблагонадійна особа під прізвиськом “Безногий”. Пізніше його взяло під нагляд і Київське управління під кличкою “Кульгавий”. Ці прізвиська були зумовлені фізичною вадою Г. Хоткевича – він з дитинства припадав на праву ногу” [10].

Далі виникло питання про затримання Г. Хоткевича, почався розшук, про що його було поінформовано, тому він перейшов на нелегальне становище і 1906 р. емігрував до Галичини. Деякий час живе у Львові, а згодом, за порадою свого товариша, етнографа Володимира Гнатюка, їде на Гуцульщину.

У Львові він поставив дві вистави. Одна з них – “Лихоліття” – обплетена характерною для того часу історією, яку автор змалював у “Спогадах....”. Написавши під враженням революційних подій п’єсу “Смутное время” російською мовою, Г. Хоткевич потім не міг знайти українського відповідника до цієї назви. Вирішити проблему допомогла добра знайома Олена Пчілка, яка порадила назвати твір “Лихоліття”. Першою, кому автор прочитав п’єсу, була Леся Українка, яка дала почутому таку оцінку: “Ся річ буде існувати доти, доки існуватимуть революції”. Оригінальний документ – лист Львівського Крайового відділу від 24 квітня 1906 р. повідомляє, що п’єса (вже з новою назвою – *Прим. авторів*) була нагороджена на конкурсі драматичних творів грамотою та грошовим призом у 800 крон [11]. Згідно з установленими правилами, п’єса-переможець переходила у власність “Руської бесіди” з виключним правом на поставу. Однак, як пише автор, “... нагорода нагородою, а коли спробували п’єсу перепустити через цензуру для можливости виставити, то цензура категорично заборонила”.

Проте нагодився з’їзд есдеків (соціал-демократичної партії. – *Прим. авторів*), ЦК яких вибрав цей твір для сценічного втілення з метою показу членам партії на з’їзді. Скориставшись параграфом Австрій-

ської конституції про збори громадян, вони зробили парламентський запит і дістали міністерський дозвіл на поставу, хоча й з великими обмеженням: "...тільки один раз, тільки на цьому з'їзді і тільки для членів з'їзду і за умови – на сцені не більше 20 душ, а в залі не більше двохсот" [12].

Незважаючи на ці умови, "народу на сцені й в публіці було стільки, скільки могло поміститися в залі". Відбулося це в приміщенні польського товариства "Gwiazda" – одному із двох залів зі сценами у Львові, де могли ставитися українські твори.

Другою постановою була "Наталка Полтавка".

Переїзд і життя Г. Хоткевича на Гуцульщині ознаменовані відомим, визнаним і дослідженим фактом організації та діяльності під його керівництвом Гуцульського театру [13].

Його "...привабив до себе поетичний куточок Галичини – Гуцульщина – край вічнозелених смек, сонячних полонин, вільнолюбних верховинців. Тут, у гірському селі Криворівня, що стало малими українськими Афінами, оскільки в ньому майже кожного літа жили і працювали І. Франко, В. Гнатюк, М. Коцюбинський, М. Кропивницький, Леся Українка, Г. Хоткевич поселився у простій селянській хаті" [14].

Як він писав у спогадах, "мої гуцули – це люди, розмовляти і працювати з якими справжня насолода. З одного слова вони розуміють усе. А їхнє життя – вірування, заботони, обряди – збагатили мене більше, ніж сотня мудрих книжок". Зачарування гуцульським краєм та його людьми спонукало до втілення ідеї створити театр. Хоткевич, не гаючи часу, береться за цю справу.

У гірському селі Краснолів (Верховинський р-н, Івано-Франківська обл.) 1910 р. він згуртує біля себе сповнену сил та енергії гуцульську молодь і організує Гуцульський театр. Унікальне використання потенцій талановитої молоді та професійного досвіду обдарованого наддніпрянського митця, який зумів поєднати традиції українського театру і фольклорного театру Гуцульщини, зумовили самобутність Гуцульського театру, оригінальність його стилю. Як зазначається у спогадах, Гуцульський театр відкрив-



Теодозія Мельничук-Савицька, артистка Гуцульського театру. 1963 р.

ся виставою "Верховинці" Ю. Коженювського у переробці та поставі самого Гната Хоткевича. Внаслідок переробки вперше герої драми заговорили гуцульською говіркою, гуцули-актори мали можливість грати знайомих їм з дитинства історичних персонажів, почувати себе на сцені природно й органічно.

У Гуцульському театрі акторами були напівграмотні гуцули, які, звичайно, не мали спеціальної освіти. Але це були люди з багатою природною уявою, фантазією, які знали багато обрядів, звичаїв, вміли співати, танцювати, грати на музичних інструментах. Сценічними костюмами служив навіть побутовий святковий одяг – яскравий, оригінальний і театральний.

У музейній колекції збереглися деякі світліни акторів:

Івана Стусяка, Дмитра Минолюка, Марії Потян, Теодозії Мельничук-Савицької та інших. Але на цих фото ми бачимо їх уже 70-80-річними, а не тими молодими, запальними, колоритними гуцулами, яких Г. Хоткевич вивів на сцену.

Архів дає можливість дізнатися й про репертуар Гуцульського театру, що складався з чотирьох вистав на гуцульську тематику за п'єсами, автором яких є Г. М. Хоткевич, дозволеними до постанови цензурою, що також засвідчено документом Головного управління в справах друку [15].

Першою його оригінальною п'єсою була соціально-історична драма "Довбуш", створена за документальними свідченнями XVIII ст., легендами, народними піснями гуцулів, правдиво відтворювала трагедію українського народу, боротьбу опришків проти польської шляхти. У фондах музею зберігається рукописний другий варіант п'єси, перероблений автором до постанови в театрі "Березіль" [16]. Цей спектакль, запланований Лесем Курбасом у 1928 р., на жаль, не був здійснений. Лише театр "Веселий пролетар" поставив деякі гуцульські танки за вказівками та консультацією Гната Хоткевича.

На окрему увагу заслуговують листи (73 од.), що зберігаються в музейному архіві Г. Хоткевича. Це листування можна умовно поділити на послання його побратимів, зокрема Й. Гулейчука, О. Ремеза, Й. Стадника та інших; листування, що розкриває

взаємини Хоткевича з видатними російськими театральними діячами. Так, зокрема, у цих листах зафіксовано факт переговорів із К. Станіславським про постанову п'єси “Довбуш” на сцені Московського Художнього театру. Та війна 1914 р. завадила здійсненню цього наміру.

Свого часу колектив Московського Художнього театру побував на Гуцульщині. Ініціатором подорожі була сестра Гната Мартиновича – Наталія, яка працювала у студії МХТ. Усі були захоплені Гуцульщиною – і тим, що побачили, і гостинністю самого Гната Хоткевича.

Особливий інтерес у цій музейній колекції становлять листи Леся Курбаса до Г. Хоткевича. У квітні 1911 р. Хоткевич запрошує молодого галичанина Курбаса до Гуцульського театру. Праця в цьому колективі як актора, режисера, адміністратора – перше серйозне випробування юнака у театральній справі – занурила його у міфопоетичний світ гуцулів, сприяла формуванню образного мислення. У листах Курбаса до Хоткевича бачимо надзвичайно велику його зацікавленість справами Гуцульського театру, вболівання за репертуар, за те, щоб театр поповнювався молодими акторськими силами.

З долею Леся Курбаса пов'язаний ще один цікавий лист – О. Ремеза до Г. Хоткевича [17]. Олекса Ремез – політичний емігрант з Наддніпрянщини, який уже встиг на той час попрацювати суфлером і актором у театрі товариства “Руська бесіда”. Саме його Хоткевич запрошує до Гуцульського театру на посаду директора. Отже, лист цікавий, по-перше, тим, що він написаний на програмі Гуцульського театру. А, по-друге, в тому, що О. Ремез звертається до Г. Хоткевича з проханням допомогти молодому Курбасові у його влаштуванні на роботу в стаціонарний театр М. Садовського у Києві, “...бо се добра сила, молода, інтелігентна”. Можемо припустити, що цей факт сприяв появі Леся Курбаса 1916 р. в Києві у стаціонарному театрі М. Садовського.

У спогадах Хоткевича відображений цікавий факт, пов'язаний з гастрольною діяльністю, що характеризує як самого автора, так і зірку української сцени М. Заньковецьку: коли йшла підготовка Гуцульського театру до гастролей, він неодноразово їздив до Москви, сподіваючись знайти там меценатів і домовитися про організацію поїздки. Коли ж усі меценати, в т.ч. й українські, відмовили у наданні театрові матеріальної підтримки, врятувала ситуацію М. Заньковецька. Вона віддала Г. Хоткевичу свої коштовності під заставу у банку для надання кредиту. Копія списку цих коштовностей, складеного Хоткевичем, експонується в Будинку-музеї М. Заньковецької у Києві (оригінал зберігається в архіві Інституту літератури АНУ). Звичайно, цей жертвний і великодушний вчи-

нок великої артистки глибоко закарбувався у пам'яті і серці митця, що також засвідчують “Спогади...”: “І от коли всі наші патріоти, до яких я звертався, стали на лихварських позиціях – “а скільки мені” – Марія Костянтинівна побачила, що тут не ходить о зиски, що ніхто їх не шукає й не думає на них будувати свої благополуччя – і відізналася, як тільки можна найщиріше, віддавши все, що у неї було. Я не знаю слів, якими описують такі рухи людської душі й знов кажу – низько хилю чоло й коліна перед Марією Костянтинівною Заньковецькою.нехай же знають, що у цієї великої артистки була й велика душа. Що йшла назустріч рідній справі. Якою б малою та справа не була. І яким би безнадійним не був поворот вложений туди коштів” [18].

Яка знайома нам, сьогоднішнім, ситуація, звичайно, – щодо пошуку спонсорів. Та чи часто доводиться зустріти “такі рухи людської душі”, як щедрість, безкорисливість, скромність, щире товариську небайдужість. Очевидно, це одвічні чесноти справді великих людей, до яких належить і Гнат Хоткевич.

Вдивляючись у віддзеркалення його багатогранної особистості на сторінках архівних документів, розумієш її неоціненність і непроминуність для України та національної культури.

1. Ф “Р”, інв. № 4824 – Музей театру, музики та кінематографії України (далі – МТМК України).

2. Копія, Ф “Р” інв. № 6081 – МТМК України.

3. Там само – С. 21.

4. Там само – С. 28.

5. Там само – С. 32.

6. Там само – С. 32.

7. Там само – С. 40.

8. Ф “Р”, інв. № 6662 – МТМК України.

9. Див. 2 – С. 41.

10. Болабольченко А. Під наглядом поліції (Матеріали до життєпису) // Гнат Хоткевич. Спогади. Статті. Світлини. – К.: УКСП “Кобза”, 1994. – С. 122-123.

11. Ф “Р”, інв. № 6664 – МТМК України.

12. Див. 2 – С. 61.

13. Див.: Шлемко О. Гуцульський театр Гната Хоткевича як мистецький та етносоціо-культурний феномен. – Автореф. дис. на здоб. ст. канд. дис. – К., 2004.

14. Погребенник Ф. Вступна стаття / Гнат Хоткевич. Твори в двох томах. – К.: “Дніпро”, 1966. – Т. I. – С. 9.

15. Ф “Р”, інв. № 6661 – МТМК України.

16. Ф “Р”, інв. № 6083 – МТМК України.

17. Ф “Р”, інв. № 6712 – МТМК України.

18. Див. 2 – С. 69.



Іван Мар'яненко

Дія БАБІЇВНА

ЗГАДУЮЧИ

ІВАНА МАР'ЯНЕНКА

– Послухайте, дівчата, як я дихаю, – казав Іван Олександрович Мар'яненко, пригортаючи нас, дрібно-ту, що у повоєнні роки набралась у вуз вивчати театральне мистецтво. На кожну з його рук припадало з п'ять, а може, й сім наших голів. Ми прикладали вуха до його грудей; високі, мов гори, вони починали поволі здійматись, повітря наповнювало їх зсередини майже нечутно. Потім все зупинялось і тривало так довго, що ми починали коситись зляканим оком, але через якийсь час дихання відновлювалось, груди опалили так само поволі і нечутно, ніздрі прямого носа звільнялись від напруження, широкі красиві уста склались у посмішку.

Він відпускав нас, починав поважно спускатись сходами, відкриваючись нашому погляду у всій своїй величній постаті.

У середині червня 1998-го року в Харкові відзначали 120-річчя з дня народження І. О. Мар'яненка. Я довідалась про це з газети, кілька днів по тому, як відбувся пам'ятний вечір у Театрі ім. Т. Шевченка, про який розповіло місцеве радіо. Було що цікавого згадати і розповісти і Л. Танюку, і Л. Сердюку та В. Шестопалову. Під враженням від їх слів згадався і мені ювіляр, події, з ним пов'язані, на жаль, не завжди безжурні. В моїх спогадах життя і смерть видатного актора і театрального діяча, педагога набули трагічного забарвлення, і подумалось, що відстраждав він повною мірою, хоч мав і високе становище, і нагороди, і усілякі добра.

Боляче вразила розповідь про останній період його життя. Не було мене в Харкові на той час. Згодом, в музеї театру, вдивляючись у фотографії минулих літ, почула, що крик його могутнього голосу, здавалось, пронизував усе громаддя багатоповерхового, на кілька під'їздів будинку, такий біль мав він терпіти. Хворів не один рік, просив допомогти йому з дружиною переїхати до Києва, де вода краща, здоровіша, там хо-

тів дожити віку, може, ще й попрацювати педагогом. Здається, обіцяли сприяти цьому, владнати проблему житла, але... Добру пам'ятну дошку прикріпили коло дверей під'їзду, де прожив останні роки.

І. О. Мар'яненко – видатна особистість, з виїмковим життєвим і творчим шляхом. На спільних фотографіях акторів театру “Березіль” 20-х років його обличчя привертає особливу увагу, в оточенні облич життєрадісної молоді надто поважно виглядають і його солідна постать, і стримана посмішка, і сива щіточка волосся на скронях, і опукле, високе чоло. Він був найстаршим за віком з акторів, та й сам Л. Курбас, художній керівник, був молодшим від нього майже на десять років. Між ними, можна гадати, не так просто складались творчі відносини. Так, був Гонта в “Гайдамаках” (спільна робота у Києві), але потім ім'я І. Мар'яненка з'являється на афішах Театру ім. І. Франка, у той час, коли він працював у першій столиці Радянської України – Харкові. Влітку 1926-го сюди переводиться театр Л. Курбаса “Березіль”, а Театр ім. І. Франка – у Київ.

Іван Олександрович не переїздить, призначений керівником недавно створеного дитячого театру. Це був не перший випадок, коли він очолював трупу чи антрепризу. Але головне – акторство, сцена театру “Березіль”, який свого часу отримає ім'я Т. Шевченка. У актора І. Мар'яненка було все, що любить глядач: високий зріст, могутня статура, обличчя, в якому все було красивим, і мужній абрис, і очі під виразними бровами, і уста, і ніс, і високе чоло з пишним замолоду чубом. А голос! Його справедливо порівнювали з органом. За плечима І. О. Мар'яненка – великий професійний досвід, досвід театру актора. Л. Курбас розробляв і впроваджував засоби вирішення вистав театру режисерського, де до актора ставились інші, ніж раніше, вимоги, яким не так просто було відповідати. Однак, я ніколи ні від кого не чула, щоб Іван Олександрович

щось зневажливе говорив про Л. Курбаса, навпаки, є чимало свідчень, як він ставав на оборону його імені та пам'яті.

Не надто просто і однозначно складалось у І. Мар'яненка з репертуаром. Мав він прекрасні дані для виконання ролей героїчного плану, від коханців до національних провідників – Богдана Хмельницького та Ярослава Мудрого. Кращого виконавця цих ролей серед сучасників не було, це справедливо підтверджують численні рецензії. Характерні ж ролі в його виконанні – Омелько в “Мартині Борулі”, Папаша Гранде, Дикий у “Грозі” – вражали, викликали загальне захоплення.

Він прекрасно репрезентував українське радянське театральне мистецтво на всіх урядових заходах, декадах в Москві, у пресі, до його імені гармонійно приєднувались почесні звання, широкі груди прикрашали заслуженими нагородами – хіба цього не досить, щоб почуватись щасливим? А ті, хто не зумів цього досягти, – просто невдахи, таких ні життя, ні люди не милують.

І навіщо цей спогад, це призабуте ім'я – Марко Петлішенко, хороший, відомий актор, режисер, у кінці 30-х років був заарештований і десь запропав... Мар'яненко – приbrane прізвище Івана Олександровича, а від роду свого він – Петлішенко, і Марко – його рідний брат.

У свої п'ятнадцять років була я зачарована театром і надумала стати артисткою. Це була не перша професія, яку я підбирала для свого майбутнього. В десять років я, за порадою виховательки дитячого будинку, збиралась вивчитись на гірничого інженера, бо вони, за її словами, багато заробляють. Під час війни до нашого дитбудинку, евакуйованого під Астрахань, прибилась юна киянка. Вона мріяла про філологічний факультет і літературну творчість. Під її впливом я стала готуватись до письменницької кар'єри, писати вірші та вести щоденник. Через рік Наталя Лугова пішла на фронт, а нас перевезли подалі від війни, у казахське селище, через яке проходила залізнична колія і де станція для евакуйованих була чи не найважливішим місцем. Пасажирських поїздів було всього два, але стояли вони в Джусалах довго, тут змінювались і паровози, і бригади машиністів. Тож чимало людей збиралось на цей час біля вокзалу, щоб щось продати чи купити, пройтись по перону, заглядаючи у вікна вагонів, розглядаючи людей з поїзда, уявляючи, як вони коли-небудь по-



Іван Мар'яненко – Гонта у виставі “Гайдамаки” за Т. Шевченком. Режисер – Лесь Курбас. Перший театр УРР ім. Т. Шевченка, 1920 р.

їдуть звідси... Вздовж колій можна було підібрати вуглики, що просипались з поїздів. Це коли мама приїхала до мене з мордовського табору і треба було чимось палити у відведеній їй кімнаті. Я збираю, а поруч сопуть могутні машини і серйозні чоловіки виглядають у віконце, а я уявляю, як це здорово – керувати цією махиною, яка тягне стільки там вагонів, і мені дуже хотілось стати паровозним машиністом. Але найкраще – бути бібліотекарем, дуже вже читати любила і робила це за будь-яких обставин.

І от, з поверненням до Харкова у 1945-му році, захопилась театром. Через рік відправила мене мама у Львів до своїх сестер, може, саме для того, щоб позбулась я свого захоплення і спокійно скінчила середню школу. Але

я не переставала мріяти грати на сцені і, отримавши влітку 1949-го атестат зрілості, приїхала до Харкова, щоб поступити у театральний інститут. Мама була проти цього, вона вважала, що я маю вивчати англійську мову, при тому що в школі я вчила німецьку. Не бачила вона в мені необхідних для акторської професії даних. Певне, щоб підсилити свої аргументи, домовилась вона з Іваном Олександровичем про консультацію. І от я відчайдушно виконую приготовану програму перед шановним корифеєм.

Всі ми, люди, чимось подібні до звірят чи птахів, хтось нагадує песика, чи сову, хтось сороку чи коня. У І. Мар'яненка було щось від могутнього звіра, лева? ведмеда? Ці великі руки, якими можна огорнути половину курсу, гострий погляд темних очей з-під навислого чола, високий тонус внутрішньої сили у сховку за уповільненим ритмом рухів.

А перед ним – я, невеличка, опецькувата, з немилосердно затиснутими м'язами, голосом, почуттями. Нічого подібного до зневаги чи сміху не зблиснуло в очах Івана Олександровича, дуже поважно порадив він мені не йти на сцену, бо немає в мене гармонії між внутрішнім світом і зовнішністю, нутро в мене – драматичне, і очі – такі ж, а ніс і нижня частина обличчя – актриси характерної, комедійної.

Так воно, напевне і було, і є, але несила була відмовитись від мрії про театр, і пішла я в інститут знайомитись з прийнятною комісією. Коло дверей першої аудиторії зустрілись мені нерозлучні друзі – височезний Борис Прокопович та легенький Юра Петров. Вони вже рік провчили на режисерському факультеті і мені радили поступати саме сюди.

– Режисура – оце справжня професія, – сказали вони, – а захочеш щось зіграти, – будь ласка, адже тут навчають і майстерности актора. І я їх послухала.

У той час іспити з майстерности актора проводились відкрито. Всіх вступаючих на акторський та режисерський факультети запрошували до глядацької зали, в першому ряду якої розташовувалась приймальна комісія за урочисто прибраними столами. Для виконання програми треба було піднятися на сцену боковими східцями. Акторський курс набирав саме І. О. Мар'яненко, режисерський – В. М. Аристов. Коли іспит закінчився, всі стали виходити, Іван Олександрович пригорнув мене і потішив, сказавши, що сьогодні читала я набагато краще.

Я отримала добрі оцінки на всіх іспитах і була зарахована в інститут, хоч не мала ніякого досвіду роботи в театрі. Правда, така сама ситуація була і в інших першокурсників – А. Бондаренка та В. Климовського. Це на другий курс прийдуть до нас випускники Театрального училища, два Бориса – Левченко та Цикунов, а згодом і професійні актори – Р. Вартапетов, Ф. Олександрин та В. Цветков, з якими ми і закінчили п'ятирічний курс.

Згадую І. О. Мар'яненка і розумію, як мені пощастило, що мала змогу бачити його на сцені і у виставах, і на репетиціях. В першу повоєнну зиму мою школою стала глядацька зала театру ім. Т. Шевченка. В той час М. М. Крушельницький поновлював виставу “Гроза” О. Островського. Не всі виконавці ролей прем'єри 1938-го року збереглись у складі театру, загинув на фронті М. Назарчук, який грав Кулігіна; О. Хвиля, виконавець ролі Кудряша, давно працював на московській сцені, знімався в кіно, були й інші заміни. Але маючи таких актрис на роль Катерини як В. Чистякова та С. Федорцева, заради Тихона – Д. Антоновича варто було відродити виставу, в якій одну з найкращих своїх ролей – Варвару – грала Е. Петрова. Зрештою, в рецензіях схвально відзначали виконавців усіх ролей, не минаючи епізодичних.

Дикого грав І. О. Мар'яненко, грав азартно, можна сказати, весело. Якщо подивитись текст ролі – практично сама лайка, постійне невдоволення. Прізвище, дане драматургом, тягне до створення образу чоловіка страшного, темного. Таким він і був у виставі шевченківців у кінцевому результаті. Але в тональності



Іван Мар'яненко – Дикий у виставі “Гроза” О. Островського. Режисер – Мар'ян Крушельницький. Харківський державний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1938 р.

виконання не було нічого похмурого, пригнічуючого. Дикому подобалось бути таким – могутнім і нещадним, в руках якого – тисячні обороти, долі багатьох людей, переважно слабкосилих, не здатних до протистояння. А може, це акторові І. Мар'яненку подобалось грати характер яскравий, своєрідний, який вимагав проявів акторських можливостей на найвищому рівні, роль аж бриніла неугамовним темпераментом.

Ганна Бабіївна грала Кабаниху. Після семирічної перерви повернулась на сцену зовсім недавно. В житті поруч з колегами виглядала вона тоді мізерною, була худенькою, виснаженою. А на сцені як і звідки бралось, не губилась поруч навіть з богатырським Диким. Допомогали відповідний костюм, продуманий

грим, але вагомішими були акторські засоби: поважна хода та широкий жест, владний погляд, низький тембр голосу з грізними інтонаціями, внутрішня сила, напруга почуттів.

Сцена – то магічна сфера, де порядкують особливі закони – гри, перевтілення, перетворення, такі владні над людськими почуттями, що полоняють душі на довгі роки, часто – на все життя. Виходячи на сценічне світло, лицедії забувають, якими вулицями пролягав сюди їхній шлях, і по яких домівках розійдуться після вистави, і що за спогади та тривоги відганятимуть нічні сни, бо головне в їхньому житті відбувається тут, даруючи радість або спустошуючи душу, залежно від того, чи змогли вони разом з партнерами створити той уявний всесвіт, який відгукнеться в глядачеві рясними сльозами та променистою посмішкою. Від вистави з тих далеких часів збереглося, окрім спогадів, кілька фотографій та запис її для радіо. В одній з передач почула діалог Дикого та Кабанихи. Вслухалась у знайомі мені живі голоси І. Мар'яненка та Г. Бабіївни; я була зачарована тим, як добре зіграні між собою партнери, кожен зі своєю тональністю в голосі, ритмікою мови, яскравими, самобутніми інтонаціями.

Так склалось у моєму житті, що в омріяному театрі працювала всього кілька років після закінчення вузу, перейшла на телебачення, була редактором харківської студії, потім, майже шістнадцять років – режисером художніх програм у Ростові-на-Дону.

На початку 1976-го повернулась до Харкова і з нового навчального року стала працювати викладачем на театральному відділенні ХІМ ім. І. Котляревського, вела курс “Майстерність актора на радіо та



Іван Мар'яненко – Хома Кичатий у виставі “Назар Стодоля” Т. Шевченка. Режисери – В. Воронов, М. Веселов. Харківський державний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1939 р.

телебаченні”. Підбрала невеличку фонотеку майстрів художнього читання, з якими знайомила студентів, звертаючи увагу на використання засобів виразності. Були тут і Д. Журавльов, який виконував вірші О. Пушкіна, актриса А. Коонен та поет Е. Багрицький з творами О. Блока, А. Бучма та Н. Ужвій в сцені з вистави “Украдене щастя”, а також І. Мар'яненко з шевченковим “...Якби ви знали, паничі...”. Я прослуховувала багато разів цей запис, завжди відкриваючи щось нове, завжди завмирала в одному місці: тут апаратура зберегла затриманий подих актора. Певне, Іван Олександрович набрав повні груди повітря, щоб надати голосу звучання, необхідного для великого простору театру, але схаменувся, згадавши, що він у маленькій студії, перед мікрофоном, який “заклинить”, затріщить, а може, й розлетиться під струменем його видиху. І ця стримана в грудях сила, дозована невеличкими порціями, особливе тремтіння голосу чоловіка, якого вже давно не можна побачити серед живих, але чути, чути – ніби з того світу... Я намагалась звернути увагу студентів на це, як на приклад застосування технічних засобів для продовження життя акторської творчості, ще недавно такої скороминущої. І ніколи, скільки в мене було груп студентів – акторів драми чи театру ляльок, я не помічала бодай найменшої іскри зацікавленості в їх очах, навпаки, якось один, погано

пов'язуючи слова між собою, став проти чогось обурено протестувати. І я зрозуміла: вони ніби не чули І. О. Мар'яненка, не могли вони його чути, бо чужа була їм його мова, її мелодика та інтонації, світ думок і образів шевченкового твору. Вони замикались у собі при перших же звуках українською. Так, все на світі змінюється.

Проходячи зараз Сумською вулицею коло скверу Перемоги, вдивляюся у куток, де ростуть старі дерева і диву даюся, як тут колись містився двоповерховий будиночок, що у повоєнні роки був приміщенням театральної інституції. На цьому місці, де тепер сквер, басейн та дзеркальний струмінь, колись стояв величний храм, в свій час зруйнований заради побудови театру музичного дійства. Був навіть проведений міжнародний конкурс проєктів, але ні один з них не був зреалізований. Будиночок, який було віддано закладові театральної освіти, при храмі був чимось на зразок готелю чи гуртожитку. Для професійного навчання майбутніх акторів та режисерів було прибудовано дві аудиторії на партері, одна, особливо велика, – для занять танцем та сценічним рухом, а над ними – невеличка сцена і зала для глядачів. У центрі будинку – широкі сходи, від подвійних парадних дверей вели вони нагору, в кінці розходилися на два боки.

Чомусь запам'ятались зустрічі з Іваном Олександровичем саме на цих сходах, коли він, після закінчення занять виходив з глядацької зали. Найвищий, він неспішно рухався у гурті студентів, зупинившись для продовження розмови, охоче пригортав їх до себе, особливо коли це був гурт дівчат. Тоді здавалось – примхи, старече бажання доторкнутись до молоді енергії. Може, і це було, але зараз я розумію інакше: він нас жалів. Не так давно закінчилась війна, на старших курсах вчилось чимало фронтовиків, молодші – переважно напівсироти. Не для всіх війна – зла мачуха, може, й були серед студентів діти з благополучних, навіть заможних сімей, але цим ніхто не хизувався, навпаки, в пошані була погорда до матеріальних благ, головне – ентузіазм і творчість!

Хлопці наші були одягнені у шинелі і пальтечка з чужого плеча, у курточки, пошиті з різних клаптиків, дівчата теж переважно у старенькому, довоєнному, маминому. Від голоду рятувались смаженими пиріжками з лівером, в день стипендії дозволяючи собі 200 грамів цукерок “морські камінці”. І от він, Іван Олександрович, охоплював нас великими, мов крила, руками, про щось приязно говорив, стримуючи свій могутній голос до інтимного гуркотіння, мовляв, нічого, дівчата, тримайтеся, хлопці, ось, дивіться, мені теж випало на долю стільки лиха, пройшов через страшні біди, а от – живий, витримав, то ж і ви так подолаєте, вивчитесь, добре працюватимете, доживете до поважної старості, залишаючись такими ж міцними та світлими.

Якби то так і було.

Роман Черкашин за написанням мемуарів
“Ми – березільці”.



Марина Губаренко-Черкашина

“МИ – БЕРЕЗІЛЬЦІ” – ЧАСТИНА МОЄЇ ДОЛІ

Знаний музикознавець, доктор мистецтвознавства, професор Марина Романівна Губаренко-Черкашина відсвяткувала свій щорічний ювілей незвично: замість довгих творчих вечорів та п'яних застіль організувала масштабну міжнародну конференцію “Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства”. У рамках конференції відбулися численні “спеціальні події” – прем'єри вистав та окремих музичних номерів, – однак з найбільшою теплою та трепетом Марина Романівна поставилася до презентації книги мемуарів своїх батьків “Ми – березільці”, і лише на цьому вечорі знайшла кілька хвилин для привітань з нагоди власного ювілею...

Віктор Собіянський: Марино Романівно, як виникла ідея саме такого вишуканого ювілею?

Марина Губаренко-Черкашина: Я не люблю ювілеїв і не дуже добре ставлюся до дня свого народження, але усе ж завжди доводиться його відзначати. І цього разу мені не хотілося влаштувати ніякого свята, але я знала, що мені ніхто б не дозволив відмовитися. До того ж, у Консерваторії існує давня традиція – дуже урочисто святкувати “круглі дати” викладачів – це фактично стає уже звітом про результати роботи за десятиліття, що минуло від попереднього ювілею. Тож, звичайно, певний підсумок треба було підбивати, упорядкувати свій бібліографічний покажчик... І мої учні спонукали мене видати збірку своїх статей, однак я вирішила влаштувати все так, щоб акцент упав не на мене, а на мою сім'ю. Я завжди пишалася тим, що у мене такі батьки, я їх дуже любила і вважала, що це головна удача в моєму житті; і чоловік у мене був талановитий, і дочка – взагалі талановита сім'я – і вже нікого немає серед живих. Тож я запланувала, що весь ювілей буде присвячений їм.

В. С.: Уже видана поетична збірка Вашої дочки Ірини Губаренко, її записи – і театральної, й авторської музики, нарешті вийшли довгождані “Ми – березільці”. Які ще не

оприлюднені плоди діяльності Вашої талановитої родини гнітять Вас?

М. Г-Ч.: Невиданим лишилося дуже багато – рукописи, нотні матеріали, літературні твори... Зараз поступово набираю ноти дочки: намагаюся відновити її серйозну музику, яку Іра закинула, коли почала писати для театру. Просто мене не вистачає на все, а я відчуваю дуже велику відповідальність перед усіма чотирма персоналіями своєї родини.

В. С.: Чи може вдовольнити загал видання творів Вашого чоловіка, композитора Віталія Губаренка, та музикознавчих розвідок про нього?

М. Г-Ч.: Поки наша “система” працювала, видавництво “Музична Україна” щороку публікувало якісь твори чоловіка, але музика останнього періоду його композиторської діяльності не видана. Хоча – гріх скаржитися – творчість Віталія Губаренка не обділили увагою музикознавці: одна кандидатська дисертація присвячена його балету “Вій”, інша – балетній музиці, а докторське дослідження Ірини Драч “Формула індивідуальності” – творчій особистості цього композитора загалом.

Перше, що я задумала до свого ювілею, – видати книгу, об’єднавши спогади матері і батька під однією обкладинкою. Хоча їхні мемуари різняться між собою, Роман Олексійович дуже цінував те, що писала

Роман Черкашин та Юлія Фоміна у Музеї Харківського українського драматичного театру ім. Т. Шевченка.



Юлія Гаврилівна, її літературний дар; мама весь час радилася з батьком, він допомагав і консультував її – тож, певною мірою, це їхнє спільне надбання.

“Ця книжка особлива. Існує чимало причин вважати її такою. Насамперед, через авторів – Юлію Фоміну та Романа Черкашина. Погодьтеся, не так часто трапляються під однією обкладинкою праці подружньої пари, до того ж нерозлучної майже три чверті віку; пари, поєднаної любов’ю один до одного та до театру.

Їхня історія – рідкісна для зовсім не романтичного ХХ століття. Романтичною виявилася примхлива доля, поєднавши Романа і Юлію в аудиторіях Інституту ім. М. Лисенка, де молоді й амбітні провінціали реалізовували свої творчі мрії. Здається, матеріальна скрута, численні побутові негаразди зовсім їх не лякали. Чи не тому, із гідною подиву “зухвалістю”, у холодну зиму 1926 року вони відчайдушно “штурмують” театральні навчальні заклади Москви? Чи не тому, намагаючись завжди бути чесними із собою, за рік повертаються в Україну?”

*(Із переднього слова
Наталії Єрмакової
до книги “Ми – березільці”)*

Батько свої мемуари написав дуже швидко, “на піднесенні” – буквально за кілька місяців. Щоправда, це сталося тоді, коли він пройшов значний шлях в осмисленні феномену Леся Курбаса: уже написав

багато окремих статей про режисера, прорецензував чимало праць, присвячених “Березолі”; на той час уже вийшла московська збірка Лабінського-Танюка-Корнієнко-Кузякіної про Курбаса. Власне, Наталія Кузякіна й була ініціатором появи спогадів Романа Черкашина... Книгу мало оприлюднити видавництво “Мистецтво”, тож батько надіслав туди рукопис і 100 світлин, підібраних у Музеї Театру Шевченка, музеї, що вже на той час існував. Але рукопис у видавництві загубили, а фото невідомо куди зникли. Звичайно, для батька це стало ударом, адже він був уже немолодий і відновити ці мемуари було непросто. Частина спогадів, безпосередньо пов’язану з Курбасом, зі значним скороченням та коментарями Миколи Лабінського надрукував журнал “Сучасність”. Тож ця журнальна

версія трохи емоційно підтримала батька. Частину рукопису я встигла передрукувати на машинці за його життя, він це вичитав і був дуже задоволений. А остання частина, пов'язана з роками війни і повоєнною діяльністю Театру, існує лише в рукописі. Роман Олексійович хотів доробити цей розділ, адже йому здавалося, що він написаний дещо фрагментарно, але вже не встиг.

В. С.: І що, далі не виникало жодних ініціатив з виданням книги Романа Олексійовича?

М. Г-Ч.: Батько помер 1993 року – якраз “на дворі” стояв цілковитий розвал – думати про те, аби щось у цей час видати, було неможливо... Мамині мемуари збереглися в рукописі у Музеї, який вона й заснувала при Театрі Шевченка, але згодом теж були передруковані на машинці. В українському перекладі частина її спогадів “Весняний шум” з’явилася у журналі “Український театр”. Ініціатива йшла насамперед від Наталії Єрмакової, яка тоді робила цілий цикл радіопередач “У колі Леся Курбаса”, де, зокрема, прозвучали і мамині, й батькові мемуари... Після смерті батьків я неодноразово зверталася до різних установ, сподіваючись усе-таки видати ці спогади. Ніхто не відмовляв, але нічого конкретного теж не пропонував. У Харківському відділенні НСТД України звучала ідея влаштувати кілька благодійних вистав у Театрі Шевченка, аби збір з них пішов на видання книги Романа Олексійовича та Юлії Гаврилівни, але якраз і в театрі почалися певні зрушення, нестабільність – прийшов Андрій Жолдак, непевною була ситуація з Музеєм... Останні два роки свого життя мама дуже хвилювалася, що Музей узагалі зникне, й усе, що вона робила, зведеться нанівець, тому що молодого спадкоємця-ентузіаста не було тоді й нема досі! Адже фактично Музей існує на громадських засадах: і мама, і Ніна Дмитрівна Медведєва, що опікується Музеєм тепер, працювали на ставці білетера!..

А потім з’явився ти (мені випала честь бути редактором-упорядником книги “Ми – березільці”. – В. С.) – завдяки Ганні Іванівні Веселовській, з якою я почала спілкуватися у зв’язку з її дисертацією. Ганна Іванівна “подарувала” мені свого студента. З іншого боку, композитор Олександр Щетинський виступив ініціатором видання книги у видавництві “Акта”, адже Саша – сам харків’янин, вчився в одному класі з моєю дочкою, був знайомий з моїми батьками, тож прекрасно знав, що “Ми – березільці” – цікава робота. Лише завдяки усім цим людям з’явилися на світ спогади моїх батьків.

В. С.: Уже на кількох презентаціях близькі Вашій родині люди змальовували Романа Олексійо-

вича таким, яким він запам’ятався їм. А яким Ви пам’ятаєте батька?

М. Г-Ч.: Він був дуже людяним, теплим і глибоким, але при цьому стриманим у зовнішніх почуттях, ніколи не виставляв себе на перший план, а хотів робити усе задля інших – і це йому вдавалося без жодної реклами. Батько ніколи не підвищував на мене голос, але його суворого погляду й слова я боялася понад усе – таким авторитетом він для мене був. Однак, коли я була дитиною, батько дуже часто хворів і багато часу проводив у лікарнях та санаторіях, де я його відвідувала. Тож, оскільки я досить довго була розлучена з батьком, повсякденні стосунки більше єднали мене з мамою.

В. С.: Якщо поглянути на фото Юлії Гаврилівни, важко не помітити Вашу з мамою зовнішню схожість. Характер у Вас теж мамин?

М. Г-Ч.: Тато з мамою були справді різними: батько – весь “у собі”, а мама більше екстраверт, однак це лише у зовнішніх проявах – внутрішньо вона була досить строгою людиною. І я завжди відчувала у собі певну двоїстість – симбіоз протилежних батьківських натур. Цікаво, що мій чоловік якраз більше хотів культивувати в мені батьківське начало, оскільки з тещею у нього були складні стосунки, тож при чоловікові мені доводилося стримувати свої акторські здібності!

ДІМ МОГО ДИТИНСТВА (фрагмент)

“Навесні 1944 року у зруйнованому війною Харківі почалась ця історія, в якій театр і дім сплелися в один клубок. Театр, про котрий йтиме мова, ніяк не хотів забувати свого колись по-весняному дзвінкого, а нині опального ймення “Березіль”, хоча тепер називався вже по-іншому. Дім також мав своє ім’я – дивне й зовсім не театральне: “Табачники”. Це була велика п’ятиповерхова споруда в дусі конструктивізму 20-х років, розташована навпроти ще не опорядженого після завданих ран Держпрому, навскоси від зруйнованого Будинку проєктів – того самого, куди у відомому оповіданні М. Зоценка втекла із сусіднього зоопарку мавпа. Район Харкова, де всі ці будівлі розташувались, був цілковито особливим. Його почали забудовувати, коли ще не розвіялась мрія про нову індустріальну столицю радянської України. Від цього зостались у довколишніх будинків власні родові імена – Табачників, Хіміків, Шверніків, Профробітників, Спеціалістів”.

Марина Черкашина-Губаренко.

В. С.: Власне, той час, якому присвячені останні сторінки спогадів Романа Олексійовича, припадає



Марина Черкашина з чоловіком, композитором Віталієм Губаренком.

на Ваше дитинство. Недаремно Ви навіть іменуєте легендарний “Будинок табачників” “домом свого дитинства”. Наскільки яскраве Ваше відчуття перших років життя?

М. Г-Ч.: Мої перші свідомі спогади датуються евакуацією у Фергані та Нижньому Тагілі. Там ми жили у театрі, і я дуже чітко пам’ятаю, як мама, граючи одну зі своїх ключових ролей – підступної актриси-інтриганки Квятковської у “Талані” Михайла Старицького, в ефектному костюмі забігала в антракті в кімнату, щоб поцілувати мене на добраніч. Закарбувався у пам’яті зруйнований повоєнний Харків і, звичайно, всі курбасівські актори, які стали людьми мого дитинства. Для мене березільці були тьотею Сонею, дядею Васею, тьотею Валею... Адже більшість з них жили в одному будинку, тож я зустрічала їх не лише у театрі, а – значно частіше – у побуті. Тим паче, що ми мешкали у першій квартирі, всі лишали тут ключі... яка часом перетворювалась на “прохідний двір”, тож усе, що написано у батька, я дуже добре пам’ятаю, зокрема, про вистави, адже бачила їх багато разів.

В. С.: І які з вистав запам’яталися найдужче?

М. Г-Ч.: Чудово пригадую “Талан”, що йшов багато років поспіль, не раз відновлювався – я навіть якось написала аналіз цього спектаклю! Згадується також Мар’ян Крушельницький у ролі Тев’є-Молочара.

МИ – БЕРЕЗІЛЬЦІ (фрагмент)

“У ролі Тев’є талант Крушельницького-актора знову піднісся до височин філософської трагедійності. Його Тев’є – низькорослий, але кремезний трудяга, бідняк, що ледь зводить кінці з кінцями, тяжко працюючи фізично. Разом з тим це шанований усіма реб Тев’є, своєрідний філософ і гострий на язик мислитель, здатний зберігати силу духу у найтяжчі години власного життя.

Привертала увагу виразні руки актора: важкі, сильні, з затиснутими кулаками. Тев’є – М. Крушельницький рухав руками, наче голоблями. За визнанням самого актора, ці незграбні робочі руки завжди допомагали йому входити в образ і зберігати внутрішнє самопочуття персонажа. Природне почуття гумору було закладене у натурі героя М. Крушельницького, як і його схильність до філософських узагальнень, що спиралися на цитати із священних книг. Кумедно й зворушливо, викликаючи співчутливий сміх у залі, Тев’є влучно використовував і повертав на пояснення цілком буденних ситуацій ці високі тексти. Та чим жорстокішими ставали удари долі, тим гіркішим робився гумор Тев’є–М. Крушельницького, суворіше стискалися уста, глибокою тугою сповнювалися його скорботні очі”.

Роман Черкашин

Частково виринає у пам’яті “Дай серцю волю – заведе в неволю”. І, звичайно, напам’ять я знала “Шельменка-денщика”! Ми з подругою могли прокинутися зранку – і розповідати по ролях усю п’єсу... Ну, і потім – вистави за участю “молодого покоління” – Л. Бикова, С. Чибісової, Б. Ставицького...

В. С.: До речі, як в останні роки свого життя ставився до експериментів на театрі Роман Олексійович?

М. Г-Ч.: По-різному: все залежало від конкретних фактів. У нього ніколи не було упередження перед новим, однак над усе батько ставив професіоналізм, не любив зовнішньої форми заради форми – вимагав, щоб за цим був прихований певний сенс.

В. С.: Певно, багато постав Ви дивилися разом з батьками. Чи завжди у Вас збігалися театральні враження?

М. Г-Ч.: Найперше цікаво, що всі вистави ми активно обговорювали вдома – після кожного перегляду чи прем'єри сходилися актори, режисери, друзі – відбувалися сімейні дискусії, адже всі жили в одному будинку. Така атмосфера була дуже важливою, до того ж спектаклі обговорювали до найменших подробиць – можна сказати, що це була моя театрознавча школа.

В. С.: У професійних колах Вас шанують і цінують не лише як музикознавця, а й театрознавця. Звідки така обізнаність у театрознавчій фактології?

М. Г-Ч.: Починаючи зі старших класів школи, я дуже любила читати театральну літературу – і Костянтина Станіславського, і Миколу Горчакова, і монографію про Марію Єрмолову... З часом я проштудіювала усе, що мала вдома.

В. С.: Чи не стали для Вас “підручником” батьківські мемуари?

М. Г-Ч.: Навіть зараз, перечитуючи уже опубліковану книгу, я не можу сприймати описані події відсторонено, як історію: це частина мого життя. Хоча я захоплено читала і дисертацію Неллі Корнієнко, й усі книги Наталі Кузякіної. Наталя Борисівна, до речі, часто бувала у нас удома, з нею було цікаво розмовляти. Коли я вчилася в аспірантурі, то дала прочитати Кузякіній перший варіант своєї статті про оперу Альбана Берга “Воцтек”. Наталя Борисівна зробила кілька істотних зауважень, що дуже мені допомогли. Ключовим було застереження проти естетики, що не спирається на фактологію, – на переконання Кузякіної, найважливішим має бути історичний контекст.

В. С.: Якщо Роман Олексійович з Юлією Гаврилівною стверджували: “Ми – березільці”, то, певно, Ваше покоління могло б сказати: “Ми – діти березільців”...

М. Г-Ч.: Ми всі називалися “театральними дітьми”, адже коли театр їхав на гастролі, то діти акторів ставали невід'ємною частиною гастрольного побуту. Мар'ян Крушельницький категорично не пускав нас на репетиції, зате ми ходили на всі вистави. Скажімо, на гастролях у Дніпропетровську було 30 вистав – 15 показів “Шельменка” і 15 – “Вас викликає Таймир” – усі ці 30 спектаклів я дивилася і мені ніколи не набридало, хоч я уже знала всі репліки, інтонації, я починала сміятися за дві хвилини до смішного епізоду. Тож ми всі були “театральними дітьми”, і, звичайно, дух Леся Курбаса витав серед нас. Однак у поколінні Валентини Чистякової, Лідії Криницької, Поліни Куманченко було мало дітей, адже Курбас вважав, що актори не можуть мати по-



Марина Черкашина з дочкою Іриною Губаренко.

томства – і треба обирати – або сім'я, або театр. Та я жартую, що з'явилася на світ завдяки Сталіну: 1938 року вийшов наказ, що забороняв робити аборти. До речі, мама хотіла назвати мене Тетяною на честь своєї сестри, однак, коли я народилася, мама одержала від театру, що саме був на гастролях, телеграму із текстом: “Поздоровляємо з народженням дочки Мар'яни” – на честь Мар'яна Крушельницького.

Тож ми були немов “діти полку”. Скажімо, бездітна Ярослава Іванівна Косаківна називала мене напівдочкою, а я її – напівмамою. Про унікальну березільську трупку можна багато розповідати: там кожен актор мав унікальну біографію. Та ж Ярослава Косаківна, яка закінчила гімназію у Відні, до війни розмовляла з мамою по-німецьки. У неї збереглися класичні твори німецької літератури. Кола я писала дисертацію, вона допомагала мені перекладати німецькі тексти. Сім'я Ярослави Косаківни була у дружніх стосунках із Грушевськими, а Софія Федорцева – близькою знайомою Василя



Марина Черкашина з батьком та онуком – Романами.

Стефаника. Перші уроки польської мови я брала у актриси дуже трагічної долі – Ганни Бабіївни. Вона, до того ж, вільно володіла французькою. Взагалі, вишукана українська західна інтелігенція – надважливий прошарок у курбасівському театрі: вони розмовляли українською, зберігали високу українську культуру.

Мені здається вельми слушною думка, що трупа березільців була підібрана настільки, що там дійсно не було “маленьких акторів”: навіть людина, яка ніколи не грала великих ролей, була неповторною індивідуальністю і несла в собі загальну культуру. Тобто Лесь Курбас виховував не тільки зірок, а творив колектив, що лишився таким і після нього, актори жили спогадами, “школою” Курбаса, постійно згадували його тренінги, атмосферу, що панувала у театрі. Певно, звідси цей феномен пам’яті березільців: у них фактично не було позатеатрального побуту, актори жили театром!

Згадується скромна пара Андрія Макаренка й Антоніни Смереки – “маленькі актори”, які начебто загубилися в історії театру, але насправді це були

люди унікальні: надзвичайно освічений Андрій Макаренко, який професійно займався перекладами! Якщо говорити про якісь смішні речі, то у нашому будинку жила тьотя Дуся, яка нам і Антоніні Смереці допомагала у господарстві. Коли тьотя Дуся приходила до нас, мама постійно її запитувала: “Дуся, ну як там Тося Смерека?” І одного разу Дуся відповіла: “Мерека пишет муары”. Отож Смерека теж писала “муари”, всі вони прекрасно розуміли, хто був їхнім учителем і в якому театрі вони працювали!

В. С.: А коли Ви дізналися, що Ваша мама пише мемуари?

М. Г-Ч.: Оскільки ми жили разом, то я просто бачила це!

В. С.: Тобто Юлія Гаврилівна не приховувала свого заняття?

М. Г-Ч.: Не було жодних умов критися – ні місця, ні часу. Навпаки, мамині мемуари були предметом колосальної доброї іронії з боку мого чоловіка. Віталій Губарено постійно казав, що у нього теща теж письменниця, але, не зважаючи ні на що, вона вперто цим займалася! Хоча фактично не мала офіційної середньої освіти.

В. С.: Чи пов’язане із сімейними мистецькими вподобаннями Ваше захоплення музикою Ріхарда Вагнера?

М. Г-Ч.: Це вже прийшло у консерваторії: моя перша курсова робота була присвячена “Лоенгріну”. Однак цікаво, що у цій роботі мені дуже допоміг батько, зробивши драматургічний аналіз сюжету. Узагалі, батько і музика – це окрема тема: у нього був чудовий слух, він прекрасно читав ноти, розбирався у партитурах, під час війни навіть вивчив гармонію. А на день народження батька Валентина Чистякова подарувала партитуру “Євгенія Онєгіна” – ці ноти зберігаються у мене по сей день! Коли я вчилася у консерваторії, ми з Романом Олексійовичем і моєю подругою співали fugи Йоганна Баха! До нас приходили Лідія Криницька і Григорій Козаченко на своєрідні “музичні вечори”: я розповідала їм про Роберта Шумана, ми слухали його музику. Це була загальна тенденція тяжіння до знань, адже у той час всі “билися” за книги, “підписки”, окремі зібрання, цілі бібліотеки. По-моєму, сьогодні ситуація змінилася кардинально!

Ірина ВОЛИЦЬКА

УРОКИ НАТАЛІ КУЗЯКІНОЇ

(До 80-річчя від дня народження)

Видатний літературознавець, театрознавець, критик, доктор мистецтвознавства Наталя Борисівна Кузякіна (05.09.1928 – 22.05.1994) – особистість, ім'я якої для багатьох промовляє саме за себе. Росіянка з походження, вона належала до когорти тих порядних і сумлінних учених, які в часи радянської деморалізації й холуйства рятували честь і гідність української науки та культури.

Гострий, дещо скептичний розум, колосальна ерудиція, наукова безкомпромісність – такою запам'яталася Наталя Борисівна всім, хто знав і глибоко шанував її. Вона ніколи не шукала легких шляхів, не пристосовувалася до панівних ідеологічних міфів, а тому весь час відчувала тиск офіційного літературознавства, яке люто ненавиділо її за послідовне прагнення зруйнувати зашкарублі наукові догми, за особистісне розуміння процесу становлення і розвитку національної літератури та мистецтва, за власний погляд на ключові постаті цього процесу (що абсолютно не збігалось з положеннями офіційної історіографії). Але Н. Кузякіна твердо стояла на своєму. “Завдання критики, – писала вона, – час від часу зрушувати пласти усталених уявлень, щоб на зламі їх по-новому відкривалася діалектика явищ і відтворювався складний взаємозв'язок у вічно живому потоці мистецтва”[1]. За це її високо цінували по-справжньому авторитетні старші й молодші сучасники: Борис Антоненко-Давидович, Іван Світличний, Михайлина Коцюбинська, Іван Дзюба – духовно споріднені особистості.

Наталя Борисівна належала до людей, яким не легко було жити з оточенням. Не вміла ховатися за дипломатичними фразами й безособовими зворотами. Гостре несприйняття викликали в неї люди, що намагалися будувати наукову кар'єру на політичній демагогії, догідливості, плазуванні перед можновладцями. Часами аж занадто категорична, вона могла тримати в напрузі не тільки опонентів, а й прихильників. Навіть у мене, її “пізньої” студентки й аспі-

рантки в Ленінградському театральному інституті, що знала Наталю Борисівну вже значно м'якшою і виrozumілішою, образ жорсткої Кузякіної міцно засів у підсвідомості.

Десь через рік після її смерті мені наснилося, нібито заходжу до бенкетної зали, де за довгим столом зібралося багато гостей. Назустріч підводиться жінка з роз'ясненим обличчям, і я впізнаю Наталю Борисівну. Вона в рожевому костюмчику. Моєму здивуванню немає меж. Як це? Наталя Борисівна – й рожевий колір убрання? Більшу невідповідність вигадати годі. І нараз до болю знайома “сталева” інтонація: “А тепер, Ірино, ви розкажете про все, що встигли зробити за цей час”. Зі страху починаю щось белькотіти і... прокидаюся. Як стій біжу до письмового столу, судомно перекладаю списані аркуші, але вже не дивуюся, бо все, як за життя: у її присутності чогось завжди згадувалося щось недороблене, ненаписане, спартачене, і ставало ніяково, карало сумління. Недаремно перші студенти Кузякіної називали її “сибірською язвою”, останні – “залізною леді”. Надто вимоглива як до себе, так і до інших, вона й по смерті не дає спокою. І рожевий костюмчик уже цілком доречний...

Сильна натура, Наталя Борисівна була людиною замкнутою, цуралася оголення людських слабкостей – уважала це за прояв душевного неблагородства й неінтелігентності. Не дозволяла собі, не постукавши, входити в чуже життя і не схильна була допускати когось у своє. У ситуаціях і обставинах, сповнених щоденної боротьби за свою справу і за саму себе, викувала для своєї душі щось на зразок крицевого панцира, який відмежовував її від оточення. На багатолюдних зібраннях вона завжди виглядала осібною, окремішньою, неприступною. І лише одиниці розуміли, що за позірною відчуженістю крилася душа вразлива і самотня, приховувалася туга не дозволеної собі жіночності. “Яка драма!” – сказав би Микола Куліш. “Яка драматургія!” – підтвердив би Лесь Курбас. Улюблені герої досліджень Кузякіної.

*Подається за: Волицька І. Уроки Наталі Кузякіної // Слово і час. – 2008. – № 12. – С. 33–38.

Утім, наскільки мені відомо, перед відходом Наталю Борисівну турбували інші постаті й образи. “Я знаю, як треба ставити Софокла”, – чи не останні її слова, звернені до сина. Однією фразою вона підсумувала й увиразнила те, що було наскрізною темою її власного життя і провідним мотивом усіх наукових студій.

Дослідження Наталі Кузякіної лежали у площині достоту софоклівських проблем. Історію літератури, як і історію театру вона не уявляла поза людським життям і людською долею. Парадигма “індивід – суспільство – доля” важила для неї значно більше, аніж суто естетичні й теоретичні питання. Аналіз художніх, драматургічних чи сценічних форм цікавив Кузякіну остільки, оскільки давав змогу розкрити саме цей взаємозв’язок, де мірилом усього була людина, талановита особистість з її спроможністю або неспроможністю “своїм життям до себе дорівнятись”. Творчість героїв Наталі Борисівни завжди мислилася у складному процесі їхнього національного й суспільного самоусвідомлення і самоствердження, поставала як шлях співбуття, співдії і протидії утрадиційненому порядку, обставинам історичної доби, системі. Наукові зацікавлення спрямовувалися передусім на долі митців, які в умовах ідеологічного пресингу, політичних репресій зуміли вистояти і не зламатись, знайти сили на духовно-моральний опір державній машині. Так з’являлися праці про Миколу Куліша і Леся Курбаса, Івана Кочергу і Леся Українку, багато в чому позначені ще й автобіографічними рисами, власними емоціями, внутрішнім зіставленням життєвих і творчих колізій героїв із своїм досвідом.

Наталю Борисівну чимало натерпілася за життя. Її дитячі та юнацькі літа минули в Києві. Тут вона, донька майстра музичних інструментів, почула перші звуки скрипки й фортепіано. Тут зазнала й перших ударів долі, рано втративши матір. Дівчинка росла норовливою, тринадцятирічною, 1941 р. не захотівши лишатися в окупованому місті, вирішила самотужки дістатися Ташкента, де тоді були сестра і тітка. Коли перейшла лінію фронту, її схопили свої ж і запроторили, як ворожого агента, без суду й слідства до в’язниці. Змилосердилися над дитиною бували карні злочинці, підказавши єдину можливість порятунку – симулювати божевілля. Тільки так можна було потрапити до табірної лазарету, а звідти – подати про себе звістку на волю. Вона спромоглася це зробити, витримавши попередньо всі медичні перевірки, принизливі й нестерпно болючі процедури. Ташкентські родичі майже дивом зуміли через Катерину Пешкову першу дружину М. Горького вийти на міжнародний Червоний Хрест, який узяв під захист неповнолітню дівчинку, пригрозивши припинити постачання лазаретові медикаментів. Її звільнили за особистою вказівкою Берії.

Цю історію Наталю Борисівна майже ціле життя таїла, небезпідставно побоюючись, що “літературознавці в цивільному”, аби поквитатися з нею, на свій копил витлумачать драматичну сторінку її біографії і приготують місце, як це було з багатьма радянськими дисидентами, уже в брежнєвському “лазареті” з вельми популярним тоді діагнозом “вялотекущая шизофрения”. Болюча тема почала з’являтися в її розповідях лише незадовго до смерті, і чи не вперше – під час нашої спільної подорожі до США, куди ми летіли 1993 р. на запрошення професора Іллінойського університету Дмитра Штогрини – організатора українознавчого симпозіуму. Наталю Борисівна говорила, а я ловила себе на думці, що раз по раз відкриваю для себе нову Кузякіну – несподівану й незнану, яка раптово завершує оповідь натхненною декламацією своєї улюбленої (виявляється!) Горацієвої оди “До Левконої” у перекладі Миколи Зерова про незбагненність халдейських віщунських чисел на життєвому шляху людини.

Повоєнні роки й роки хрущовської “відлиги” – найщасливіший період життя Наталі Борисівни, її наукової самореалізації. Вона закінчила філологічний факультет (спеціальність “російська мова і література”) Київського університету; при кафедрі української літератури захистила кандидатську дисертацію, віддавши перевагу саме драматургічній проблематиці. Якийсь час викладала українську літературу в Ізмаїльському педінституті та Одеському університеті, де отримала вчене звання доцента. Повернувшись до Києва, працювала заступником головного редактора видавництва “Мистецтво” (відділ театру та кіно), старшим науковим співробітником Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Тоді ж у видавництві “Радянський письменник” випустила свою першу вагому працю – “Нариси української радянської драматургії”. Перша частина (1917–1934) вийшла в 1958-му, друга (1935–1960) – у 1963 р.

У цьому дослідженні, попри, звісно, неминучу данину часові, виразно й недвозначно виявилось наукове кредо автора: високий рівень мистецьких критеріїв, відсутність кон’юнктурних міркувань і колінкування перед літературними авторитетами. Прискіпливий критик Іван Світличний назвав працю Наталі Кузякіної однією з перших серйозних спроб сучасного історико-літературного синтезу, яка відразу опинилася в центрі тогочасної наукової полеміки щодо методологічних засад вітчизняного літературознавства. Як і за якими принципами будувати історію літератури? На хронологічно поданій серії літературних портретів чи на жанрово-тематичних оглядах літератури певних періодів? На ці та інші питання Н. Кузякіна зуміла відповісти по-своєму, оригінально

й талановито, синтезувавши розгляд літературного процесу з аналізом творчості окремих драматургів. Перевага такого підходу була очевидною – літературний матеріал ніби очищається від різноманітних позалітературних чинників, художня творчість “міцно прив’язується” до епохи, з якої вона виросла, і творчі індивідуальності постають у своїх взаємозв’язках та взаємовпливах і в своїй порівняльній вартості для літератури й культури в цілому” [2].

Сама ж Наталя Борисівна пізніше не раз зізнавалася, що її переслідує почуття сорому за свої “нариси”. Час “відлиги” був сприятливим для переосмислення національної історії та найважливіших постатей, які виходили із забуття. В українську культуру поверталася духовно-мистецька спадщина 1920–1930-х років. Наталя Борисівна соромилася багатьох своїх тодішніх оцінок, зокрема драматургічного доробку пізнього Миколи Куліша. Вони скидалися на “розвінчування” і критичні “вироки” сталінської епохи. Авторка пояснювала їх прикрою юнацькою довірою до кожного друкованого рядка, незнанням і невіглаством, на яке були приречені люди її покоління “соціальними батьками” (вираз М. Куліша). Та на відміну від інших вона знаходила в собі мужність прилюдно визнавати власні помилки і провини.

Совісний учений, Н. Кузякіна підходила до історії з позиції моральної людини, поступово й наново відкриваючи для себе українське “розстріляне відродження”. Її книжка 1962 р. “Драматург Микола Куліш” уже була позбавлена багатьох попередніх ідеологічних присудів. А проте не все вдавалося просто й одразу. У першій за тієї доби “реабілітаційній” монографії про Куліша ще можна було прочитати про світоглядні “збочення” геніяльного драматурга, зумовлені “націоналістичним” впливом Миколи Хвильового та Леся Курбаса. Потрібні були роки напруженої праці над матеріалом і самою собою, щоб притаманна радянському мисленню демагогічна підміна понять “національне” і “націоналістичне” стала зрозумілою і неприйнятною. Росіянка Н. Кузякіна усвідомила це в далекі 60-ті, тим часом як значна частина українців живе і нині у викривленому колі цих понять.

“Як на мене, коли людина досліджує, вивчає, вона може змінювати свої погляди, свої думки. Одностайність – це смерть для науки. Не примушуйте мене думати так, а не інакше”, – слова, якими Наталя Борисівна в 1967 р. завершувала свій виступ на вченій раді ІМФЕ ім. М. Т. Рильського давно спрофанованої Академії наук, де, за її свідченням, добре жилося багатьом ледарям та підлабунникам, а в кожному відділі сидів свій “хатній” сексот, про що більшість, звичайно, здогадувалася. Високе зібрання мало засудити “негідний” радянського науковця

вчинок Кузякіної Н. Б., яка опублікувала у варшавському альманасі “Український календар” статтю під назвою “Народжена революцією”, розцінену як наклеп на українську радянську драматургію. Авторку звинувачували в нехтуванні ідей Жовтневої революції, оминанні керівної ролі Комуністичної партії у практиці соціалістичного будівництва, виведенні на один шабель суспільної свідомості драматургів різних ідеологічних переконань. Однак серйозніші закиди стосувались іншого. Члени вченої ради вважали, що Н. Кузякіна дала нищівну характеристику п’єсам Олександра Корнійчука, зневаживши творчість найвпливовішого драматурга 30–60-х рр. А тим часом вона намагалася бути лише гранично чесною перед собою та своїми читачами. На противагу узвичаєному славослів’ю й запобігливим епітетам обрала тверезий та об’єктивний аналіз мистецького доробку недоторканного письменника. Віддаючи належне драматургічному хистові Корнійчука, дослідниця водночас добачила в його п’єсах і зраду художнього смаку, і поверхову ілюстративність, і закамфльований під правдоподібність фальш. Цього Кузякіній не простили – вчена рада Інституту забалотувала її як таку, що не “відповідає посаді”.

Майже рік була фактично безробітною. Лише завдяки клопотанню академіка Миколи Бажана та інших впливових осіб перед партійними органами дістала змогу певний час викладати українську літературу в Київському театральному інституті ім. І. К. Карпенка-Карого як доцент, а згодом (після захисту в Москві 1970 р. докторської дисертації) і професор кафедри літератури й мови. Це був період серйозних, глибоких роздумів і – всупереч усім негараздам – виняткового злету наукової думки дослідниці.

Нова монографія Н. Кузякіної “Драматург Іван Кочерга” (1968) стала небуденною подією українського літературознавства. Уперше глибоко і всебічно осмислювалася мистецька спадщина талановитого письменника, а разом і траєкторія його духовного руху – від провінційного російського театального діяча Кочергіна до оригінально-національного українського драматурга Кочерги. Книга, написана “розумною людиною для розумних людей”, як підкреслювала тієї ж міри розумна рецензентка Михайлина Коцюбинська, вирізнялася насамперед культурою думки, якій приступні “широке охоплення матеріалу, вільний лет асоціацій, здатність переводити суто фахові питання у план моральний і філософський, уміння не лишитися на рівні факту, а постійно робити висновки “для себе” і “для нас” із нелегкого і нерівного творчого шляху письменника” [3].

Вдумлива праця над творчою біографією Кочерги виявилася світоглядно переломною для проникливої

дослідниці. У літературознавчих і театрознавчих роботах Наталі Кузякіної дедалі виразніше й опукліше звучатиме тема України, її, наскільки це було можливо тоді, реальної громадянської історії. Відтоді і творчість Миколи Куліша, і Леся Курбаса вона розглядатиме вже у зв'язку з болючим національним питанням. Аналіз новаторських естетичних шукань митців ітиме в парі з розлого аргументованою розмовою про трагічну долю патріотично налаштованого Таланту в умовах політичної несвободи. Саме на цій переломній хвилі написано книжку “П’єси Миколи Куліша. Літературна і сценічна історія” (1970), яка і своїм фактажем, і глибиною висвітлення мистецьких і суспільних проблем часу дотепер залишається взірцевою для українського театрознавства.

Переважну частину обсяжної монографії авторка присвятила плідній співпраці драматурга з режисером Лесем Курбасом. Затавровані як “ідейно ушербні” й “політично шкідливі” вистави “Народний Малахій”, “Мина Мазайло”, “Маклена Граса”, нарешті, науково осмислювалися на рівні найвищих здобутків українського театру 20–30-х рр. Наталія Кузякіна тверезо формулювала й обґрунтовувала те, до чого неймовірно тяжко пробивалася тогочасна гуманітаристика. Це був вагомий сміливий внесок ученого в справу неспотвореного повернення культурі справжнього Куліша і справжнього Курбаса. Великий “беззілець” Йосип Гірняк в еміграційних листах в Україну, до своєї колеги Ірини Стешенко назвав працю Н. Кузякіної “ новою сторінкою в нашому театрознавстві”, що “визиває на турнір сучасних молодих і майбутніх дослідників” [4]. Однак після 1970 р. впродовж двадцятилітнього періоду в Україні вже нічого кращого про Куліша і Курбаса не вийшло, та й вийти не могло.

Новий вал жорстоких репресій щодо української інтелігенції й нагінки на культуру та науку відбилися на розвиткові театрознавства, що зазнавало дедалі відчутніших утрат. Першорядні наукові й мистецькі сили змушені були покинути Україну. У Москві опинилися Неллі Корнієнко і Лесь Танюк, у Ленінграді – Наталія Кузякіна, яка в 1973 р. стала професором Ленінградського інституту театру, музики та кінематографії, читала курс лекцій з історії театру народів СРСР, провадила семінарські заняття з аналізу драми.

Переїзд до Росії не вплинув на наукові пріоритети Наталі Борисівни. Історія українського театру і драматургії залишалася в центрі уваги: вона далі досліджувала творчість Леся Курбаса, Миколи Куліша, Лесі Українки. Хоча й не мусила – ніхто б і не дорікнув за інші наукові орієнтації. Та й кому так дуже потрібні були ті імена там, у Ленінграді? Відповідала просто й лаконічно: “Треба, щоб вони знали – є українська культура”. Тому й долала шалений спротив

різномастих ідеологів, аби пробитися до читача, вихід кожної книжки супроводився тяжкою і виснажливою боротьбою. Їй вдалося видати навчальні посібники “Українська драматургія початку ХХ століття. Шляхи оновлення” (1978), “Становлення української радянської режисури (1920 – поч. 1930-х років)” (1984), а також працю “Леся Українка і Олександр Блок” (1980), знову ж таки позначену інтелектуальною відвагою, наукову вартість якої належно оцінює лише новітнє “лесезнавство”. Незвично об’єднавши в ній вершинні постаті українського і російського письменства початку ХХ ст., Наталія Кузякіна обрала ракурс “подвійного зору”, коли творчість одного митця можна роздивитися крізь призму іншого з позиції їхньої рівновеликості. У такий спосіб задекларована ідея культурної єдності означувала, по суті, ідею культурної паритетності, спрямованої на руйнування закорінених у суспільній свідомості комплексів “вищості” російської і “меншовартісності” української культури. Принцип “вільного перетікання” художніх явищ, покладений в основу книжки, давав змогу насправді вести мову про глибинний розрив і різновекторність духовних інтенцій поета державної нації і поета нації бездержавної, поневоленої. Як слушно зауважує нині Оксана Забужко, “штучно сконструйована шапка “єдинства общероссийского культурного процесса начала ХХ века” дозволила дослідниці-русиці висловити низку свіжих і оригінальних, надто для тодішнього “лесезнавства” ідей, котрі, в разі якби появилися ізсередини українських студій, без грифу “общероссийскости”, не мали б жодного шансу пройти крізь цензурні фільтри” [5].

Справді, з ленінградської далечини Н. Кузякіна мала більше можливостей висловити живу наукову думку, але це аж ніяк не означало комфортного професійного буття. Навіть на тому острівці вільнодумства, яким був у 70–80-х рр. місцевий театральний інститут, вона почувалася чужою і малозрозумілою. Не тільки через україноцентризм як такий. Її цікавили й інші теми, приміром, театральне мистецтво Прибалтики; зацікавлення реалізувалося в публікації лекцій “Режисери естонського театру 1950–1970-х років. В. Пансо” (1968) та “Режисура театру “Ванемуйне” 1950–1970-х років” (1988). З часом до кола наукових інтересів владно долучився Михайло Булгаков. Річ у тім, що підхід Наталі Кузякіної до культури був виразно націоцентричний. На протигагу брежнєвським ідеологічним постулатам про злиття націй і формування єдиної радянської спільноти вона розглядала історію театральних культур, виходячи насамперед із світоглядних позицій кожного народу, його етнопсихології, традицій, історичного досвіду, мови і мислення. Так формувалася думка про самотність, життєстійкість і незнищенність національних культур в умовах не-

сформованої або втраченої державности. На лекціях тих років вона могла дозволити собі говорити про Голодомор в Україні й геноцид у Вірменії, заперечувати прогресивну роль Петра I й героїчно вивищувати Мазепу, а Леніна з більшовиками називати великими демагогами. Усе це створювало навколо Наталі Борисівни атмосферу відчуження й мовчазного відторгнення серед викладацтва і навіть студентства.

Проте Наталя Борисівна наполегливо вчила студентів мислити самостійно. У семінарах з аналізу драми на початках заборонялося користуватися будь-якою критичною літературою. Кожен мусив навчитися формулювати власні, а не транслювати чужі, хай навіть і розумні думки. Мусив виробляти творче відчуття і розуміння п'єси, а не послуговуватися штампами чи узвичаєними судженнями. Професійна педагогіка Н. Кузякіної ґрунтувалася на ідеї поступового визрівання індивідуальності, її органічного проростання до власного духовного життя, тому на її лекціях студенти отримували не готові формули, а занурювалися в мистецькі проблеми, які потрібно було вчитися розв'язувати самим.

В останні роки життя Наталя Кузякіна зосередилася на дуже важливій для неї темі – “ГУЛАГ” і доля української інтелігенції 1920–1930-х рр. Їздила на Соловки, збирала свідчення про останні дні М. Куліша, Л. Курбаса, М. Зерова; видобувала зі сховищ КГБ і публікувала безцінні матеріали (“Архівні сторінки...”, 1992), прагнучи розкрити їхній історичний і моральний сенс. Коментувала документи про зустріч Сталіна з українськими письменниками 1929 р. на тлі їхнього протесту проти антиукраїнської спрямованості п'єси М. Булгакова “Дні Турбіних”; донесення агентів і зізнання підслідного Миколи Куліша, намагаючись при цьому зазирнути в душу зацькованої терором людини. Разом з режисером Леонідом Анічкіним (Київська студія науково-популярних фільмів, творче об'єднання “Культурна спадщина”) створила цикл документальних фільмів під назвою “Моя адреса – Соловки” (1991–1992). Вважала, що кожне покоління має свої моральні засади і моральні обов'язки, і що люди її покоління страшенно завинили перед загиблими хоча б тому, що вірили у міфотворчість вождів, що їм не вистачило мужності зробити сміливий крок навіть після XX з'їзду Компартії. І вона намагалася, хай частково, спокутувати історичну провину покоління.

Розвал радянської імперії і незалежність України Н. Кузякіна сприйняла, звісно ж, оптимістично – для неї це означало встановлення історичної справедливості. Комплекс “старшого брата” завжди був глибоко чужий їй. Та Кузякіна не була б Кузякіною, якби не

вирізнялась і в цій ситуації. У розпал національного піднесення мала свій погляд на українську мовну проблему, побоювалася поспішливості її розв'язання, вважаючи, що для зміни масової свідомості потрібні глобальні суспільні перетворення, надто великий злам, на який у недалекому майбутньому не сподівалася. Хід її думок зводився до того, що головне – це здобуття й утримання державности, а мова може зачекати, бо ж і втрата її ще не означає загибелі народу. Що ж, навіть для неї, Кузякіної, якісь речі, очевидно, до кінця близькими не були. Попри всю далекоглядність суджень. Тепер Наталю Кузякіну вже не розумів багато хто з її українських друзів. На емоційні прикрі закиди, мовляв, Вам, Наталю Борисівно, не болить Україна, не ображалася. Відповідала з жалем, але як завжди нещадно правдиво: “Щоб зникли суперечності, моє покоління мусить вимерти”.

Наталя Борисівна відійшла від нас несподівано й передчасно, не потішившись виданою в Англії (через рік після її смерті) книжкою про табірні театри на Соловках, залишивши у столі рукописи, які все ще чекають на публікацію, – але передавши уроки власного життя майбутньому і своїм учням, що вчилися в неї не тільки професії, а й мужности та віри. Крім усього іншого – віри в те, “що навіть за найтемніших часів ми маємо право сподіватися бодай якогось промінця, не стільки від теорій і понять, скільки від непевного, мерехтливого і незрідка кволого світла, котре дехто у своєму житті і праці засвічує за будь-яких обставин і котрим осягає визначений йому на землі строк”. Це слова всесвітньо відомого мислителя Ганні Арендт із книжки з промовистою назвою “Люди за темних часів”. Слова, що, на мій погляд, якнайкраще пасують Наталі Борисівні Кузякіній.

1. Кузякіна Н. Б. *Леся Українка и Александр Блок: Литературно-критический очерк.* – К., 1980. – С.165.

2. Світличний І. *Напередодні історико-літературного синтезу // Він же. Серце для куль і для рим: Поезії. Поетичні переклади. Літературно-критичні статті.* – К., 1990. – С. 345.

3. Коцюбинська М. *Уроки художника: Про книгу Наталі Кузякіної “Драматург Іван Кочерга” // Вона ж. Мої обрії: В 2 т.* – К., 2004. – Т. 2. – С. 207.

4. Див.: Ревуцький Валеріян. *Нескорені березільці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська.* – Нью-Йорк, 1985. – С. 159.

5. Забужко О. *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій.* – К., 2007. – С.98.

Ірина ЧУЖИНОВА

ДВА КРОКИ В НАПРЯМІ ДО УЗБІЧЧЯ

(До творчого портрета режисера Д. Богомазова)



Київський театр “Вільна сцена”, – його заснував 2001 р. режисер Дмитро Богомазов, – беззаперечний доказ того, що в Україні мистецтво тримається на ентузіазмі, безкорисливості та вірі у все найкраще, і лише потім завдячує своїм існуванням державній підтримці. Адже до 2006 р. колектив не мав власного приміщення, і тому змушений був мандрувати різними театральними майданчиками столиці. Пізніше своя “сцена” з’явилась. Однак, зовсім крихітна, тісна, “студійна” та “експериментальна”: для показу вистав переобладнали репетиційну кімнату, де глядацька зала займає майже половину всього простору і вміщує лише близько тридцяти місць. Кілька років тому Головне управління культури виступило з ініціативою будівництва сучасного культурного центру на Троєщині (“спальному” лівобережному районі Києва). Враховуючи досвід європейських столиць, планували об’єднати в єдиному комплексі кілька сцен, виставковий зал, організувати студії, в тому числі і дитячу театральну. Дмитро Богомазов мав очолити цей центр... Але, як то завжди у нас буває, благородний намір так і залишився мрією – завчасно перелякани і недовірливі до будь-яких дій з боку влади, мешканці району на численних громадських слуханнях категорично відмовились від будівництва культурного центру на запланованій території. Так в окремо взятому місті перемогла демократія і прогало мистецтво. Хоча по-іншому, здається, і бути не могло.

Утім, ані масштаби театального приміщення, ані його вишукані архітектурні принади ніколи не були запорукою значущості й талановитості вистав. Підвал чи горище – ось зазвичай традиційне середовище

для народження та апробації нових мистецьких форм. У випадку із “Вільною сценою”, як на мене, брак ігрового простору – одна із найперших провокацій, що кидає “виклик” режисерській майстерності та фантазії Дмитра Богомазова. Вистави режисера на “Вільній сцені” – це складне і вишукане поєднання мультимедійних технологій, стилістики драматичного театру із прийомами відео-арту, перфомансу, тривимірних інсталяцій. Проте пошук нових аудіовізуальних комбінацій, спроби оволодіти сучасною театальною “мовою”, випробувати можливості, які дає накладання різних естетик і технологічних прийомів, не є самоціллю творчих експериментів Богомазова. Помиляються ті, хто вважає, нібито захоплення формою негативно відбивається на змісті вистав, нівелює високе мистецтво театру до рівня банальних “картинок”, вигадливих, проте порожніх. Дві останні в часі вистави цього театру – “Жінка з минулого” Р. Шиммельпфенніга (до речі, відзначена одразу двома нагородами професійної театальної премії “Київська Пектораль” – за найкращу режисуру і як найкращий спектакль 2007) та “Солодких снів, Річарде” за В. Шекспіром (2008) – доводять наразі протилежне.

Евтаназія для кохання

П’єса сучасного німецького драматурга Роланда Шиммельпфенніга способом фіксації подій та інтонацією розповіді схожа на безсторонній протокол кри-

Сцена з вистави “Жінка з минулого” Р. Шиммельпфенніга. Режисер – Дмитро Богомазов. Театр “Вільна сцена” (Київ), 2007 р.

міналіста. Фабула, якщо переказувати її в побутовому ключі, можливо, нагадає про традиції класичної європейської драми: розміреність і спланованість життя сорокарічного голови сім'ї Франка раптом порушує повернення жінки, яку він кохав двадцять чотири роки тому. Її звать Роммі Фоктлендер, і вона вимагає виконати обіцянку “кохати завжди”, яку Франк дав одного давнього і ним уже забутого літа. Але герой вважає, що в минуле повернення нема, і “двадцять чотири роки так просто не перекреслиш”. Усе закінчується трагедією – Роммі помщається Франкові, вбиваючи його сім'ю, а потім і його самого. В п'єсі, щоправда, є ще одна прикметна особливість: час цього твору “нелінійний”, його плин зумисне зруйновано і складено наново. Але відтворено нібито недбало, зі зміщенням, аж до зворотного, причинно-наслідкових зв'язків. Кожний епізод твору – окремий “кадр” із ракурсом погляду на події різних героїв,

повний перелік функцій мультимедійних технологій в окремій виставі.

Загалом, Дмитро Богомазов в “Жінці з минулого”, свідомо знехтувавши соціальними чи побутовими аспектами твору, продовжив складні і, мабуть, безкінечні розмірковування над феноменом смерті, які прямо чи опосередковано присутні майже у кожній виставі режисера. І якщо взагалі можливий філософський трактат у вигляді коміксу, то ця вистава саме і є вдалим прикладом приблизно такого полярного поєднання форми та змісту.



Яна Соболевська – Тіна, Олександр Комаренко – Анді у виставі “Жінка з минулого” Р. Шиммельпфенніга. Режисер – Дмитро Богомазов. Театр “Вільна сцена” (Київ), 2007 р.

Світлана Штанько – Клаудія, Володимир Канівець – Франк у виставі “Жінка з минулого” Р. Шиммельпфенніга. Режисер – Дмитро Богомазов. Театр “Вільна сцена” (Київ), 2007 р.

які одночасно є учасниками історії та її свідками і коментаторами.

Така свідомо порушена структура п'єси вимагала б від постановника насамперед окреслення чіткого внутрішнього ритму вистави, на якому й триматиметься логіка дії. І Богомазов знайшов, як на мене, найвлучніше, але водночас найскладніше, вирішення цієї проблеми – режисер нерозривно поєднав відео-проекційний візуальний ряд (що загалом можна назвати допоміжним повноцінним відеофільмом, автори – Олег Чорний та Геннадій Хмарук) із дією на кону. В результаті здобули ефект вражаючої художньої сили, краси, функціональності. Швидка зміна місця дії, враження поглиблення і розширення затісного простору сцени, коментарі щодо внутрішнього стану героїв (їхні спогади, сни, жахи, мрії), породження нових метафор і множення смислів – ось далеко не

У режисерській інтерпретації Роммі Фоктлендер (актриса Катерина Качан) схожа на тиражовану японськими фільмами жахів примару: плащ, крилатий капелюх натягнутий на півобличчя, з-під нього вибиваються пасма волосся. Виразно окреслені губи. Скупі жести, хрипкий голос на межі шепоту і шипіння. Вона і є сама смерть, що з'явилась у подібні колишньої коханої, щоб виконати вирок за зраду, або ж, навпаки, врятувати людей від необхідності імітувати життя. Але містика у виставі не домінує, вона розчинена в натяках, у передчутті невідворотного, в дивних збігах і алюзіях.

Можливо, щасливе колись життя подружжя Франка (Володимир Канівець) і Клаудії (Світлана Штанько) нині звелось до автоматизму звички. Спосіб акторського існування режисер пропонує підкреслено умовний, спрямований на розкриття ситуації, а не



Сцени з вистави “Солодких снів, Річарде” за В. Шекспіром. Режисер – Дмитро Богомазов. Театр “Вільна сцена” (Київ), 2007 р.

внутрішнього світу героїв. Сказати, ця сімейна пара більше схожа на роботів-андроїдів: короткі, уривчасті репліки, позбавлені будь-яких емоцій та інтонацій – спілкування для них уже давно лише спосіб обміну корисною інформацією. Механізовані, вивірені до міліметра раціональні рухи – лише для переміщення тіла в просторі. Вони обоє вбрані в однакові смугасті піжами, що скидаються на арештантський одяг. Так, у їхньому житті несподіванок не більше, ніж у розкладі поїздів. Але стабільність і спокій вимагають певних жертв. До того ж, не все так трагічно, адже було і кілька щасливих моментів. Наприклад: Клаудія показує Франкові пакет, який вона зберігала з часів їхньої весільної подорожі – він приємно вражений і розчулений – на їхніх обличчях застигли тіні посмішок – відеопроєкція Ейфелева вежа і яскраві життєрадісні святкові феєрверки...

Їхній син Анді (Олександр Комаренко) до безтями закоханий в Тіну (Яна Соболєвська), але батьки вирішили переїжджати кудись далеко і, зрозуміло, розлука неминуча. Він теж обіцяє кохати вічно і, як Франк двадцять чотири роки тому, ламає своє слово. Анді, зрадивши кохання, загине першим, тому що життя, втративши сенс, втратило і право на існування.

Однак, навряд чи у хлопця є можливість це збагнути. Єдиний, кому це вдасться – Франк. Роммі настійливо просить його пригадати їхнє спільне минуле. Він безсило відмовляється. Однак наприкінці вистави, незадовго до загибелі, пам'ять до нього раптом повертається. Франк стоїть нерухомо, тільки очі все більше округлюються, зіниці розширюються, рот самохіть розкривається все більше і більше – іноді

здається, ніби спогади, зсередини напіраючи, вихлюпуються назовні. На відеопроєкції у пришвидшеному темпі “збирається” колаж із фотографій, журнальних витинок, окремих предметів, в якому промайне і фото “Бітлз”, патлаті хіпі, давно немодний одяг, одне слово, минулі часи, а з ними повернулось і гостре забуте відчуття справжнього безтурботного щастя. Ця хвилинка спогадів перекреслює собою два десятиліття нудного життя. Смерть для Франка не “трагічний фінал”, а бажаний порятунок, навіть милосердна евтаназія.

...Упродовж вистави Анді завзято креслить скрізь свій особистий знак – як свідоцтво присутності на цій планеті. Іронічно пародіюючи прийом драматурга, Богомазов “малює” у відеопроєкції білою крейдою будиночок (чотири стіни, дах, лампа звисає зі стелі), а в ньому дві постаті, обведені по контуру, як на місці вбивства. Контур – ось усе, що лишається від об'єм-



Сцени з вистави “Солодких снів, Річарде” за В. Шекспіром. Режисер – Дмитро Богомазов. Театр “Вільна сцена” (Київ), 2007 р.

ної плоті, від живої людини залишається тінь, від полум'я юнацького кохання – світло лампи під стелею родинної оселі. Режисер лише фіксує незворотні перетворення і той факт, що смерть уже закладена, запрограмована, передбачена у кожній з форм буття. Але фізичне знищення тіла не є синхронним із загибеллю духа. І в цьому, забажавши, можна розгледіти надію на можливість безсмертя.

Сон про пекло

Вистава “Солодких снів, Річарде” – своєрідне продовження технологічних експериментів і філософських роздумів, розпочатих у попередній роботі. Але якщо в “Жінці з минулого” основна увага постановників належала візуальному ряду, то в “електроакустичній опері-перфомансі”, створеній у рамках

міжнародного арт-фестивалю “Black/North SEAS”, як можна здогадатись із заявленого театром жанру, прискіпливо вивчались виразальні можливості звуку.

Власне, треба одразу зазначити, що в основу п'ятидесятихвилинного дійства покладено не всю хроніку Шекспіра, а лише славнозвісний епізод сну Річарда перед вирішальним боєм із Річмондом, в якому, як усі пам'ятають, до жорстокого вбивці приходять з прокльонами його жертви. Для того, щоб знайти адекватний художній еквівалент для втілення примхливо-моторошного світу нічного жакіття, Дмитро Богомазов разом із композитором і програмістом Данилом Перцевим та звукорежисером Олександром Кохановським застосовують, сказати б, прийом звукової імпровізації. Спеціальний мікрофон вловлює голос актора, за допомогою комп'ютерної програми звук видозмінюють, і через динамік він повертається на сцену, але при цьому або в іншому регістрі, або з іншою силовою віддачею. Зауважу, що “обробка” звуку відбувається за абсолютно довільною, нефіксованою схемою, тобто спрогнозувати результат і тим паче спробувати його повторити – технічно неможливо. Таким чином, речитативи-прокльони привидів (Катерина Качан, Поліна Войневич, Яна Соболевська, Володимир Канівець) перетворюються на своєрідний “словоспів” із складними колоратурними пасажами, що зриваються то у завивання, то у шепіт. Окремо треба наголосити на неабиякій вправності та майстерності виконавців, тим паче, що текст у виставі звучить мовою оригіналу.

Річард (Олександр Лебедев), стоїчно вичікуючи рятівних пауз, намарно затулятиме вуха – згубні звуки, як “сік отруйної блекоти”, проникатимуть просто в мозок. У фіналі, виснажений і переможений, він намагатиметься підвестися, але ноги, ніби ватні, не в змозі витримати вагу тіла. Річард, як маріонетка із послабленими нитками (режисер з пластики Лариса Венедиктова), безпорадно шукатиме точку опори – той внутрішній стрижень, що розкришився під дією згубних звуків чи від порухів сумління. Врешті привиди вбивають знесиленого і безпорадного короля.

Однак, віддамо належне режисерові, який навіть у таку, здавалося б, ескізну замальовку, здійснену задля тамування власної експериментаторської цікавості, вклав глибокий і асоціативно вишуканий зміст. Річард в цій “опері-перфомансі” чимось невловним нагадує Гамлета. Чи то флейта, на якій він грає на початку вистави, мимоволі відсилає, чи то прямолінійно цитує рядки “вам здається, що ви знаєте, де на мене натиснути, і ви хотіли б видути з мого серця тасмницю”. Або, як і Гамлет, цей Річард наче ладен поскаржитись: “Мене могли б замкнути в горіховій шкаралупі, я однаково почував би себе королем без-

межних просторів, якби не сни, мої погані сни”... І привиди, як передвісники нещастя і смерти, що раптом з'являються до живої людини і кровожерливо вимагають зведення рахунків, вочевидь римуються також.

Так чи інакше, але сон Річарда, що закінчується смертю, цілком і сам може бути смертю, чи то пак її продовженням у вічності. І сон цей і кара, і пекло, і відповідь на так і не озвучене гамлетівське питання.

Загалом же можна сказати, що театр “Вільна сцена” має ще одну принадну особливість, можливо, найголовнішу. Студійна атмосфера, умисно неакцентована



Олександр Лебедев у виставі “Солодких снів, Річарде” за В. Шекспіром. Режисер – Дмитро Богомазов. Театр “Вільна сцена” (Київ), 2007 р.

ний флер маргінальності, кільканадцять натхнених молодих акторів, щире, безпосереднє, майже дитяче захоплення постановників від можливості розширити територію театру, їхнє задоволення від спільної творчості – все це навіть на емоційному рівні, як на мене, вабить і підкорює глядача. Адже, чим далі, тим відвертіше театр перетворюють на “виробництво” певного “продукту” для споживання, нехтуючи умовою, що вистава насамперед мала б нести в собі ознаки особистої глибинної причетності, зацікавленості, схвильованості митців. Однак вистави театру “Вільна сцена” неспростовно доводять, що мистецтво ще не втратило вміння приємно дивувати і вчити глядача цінувати це неперевершене відчуття.

В'ячеслав ХІМ'ЯК

ІРОНІЯ І БІЛЬ РЕЖИСЕРА ОЛЕГА МОСІЙЧУКА

Тернопільський академічний драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка – один із численних обласних театрів України, що сьогодні, на жаль, обділені професійною увагою театральних критиків. А поза тим у цьому колективі працювали і працюють митці, чия творчість заслуговує на фіксацію, аналіз, дослідження.

Мова йтиме, зокрема, про постанови режисера Олега Мосійчука на сцені Тернопільського академічного обласного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка.

“Театральне життя” О. Мосійчука складалося доволі вдало. Закінчивши навчання у Дніпропетровському театральному училищі (1979), він працював у Волинському музично-драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка. У роки військової служби (1980 – 1982) він – в ансамблі пісні і танцю ПрикВО. Далі – Тернопільський, тоді ще музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка (1982–1985), з 1985 по 2000 р. – Рівненський музично-драматичний театр ім. М. Островського. Зіграні у цей період ролі: Антоніо (“Моя професія – синьйор з вищого світу” Дж. Скарначі та Р. Тарабузі), Стецько (“Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ'яненка), Гамлет в одноіменній трагедії В. Шекспіра та ін. У 1988 – 1993 рр. О. Мосійчук – студент кафедри режисури у Київському театральному інституті ім. І. Карпенка-Карого (майстерня народного артиста України, лауреата Національної премії України ім. Т. Шевченка С. Данченка).

У 29 років – головний режисер Рівненського музично-драматичного театру ім. М. Островського (1992 – 2000)! У 1993 р. – заслужений артист України; лауреат численних премій: ім. М. Садовського (1997), літературно-мистецької премії ім. С. Воробкевича (2002). Головний режисер Чернівецького музично-драматичного театру ім. О. Кобилянської (2000 – 2004). Від 2004 – режисер Тернопільського академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка.

Олег Мосійчук – режисер трагікомічного світосприйняття, що підтверджують його вистави, здійснені на сценах дванадцяти театрів України. Саме це і є однією з найцінніших рис його таланту – прагнення глибоко, філософськи осмислити наше буття, шукаючи та видобуваючи у своїх виставах і сльозу, і сміх. Ця риса в нього – від улюбленої драматургії Шекспіра та Миколи Куліша.



Сцени з вистави “Сльози Божої Матері” У. Самчука. Режисер – Олег Мосійчук. Тернопільський академічний драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 200? р.

Режисерський почерк Олега Петровича своєрідний, впізнаваний, хоча вільний і часто несподіваний. Він не цурається в одному випадку вільного поводження з текстом, скорочуючи репліки чи переставляючи сцени, дописуючи пролог чи міняючи фінал (“Казка про Моніку” С. Шальтяніса та Л. Яцинявічуса, “Патетична соната” М. Куліша, “Того далекого літа” Я. Стельмаха, “Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ'яненка), а в іншому (“Дами і гусари” О. Фредра, “Тіль Уленшпігель” Г. Горіна за Ш. де Костером) шанобливо оберігає кожну репліку, не даючи акторам права змінити послідовність слів у реченні. Звісно, і те, й інше у сучасному театрі – не новина. Однак причина такого чи іншого способу спілкування з першоджерелом – його творча таємниця. Він не впадає в крайнощі, не дозволить вилучити з класичного

твору половину (а то й більше) тексту, редагуючи на власний розсуд, а до того, що залишилося, додати сучасні пісні-танці і без тіні сорому зазначити на афіші ім'я класика. Вся творчість О. Мосійчука живиться любов'ю і глибокою шаную до першоджерела.

Коли 2004 р. у Тернопільському академічному обласному драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка взяли до постанови комедію “Євангеліє від Івана” А. Крима, закралася прикра думка: “І що тут можна зробити? Все у п'єсі до певної міри знане, доводилося десь бачити, десь чути”. Та згодом був представлений кінцевий варіант драми – і для сумнівів уже не залишилося місця. Режисер запропонував стрункий сюжет, відсікаючи несуттєві відгалуження, фокусуючи увагу на центральному образі комедії – Іванові.

У бесіді з молодими колегами видатний російський режисер Георгій Товстоногов наголошував, що над “сучасною п'єсою треба працювати так, як над класичною, і навпаки – над класичною так, як над сучасною”[1]. Ця хрестоматійна вже теза спонукала режисера О. Мосійчука піднести сучасну п'єсу до рівня класики.

У роботі над виставою за п'єсою А. Крима перед режисером і виконавцями ролей поставала низка непростих запитань. По-перше, назва п'єси суперечила жанрові. “Євангеліє від Івана” налаштовує на високу духовну тональність – і раптом – комедія. Нагадаємо: лексема Євангеліє перекладається із давньогрецької як блага вість. А коли так, то комедія не може зводитись лише до вияву пороків суспільства, вона мусить нести благу вість – як зберегти українцям душу. В них уже все забрали, зробили їхню державу “країною глухонімих”[2], перетворили їх на їхній же землі на бидло, німу худобу, розвіяли по світах. Єдине, що у них залишилось – це душа.

По-друге – блага вість йде від Івана, сільського фермера, який мріє засяяти покинуті землі

“плодом і цвітом” [3], повернути селу його правічне значення. Щоб досягти мети, Іванові доводиться йти на компроміс із власною совістю. А совість – це приявність Бога в душі: “По вірі воздасться” [4]. Він кожен крок звиряє з іконою Архангела Михаїла. З цією іконою Іванів дід пройшов сибірські табори, зберіг її, а вона зберегла його. Воістину сказано: “Не хлібом єдиним ...” [5]. Яку ж треба мати душевну силу, аби витримати те, що діється тепер в Україні?! Не витримав Іван, бо заростає бур'янами земля – помирає село!

І врешті – Іван також помирає.

Режисер іде непростими шляхами, трактуючи тему смерті. Йому вдалося знайти єдино вірний спосіб естетичного перетворення страху та співчуття – іронія і сміх.

Ось аристотелівське визначення іронії: “Іронія – є удавання в бік применшення” [6]. Іронія викликає задоволення і сміх, применшуючи велич, роблячи її незначною, – відбираючи в неї емоційну напругу. На місце трагедії сьогодні претендує чорна комедія, що іронічно тлумачить наші нещастя і навіть смерть.

Авторитетна журналістка і шанувальниця театру Галина Садовська про виставу пише так: “Євангеліє від Івана” сприймається як вибух, як бомба, бо ми ще не бачили на сцені такого нещадного зрізу нашої дійсності – без недомовок, без езопової мови, надуманих прикрас, вистава справжнє потрясіння. І неправда, що спостерігати на кону за тим, що ми бачимо повсякденно в житті, нецікаво, що людина йде в театр тільки



В'ячеслав Хім'як – Іван, Мирослав Коцюлюк – Петро Григорович, Сергій Андрушко – Гриша у виставі “Євангеліє від Івана” А. Крима. Режисер – Олег Мосійчук. Тернопільський академічний драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 2004 р.

для того, аби відпочити від гіркої прози буднів. Усе залежить від того, яке дійство розгортається у світлі рампи і яких струн людської душі воно торкається і чи взагалі торкається”[7].

Режисер ставить важку трагедійну крапку у комедії. Повільне вознесення Івана до неба – над землею, проблемами, часом. Іван стає нашою пам’яттю, частиною нас самих. І здається, що сам Бог, хвилюючись, читає вустами хлопчика-підлітка початок “Євангелія від Івана”: “Був чоловік на ім’я Іван, котрого Бог послав, щоб він свідчив про світло і щоб усі повірили свідченням його. Отож, він у світ прийшов, але світ так і не зміг пізнати його” [8].

Нова режисерська робота О. Мосійчука “Ціною крові” за Лесею Українкою на сцені Тернопільського обласного академічного театру ім. Т. Г. Шевченка та ще декілька спостережень змусили задуматись над проблемою про ставлення сучасного театру до класичної драми.

Ми уже звикли до того, що манера роботи з класикою у багатьох режисерів дуже вільна. Класичний персонаж сьогодні може, скажімо, вийти на сцену в сучасній одежі, і авторське опрацювання текстів для постанови – явище цілком сучасне.

Режисер О. Мосійчук, задумавши виставу “Ціною крові”, узяв за основу драматичну поему Лесі Українки “Одержима”, вилучивши цілий ряд сцен, він перемонтував ті, що залишилися, і доповнив майбутню виставу образами Юди та Старого з іншої п’єси Лесі Українки – “На полі крові”. Так виникло трагедійне дійство, темою якого став пошук істини, осмислення віри в собі, розуміння Бога як найвищої субстанції сутності людини, для якої Бог – це любов, а любов – це Бог.

Образ обпаленого світу, поданий художником Г. Лоїком – не просто мальовнича барва Близького Сходу, він значно об’ємніший і значущий. Це символ застиглої історії, що не здатна рухатись далі, бо людські душі і серця також обпалені горем і болем.

Театр, призначений за своєю природою розрізняти реальність і гру, актора і роль, іноді хоче забути про це, хоче експериментувати на межі своїх можливостей. Режисер відмовляється сприймати будь-який текст, в тому числі й класичний, як іншу реальність. Він звертається до глядача, якому байдуже, що йому показують. Переписуючи, деконструюючи тексти, написані сто, чотириста, тисячу років тому, театр відчуває в них категорію істини і правди. І тут можливості класики виявляються безкінечні.

Шукаючи виражальних засобів, режисер О. Мосійчук уміло використав, окрім текстового матеріалу, величезні можливості пластики (пантоміми, танцю), світла, музики, що разом із дієвою сценографією творять потужний емоційний потік свідомості. Шлях до втілення драми подібного стибу – сучасний етюдний метод в режисурі, який дає можливість розуміти драму не як готову форму чи картину для відтворення, а як матеріал для власного творення, що може призвести до конфлікту з авторським текстом. Тут виникає вільне поводження з класикою: етюдний метод в такому випадку не тільки засіб відмови від тексту, а й особливий шлях до втілення задуму.

Цей метод реалізації класичної драми дає режисерові змогу витворити зони дії без тексту, майстерно використовуючи гру світла, чергування шумових ефектів, поєднання музики і тиші тощо. Дорогоцінним надбанням вистави варто вважати створення низки режисерських метафор: падіння зорі, Боже покарання каменепадом, ріка крові, розп’яття Месії, плетення і воздвиження тернового вінка. Ці міні-вистави у виставі викликають подив, вражають своєю простотою і органічною довершеністю.

Темпоритм вистави “Ціною крові” нагадує поштовхи розтривоженого серця. Фінал вистави залишається відкритим, на душі в глядачів неспокійно: невже навіть така історія нічого не навчить нас?!

Ярослава Мосійчук – Міріам, Олександр Папуша – Месія у виставі “Ціною крові” за Лесею Українкою. Режисер – Олег Мосійчук. Тернопільський академічний драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 2005 р.

Великого напруження вимагало і втілення на тернопільській сцені однієї з найскладніших філософських трагедій М. Куліша – “Патетичної сонатаи” (2006). Тепер навіть важко уявити, що цієї вистави могло не бути...

Режисерові вдалося створити широке трагедійне видовище, сказати б, рефлексію “українського абсурду”, що стрімко зближує історичне минуле з нашою дійсністю. У своєму прагненні бути вірним не найгірший “інтелігентській” звичці пам’ятати минуле в ім’я того, щоб воно не повторилося, режисер (треба з жалем визнати) доволі самотній. Це, власне, проблема українського театру. Наш час вимагає кардинального перегляду історичних стереотипів. Основне надбання вистави “Патетична соната”: персонажі намагаються в окружинах гармонії минулого розгледіти закони нового життя, їм не завжди зрозумілі і, головне, не підвладні. І це виглядає як абсурд: персонажі стають героями фарсу, що одягли костюми трагедійних акторів, і на такому історичному тлі стають з волі режисера жалюгідними.

Переглянувши виставу, письменник О. Вільчинський писав: “...наш Тернопільський академічний театр чи не вперше і, сподіваюся, не в останнє, зробив спробу доступними засобами сказати своє слово на тому “ярмарку суєти”, який ми щодня спостерігаємо на наших вулицях, майданах і на екранах телевізорів також. Шевченківці обрали для цього “Патетичну сонату” Куліша. Вибір п’єси режисер-постановник напередодні прем’єри пояснив тим, що зображений Кулішем спалах пристрастей у 1918 році в Києві все

ще нагадує те, що ми маємо сьогодні. І з цим важко не погодитись” [9].

П’єса М. Куліша складається з великої кількості розрізнених епізодів. Режисер і сценограф віднайшли вдале рішення, створивши із мозаїчних на перший погляд компонентів п’єси цільне сценічне видовище.

Режисер-постановник О. Мосійчук доклав багато зусиль, щоб наблизитися до першого варіанту п’єси М. Куліша. У виставі маємо нетрадиційний погляд на революційні події в Україні та дійсність, втілену в яскраву метафору-символ. Гранична чіткість дії підпорядкована виразному темпоритму. Величезну увагу режисер приділив глибинним взаєминам дійових осіб між собою та часом (дійсністю), витворюючи потужний акторський ансамбль. Завдяки такій естетичній концепції режисер дав узагальнений образ епохи. Художник В. Якубовський створив чорно-сіре сценічне середовище, яке дуже нагадує замальовку олівцем, яку виконав солдат-художник у перерві між боями. Відсутня зайва побутова деталізація. У штрихах пульсує тривога. Все і всі в очікуванні чогось фатального. І тільки обертання кола, як гігантські жорна, перемелюють людські долі.

...Сцену перетинає залізнична колія, тут промчить десь надовго зупинений потяг... А над майданом здіймається до сірого неба важкий каркас будинку, де мешкають головні герої. На першому поверсі у закутку – вчитель Ступай-Ступаненко з дочкою Мариною. На другому – генерал Пероцький з синами та прислугою. На третьому – Зінька. Під самим дахом, найближче до неба – поет Ілько. Із тем-

Сцена з вистави “Ціною крові” за Лесею Українкою. Режисер – Олег Мосійчук. Тернопільський академічний драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 2005 р.



ржави, з глибини, з історії з'являються персонажі. Для режисера ці чіткі, графічні мізансцени принципів. Зауважимо, що в “Патетичній сонаті” О. Мосійчука світло і темрява виконують особливе смислове навантаження. Метастази темряви поглинають світло, яке вихоплює трагедію нищення. Страх витає у повітрі. Люди будуть міняти прапори, сперечатимуться та мітингуватимуть до повної втрати голосів, нищитимуть одне одного. Топтати і розтоптувати найвищі людські прагнення та чисту любов. І ніхто нічого змінити не зміг. Немає правих і лівих, усе змішано в ненависті. Реквіємом звучить “Патетична соната” Бетовена. У фіналі божевільний музикант, зірвавши з себе ознаки часу, залишається чистим святим Блазнем, якому суджено розповісти про трагедію, яка відбулася з нами і яка, можливо, чекає на нього...

Сиплеться передвиборна друкована агітаційна продукція, змішана з мильними бульбашками. На колії мертвий поет Ілько, а Марина, яку поранив Ілько, випускає на волю його голубів, його мрії – й помирає. Жорна революції перемололи найсвятіше – любов і совість. Знищено й Бога в наших душах. Перемелювати усіх та все – принцип будь-яких революцій. На вічному циферблаті історії висвічуються усі групи персонажів, лунає сміх голого Блазня. Такий потужний емоційний патетичний режисерський акорд на завершення вистави.

У виставах “Євангеліє від Івана”, “Ціною крові” та “Патетична соната” яскраво проявляється прагнення режисера відтворити глибинні підтексти, приховані думки, і ці прагнення, без сумніву, викликають повагу.

В одному з численних інтерв'ю режисер О. Мосійчук засвідчив, що тяжіє до власних інтерпретацій високої літературної класики [10].



Світлана Прокопова – Марина, Микола Бажанов – Андре у виставі “Патетична соната” М. Куліша. Режисер – Олег Мосійчук. Тернопільський академічний драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 2006 р.

Сцена з вистави “Патетична соната” М. Куліша. Режисер – Олег Мосійчук. Тернопільський академічний драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 2006 р.



Брак талановитої драматургії сьогодні вимагає від режисера творити виставу, беручи літературні тексти, не призначені для сцени. Літературними джерелами для створення нових драматичних текстів стає проза А. Чехова, М. Булгакова, І. Багряного, П. Загребельного, М. Матіос, У. Самчука та ін.

Відсутність в українському театрі нових вагомих п'єс про замовчувані сторінки нашої історії (зокрема йдеться про голодомор та визвольні змагання УПА) заповнюються драматургією сумнівної художньої якості. Потреба сказати своє слово про геноцид українського народу була спонукою для Олега Мосійчука взятися за перо – інсценізувати роман Уласа Самчука “Марія”. Так з’явилась на афіші шевченківців народна трагедія “Сльози Божої матері”. Вистава правдива і болюча, і можливо, вона виявилась саме такою тому, що драматург і режисер – одна особа.

Нова робота режисера вкотре засвідчила: в театрі працює митець особливого складу – талановитий режисер, якому під силу широке трагікомічне театральне видовище, і поет-оповідач з тонким чуттям проблем нашого непростого буття, який говорить до нас сучасною театральною мовою.

Створення оповідань для театру – надзвичайно важливе, дуже нелегке, а тому й дуже похвальне уміння поета і постановника. Аристотель писав, що “автори спочатку досягають успіху у створенні видовищності, потім у створенні характерів, потім мови і тільки після довгої праці в написанні і постановці оповідань”[11]. Тому зовсім не випадково те, що до найяскравіших режисерів, яким властиве уміння створити єдине оповідання і довести його до глядача від початку до кінця належать Петро Фоменко і Лев

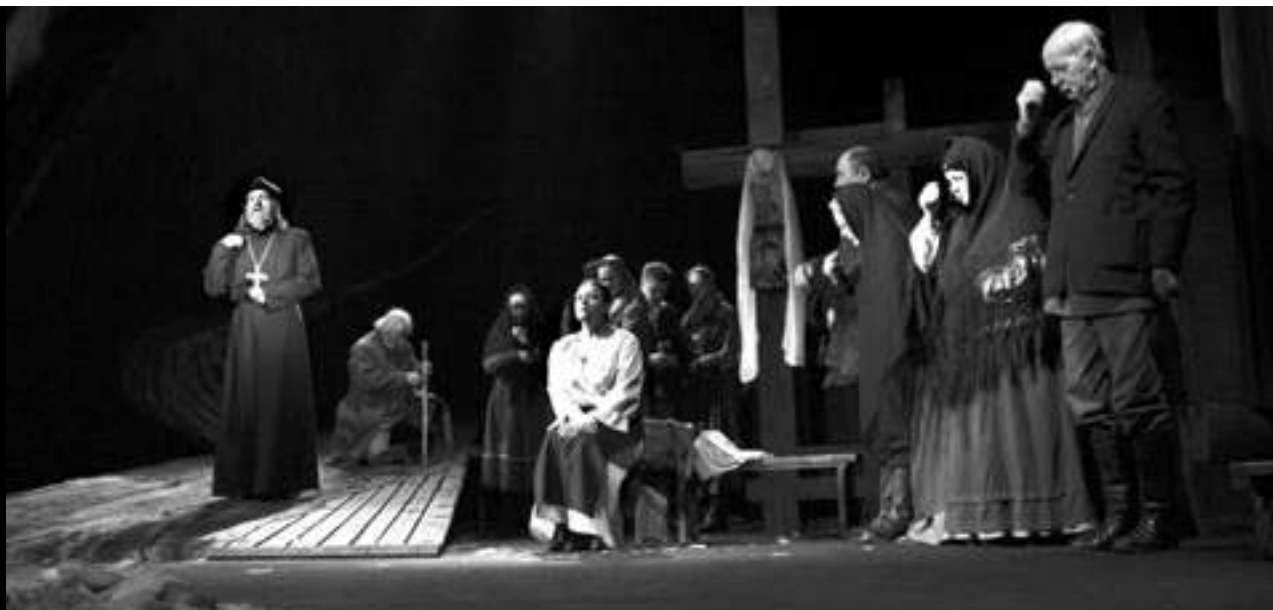
Додін – росіяни, Анджей Вайда – поляк, Кама Гінкас – литовець, Федір Стригун – українець та інші.

Нарешті, і в режисерських спробах О. Мосійчука бачимо пристрась до красного письма, до створення нових оповідань для театру; висловлюючись класично, режисер прагне стати поетом. Успіху у видовищності він уже досягнув, та, за Аристотелем, це значить тільки те, що він ще молодий і при самому початку свого шляху.

Отож, виходячи з вищесказаного, режисерські новації Олега Мосійчука, його методи роботи над створенням театральних вистав, позначених незаперечними рисами нової театральної мови, мають перспективи подальшого розвитку та заслуговують глибокого театрознавчого дослідження.

1. Товстоногов Г. *О профессии режиссёра.* – ВТО. Москва, 1965. – С. 84
2. Крим А. *Євангеліє від Івана. Рукопис.* – С. 31.
3. *Там само.* – С. 21.
4. *Євангеліє від Матвія, гл.9, в.4.*
5. *Там само, гл.4, в.4.*
6. *Аристотель. Поэтика.* – Т. 4. – С. 640.
7. Садовська Г. *Євангеліє від Івана // Вільне життя.* 1 травня 2004.
8. *Євангеліє від Матвія, – вірш 6,7,10.*
9. Вільчинський О. *“Патетична соната” на тлі нинішніх виборів // РІА-Плюс.* – 2006. – 15 березня.
10. Собуцька В. *До глядачів з відкритою душею // Свобода.* – 2005. – 23 квітня.
11. *Аристотель. Поэтика.* – Т. 4. – С. 660.

Сцени з вистави “Сльози Божої Матері” У. Самчука. Режисер – Олег Мосійчук. Тернопільський академічний драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 2008 р.



Розділ “Про відмовний рух” узято з курсу лекцій С. Ейзенштейна “Режисура. Мистецтво мізансцени”, прочитаного для студентів ВДІКу 1933–1934 рр. Закон негації (заперечення) – один з важливих елементів психології творчості. Відмовний рух є його органічною складовою. Внутрішня енергетика, просторовий вияв цього руху в роботі режисера та у грі актора є важливим психологічним засобом впливу на глядача.

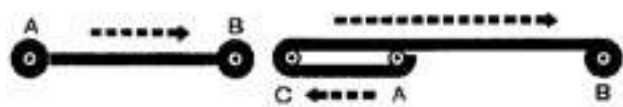
Сергій ЕЙЗЕНШТЕЙН

ПРО ВІДМОВНИЙ РУХ

Той рух, який ви маєте намір зробити в один бік і попередньо виконуєте у протилежному напрямку (частково або повністю), в практиці сценічного руху називається “рухом відмови”.

Це одна з наскрізних закономірностей, яку неминуче зустрічаємо на всіх етапах і в усіх різновидах виражальних побудов.

У сценічній практиці найпростіший вияв “відмови” полягає в тому, що коли вам необхідно від пункту А перейти до пункту В, ви спершу відходите до якогось пункту С, розташованого навпроти пункту В, а відтак зламавши напрямку руху до С, на протилежний і проходячи знову через А, підходите до В. Тобто ви подолаєте шлях А – С – В.



Неймовірно, на перший погляд, явище у просторовому переміщенні при уважному розгляді виявляється однак дивним лише з огляду на несподівану сферу застосування, але не саме “в собі”.

Справді, коли вам треба вдарити по будь-чому з великою реальною затратою енергії, ви спочатку замахнетеся кулаком, ломом чи молотом у протилежний бік і з цього крайнього пункту завдаєте удару. Коли вам треба перестрибнути через щось, ви відбігаєте у протилежний бік від перешкоди, щоб узяти розгін.

Це один з основних законів руху, бо коли тільки вам потрібно виконати будь-яку дію зі справжньою затратою сили, ви одразу ж інстинктивно правильно відчуваєте цей органічний закон: не дотримуючись його, ви просто неспроможні виконати бажану дію – перестрибнути через перепону або ввігнати цвях у дошку.

Несподіванка починається тоді, коли вам вказують, що цей органічний закон діє завжди і всюди для будь-яких проявів.

І якщо відмовний змах необхідний для удару по голівці цвяха, то для “удару” по психіці глядача, коли в неї треба “всадити” той чи інший сценічно виразний елемент, ваша дія повинна звернутися усе до того ж принципу відмови і в тому ж принциповому напрямку (хоча й, безсумнівно, у зовсім іншій якості)*.

Адже сценічний підхід має подвійну функцію: і персонаж повинен наблизитись, і дія одночасно має “увійти у свідомість глядача”. Для здійснення другого завдання дія ніколи не може і не повинна починатися з мертвої точки, зі сліпої фази. Вона має починатися так, щоб початкова точка враховуваного руху (С – В), руху, що входить у свідомість, була б не аморфно-непорухливою, а динамічною точкою зламу двох напрямків (АС у СВ).

(Відмова АС як самостійний перехід у свідомість не входить).

Це, однак, не означає, що рух відмови треба неодмінно виконати на всю довжину сценічного переходу. При чотирьох кроках уперед можна зробити будь-яку кількість відмовних – три, два, один, і зрештою жодного: достатньо перед кроком уперед виразно відхилитися назад.

І при самому переході не тільки не є обов’язковою часова нерозривність, а навпаки, видима механічна неперервність відмови й самої дії робить відмову нарочитою. Однак це не означає, що відмова повинна розривати інерцію з переходу в перехід. Нерівномірність темпів того й другого, легенька пауза (“замисленість”, “відвернення уваги”) на точці зламу (С) – тільки сприятиме смисловій прихованості цього переходу. Але Боже борони розділяти дію так, щоб інерція переливів із руху в рух будь-де рвалася. Тоді

* NB. Є відмова і прямо скерована – перший з цих двох ударів; але про нього в іншому місці (тут і далі коментарі С. М. Ейзенштейна – Прим. Б. К.).

їхній функціональний взаємозв'язок розірветься і виникне виписування вензелів у послідовному маршуванні.

Відмова повинна бути, як то кажуть, “завуальованою”. До її завдання належить щось подібне до того, що ми намагалися з'ясувати, говорячи про елементи розрахованого впливу на свідомість і не менше розрахованого впливу на те, що ми називаємо підсвідомістю.

Пластичне завдання руху відмови, його технічна прикладна функція – надати необхідній згідно з дією деталі максимальної дієвої виразності.

Закон побудови відмовного руху – необхідна умова для такого виражального вияву. Це немовби елементи контрасту, одного з найрізкіших засобів привернути увагу, елементи, впроваджені в осердя самої дії, – певний “самоконтраст” у виконуваному акті.

Тому відмова – це технічна опора й умова виразності, що сама по собі не має вартості як самостійний винахід. Як кістяк чи каркас, завдання якого – тримати споруду. Як манекен під одягом. Його роль у полегшенні сприймання така: не завантажувати свідомість, а несвідомо впроваджувати видовище у відчуття.

Але коли рух відмови побудований так, що він буде самонав'язливо входити у свідомість глядача, то ця побудова виглядатиме непривабливо, як уже завершена будівля в рихтуваннях. На практиці це означає, що відмова має бути “розіграною” і розгорнутою під час гри так, щоб своїм змістом вмотивувати технічну конструкцію споруди.

Ідеальним буде той випадок, коли послідовні фази розгортання елементів гри слугують відмовною передгрою одна одній. У такому випадку ланцюг безперервного тематичного розвитку змісту подається без зайвих відгалужень, а процес упровадження форми у свідомість глядача протікає в якнайсприятливішій структурі. [...]

Великою заслугою Мейєрхольда є те, що він воскресив у свідомій сценічній практиці цей елемент техніки, давно відомої театральному мистецтву, але, як і багато інших елементів, загублений *в умовах аморфної невиразності натуралістичної гри*.

Щоправда, Мейєрхольд не пішов далі у застосуванні відмови як тільки до руху і властиво жесту. Він обмежився лише суто просторо-

вим усвідомленням відмови, не осмислюючи її ані енергетично, ані діалектично узагальнено (таке розуміння відмови розглянемо нижче).

У такому ж вигляді рух відмови знаний давно. Йому приділяв увагу ще Йоганн Готгольд Ефраїм Лессінг у додаткових аркушах (Nachträgliches) про актора (“Der Schauspieler”, III) до “Гамбурзької драматургії”¹.

І вже цілком детально на ньому зупинявся єзуїтський священник Франциск Ланг², відомий драматург, знавець і педагог так званого “шкільного театру”. Він написав між 1664 і 1725 роками (рік його смерті) трактат про сценічне мистецтво під курйозною назвою: “Роздуми про сценічну гру з пояснювальними рисунками і деякими спостереженнями над драматичним мистецтвом, написані отцем Ордену Ісуса Франциском Лангом. Із додатком при тому символічних образів у застосуванні до сценічної постави і театального костюма. З дозволу начальства. Коштом Іоанна Андрея де ла Ге, продавця Інгольштадтської академічної книгарні у Мюнхені. Друкарня вдови Марії Магдалини Ридлін. 1727”.

У викладі правила так званого “сценічного кроку” Ф. Ланг дає такий опис відмови як його необхідного елемента: “Якщо актор на сцені хоче перейти з одного місця на інше або йти вперед, то він зробить це недоладно, коли не відставить спочатку дещо назад ту ногу, що стояла попереду. Тобто, ногу, яка стояла попереду, треба відвести, а потім знову виставити вперед, але далі, аніж вона стояла спочатку. Відтак зробити рух другою ногою, ставлячи її попереду першої... Так роблять перший, другий, третій і четвертий кроки. Потім треба на хвилю зупинитися, начебто роблячи паузу. При триваліших переміщеннях актор, якщо він не йде зі сцени, повинен услід за четвертим п'ятий крок зробити назад, а потім йти як спершу й знову зупинитись. Тоді нехай рушає знову як уже мовилось, але змінивши ноги...”. (Цитата з книги В. Н. Всеволодського-Гернгросса “История театрального образования в России”. Т. 1. Спб., 1913, С. 37.).

Принцип “сценічного кроку”, у такий спосіб сформульований Лангом, має значно глибші витоки. В аналогічному описі він фігурує і в техніці російських “шкільних дійств”, йдеться про нього і в “Amphione” – поетиці 1692 р.

1. Лессінга... “Гамбурзька драматургія”. – Гамбурзька драматургія (2 томи, 1767, 1769) видатного німецького драматурга і мислителя Г.Е. Лессінга (1729–1781): Збірник статей, присвячений питанням драми і театру, що став маніфестом німецького театру епохи Просвітництва.

2. Ланг Франциск (1654–1725) – режисер Мюнхенського шкільного театру, ставив трагедії Корнеля і Расіна, опери, балети. “Роздуми про сценічну гру” Ланга були популярними в російському та українському шкільних театрах XVIII ст. Правила Ланга беруть початок із норм класицистської естетики.

І нарешті, так само виглядає він і в законах руху на сцені японського театру Кабукі.

Москвичі можуть згадати, як принцип другої частини опису сценічного кроку у Ф. Ланга технічно блискуче і з яскравим темпераментом виконував великий Саданзі³ під час московських гастролей Кабукі восени 1928 р. – неперевершеним наростаючим бігом уздовж ханаміці (“дороги подарунків”)⁴ – помостом, перекинутим через глядний зал: три кроки вперед, великий крок назад; і знову три вперед, і крок – довжиною як два – назад. У все наростаючому темпі. Із усе зростаючою інтенсифікацією. І порівняно коротка, в умовах колишнього театру Незлобіна, ханаміці розросталася у довжину, а короткий перехід – у могутність подій великого значення.

Чи не нагадує вам цей опис ходи Саданзі і сама характеристика відмовного руху (я сказав би більше: відмовного явища!) у своєму формулюванні щось, що ви звикли чути в інших дисциплінах?

Яка дисципліна постійно оперує подібними формулюваннями?

З місця: Діямат.

– Де саме?

З місця: У законі заперечення заперечення.

– Абсолютно правильно. Про наш перехід ми могли б сказати, що він відбувається у цілковитій відповідності до розгорнутого процесу заперечення заперечення: ви маєте намір рухатись до пункту В, проте заперечуєте його, рухаючись у протилежному напрямку – до С, і знову, заперечуючи напрям до С новим рухом до В, знімаєте перше заперечення і реалізуєте початковий намір у новій якісній значимості і значущості.

Про відмову ми могли б сказати, що завдяки їй проявляється один із основних законів діалектики в органіці руху – і як процесу переміщення, і як об’єкту виразного сприйняття. [...]

І дійсно, у побуті ми неминуче стикаємося з цим явищем, якщо маємо справу з необхідною затратою більшого зусилля для подолання завдання.

Що відбувається у тих випадках, коли немає надміру потужного запиту на фізичну силу? Від повної розгорнутості картини тривання руху у всіх трьох фазах ви переходите до економнішого вияву рушійної енергії. Коли ж вам у побуті необхідно підійти до якогось місця і не стрибати через нього або підняти легкий предмет, то навіщо вам увесь технологічний процес на повну силу? Адже згідно з умовами фізичного навантаження у цьому немає необхідності, і дію можна виконати й так.

Такою є видимість. А насправді *будь-який* вияв все ж *завжди* і *неминуче* протікатиме за тим самим законом заперечення заперечення. Суть полягатиме лиш в “масі”, що бере участь у різних етапах процесу, і в кількості наданої їм енергії.

Адже і на сцені ви відмовно можете ледь-ледь відійти або відбігти настільки, що у багато разів перевищите сам акт, для якого відбіг служить відмовою. (Іноді відбіг може охоплювати усю п’єсу, що слугує немовби відмовою до фінальної розв’язки. Але про це далі.)

Так само виглядає все в побуті. Адже просто беручись, скажімо, за спинку крісла, ви *накриваєте* її долонею. Для цього долоня повинна хоча б ледь-ледь *піднятися* над предметом: щоб, опустившись, рука взяла предмет, їй обов’язково треба піднятися, тобто *віддалитися* від нього. Звичайно, це помітно менше, аніж п’ять кроків відбігу. Але принцип той самий. Різниця лише в “масі” вияву, наданої для дії.

І нарешті, можливий випадок, коли просторово нічого не відбувається і весь цей процес заперечення заперечення протікає у свідомості без будь-яких зовнішніх проявів.

Людина думає: “Піду. Ні, не піду”. Відтак пішла. Два перших елемента – теж відмова з тією ж функцією, але в іншому вимірі, в іншій якості.

Людина відходить і підходить – просторове відмовне переміщення.

Людина замислюється. Закушує палець. Відмова міститься в жесті (адже закушений палець, по суті, рух руки у зворотному напрямку – руки, що зустрічається з фігурою і обличчям).

Відмова, вирішена в жесті, – нова якість щодо просторового переходу.

І нарешті, людина стоїть “руки в брюки” і міркує: йти чи не йти? Третя якість. Але в кожному випадку однаковою мірою приявний той самий процес з різним ступенем розгортання. (Обмірковувати – це є той самий спосіб “відійти”, щоб краще *стрибнути*).

У побутових умовах все зводиться до того, щоб із якнайменшою затратою зусиль досягти максимально-го ефекту. Досягати результатів у такий спосіб, щоб якнайменше рухатись, якнайменше витратити енергії.

Тому такий рух, як переміщення, намагаються перенести у свідомість. А радше, не дають допоміжним елементам дії поширюватися за межі свідомості, тобто їх *обдумують*. Не приміряються, перебігаючи туди й сюди, а, якщо це можливо, не переміщаючи себе у просторі, роблять це якнай-

³ Саданзі – Ітакава Саданзі II (1880-1940) – один із найвидатніших акторів японського театру Кабукі, що гастролював у Москві.

⁴ Ханаміці (дорога подарунків) – точніше, Ханаміті – дорога квітів, доцаний поміст у театрі Кабукі; прокладений над партером, веде на сцену. Переважно використовувався для сцен “приходу” і “відходу” дійових осіб.

швидше, рухливішими “кінцівками”, найрухливішим апаратом тіла – мозком.

Тому повна картина процесу в побуті постає, де тільки можливо, в максимально згорнутому вигляді.

Яке це благо для людства – змога згортання великого виразного перебігу в жест, а жесту в рух голосом (для взаємного спілкування) і в думку (для власного використання)! Це оцінюєш, коли трапляється зустрітися з людьми, позбавленими такої здібності.

Якось я був на виставі глухонімих. Глухонімих і акторів, і глядачів. Це було неймовірне видовище (не так актори, як глядна зала...). Сотні рук, що мигтіли, синкопічно вискакуючи і зникаючи, уподібнювали аудиторію до вузької смуги Тихоокеанського узбережжя, десь біля берегів Мексики, де шугають міриади птахів, тисячними помахами своїх крил нагадуючи безперервний вир. Лише з тією різницею, що в театрі все це відбувалося безгучно, і все, навіть найпристрасніші висловлювання глядачів, своєю бентежною безмовністю зовсім не заважали артистам.

Але при спогляданні цієї колосальної затрати рухливості, що припадала на їхню міміку і руки, мене мимоволі охопило почуття сорому: тільки в умовах зануреності в таку фізичну грузькість висловлювань наочно осягаєш, як багато зайвого ми звикли говорити ...

Надзвичайна рухливість нашої мови, легкість її “перистальтики” так розбестила нас, що виваженість кожного слова давно зникла з нашого вжитку.

Як було б корисно хоча б на тиждень-другий змусити наших добрих “базік” на мистецькі теми поговорити цілим тілом – у техніці глухонімих... А втім, це вже нагадає моралізаторський відступ, тому краще повернімося до теми.

Процес самого мислення, реалізація наміру свідомості теж відбувається за тією ж схемою заперечення заперечення. Це теоретично безсумнівно і очевидно, оскільки і там ми маємо справу з процесом органічним, а отже, неминуче діалектичним.

Але попри це є ще цікавий матеріал безпосереднього спостереження за процесом роботи свідомості і вольовими виявами, який вказує, що повна картина свідомого вольового акту навіть в умовах інстинктивного вияву обов’язково вибудовується за тією ж формулою.

Йдеться про процес творчого акту, до того ж в умовах його публічного протікання: творчо-наочної режисерської праці як під час репетицій, так і на знімальному майданчику.

Посилатимусь спершу на власний досвід. Для

моєї праці характерно, що коли у мене на майданчику виникає задум, я ніколи одразу його не “приймаю”. Я обов’язково звертаюсь за порадою, за перевіркою, за підтримкою до будь-кого, хто стоїть поруч під час роботи.

До того ж характерно – мені ледь не байдуже, до кого, і навіть абсолютно не важливо, що він відповідь і чи буде це позитивна чи негативна відповідь. Ті, що працюють зі мною, можуть це підтвердити*.

У чому ж річ? Очевидно, у тому, що з цього звертання за порадою, за підтримкою чи перевіркою для мене цінною є аж ніяк не відповідь: для розгортання процесу вигадкування в остаточну реалізацію потрібен цей перехідний етап заперечення вигадки, в цьому випадку вираженого у “сумніві”. Іноді цей сумнів розростається у пряме протиріччя до мого наміру, якщо задумане одразу і надто швидко знаходить позитивне підтвердження.

Як зараз пам’ятаю той сірий, туманний ленинградський ранок після нічного знімання у Зимовому палаці, коли я дивився на розведений Палацовий міст, і в мене в голові виринала сцена з підстреленим конем від брички. Завислий кінь. Падаюча бричка. Повільно, немов позіхаючи, розводить щелепи міст. І довге волосся вбитої тягнеться з однієї половини на другу.

Я пам’ятаю такий самий момент невпевненості, коли я вирішував (теж на майданчику) – чи зробити не передбачувані жодними “залізними” і навіть паперовими сценаріями “Одеські сходи” у “Потьомкіні”, пам’ятаю і лінкуватість (несвідома гальмівна протидія), з якою я поглинав кілограм винограду в Алупці, змагаючись сам із собою: зафільмувати трьох палацових левів для зведення їх у трьохколінний монтажний стрибок одного мармурового лева – чи ні. Вочевидь, цей момент відмовного сумніву відіграє роль, що зовсім не стосується суті, а є лише необхідною фазою у творчому процесі.

У цьому мене ще більше переконує той факт, що подібне явище, хоча і з іншими нюансами, існує в режисерсько-репетиційній роботі Вс. Е. Мейерхольда.

Усі, кому траплялась нагода, або радше справжнє щастя бути присутнім на його репетиціях, цих воістину сповнених театральних вражень подіях, без сумніву пам’ятають манеру майстра після ескізно накресленого особливо вдалого місця обов’язково звернутися до “хору” присутніх на репетиціях зі словами: “Яка нісенітниця?”, “Яка дурість!” чи щось у цьому стилі. А поза тим ... ні та “нісенітниця”, ні “дурість” аж ніяк не відмінюються. Навпаки, за кілька хвилин починалося їхнє відпрацьовування, поглиблення, і вони обов’язково присутні у виставі в серії найкра-

* Це зовсім не означає, що я пропускаю повз вуха поради чи пропозиції, які взагалі надходять із середовища мого колективу чи ззовні. Тут мова йде про цілком специфічну сферу випадків – і не більше.

сих зразків незабутніх деталей мейєрхольдівської майстерности.

Тут ми маємо ознаки того ж заперечення (через дискредитацію вигадки), цілковиту неухвагу до захоплених у відповідь реплік: “Що ви, що ви, Всеволоде Емілійовичу. Це блискуче!” – і абсолютно органічне повернення до визначеного ескізного наміру.

Якщо з цих позицій поглянути на одну дивну професію в американському кіно, то вона може видатися не такою вже й безглуздою, ця професія вмотивована і викликана до життя органікою творчо-винахідницького процесу, і її дивність виявиться не більше як результатом гіпертрофії, явища у собі узаконеного і слушного, я маю на увазі амплуа так званих “уестме’об” (“підтакувачів”) при американських режисерах. Амплуа, функція якого – автоматично підтакувати всьому, що скаже режисер.

У світлі сказаного вище певна вмотивованість існування цієї чудернацької фігури і цілковита вмотивованість її автоматичного характеру видаються вже менш несподіваними. Повторюю, недоладність її – у гіперболізації бруска для відмовних режисерських проявів, доведеного до розмірів цілого інституту, професії та амплуа!

У нормальних і буденних обставинах намір одразу переходить у реалізацію без його видимого заперечення всередині самого акту виконання. Процес відбувається у згорнутому вигляді.

Коли ж ви маєте справу з мистецтвом, то явище треба подавати в максимально розгорнутому вигляді.

Ось де криється один із критеріїв подібності і відмінності між реальним явищем у побуті і реальним явищем, перетвореним на мистецтво. Помилкою було б принципово протиставляти ці дві сфери.

Якщо до певної міри є правдою, як казав Коклен⁵, що “на сцені не говорять, а промовляють, виступають, а не ходять...”, то протилежними мистецтво і життя видаються за результатами. Насправді ж вони лише полярні пункти одного й того самого процесу – від його максимальної згорнутості в побуті до крайньої розгорнутості в творі сценічного мистецтва.

Як на шляхах пізнання, за Енгельсом⁶, недостатньо меж самого лише побутового, хоч і здорового глузду, так і у сфері мистецтва явище у композиції повинно поставати у повноті зв’язків і фаз процесу, властивого цьому явищу, а не у надщербленому своєму вигляді.

Точнісінько те саме відбувається у долі якогось Івана Івановича, який мирно проживає десь на Твер-

ській-Ямській, чи пана Шалюме з вулиці Сен-Оноре до того моменту, поки одному з них не забাগнетъся стати героєм повісти у постаті соціального типа. Тоді вже йому доведеться постати у всій повноті типового, в типових обставинах і взаємозв’язках, без чого йому годі утвердитися в літературному пантеоні. Безумовно, повної розгорнутості і тут не може бути і немає, але ощадливість, продиктована мистецтвом – зовсім інша і аж ніяк не збігається з ощадливістю руху в побуті.

У побуті буде ощадливо, тобто з найменшою затратою енергії, просто підійти до столу, а на сцені для ощадливості потрібно спершу відбігти у протилежний кут. Спробуйте зробити не так і порівняйте, наскільки недоцільною буде затрата енергії глядацької уваги, яка перевищить те, що “заощадить” лицедій, не дотримуючись цих умов виразности у своїй роботі.

Ви бачите, що за наявности різної якості полярних точок, принципово це одна й та ж лінія, тобто звична діалектична картина. Тут вона виявляє себе у двох стадіальних способах протікання руху.

Другий секрет необхідности подібної розгорнутості в умовах мистецтва криється в тому, що розгорнутий процес більше відповідає умовам менш ощадливого, менш раціоналізованого – чуттєвого мислення, тобто мислення максимально емоційно насиченого.

Саме такого способу мислення, до якого насамперед і апелює твір мистецтва на відміну від наукового трактату.

Я гадаю, вам зрозуміло, що чуттєвий ефект при розгортанні процесу завжди потужніший. Зробити погрозливий рух пальцем – одне; погрозливо наблизитися – ще сильніше; а підійти і ... “ахнути” – буде зовсім прекрасно. Це щодо сектору впливу чуттєвого ряду. Але коли я “згорнусь” і крізь зуби скажу вам: “сволота” – за лінією *цілковитої* вагомості це буде аж ніяк не менш сильно. А іноді ще страшнішим буває припущення, що я чи будь-хто інший спроможний про вас *подумати* таке (тобто згорнутість у крайній ситуації).

Це просто різні якості сили впливу, різні виміри: одне тягне в бік інтелекту, друге – в бік емоційного проникнення впливу на людську психіку, де емоційна та інтелектуальна царини нерозривні.

Переклав з російської Богдан Козак

Друкується за: С. Эйзенштейн “Об отказном движении”. – Т. 4. – С. 81–90.

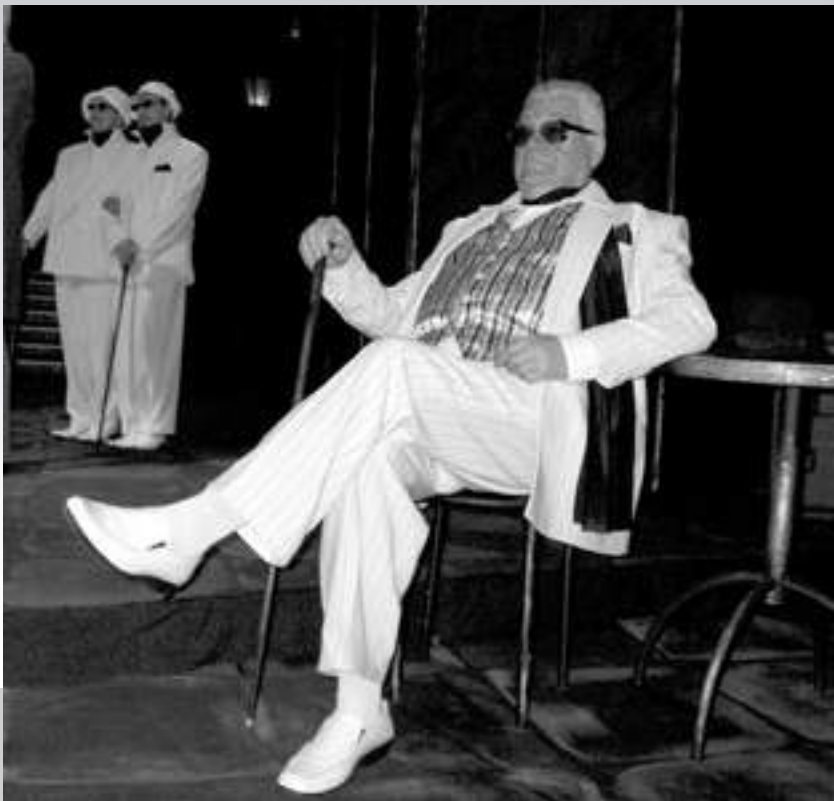
⁵ Коклен Бенуа (Старший, 1841-1909) – видатний французький актор, відомий як виконавець ролей слуг у комедіях Мольєра, Бомарше та ін. Автор книги “Мистецтво актора” (1886).

⁶ Енгельс Фридріх (1820-1895) – один з організаторів і керівників міжнародного комуністичного робітничого руху; сформулював доктрину діалектичного матеріалізму (Прим. – Б. К.).

МЕНИ ЩАСТИТЬ

Творчий вечір Бориса Міруса, що відбувся 30 листопада, називався офіційно та урочисто “Святочна академія”, відповідно до поважної дати 80-річчя. Насправді академічного на сцені не було. Крім самого ювіляра в смокінгу, такого природного, елегантного й стильного, ніби він у ньому й народився. Все решта – з урахуванням “чого не любить хазяїн”. Не любить доповідача в тумбі – не було, не любить славослів’я – не було ні од, ні панегіриків, не любить квасного занудства в описах того, крізь які важкі випробування долі йшов до нас герой, – і не було!

Лукаво мружився, коли партнери – наймолодші могли б стати йому онуками, інші за довгі роки переграли разом всі можливі історичні, сімейні, соціальні, епічні, особисті... драматичні колізії – бавилися, як шибеніки, розігруючи в особах героїчну трагікомедію “Дума про Б. Міруса, або Ріжні трафунки бувають в життю”.



Борис Мірус – Дворецький у виставі “Візит літньої пані” Ф. Дюрренмата. Режисер – Ф. Стригун, художник – Л. Боярьска. Національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2005 р.

Мирослава Оверчук: Борисе Михайловичу, на українській сцені вас двоє, разом з Олександром Гриньком – народних артистів і “сталінських курортників”. Кожна розмова з вами чи про вас починається з цієї теми. Що Вас запитують про табірну епопею – цілком зрозуміло, від кого ж дізнатися, як не від фігуранта тих подій? А Вам подобається розповідати? Що відчуваєте?

Борис Мірус: Зараз уже не подобається.

М. О.: Чому?

Б. М.: Раніше, коли говорити про це не можна було, репресовані почувалися на особливому обліку. Хоч реабілітований, хоч – ні, “зона” навколо нас все одно була. У сприйнятті одних – зі знаком мінус, для інших – навпаки. В одних виникала “бдительность”, в інших – приязнь. Тоді хотілося комусь сказати, як воно було насправді, але правда говорилася лише дру-



Перед виїздом на концерт в один із таборів Воркутлагу. Зліва направо: Ю. Самохін, Б. Мірус, С. Вознесенський, В. Цибулаку.

зям, вдома, “на кухні”, був такий вислів. Уся інтелігенція Советского Союзу, сидячи на кухнях, розказувала, як вона “сиділа”.

Потім стало можна. Розчулювали людей, і самі розчулювалися. Кожен з репресованих міг розповісти таке, чого навіть уявити не могли ті, кого ця доля обминула, не кажучи вже про молодших. А зараз часті розмови на цю тему здаються мені дуже подібними на PR. Невільницький досвід, звичайно, дуже вплинуло на мене, але після того вже минуло п’ятдесят з гаком років. Я жив не тільки минулим, чимось займався, сподіваюся, щось і зробив... А крім того, зараз є можливість оцінити, як не дивно, позитивні моменти.

М. О.: У розумінні “за битого двох небитих дають”?

Б. М.: І це, і те, що мав, наприклад, щастя познайомитися з режисером Глібом Дмитровичем Затворницьким, надзвичайно цікавою людиною. Він знав Олександра Довженка, в Одесі працював з Борисом Тягном, під час окупації був художнім керівником театру “Троно” в Києві, за це й був арештований. З нами, зеками, у 1953–1954 роках він ставив вистави. Іншим воно, може, й байдуже, а для мене кожне його слово було професійною школою, кожне слово я ловив. Через те, що, на відміну від інших учасників, був артистом, то грав провідні ролі: Смирнова (“Ведмідь” А. Чехова), Подхалюзина (“Свої люди – порухеюся” О. Островського), Восьмибратова (“Ліс” О. Островського) і працював зі мною Гліб Дмитрович інакше, він мене шліфував. Де б я ще міг зустрітися з таким майстром, як не на Воркуті?!

А роль Восьмибратова була просто подарунком. “Ліс” став останньою виставою, яку я бачив на волі, та ще в постанові МХАТу, та ще на київських гастро-

Кадр з кінофільму “Десятий крок”. Борис Мірус – Денис, Ю. Волков – голова ЧК.



лях... Хто б міг подумати, що виконання цієї ролі видатним артистом О. Грибовим стане мені в пригоді вже за декілька місяців, і як-то кажуть, “де Макар телят не пас”. Коли сам Іван Чабаненко в театральному інституті відрекомендував мене адміністраторові МХАТу як молодого – талановитого, і за це я, щиглик, отримав контрамарку на гастрольні вистави, якби мені хто сказав, де я буду використовувати враження від них!

Та й взагалі, до самодіяльності Воркутлагу ще треба було дожити. Спершу в категорії ТФТ (“тяжелый физический труд”) мусив оволодіти майже всіма шахтарськими професіями, перш, ніж дійшов до “елітних” – зчіплювальник вагонеток, газовимірвальник... Добре, що в Советском Союзе всі співали, навіть зеки, художня самодіяльність мусила бути і в таборі теж.

Тут, без перебільшення, можна сказати, що моя професія мене рятувала. Потрапити до культбригади, яка обслуговувала стотисячний “Воркутлаг”, було зовсім не просто. Але в мене вже були друзі: Юрій Волков, артист Московського театру імені Марії Єрмолової, Ніколай Копилов, естрадний читець – вони переконали начальство в необхідності розширення репертуару драматичними уривками. І що ув’язнений Мірус, з його акторською підготовкою, може бути дуже корисним для цього. А культбригада, за табірними мірками, це – половина свободи!

Та й люди які! В заповітній культбригаді, крім Волкова й Копилова, поступово зібрався колектив, якого неможливо було б сформувати на волі: Сергеев, соліст Большого театру в Москві; Кондор-Штилов, композитор; Белінський, клоун Московського цирку; Образцов, театральний художник; В. Бендер, саксофоніст; Селезневський, акордеоніст; В. Цибулаку, соліст Бухарестської опери; Ф. Італінер, двометрового зросту швед (німецький розвідник), піяніст-віртуоз; литовець Ілгаускас займався нашим світлом; Башликов, прес-секретар генерала Власова, вже цього було достатньо, щоб сісти, але він ще писав сатиричні вірші про Сталіна... Потім ще додалися люди, табори ж “поповнювалися”. Репетиції, виїзні концерти, їздити було куди, “публіка” забезпечена – я там з творчого процесу не випадав.

М. О.: Табір щось змінив у душі?

Б. М.: А нічого. Спершу думав, що арешт – якась помилка, скоро все з’ясується. Коли зрозумів, що помилка триватиме довго, гризло відчуття несправедливості. А коли побачив, скільки таких, як я, та що за люди – все стало на своє місце, заспокоївся, зрозумів: це треба пережити. За ворота табору вийшов міцнішим, ніж увійшов, і – спокійний. До заньківчан повернувся теж спокійно. Рідний колектив ніколи не давав мені відчуття, що

я якийсь “не такий”, як треба. Навпаки, всі ставилися дружньо, підтримували. Мені дуже щастило на людей, думаю, в цьому вся справа.

М. О.: У музикантів є такий вираз – “поставити руку”, від того, хто ставив руку, значною мірою залежить творча доля артиста. Хто Вам ставив руку?

Б. М.: Безперечно, Віктор Івченко, який вчив мене в заньківчанській студії. Він і вивільнив мене, бо я прийшов дуже скутий, з жахливою скоромовкою. А ще важливіше, він заклав у свідомості головні засади: чому ти вийшов на сцену? що несеш глядачеві? – відповідальність за свою роботу, я вважаю, найголовніше. Івченко ненавидів дешеве загравання з глядачем, вимагав від актора гідности. Досі чую його слова: – Якщо будеш викаблучуватися заради оплесків, з могили встану і вб’ю! – Мені навіть на думку не спадає піддати жару на сцені, чи як актори кажуть, потягти ковдру на себе, бо знаю, що без режисерського ока це руйнує роботу колег-партнерів і всю виставу.

До речі, тепер вважається, що етюдний метод роботи з актором винайшли режисери 70-х, а Віктор Іларіонович ще в 1947-му році у заньківчанській студії працював з нами через етюд, розвивав здатність до імпровізації, уяву актора.

Саме на прикладі Івченка я зрозумів, як важливо, коли режисер – не тільки професіонал, а й глибока особистість і просто добра, порядна людина. Хіба можу забути, як підгиналися мої ноги, коли я їхав у відпустку з обов’язкового по ув’язненні “поселення” і зайшов на Київську кіностудію, щоб побачити вчителя? Чи його обійми, ледь кинув на мене оком, я ж був політичний зек, а він – чесний український комуніст? Чи те, що нічого не питаючи, взяв мене відразу по звільненні на роботу в київський Театр кіноактора, хоч до реабілітації мені ще треба було чекати десятки років? А чого вартує те, що на зйомках фільму “Десятий крок” зайняв у ролях мене і Юрія Волкова, того самого Волкова...?

А ще я мав можливість вчитися на практиці в чудового артиста Івана Овдієнка. Любив дивитися на нього з-за куліс, намагався зрозуміти, звідки береться переконливість його персонажів, його природність, розкутість у будь-якому характері, в будь-яких обставинах.

М. О.: Які ролі подобаються, сприймаються, як свої?

Б. М.: Мені щасливо давали ролі, я був зайнятий, ніколи не відчував, що то “не моє”, все залежить від режисера. Можу грати з великим задоволенням яку завгодно роль, навіть без тексту. Колись, у 1968-му році у виставі “На сьомому небі” Миколи Зарудного ми з Володимиром Аркушенком грали



Борис Мірус – Пузир, Василь Яременко – Феноген у виставі “Хазяїн” І. Карпенка-Карого. Режисер – О. Ріпко, художник – М. Кипріян. Львівський драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1970 р.

Борис Мірус – Суворін у виставі “Марія Заньковецька” І. Рябокляча. Режисер – О. Ріпко, художник – М. Кипріян. Львівський драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1972 р.



двох працівників ЖЕКу, він – Чумичкіна, а я – Подушечку. Всі наші сцени говорив Аркушенко, а мій персонаж втратив голос від застуди й тільки сипів зрідка на знак згоди чи заперечення. Єдина репліка Подушечки – в кінці, коли голос несподівано повернувся, зривала зал оплесками: німий заговорив! Я грав цю роль з радістю, як тепер кажуть, з “кайфом”, і дуже любив її.

М. О.: Ми зовсім недавно бачили Вас, народного артиста, в ролі єпископа, який за всю виставу, здається, не сказав жодного слова.

Б. М.: “Івона, принцеса Бургундська” Вітольда Гомбровича. Я ж кажу, коли робота цікава, з радістю гратиму, що завгодно.

Ще мені подобається імпровізація, звичайно, коли вона не порушує логіки ролі, режисерського рішення. Коли роль граєш довго, все тобі знайоме, все знаєш напам’ять. Притуплюється сприйняття подій, партнерів, включається “автопілот”, а це – смерть для виста-

ви, і тоді рятує маленький землетрус – імпровізація. Але для неї потрібні особливі партнери, які можуть працювати “наживо”, не втрачаючи завдання режисера. Ми любили імпровізувати з Богданом Кохом, добре нам вдавалося і виставі не шкодило.

М. О.: Невже ніколи не траплялося ніяких казусів?

Б. М.: Як же без них? У театрі вже стало легендою, коли я, граючи Гітлера (“Коли мертві оживають” Івана Рачади), в тексті “... щоб ні пес, ні кіт не проскочив!” раптом забув назву другої тварини, геть вибило з пам’яті. Перед очима бачу kota, але як називається – не знаю. Колеги падали зо сміху, спостерігаючи мої спроби впіймати слово. Та довелося так і обійтися, вже після вистави згадав, коли не треба.

А з Богданом Антківим теж було, щоправда, тоді я був покараний відразу на сцені. Хто працював з Богданом Михайловичем, знає, що він був актором неймовірної, неправдоподібної ретельності в усьому. І все, що стосується ролі, від тексту до світла й реквізиту, фіксував раз і назавжди, виконував тільки так, не відхиляючись ані на йоту. Разом з тим, будь-яка несподіванка, неточність могла бути для нього фатальною. Граємо якимось “Діти сонця” Максима Горького. Спускається Антків сходами, я на сцені – маю запитати: – Як ви себе почуваете, Дмитре Олександровичу? – і раптом зрозумів, що забув ім’я персонажа, це з Антківим неприпустимо. Кручуся на сцені, лопочу якісь відсебеньки, тягну час, аби підійшов ближче, та й питаю, – Богдане, як тебе звати? – Антків від такого нахабства зупинився, заляк, та після хвилиної боротьби різко змінився на лиці, з розпачем обернувся плечима й рушив назад, тікати. А попереду ж наш діалог! Що вже я там фантазував, і як звучав авторський текст протягом цілої сцени, коли я один викладав і свої, і його міркування, не пам’ятаю. Але почав я з правди: “Це він, мабуть, образився, що пішов. Чого ж би йому ображатися? Хіба на те, що запитав про самопочуття, але ж я не мав на думці нічого лихого – звичайна чемність...” – І так, здається, хвилин 15, за сценічним часом це як година... Ну, не завису ж закривати! Найстрашніше чекало за кулісами, на мою голову вивергнувся справедливий благородний гнів враженого Антківа. Але вистава йшла собі



Борис Мірус – Майор, Анна Босенко – Диндальська у виставі “Дами і гусари” А. Фредра. Режисер – З. Хиановський, художник – М. Кипріян. Львівський академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1976 р.



Борис Мірус – Казарін, Богдан Кох – Шпріх у виставі “Маскарад” М. Лермонтова. Режисер – О. Ріпка, художник – М. Кипріян. Львівський академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1982 р.

дали! І що цікаво, ніхто в залі не зауважив, яку драму пережили ми з партнером, навіть якоїсь невідповідності не помітили, думали – так і треба.

Із Богданом Кохом, не домовляючись, ми виходили з будь-якої ситуації. Між нами було таке взаєморозуміння й така взаємна підтримка на сцені, що я нічого не боявся, знав, як раптом що, Богдан виручить, витягне...

М. О.: Саме це і є – хороший партнер?

Б. М.: Мені дуже важко працювати на сцені з людиною антипатичною. Звичайно, робота є робота, треба то треба, але по виставі почувашся вичерпаним, втома потрійна. Інша справа, коли взаємна приязнь: мушу почувати симпатію до партнерів, а в своїх партнерок просто закохувався, коли ще й вона виявить до тебе увагу – крила виростають, все вмієш, все вдається.

З Надією Петрівною Доценко ми грали дуже складну п'єсу Йона Друце “Каса Марє”. У ній молдавський драматург оспівав жінку, її красу, мудрість, душевне багатство, жертвність... і зробив це через кохання зовсім молодого хлоп-

ця до зрілої героїні. Надія Петрівна була тоді провідною артисткою театру, вікова різниця між нами була досить істотною, і я не міг “переступити” цей бар'єр, репетиції проходили в муках. Якби не допомога партнерки, її тепло, відкритість, внутрішній чар, я б ніколи не зіграв Павелаке. Мене звільнила Василюца-Доценко, і казали, що вийшов непоганий дует. Головною, звичайно, була позиція режисера Олексія Ріпка. Адже такий сюжет можна трактувати по-різному, найпростіше підпустити масного підтексту. Ріпка глибоко відчував поетичність, високе ставлення до кохання, дуже наголошував, що любов, коли вона є, незалежна від віку, а коли нема, то й відповідність років не допоможе. На репетиціях він склав цілий роман навколо наших стосунків. Завдяки Ріпкові у



Борис Мірус – Той, що в ліфті, Любов Каганова – Дружина у виставі “Замієвий піджак” С. Стратієва. Режисер – М. Колов, художник – М. Кипріян. Львівський академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1978 р.

виставі не було жодного двозначного натяку, ніякої пошлости, хоч мова була не про платонічну любов, і це всі розуміли.

Партнер – велике діло! Поганому партнерові брешеш на сцені, брехати важко, забирає багато енергії, і з того – користи ніякої. А хороший партнер – то половина твого успіху!

М. О.: Тоді що таке режисер? Що є хороший режисер?

Б. М.: Не належу до акторів, які вважають, що цю виставу я поставив би краще. А часто й починають ставити. Взагалі, нічого поганого немає в тому, що людина пробує себе в чомусь новому, принаймні зрозуміє, наскільки складно відповідати не тільки за себе, але й за всіх. Та успішний перехід у режисерську професію, справді професійний результат дуже рідко можна побачити, це зовсім інша професія, інша голова.

Мені потрібен режисер. У роботі над виставою режисер для мене – все! Він, а не актор бачить її в цілості: починаючи репетиції, під час, по завершенні. Він веде, може проаналізувати, наскільки наблизилася чи віддалилися щодо задуму. Актор стоїть на сцені, не бачить навіть себе. Хай би як добре зрозумів завдання, краще від режисера проникнути в них не може. Але може виконати свою роботу добре чи

дуже добре. Коли режисер дав тобі напрям руху, тут ти вже – цар і бог, “як” зробити – твоя воля, праця, творчий багаж...

Колись, ідучи до театру, зустрів дуже цікавого п’яного. Ходив за ним, спостерігав, не міг відірватися. Потім виявилось, що на цілу годину запізнився на репетицію, жах! Цілком заслужено отримав стягнення, але ж недурно, далі мені все побачене не раз ставало в пригоді на сцені. Маю на увазі, що актор не може бути готовим до ролі, коли не має в запасі величезної кількості пристосувань, пластики, різких змін самопочуття, емоцій, і все це – в різних характеристиках, фактурах, бо актор мусить мати пропозиції для режисера, чим виконати задум.

Я ніколи не програв від того, що з самого початку роботи над виставою, чи це Федір Стригун, чи Алла Бабенко, чи Вадим Сікорський, намагався зрозуміти режисера й повірити йому. Коли віриш режисерові на 100 відсотків, тоді обов’язково виграєш у підсумку.

Борис Мірус – Кочубей, Дарія Зелізна – Марія Хведорівна, Федір Стригун – Мазепа у сценічній трилогії “Мазепа” Б. Антківа за Б. Лепким. Режисер – Ф. Стригун, художник – М. Кипріян. Львівський академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 1991 р.





Борис Мірус – фон Граве в опереті “Сільва” І. Кальмана, лібрето Б. Йенбаха та Л. Штейна. Режисер – Ф. Стригун, художник – Л. Боярська. Національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2008 р.

Режисери теж – різні, як і ми, актори. Репетиції Бориса Тягна, особливо, коли вводив нас в особливості часу, конфлікту, стосунків, нагадували лекцію з теоретичної фізики. Він був незрівнянно вищим за нас освітою, культурою, думками. Ми половини не розуміли, нудилися, робили мудрі міни і чекали, коли вже почнемо робити щось конкретне. Олексій Ріпко, Віктор Івченко, розповідаючи про персонажа, могли одним штрихом чи рухом поставити актора на шлях, яким треба йти. Сергій Данченко говорив дуже мало, але точно. Попри закони каси, головний акцент робив на серйозній драматургії. Давав акторові волю, відштовхувався від його особливостей. Актор міг пропонувати скільки завгодно варіантів, власних напрацювань, а режисер дуже послідовно відбирав із них те, що працює на задум...

З режисером Федором Стригуном мені було дуже легко порозумітися, бо за нашими плечима багаторічне акторське партнерство: “Сині роси” і “Таке довге, довге літо”, і “Тил” Миколи Зарудного, “Суєта” і “Хазяїн” Івана Карпенка-Карого,

Борис Мірус – Бонд, Катерина Хом'як – Робсон у виставі “Квартет” Р. Харвуда. Режисер – Володимир Борисяк, художник – Мирон Кипріян. Національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2003 р.

“Мое слово” Василя Стефаника, “Марія Заньковецька” Івана Рябокляча, “Прапорonosці” Олеся Гончара, “Украдене щастя” й “Сон князя Святослава” Івана Франка... Не було потреби *шукати* спільної мови, ми знаємо один одного, у його виставі “Народний Малахій” Миколи Куліша, де ми були на головних ролях, це дуже відчутно, по-моєму.

Зрештою, не найважливіше, як складається співпраця, коли вона дає результат. Коли людина – професіонал і коли вона грає режисера, це відразу видно. Неготовий на ходу буде рішення, “від лампочки” – завдання акторам, імпровізує в тому, що має бути початково твердою ціллю. Звичайно, люблю працювати з режисером, який до початку репетиції знає, що робить, куди веде, що шукаємо. І ще – для актора дуже важлива довіра режисера. Досі ціную, який величезний поштовх дав мені, зеленому початківцю, Івченко, призначивши поряд із самим Олександром Гаєм на головну роль в “Одруженні Белугіна” Олексія Островського. Я боявся страшенно. А саме тоді, якраз у грудні (1948 року – *М. О.*), у театрі імені Марії Заньковецької відбувалися гастролі московських артистів, і Євгеній Симонов грав Белугіна. Під враженням я наважився піти до нього в готель за порадою. Він поговорив зі мною, вислухав, що я придумав, як уявляю, та й каже: “Не бійся ролі, бери її, як бика, за роги!” І хоч не вірив, що зіграю, але вже 3 січня 1949 року таки мав прем'єру. А І. Чабаненко побачив “Одруження” й запропонував вступати до Київського театрального інституту. І завдяки його знайомству з адміністратором МХАТу я дивився вистави славетного театру... І аби далі не йти колами, можу сказати, що такого початку творчої долі, як у мене (за винятком кількох років і місць) можу побажати усім молодим.



ТЕХНОЛОГІЯ ТЕАТРУ ДОЗВОЛЯЄ МЕНІ ЖИТИ...

KLIM (Володимир Клименко) – театральний режисер, драматург, педагог. Вихованець режисерської майстерні А. Ефроса та А. Васильєва. Наполягає на тому, що театр – Прарелігія, в підґрунті якої лежить “Нульовий ритуал”. Основні проекти, створені ним у майстерні з вивчення “людини як феномена простору багатовимірного часу” (“Мастерская Клима” ВТМ, Москва, 1989–1994 рр.): “Три очікування в “Пейзажах” за Г. Пінтером, “Подорож у просторі божественної комедії “Ревізор” за М. Гоголем, Проект “Драбина-Древо”, присвячений дослідженню динаміки розвитку індоєвропейської культури, тощо. Основні постанови на академічних сценах Росії: “Місяць для павинків долі” за Ю. О’Нілом (Золота маска, Театр на Літейному, Санкт-Петербург, 1997), “Вид у Гільдерланді” за Ю. Волковим (Новосибірський театр “Глобус”, 1998), “Сон про осінь” за Й. Фоссе (Театр “Балтійський дім”, Санкт-Петербург, 2003), “Чому люди не літають...” за О. Островським (Премія ЮНЕСКО, Театр “Балтійський дім”, Санкт-Петербург, 2004 р.) та інші. У творчому доробку – понад 30 п’єс. Від 1999 р. співпрацює з ЦСМ “ДАХ” (Київ), на сцені якого поставлені його п’єси: “Достоевський-Честертон: Парадокси злочину, або Самотні вершинки Апокаліпсису”, Цикл “...7 днів з Ідіотом...” за Ф. Достоевським, “Дівчинка та сірники”, “Український Декамерон” тощо. З українських п’єс на сцені втілені: “Богдан” (Львівський академічний театр ім. Л. Курбаса), “Посеред раю на майдані” (Київський національний академічний театр ім. І. Франка), “П’єса Шекспіра Дванадцята ніч, зіграна акторами далекої від Англії країни, які ніколи й не знали слів Шекспіра” (Одеський український драматичний театр ім. В. Василька).

Майя Гарбузюк: Ви у Львові. Що для Вас означає це місто?

KLIM: Місця, де з’являєшся на світ, не обирають...

М. Г.: Отже, Львів – справді Ваше місто?

К.: У Львові, як і в Петербурзі, я немовби частина ландшафту, “ходячий елемент архітектури”.

М. Г.: Ви приїхали на запрошення мистецького керівника Львівського театру імени Леся Курбаса Володимира Кучинського працювати із студентами-акторами, що навчаються у Львівському університеті імени Івана Франка, спілкуєтесь із деканом факультету культури і мистецтв Богданом Козаком, розмірковуєте про можливість спільних подальших проєктів. Ваша думка про сучасні проблеми акторської школи?

К.: Мені здається, що проблема школи – це проблема нації. Нема школи – нема нації...

М. Г.: Дуже лаконічно. А що для Вас означає поняття “професійний актор”?

К.: Як казала моя мама: “не кажіть, що ви закінчили школу: кажіть – ходив десять років...”. Професіонал – це людина, яка вчиться все життя, і чим більше вчиться, тим більше розуміє, що це лише початок. Збуді її серед ночі, запитай: “Хто ти?” – вона відповідь: “Я той, хто хоче збагнути незбагненне мистецтво актора...” – “Що, кого візьмеш із собою в Царство небесне – родину, дітей?” – він відповідь: “Професію, якої я так і не збагнув, але маю надію, що колись в іншому



*KLIM під час тренінгів у Львівському академічному театрі ім. Леся Курбаса.
Фестиваль "Театр. Метод і практика. Альма матер", 2007 р.*

народженні, можливо, мені вдасться наблизитись до її світла”.

М. Г.: Ви – максималіст...

К.: Актор – не професія. Це Дар Божий, якому потрібно служити. Дитя Боже всередині людини. Ти вагітний ним усе життя до самої смерті. Іноді воно вихлюпується з тебе на мить, а потім знову ховається, і знову ти живеш у вічному передчутті, що ще рано, ще не готовий. Це таємниця. Театр – особлива філософія життя. Особлива первісна “до-віра”, “пра-релігія”. Актор – Блазень Божий... Бути ним і не бути філософом з особливим поглядом на світ неможливо. Блазень – це філософ, що має відвагу говорити правду “королю”. Він щось говорить нам про таємниці Всесвіту, нашого життя і життя як такого. Це серйозний шлях і дуже складні ритуальні технології, які народжуються з глибин людської цивілізації, з глибини Первопричини Життя як такого. Театр – елітарне мистецтво. Він потребує твого життя, всього життя – до останнього подиху, до останнього помислу. Актор, який не є загадкою, а тільки експіріментальним “я”, чи актор, який хоче догодити, мені не цікавий.

М. Г.: І поки він десятиліттями набуває професію, відходять стилі, старіють техніки, змінюється час...

К.: Я не розумію, як може старіти техніка! Це так само, як сказати, що сучасна людина чимось відрізняється від Адама і Еви. Сучасний світ дозволяє примножувати та інтегрувати техніки. Так само зі стилями. Стиль – це лише один з відомих уже шляхів пізнання. А щодо часу, який змінюється... океан незмінний – змінюється напрям і сила вітру. Це нагадує розмови про якусь таку “нову драму”. Драма завжди одна: невідповідність, ігнорування Божого помислу і Заповіту, а от способи самогубства і мораль змінюються. Змінюються слова, що породжують непорозуміння.

М. Г.: Гадаю, актори старшого покоління навряд чи зіграють у Ваших виставах або ж у виставах інших сучасних режисерів.

К.: У мистецтві театру немає минулого. Є тільки те, що ти можеш створити тут і зараз. Не вчора. Не завтра. Зараз і тут... Present Continuous tense. Дивно, але українська мова не дає адекватного перекладу, вірніше, це потребує цілої системи по-

яснень, і в цьому проблема, а точніше феномен українського драматичного театру. Я впевнений, що український театр має свою унікальну систему, унікальну якість: український театр – музично-драматичний. Драма – це мова. Українська мова зберігає дуже багато прадавнього, а значить – музичного-комічного-трагічного. Для мене важливий актор. Мене цікавить “феномен людини” і “божого світу”, мене більше цікавить категорія часу, а не простору. Реально одне невіддільне від іншого. Але вино мене цікавить більше від глека, виноград – більше, ніж вино, віра більше за невіру. Щодо акторів старшого покоління... у мене радше бувають проблеми з тими акторами середнього покоління, які в глибині душі відчують, що це не їхній шлях, не їхнє покликання, але мужности розпочати пошуки свого справжнього шляху вже не мають. Уся причина – в таланті і вірі...

М. Г.: Але й режисер – теж людина, людина, яка має право висловлюватись через інших людей!?

К.: Актор для мене – не фарба, якою я маюю. Режисура для мене – це мистецтво рами. І будівництво простору – будинку для живої душі актора. Я можу його одягти, віддзеркалити, бо режисер – це ідеальне дзеркало, але все залежатиме від актора. Немає геніяльної особистості на сцені – немає нічого. І насправді, це велика проблема.

М. Г.: А театр взагалі – це проблема?

К.: Життя – особлива ритуальна система зв'язку між духом і плоттю, особливий релігійний театральний ритуал творення буття. І сказати, що “театр – проблема...” для мене це однаково, що сказати – “життя є проблема”. Проблема ж у тому, що воно через неправильну мою поведінку може закінчитись. Театр – це єдине місце, де я справжній і щасливий. Технологія театру дозволяє мені жити. Тобто, іноді мені вистачає гумору встановлювати якісь такі стосунки зі світом, коли біль серця такий великий, що дозволяє на рівних спілкуватися зі смертю. Дивитись у дзеркало в кав'ярні – і бачити, як вона п'є каву разом з твоїм ангелом-хоронителем. У них своя любов і свої взаємини. Головне – не стати жертвою їхніх непорозумінь. Це особливий театр.... Театр як на мене – єдине місце, де навіть атеїст може шукати віри, може стати релігійною людиною. Бо коли сучасна людина приходить до церкви – то вона щось просить там для себе. А театр – насправді дуже релігійна річ, бо це – спів-чуття, і нічого іншого, і нічого більше, “miłość” – як кажуть поляки. І ця “miłość” – основна театральна технологія життя

людини. Театр – це довічний весільний танець, шлюбний танець зі смертю.

М. Г.: Таке розуміння, вочевидь – довгий особистий шлях невдач, поразок...

К.: ... усвідомлення, що ти насправді все робиш – не так, все не так...

М. Г.: Як же з цим давати собі раду та ще й вести за собою інших?

К.: Я бездарний. А бездарність – дуже сильна сторона в педагогіці. Бо для того, щоб щось зробити, треба дуже багато відкривати, працювати. Колись Григорій Гладій познайомив мене із текстами Шардена. Для мене як для людини наукового складу мислення театр – це спосіб пізнання світу. Особлива наука, в основі якої неподільний Божий елемент – людина. Те, чим я займаюсь – це “Божественне середовище і феномен людини”*. Існує певна Божа сутність, маленький золотий танцівник, як я це називаю. Він є в кожному з нас, тому ми з ним єдині. Тіло – це будинок, який повинен співіснувати в гармонії із цим танцівником. Танцівник актора стає видимим для танцівника глядача. При цьому тіло актора, його простір сам танцює, наслідуючи золотого танцівника, який знає і пам'ятає довічні першоритуали. Тіло ж глядача прикуте до місця. Воно, власне, танцівник глядача, хоче, щоб і його дім також був танцівником, але... Звідси виникає почуття в театрі. Коли ж тіло актора, його слова і голос не йдуть за золотим танцівником, золотий танцівник у кожному з глядачів кричить: не роби так, бо...

Як каже своїм учням Сергій Васильєв: “вся річ у тім, скільки хаосу Ви несете у світ, або наскільки його зменшуєте”. Якщо перетворюєш хаос на світло – ти художник.

М. Г.: Але в роботі з актором Ви починаєте із руйнації, створення хаосу в ньому самому!?

К.: Технологія “Нульового ритуалу” – це принципово не-творення хаосу, але творення першопорядку. Якщо вона щось і руйнує, то це безпідставні ілюзії щодо своєї належності до театру. Молодий актор має дійти до тієї миті, до тої брами часу і внутрішнього простору, коли побачить, хто він є. Хто він є насправді. Звідки він родом у найвищому сенсі цього слова. Тоді він зможе почати свій насправді художній пошук. Буде в змозі приймати суто художні обставини. За Шопенгауером, з якого почався Станіславський: “актор – це я у запропонованих обставинах, за умови, що “я” – це не якийсь невдалий витвір природи, а її унікальне, вершинне творіння”. Актор у процесі гри повинен спускатись до Гамлета, а не підніматись до нього.

Актор – це Аполлон, який приймає в свою сутність діонісійську природу героя, стає Діонісом. Це Божа Маріонетка, як говорив Крег, поет-танцівник-співак в обставинах міту. Міту як закону існування. Актор – це людина, яка свідомо обирає певний міт і вступає з ним у певні стосунки. Для цього він повинен мати особливий дар знання законів. Бо актор – це людина, яка свідомо себе робить, і це дуже важлива річ. Актор – це дивний зв'язок між духом, тілом і голосом.

Ми всі – герої тієї чи іншої п'єси, міту, який через нас постійно відроджується. У кожного своя роль у цих запропонованих обставинах. Ми граємо в цих історіях, вони творять себе через нас. Ми ті, через кого і ким міт як закон творить себе. Незалежно від нашого бажання грати в цих виставах. Театр допомагає нам розуміти їхні закони незалежно від імен героїв. Імена змінюються. Але якщо вас не звать Едіп, вашого батька не Лай, а вашу матір не Йокаста – це ще не значить, що міт, у якому ви живете, не міт про Едіпа.

У житті ми граємо, часто ненавидимо свою роль, і так живемо. В театрі гра – це тільки технологія, яку не любити неможливо. Театр це місце, де не можна грати в тому сенсі, як це ми робимо в житті. Насправді так зване “життя” – майже завжди поганий театр. Сцена ж – це місце, де неправду сховати неможливо.

Сьогодні театр – аж ніяк не територія пошуку свободи, волі, тому обдаровані молоді люди не йдуть у театр, і я їх розумію. Зникають покоління глибококультурних акторів. Театр виникає, коли з'являється закон. Театр існує в конкретному часі і просторі. Є часи, коли він може бути значно інтелектуальнішим, аполлонічним, є, коли брутальнішим, вітальнішим, більш діонісійським. Драма взагалі дивна річ – між оперою і балетом. Актор має бути красивим, дуже розумним, дуже свідомим, дуже начитаним, можливо, смішним – але коміків завжди небагато – це дуже рідкісний талант, бо потребує ще й особливої філософії буття. Що б не казали, театр – це нейролінгвістична технологія. Немає ідеології – немає театру. Це сумнів у вірі, мета якого – звернення до віри.

Я довго не розумів, чому театр повинен бути в золоті. Золотим. Це храм. Великий храм наших сумнівів. Нашого шляху до віри. Золото – це сонце, що відбивається в очах актора. Театр, театральний зал – золота мандала, що передається нам підсвідомо. Не п'ятому ж ми повинні бачити в очах актора. А світло сонця.

А коли ще серйозніше... Донька питає у мами: Де ви з татом познайомились? – У театрі! – відповідає мама. Дівчата ходять у театр, щоб вийти заміж, для мене – це дуже прості і дуже важливі речі, можливо, найважливіші.

Актор – Божа Маріонетка, Пуруша, золотий танцівник. Але театр завжди бере ту енергію, яка є у світі в певний момент, і це дуже складно, бо сам театр, і люди театру – доволі інертні. Зрештою, у цивілізованому світі все єдине: справа не в тому, що ти робиш, а якою є якість твоєї праці. Бог оцінює тільки якість. У нас дуже велике значення має *що* ти робиш, а не *як*. Якщо держава серйозна, то вона повинна зрозуміти, що театр, мистецтво – частина ідеології. Як Церква. Актор – поет, танцівник, співак, інакше – провідник, місце, де зустрічається небесне і земне.

М. Г.: Але це тоді, коли держава має власну чітку ідеологію.

К.: Якщо немає ідеології – немає й держави! А зрештою, відсутність ідеології – це теж ідеологія. Існує таке поняття – природна демократія, але ми повинні розуміти, що це таке. Коли мені кажуть: “єдина Україна” – для мене це щось дивне. Мій батько з Гуляйполя, мама – з Миргорода, я народився у Львові. Це зовсім різні світи! Ідея єдиної України не може бути подібною до імперської, бо в Україні ніколи не було імперських амбіцій. Є просто різні, неподібні світи – і все. Ось Миргород – город миру, тобто Єрусалим. Це – окрема територія. Львів – окрема. Єдине спасіння України – усвідомлення різности. Мене насправді лякає, коли відбувається розмивання. В чому сенс Європи? Єдиний економічний простір, але різні культури. Ось я недавно був в Одесі. Я зрозумів феномен цього міста: воно було як культурний годинниковий механізм: колонія греків, турків, євреїв, українців, росіян. Кожна з них оберталась навколо своєї власної осі, існувала досить ізольовано, але всі були частиною одного механізму. Зараз євреї виїхали, турків вигнали, і українців не чути...

М. Г.: Насправді, зрозуміти сьогодні український театр поза проблемою постколоніального спаду, неможливо...

К.: Але навіщо розуміти? Робити треба!

М. Г.: Це Вам – режисерам, акторам – робити. Нам, театрознавцям – розуміти!

К.: Насправді ж театр виникає знаєте з чого?

М. Г.:...

К.: З великої мрії театро-відів (наполягаю на цьому “відати” – це більше, ніж знати). Театр ви-

никає, коли критики бачать в тому новому та беззахисному, що народжується на їхніх очах, зернятко великого театру їхньої мрії, і пишуть про це. Пишуть про свою мрію. Режисер читає про те, чого насправді ще немає, і намагається бути на рівні високих вимог цієї мрії. Так народжується великий театр. Він народжується з великої мрії.

М. Г.: Але що тоді робити тим людям, як через півстоліття прочитають таку рецензію?

К.: А що ми взагалі знаємо про театр? Що ми можемо знати про театр, який ми не бачили? В часі може залишитися лише мрія про великий театр, який був і буде. Весь театр, який виникав на моєму немалому віку – вигаданий! Це як присутність Божої Матері! Одна людина бачила, була свідком – отже, був театр. Театр, знятий на плівку, нічого не передає. Кіно – зовсім інша історія. Театр – категорія часу.

Коли ми починали з Мірзоевим, то виходили з того, що є дві можливості театру: “можливість А” і “можливість Б”. Перша – актор-лампочка. Він акумулює в собі енергію життя, а тоді на сцені “вмикається” і освітлює темряву. Для мене ближчою є “можливість Б”, коли актор є “вікном”, крізь яке входить світло. Світло з-поза меж його особистості.

Але сьогодні, якщо у мене виникає вибір куди йти – до театру чи в кав’ярню, я вибираю кав’ярню. Тут цікавіше... Можливо, я просто не можу змиритися з тим, що я останнім часом бачу. Я приймаю будь-який театр. Але – тільки справжній, за який можна вмерти. Актор – це наче королівський блазень. Театр – це те, що відбувається в картах Таро між картою Дурень і картою Маг. Там є ще одна жіноча карта Відьма – ось те, що між ними відбувається – і є театр. Це як між нулем, одиницею і двійкою. Перехід від нуля до одиниці – неймовірний! Насправді, театр – це коли Маг дивиться на Дурня і грає його. А Маг – це і є той Дурень, котрий обійшов карту світу, був царем, самітником і став Магом. Він дивиться на світ, завислий над безоднею, і починає розповідати про те, як знову побачив Дурня. Один з відомих акторів сказав, що Актор – це професія, якої ніколи не можна навчитись, бо треба відкрити себе у безодні, і тоді ти повинен на кілька хвилин, годин стати реальним Макбетом чи ще кимсь – він у тобі живе.

Насправді, мистецтво – це подорож до первопринципи. Глибоко національне завжди зрозуміле будь-якій іншій нації, а от поверхнево національне

– страшно. На мою думку, в українській літературі зараз два генія – Матіос та Медвідь. Тексти Матіос близькі до Шекспірових. Тексти Медведя – до Гомерових. На жаль, на Гомера у нас немає часу.

М. Г.: Матіос зараз ставлять у багатьох театрах, ставлять по-різному, з різним успіхом. Що, на Вашу думку, допомагає Львівському театру імени Леся Курбаса, студентам, молодому режисерові Євгену Худзику цікаво, глибоко відчитувати її тексти?

К.: Як кажуть у петербурзькому жарті, у режисера повинен бути ніс. У цього режисера є ніс. Є харизма. Хоча, як я уже казав, у мене дуже складне ставлення до покоління тридцяти-сорокарічних у театрі.

М. Г.: Чому?

К.: Це не їхня провина. Це драма їхнього життя. Вони прийшли до театру, коли до влади на пострадянському просторі прийшли актори. А коли актор стає керівником театру, він підсвідомо не хоче, щоб з’явився хтось кращий або рівний йому. Це принципово різна свідомість: актор і режисер. Режисер повинен ставити перед актором нездійсненні завдання. Він ставить драбину і жене актора вгору цією драбиною. Актор повинен весь час робити із собою щось таке, щоб залишатись художником.

М. Г.: Розкажіть, будь ласка, про Ваш харківський проект, який Ви проводили літом цього року?

К.: Це перша спроба здійснення мрії Віктора Попова про “Літню театральну школу” на острові Хортиця, підтримана Центром імени Леся Курбаса і здійснена завдяки Харківському театральному центру, Харківському політехнічному університетові і Харківському будинку актора.

Ми використовували технологію “театрального марафону”, розроблену в Москві, у ВТМ ще 93 року. “Театральний марафон” тривав 47 днів. Безперервно, з 10.00 до 21.00 щоденно. Тобто, це принципово була не система майстер-класу, а система серйозної театральної освіти, що містить у собі і такий дуже важливий для театру і творчості елемент як конкуренція. Ти повинен виграти. Людина могла прийти останнього дня і перемогти. Весь час були глядачі, які мали шанс увійти в основну групу, з якою відбувались основні заняття. Це була спроба принципово відкритого і водночас принципово конкурентного середовища, середовища, яке має намір і здатне прийняти виклик долі.

Якщо говорити про результати, висновки – сумні... час іде, а свідомість, на жаль... В Україні діти дуже рано старіють. Ми дуже легко відрікаємося від мрії... і ще забуваємо про те, що Божа даність, дар Божий і доля – це різні речі, – один бореться, хоча Бог дав йому дуже мало і, можливо, це взагалі не його покликання, а іншому здається, що він і так геніяльний – навіщо йому щось відкривати, чогось учитися, щось робити... Хтось освіченіший, а хтось – прагне більшого. Іншими словами, все як у бойових мистецтвах: тебе вчать-вчать, а потім питають, що головне в тому, чого тебе навчили? Відповідь: мужність. Майже завжди ті, хто прагне чогось найдужче за всіх, врешті-решт і перемагають. Іноді через це дуже сумно. Бачиш талановиту людину, якій Бог дав усе, а вона... Людина може щось досягнути в театрі лише за умови тотального занурення. Іншого шляху я не знаю, в інший не вірю.

Драма мого покоління – в тому, що ми багато вміємо і знаємо. Знаємо так багато, що не маємо віри в те, що маємо право стверджувати: те, що знаємо – абсолютна істина.

Так що віра в себе – це дуже важливо. Я виріс у просторі дуже талановитих людей. Я був, мабуть, найнецікавішим з-поміж них. Але дуже хотів знайти власний шлях. Такі проекти – це завжди можливість щось зрозуміти про себе і свій шлях. Пошук права...

М. Г.: Але це право ніхто не дає, його беруть!

К.: Правильно, але незнання, некультурність, непрофесійність перемагають.

Ми знищили в собі відчуття театру як релігії. У моєму житті не було релігії, віри. Я її шукав спочатку через фізику, потім зрозумів, що є інший шлях. Вірніше, так вийшло, що доля привела в театр, хоча я, якби мені тоді сказали, що це буде зі мною, мабуть, образився б на все життя.

М. Г.: А хіба квантовий світ не є подібним до сценічної реальності? Хіба не можна спробувати описувати друге за законами першого?

К.: Режисери мого покоління майже всі прийшли “до лірики” через “фізику”, через точні науки. Це знак часу. Нове сучасне покоління прийде з комп’ютерних технологій. Сам розвиток комп’ютерних технологій приведе їх до необхідності розуміння людини, як моя спроба бути фізиком привела мене до розуміння, що фізика, яку я вивчав, математична фізика, майже себе вичерпала, і привела мене до необхідності іншого погляду:

до нового як дуже забутого і старого. З Простору я пішов у Час. Це той самий шлях пізнання, тільки з іншого полюсу – не з боку поділу матерії, а з боку найскладнішої із відомих досі неподільних реальностей – людини – особливого Божого Кванту Енергії. Це привело мене до розуміння Світу як створеного з багатомірності Часу, де Простір – тільки один з його вимірів, як у класичній фізиці – час. Я зрозумів, що людина – це своєрідна нервова клітина “ока Божого”, реальність, в якій є всі компоненти Божого світу, і для мене фізика в класичному розумінні перестала існувати. Я пішов до неподільного і, мабуть, до незбагненого – до людини.

До певної міри людину можна розглядати як Божественний комп’ютер, який має вихід до космічної мережі Божественного Інтернету. І тут існує проблема вивільнення оперативної пам’яті й захисту від вірусів операційної системи – основної первісної божественної програми. Цей процес я називаю “Нульовим ритуалом”.

М. Г.: Чому Вас як драматурга зацікавили Богдан Хмельницький, Іван Франко?

К.: Батько був істориком. Був дуже дивною людиною, мав прізвисько Гефест. Він був скалічений – не мав однієї ноги і любив мандрувати, з дивним гумором дивився на історію. Мабуть, тому я пишу так звані “неісторичні хроніки” про те, “як гинуть задуми...” Це болісно. Це страшно. Кожен народжується як Божа істота і прагне світла. А далі історія розгортається... за сюжетом, як я кажу... Я не можу звинувачувати людей, хай би хто вони були. Як драматург, я на боці кожної Божої істоти. Хоча мені сьогодні дивно, чому Україна з тих, які привели її до руїни, робить героїв? Чому не Орлик, не Кисіль?

М. Г.: Ви обираєте для своїх п’єс постаті знакові, мітологізовані – і боретесь, руйнуєте, деконструєте міти...

К.: Навпаки, мораль весь час ховає від нас першосутність міту як закону. Я ж шукаю такий кут зору, щоб він був вільніший, говорю про ті місця, які сучасній людині не дуже зрозумілі, але дуже важливі, бо закони були написані на самому початку і не нами. Театр – це дивна реальність: переклад філософії на якусь іншу мову.

Я ні з чим не борюся. Просто, коли пишу, стаю цією людиною – психологічною, не історичною. Це й означає – написати п’єсу.

Мирослава КЛЮС



foto M.Sierszak

НЕЗДІЙСНЕННА ПОДОРОЖ ДО БУЕНОС-АЙРЕСА

(З фестивалю моновистав WROSTJA-2008)

Габрієла Мускала – неодноразова лавреатка багатьох театральних фестивалів одного актора усіх рівнів. Від Згожельця і OSATJA (Ogólnopolskie Spotkania Amatorskich Teatrów Jednego Aktora) починаючи і на WROSTJA (Wrocławskie Spotkania Teatrów Jednego Aktora) закінчуючи. Майстриня форми знову виступила на WROSTJA-2008 як гість фестивалю зі своєю чудовою виставою “Подорож до Буенос-Айреса” (автор моноп’єси – Аманіта Мускарія). Під тим ім’ям ховаються дві сестри: акторка Габрієла Мускала і вже добре знана в театральному середовищі перекладачка німецької літератури Моніка Мускала. Прем’єра цієї вистави у режисурі Мар’яна Пултраноса відбулася ще в грудні 2001 р. Окрім Польщі, вистава відвідала з гастролями багато країн. Зараз акторка працює в Лодзі у Театрі ім. С. Ярача, який спеціалізується на моновиставах.

На сцені Габрієла Мускала перетворюється на стареньку Валері, котра підтримує себе раз-по-раз дозою власних фантазій і вигадок, прикрашаючи свою самотню старість. Колись щаслива в шлюбі, мати трьох дітей приречена нині повільно тліти. Кинута у відчай, голод, злидні, позбавлена житла. Чоловік давно помер, діти виїхали до Канади, мають уже своїх нащадків. Вона ж нікому не потрібна. Все, що в неї залишилося, – це думки, спогади, ілюзії, молитви, а найгірше – безжально-примусове існування. Молода актриса творить образ з безперечною впевненістю і вишуканістю. Їй не потрібен грим чи штучно продумана пластика тіла, що характеризує старість.

Актриса проймає глядачів внутрішньою енергією. Досконало обрано форму подачі такого психологічно складного матеріалу. Текст звучить комічно, попри всю трагічність змісту в найглибшій його сутності. Актриса зодягнена у білу довгу нічну сорочку, лікарняні бахіли й бежевий вицвілий старомодний плащ. Лише одна лава – оце й уся декорація. Партитура світла, як і музична, не відіграють особливої ролі. Акцент вистави – суто на акторській грі. Мінімум засобів підкреслюють концепцію постанови. Лава, яка по суті створена для чекання, і Валері, яка постійно на щось чекає. Її гра – це спалахи, значно потужніші, ніж рампове світло. Її інтонації – це музика, яка звучить дуже точно.

Вистава “Подорож до Буенос-Айреса” перегукується з беккетівською тематикою, його персонажами. Змарнований час, такі ж пусті балачки ні про що, самонавіювання надії на кращі часи й одночасно внутрішня деградація – і як підсумок, глибока екзистенційна криза – тема постанови. Г. Мускала демонструє людину в такий момент її життя, коли вона залишається наодинці з собою, зраджена і покинута усім світом. І саме це момент, коли людська істота стикається з Богом. Тут вражає цей контраст: беззмістовно накиданого як-будь потоку свідомості героїні на поверхні з очевидною трагедією особистості, логічним її занепадом у підґрунті. Самим лише словом, внутрішнім магнетизмом, внутрішньою динамікою й енергетикою актрисі вдається захопити глядача і не відпустити до кінця вистави.

Що може вплинути на людину XXI століття, викликаючи катарсис? Жах, як переконує вистава “Річард після Річарда” режисера Ірини Волицької. У головній ролі – Л. Данильчук, яка грає монстра і робить це бездоганно, аж до моторошности. А ще – тонкий натяк на потворність людської байдужости, що ми й бачимо у Габріели Мускалі. Що робити на світі людині, у якої крім себе немає нікого і нічого? Валері переконана, що у неї все відібрали: подушку, ковдру, гроші, записники, шоколад, який нібито висилає їй син. Хто у неї усе це забирає? Люди, доля чи, може, вона сама є причиною своїх бід? Валері втішає себе власною чистотою, бо до шлюбу і після смерти чоловіка не знала нікого іншого. Виправдовує себе тим, що ходить до костюлу молитись Богу, хоча лається й дорікає Йому, мовляв, це він у всьому винен, і “посилає” прямим текстом, а потім, як до старого друга, каже “Та вже не ображайся, це я так...”. Під кінець вистави розум Валері, дотепер такий прояснений у хаосі і логічний у парадоксальности, починає роз’їдати склероз. Вона забуває імена дітей, не пам’ятає скільки їх було. Вона втратила єдине, що мала. Чим жила й жила – пам’ять. Раптом у глухому просторі сцени відчиняються двері – і ми бачимо світло. Двері – як вихід, якого Валері так чекала. Світло – як її сподівання. Вона йде на це світло, до мами, і зникає разом з ним. Абракадабра, якою сипле зі сцени тендітна, наївна Валері, насправді – звернені до людей питання старости, самотности, нудьги, банальности й безглуздости усього: буднів як способу насильства, байдужости людей до чужого смутку та відчаю.

Фантастична акторська робота. Бездоганно вибраний і зреалізований жанр – трагікомедія. Подорож до Буенос-Айреса, яка ніколи не відбудеться. Навіть сама екзотична назва таїть у собі щось дивне й незбагненне.

Усю виставу смієшся, а виходиш зі страшною пусткою всередині, з усвідомленням власної мізерности й сміховинности. З відчуттям провини, що, можливо, така Валерка сиділа з тобою в одному ряді, або позавчора їхала в одному трамваї, або, що найгірше, живе там, де у паспорті записано твоє місце народження, і втішає себе вигадкою, що не дозвонила до доньки, бо не було мережі...



foto M. Sierszak

На світлинах до статті: Габріела Мускала у виставі “Подорож до Буенос-Айреса”. Автор моно’єси Аманіта Мускарія.



foto M. Sierszak



foto M. Sierszak

Аделіна ЄФІМЕНКО



Сцена з опери "Басариди" Ханса Вернера Хенце. Режисер – Крістоф Лой. Сценограф – Йоганнес Лайакер. Баварська національна опера, 2008 р.

БАВАРСЬКА НАЦІОНАЛЬНА ОПЕРА – ФЕСТИВАЛЬ 2008

Прем'єри "Євгенія Онегіна" П. Чайковського та "Аріядни на Накосі" Р. Штрауса

Невичерпність оперного жанру, представленого у найнесподіваніших модифікаціях його раритетів, формування "нового світобачення сучасного глядача" й маніфестація "образу" сучасності як актуалізації традиційного визначають стиль фестивалю Баварської національної опери. Цьогорічний фестиваль заінтригував полярністю винахідливих, хоча, на жаль, не завжди вдалих інтерпретацій репертуарних вистав й успіхом прем'єри 2008 року.

Мюнхенська опера переживає "перехідний етап". Всесвітньо відомий, високоренований диригент Кент Нагано, який обійняв пост Генерального музика-директора Баварської Національної опери у 2007 р., успішно започаткував нову еру. Чудові традиції мюнхенської опери "з британським ухилом", створені інтендантом Петером Йонасом (1993–2006) ще не відійшли у минуле. Величезний успіх осучаснених, іноді парадоксальних прем'єр генделівських опер

у рішенні Петера Йонаса та Зубіна Мети вже належать історії. Водночас, у театрі формується нова репертуарна політика, що відкриває перспективи для творчості молодих композиторів та режисерів, яких Кент Нагано активно ангажує для реалізації оперних прем'єр ХХІ ст. Однак, напрям реформ одного з найпрестижніших оперних фестивалів Європи ще не визначився. Першими плодами успіху увінчалися 2008 р. художні проекти Кента Нагано, спрямовані на реалізацію прем'єр оперної спадщини ХХ ст. Саме ці вистави стали кульмінаціями мюнхенського фестивалю 2008 року. Інші ж репертуарні та режисерські новації часто-густо опинялися у безвиході. Спорадичне штукарство під гаслом "актуалізації" стилевих та національних особливостей жанру залишили відчуття плутанини й нерівності. Прем'єри фестивалю 2008 р. – опери "Тамерлано" Г.Ф. Генделя, "Ідоменей" В. А. Моцарта, "Арабела" Р. Штрауса – усе це були якісно "зроблені" спектаклі з посереднім творчим результатом. Деякі опери пройшли мляво, без щонайменшого натяку на оригінальність нової режисури. Зразком режисерського свавілля й кульмінацією роз-

чарування фестивалю стала прем'єра "Євгенія Онегіна" П. Чайковського. Центральною темою "актуалізації" романтичної російської опери стала тема гомосексуалізму. Виявлення любовних стосунків Онегіна і Ленського, та й взагалі все, що відбувалося на сцені, мало сумнівне відношення до опери Чайковського: співи у мікрофон "поп-зірок" Тетяни та Ольги в дуеті з першої картини (з мікрофоном Тетяна не розлучається навіть у сцені листа), інтимна розмова Тетяни з Ларіною (замість няні) у другій картині, розлючений Ленський, який штовхає Ольгу на підлогу (третя картина), дует "Вороги" Онегіна і Ленського та сцена дуелі у ліжку, в спальні героїв-коханців, балет трансвеститів на балу у Греміна і, нарешті, останній дует Тетяни й Онегіна, що відбувається у тому ж фатальному ліжку. Позбавлена елементарного смаку інтерпретація "Євгенія Онегіна" за мотивами "біографічних фантазій" польського режисера Кшиштофа Варліковського "навколо" Чайковського, зруйнувала не лише ліричну атмосферу твору російської класики, а й високе реноме самого постановника. Виставу не врятувала, на жаль, навіть музика П. Чайковського. Оркестр під керівництвом Кента Нагано продемонстрував "абсолютну нечуйність" західноєвропейського музичного слуху до наскрізного інтонування ліричного мелосу композитора.

Прем'єри опер ХХ ст. – "Доктор Фауст" Феруччо Бузони і "Басариди" Ханса Вернера Хенце – навпаки, стали запорукою успіху фестивалю і як зразки талановитих, неординарних режисерських інтерпретацій. Але найбільший успіх, що перевершив усі очікування публіки, мала опера Ріхарда Штрауса "Аріядна на Наксосі". Сталося це не лише завдяки захопленню мюнхенської публіки легендарною фігурою композитора-співвітчизника, а й неординарності прем'єри всесвітньо відомої опери Штрауса в інтерпретації Роберта Карсена. Завершення оперного фестивалю прем'єрою "Аріядни" навіть допомогло забути про невдачі фестивалю. Опера несподіванно по-філософськи узагальнила діалектику падіння і злетів у світі мистецтва як "вищу мудрість" екзистенції театру на межі комічного й трагічного, кохання й смерті, людей і богів. Парадоксальне співіснування хаосу й порядку в "Аріядни" рефлегувало реальний світ "творчого життя" театру взагалі. Оригінальний жанровий синтез *commedia dell'arte* і *opera seria* з всесвітньо відомої опери Штрауса узагальнив актуальну мистецьку проблему колообігу скороминущого й вічного.

Як відомо, в експериментальному задумі "Аріядни" Штраус формує новий тип опери, альтернативний вагнерівському *Gesamtkunstwerk*. Цей задум талановито втілює Роберт Карсен, молодий канадський режисер зі славою знавця опер Штрауса[1]. В інтерв'ю він стверджує: "На відміну від інших мистецтв опера має найбільший потенціал педалювати час... Але людські прагнення спрямовані на те, щоб цей час перевершити"[2].



Сцени з опери "Аріядна на Наксосі" Ріхарда Штрауса. Режисер – Роберт Карсен. Баварська національна опера, 2008 р.



Втілюючи в інтерпретації “Аріядни на Наксосі” умовність категорії часу в проєкції на умовність театру, режисер обіграє ситуацію “театру в театрі” з позицій зміни перспективи від “театру з-за куліс” до “театру на сцені”. Індивідуально розвиваючи штраусівську ідею “долі жанру опери” в опері, драматургії театру в театрі, режисер органічно здійснив у мюнхенській прем’єрі “Аріядни” прорив з минулого у сучасність. Через античну трагедію з її історичною конфронтацією барокових *opera buffa* й *opera seria* “нова”, сучасна “Аріядна” перетворює енергію античної традиції у внутрішні рефлексії сучасних героїв.

У режисерському задумі “Аріядни” очевидним є протиставлення сучасного і давньогрецького театрив як двох полярних, існуючих у різних просторово-часових вимірах, театральних світів. Відомо, що задум “Аріядни” свідомо заплутав сам композитор. Кожен, хто з ним стикається, мусить (висловлюючись образно, у дусі “Аріядни”) знайти рятівну нитку, що виведе з лабіринту. Штраус намагався заплутати не лише публіку, а й самого лібретиста, Гуго фон Гофманстала, не згодного з музично-драматургічним рішенням композитора. Роль масок *commedia dell’arte* представлена у лібрето традиційно-стереотипно й становить протиагу трагічній індивідуальності образів Аріядни й Бахуса-Діоніса. Композитор врівноважив функції героїв комедії і трагедії. Режисер у свій спосіб продовжив його ідею.

Комедія у пролозі опери представлена гіпердинамічно: строкатість і хаотичність дії не вкладається у “вузький” простір сцени, тому дія відбувається також за її межами. Такий драматургічний прийом завжди був ефективним для активізації глядачів як учасників сценічних колізій. Комунікативна спрямованість драматургії на глядачів досягається простими засобами: ще до початку вистави бачимо на сцені репетицію танцюристів, потім із зали з’являється дворецький, композитор і вчитель музики сперечаються між собою, раз-по-раз виходячи за межі сцени, динамічна строкатість натовпу акторів у пролозі мультирефлектується у дзеркалах – їх постійно переносять з місця на місце. На якусь мить відображаються у дзеркалі диригент Кент Нагано та глядачі, органічно включаючись, усі разом, у дію “театру в театрі”.

Режисерське трактування жіночих образів Цербінетти та Аріядни захоплює, з одного боку, через візуально представлений абсолютний контраст, з іншого – завдяки виявленню їхньої прихованої, парадоксально-таємничої спорідненості. Багатоплановість контрастів режисер вирішує не так дієво, як символічно. Образ Цербінетти ускладнено через багатозначність її театральних асоціацій: традиційна маска *commedia dell’arte*, Цербінетта, символ легковажності й невірності, постає в образі сучасної ко-

кетки з хлоп’ячою стрижкою під Лулу, що розгулює по сцені в чорній нижній білизні та у червоних лакованих черевичках. У монолозі з композитором Цербінетта романтизується, перетворюючись на чарівну блондинку, що тужить (так само, як і Аріядна) за коханням і вірністю. Інший смисловий акцент Аріядни й Цербінетти вербалізують у слові-символі “серця, розділеного на частини” (від нім. “zerstuckelt“, “zer-teilt“). Двозначність символу “розділеного серця” є знаковою для спільності Цербінетти й Аріядни як двох сутностей жіночої таїни у динаміці сердечних перевтілень від вірності до невірності і навпаки.

Трагедію “Аріядна”, що йде услід за прологом як “опера в опері” “Аріядна на Наксосі”, режисер показав через наскрізний розвиток лейтсимволу “питання”. Напруженість атмосфери створюється завдяки сценічному оформленню. Опера-трагедія “Аріядна”, на відміну від прологу, позбавлена декорацій. Сцену поглинає чорне “ніщо”, на тлі якого ефектно відбувається картина зустрічі героїв та їхня подальша мультиплікація на численних двійників. Навіть червоні черевички Цербінетти, як самостійний предметний символ, мультиплікуються разом із своїм персонажем.

Колективна монументальність трагедії суперечить інтимності діалогічних сцен Аріядни і Бахуса, спочатку віддалено нагадуючи багатолюдність сцен прологу. Але режисерський прийом мультиплікації персонажів у трагедії опери кардинально відрізняється від хаотичної динаміки комедійного прологу. Сценічний рух є тут синхронно впорядкованим й сповільненим. Любовний дует Бахуса й Аріядни у присутності двійників створює ораторіяльний ефект й асоціюється з давньогрецьким хором. Однак хор тут не коментатор подій, а ніби дзеркальне відображення душевного стану героїв на рівні підсвідомості.

Отже, режисер візуалізує існування смислової межі між двома світами: дзеркальні відображення декорацій прологу унаочнюють строкатість і хаотичність реального світу, прийом внутрішньо-смислової мультиплікації героїв трагедії унаочнює дію підсвідомого, вирішеного у дусі парадоксальності постмодерного мислення. Під впливом фрейдистських ідей Роберт Карсен стверджує: “Гофмансталь зобразив в “Аріядни” психоаналітичні ландшафти”[3]. Також на рівні інтуїції у режисурі “Аріядни” відчутні впливи ідей постмодерну, зокрема, філософії “мультиплікованого світу” Жака Дерріди.

Реалізація “опери в опері” у сценічних картинах “Аріядни” через символіку чорно-білого кольору відображає стан медитативної статичності образів Аріядни та Бахуса, пронизаний семантикою “питання”. Атмосфера очікування невідомого поглиблюється в останньому дуеті. Смислова означеність останнього

запитання – куди Бахус веде Аріядну – до життя, чи до смерти, – не вирішується, воно залишається відкритим. Відчуття трансцендентності у сцені дуету посилюється змінами перспективи кольорів: чорний простір сцени спочатку розділяє біла смуга світла. Поступове розширення білого простору – простору світла – заповнює сцену. Як відомо, символіці білого кольору властива багатозначність: від світла життя до світла потойбічного світу. Парадоксально, ніби від зворотного, виникають асоціації зі сценою прощання Трістана та Ізольди. Але в опері Вагнера розв’язка очевидна: герої свідомо відмовляються від світу дня й обирають світ ночі (смерти). В опері Штрауса у зіставленнях комедії та трагедії сценічно наголошені інші акценти. По-перше, динамічній багатобарвності комедії протиставлена чорно-біла статика трагедії. По-друге, перевтілення Аріядни і Бахуса здійснюється лише на рівні підсвідомого.

Загалом, Роберт Карсен новою постановою “Аріядни на Накосі” пропонує індивідуальну інтерпретацію оперного шедевра Ріхарда Штрауса. Режисер не претендує на універсальність. “Опера в опері” комплексно представляє драматургічну й жанрову рівновагу комедії і трагедії, відроджуючи, з одного боку, шекспірівські традиції та відображаючи актуальність сучасного постмодерного мислення – з іншого. Аріядна – оперний персонаж, перевтілюється в ораторіяльний, з міфологічного в актуальний.

Пильна увага режисера до ролі композитора актуалізує ідею конфронтації сучасного мистецтва у боротьбі за власну екзистенцію у світі, де панують гроші. Ріхард Штраус лише пунктирно, у комедійному пролозі опери позначив цю ідею. Зовні комічна, ситуація прологу є джерелом трагедії митця, готового знищити свій твір, доведеного до межі самогубства. Комедія і трагедія “Аріядни” кореспондують між собою: блукання молодого композитора в світі бездуховності й нецтва і блукання Аріядни між життям і смертю виявляють інший, прихований смисловий контекст опери. Вирішення долі героїв, що існують у різних часових і просторових вимірах (Аріядни і композитора), Ріхард Штраус також залишає відкритим. Хоч на це питання намагається відповісти режисер, однак фінал опери виглядає дещо спрощеним. Відчуття таємничості фіналу “Аріядни” зводиться до тривіального happy end: під завісу композитор виходить на сцену, розкланюється перед публікою та артистами, зал вибухає несамовитими оваціями. Всі учасники дії опери, у тому числі й глядачі, задоволені щасливою розв’язкою. Парадоксальний мікс комедії і трагедії, за розвитком якого композитор разом з усіма спостерігав із залу, здійснився. В інтерв’ю Роберт Карсен зауважив: “На завершення опери я прагнув поставити не знак оклику, а три крапки”[4]. Загалом,

“Аріядна” вдалася режисерові і стала одним з найоригінальніших втілень безсмертної опери Штрауса. Але власними новаціями з пост-кінцівкою “Аріядни” режисер заперечив самого себе: епілог опери викликав саме враження (!) – знаку оклику.

Опера “Басариди” Ханса Вернера Хенце на сцені Баварської національної опери

Пристрасне захоплення генерального musikkdirector’a Баварської національної опери Кента Нагано сучасною оперою розширило репертуарні обрії Мюнхенського фестивалю. Успіхи сезону 2008 належали саме опері ХХ ст. Прем’єру опери “Басариди” Ханса Вернера Хенце (режисер – Крістоф Лой) можна назвати кульмінацією фестивалю. Сучасний композитор був інспірований таємничим дуалізмом фігури Діоніса/Бахуса й представив його образ у несподіваному ракурсі. Під час вистави неодмінно виникали паралелі з оперою Ріхарда Штрауса “Аріядна на Накосі”, яку успішно представив на сцені мюнхенської опери режисер Роберт Карсен. Власне, порівняння “Басаридів”* з “Аріядною” “переслідували” Хенце з часів зальцбурзької прем’єри опери (1966 р., режисер Рудольф Сельнер). У театральній критиці неодноразово констатували зв’язок музичного театру Хенце з оперними традиціями Штрауса. Як відомо, композитор активно заперечував подібні міркування, вказуючи на кардинальну різницю між власними естетичними поглядами та оперними концепціями Штрауса. Однак, паралелі “Басаридів” з античними операми Штрауса “Аріядна на Накосі”, “Електра”, “Саломея” виникали як на жанрово-стильовому рівні, так і через спільність творчих позицій авторів. Обидва композитори вступали в життя альтернативними шляхами. Штраус “спустив на землю” німецьку святиню вагнерівської оперної драми, створивши власний, конфронтуючий з вагнерівським, Gesamtkunstwerk. Хенце, переїхавши до Італії, пориває зв’язки з Дармштадтською школою та її представниками (Штокхаузен, Булезом). У своїх творах Хенце дистанціюється від естетики абстрактної серійності дармштадтців, яка, на думку композитора, обмежує художню виразність музичного мистецтва. Хенце демонструє власні естетичні позиції через індивідуальний розвиток інтонаційного синтезу внутрішньої (чуттєвої) і зовнішньої (візуальної) виразності “Sprachhaftigkeit der neuen

* Басаридами (від гр. басара – лисяча маска) називалися прихильники культу Діоніса, що носили на головах пов’язки з лисячого хутра.

Musik“/”розмовної властивості нової музики” (тут і далі – переклад авт.). На думку композитора – “музика не абстрактний артефакт, а живий, багатообіцяючий засіб комунікації”.

Паралелі “Аріядни на Наксосі” й “Басаридів” виникають, насамперед, на рівні їхньої “жанрової комунікації”. Обидві опери оригінально демонструють жанрову взаємодію *buffa* та *seria*. Не випадково Крістоф Лой переконав композитора для мюнхенської прем’єри “Басаридів” повернутися до першої редакції опери з інтермецо, виключене Хенце з другої редакції у 1992 р. Інтермецо “Вирок Каліопи”, на думку режисера, не лише врівноважує драматургічний конфлікт опери, “його буфонність в середині трагедії спочатку заплутує, але й одночасно розважає, потім створює напруження й насторожує” [5].

Обидва композитори прагнули засобами поліжанровості рефлектувати традиційні принципи розвитку драми й введенням комічного посилити інтенсивність трагедії. В операх “Аріядна на Наксосі” й “Басариди” драматургічної мети досягнуто схожими методами реалізації драматургії “театру в театрі”/“опери в опері”. Та загалом, концепції опер абсолютно різні: світ комічного у Штрауса пов’язаний із реальністю, світ трагедії, опера *seria* – з античністю. Хенце ставить у “Басаридах” нові акценти. Трагедія, народжена античним світом, має статус міту, що існує “поза часом і простором”. Тому сучасні інтерпретації міту у розгалуженій мережі альянсів з різними стильовими епохами є цілком природними. Світ комедії у Хенце ілюзорний: він з’являється в уяві Пенфея, відображений у дзеркалі [6]. Словесний дуалізм ілюзорного світу відображено в інтермецо на рівні дії підсвідомого. Режисер досконало показав цей дуалізм на сцені в інтермецо у дусі стильової вторинності рококо. Буфонна вишуканість інтермецо сприймається як “чу-

жорідний елемент” в трагедійності опери. Композитор оригінально озвучив сцену засобами оркестрової декоративності: чарівні звучання арф, мандоліни, флейти-*piccolo* і гітари імітують тембральність античного інструментарію. Його легкість і жартівлива винахідливість посилюють контраст з психологічно-напруженою атмосферою невизначеності стану царя Пенфея. Інтермецо не лише вносить контраст у драматургію опери, розряджаючи трагічну атмосферу “Басаридів”, а й відкриває таємниці підсвідомих фантазій Пенфея. Врешті стають зрозумілими причини, через які Пенфей придушує власний еротизм, та заборони культу Діоніса.

Напруженість інтонаційної фабули “Басаридів” врівноважується у структурній чіткості картин, зближуючи композицію опери Хенце з номерною побудовою *opera seria*. Хенце визначає форму однойночної опери “Басариди” як “велику оперу” з рисами чотирьохчастинного сонатно-симфонічного циклу: “За традиційною сонатною першою частиною йде друга – танцювальне скерцо вакханок з центральним вокально-інструментальним тріо. Третю частину – *Adagio* з фугою – перериває інтермецо, тобто введення опери в оперу; четверта частина трагедії – *пасакалія*” [7].

Музична мова “Басаридів” надзвичайно сценічна й народжується ніби на очах у слухачів. Візуалізацію комунікативної здатності музичної мови Хенце режисер передає засобами візуалізації інтонаційної фабули твору у рухах, жестах, у зовнішній взаємодії героїв між собою. Очевидно, яскравий візуальний характер музики Хенце виключив також необхідність розгорнутих декорацій. Художник постанови Йоганнес Лайакер оформив сцену як порожній, відкритий чорний простір з натягнутою згори до низу по центру сцени величезною білою тканиною. Провідна інтонаційно-драматургічна роль у спектаклі належить оркестру. Його диференційована цілісність у чудовому відтворенні диригента Марка Альбрехта відобразила істотні якості музичного театру Хенце, адже для композитора важливо, щоб кожна інтонація отримала візуальне відображення: від чуйного відтворення звукової атмосфери цілості до тонкої диференціації



Інтермецо “Вирок Каліопи” в опері “Басариди” Ханса Вернера Хенце. Режисер – Крістоф Лой. Сценограф – Йоганнес Лайакер. Баварська національна опера, 2008 р.

психологічного стану кожного героя. Диригент вдало врівноважив фабулу твору зі стилістично складною партитурою та її багатоскладовим синтезом вільної додекафонії з алюзіями бароко, рококо та пізнього романтизму[8].

В одноактній опері Хенце режисер відтворює суб'єктивний трагізм грецького міту через персоналізацію колективного образу фіванського народу ("мультиплікаційної особистості", за визначенням сценариста "Басаридів" Йоханнеса Лайакера). Літературна основа опери – класична антична драма "Вакханки" Евріпіда ("Die Waschen") – асимільована в лібрето відомих письменників Вістан Хуг Ауденом і Честера Кальмана[9]. В лібрето актуалізується ніцшеанський конфлікт аполлонійського та діонісійського начал. На відміну від Ніцше, композитор розв'язує цей конфлікт анти-діялектично: конфлікт не вирішується, катарсис не здійснюється, драма завершується питаннями без відповіді: хто є Діоніс? чи діонісійський культ є божественним?

На відміну від діонісійсько-аполлонійського контрасту жіночих образів, представлених у штраусівській "Аріядні на Наксосі" (Цербінетта–Аріядна), в "Басаридах" вражає глибина конфлікту двох чоловічих образів, що символізують ідею боротьби двох володарів (Діоніс–Пенфей). З цього кута зору стають очевидними істотні відмінності романтичної концепції "волі до любові", "волі до смерті" "Аріядни" від типово ніцшеанської "волі до влади" в "Басаридах". Але Ніцше стоїть на позиціях діялектики аполлонійського та діонісійського начал і характеризує драму Евріпіда "Вакханки" в праці "Народження трагедії з духу музики" як віддзеркалення волі протесту проти викорінювання діонісійського з еллінської свідомості[10]. Композитор

заперечує їхню діялектику й повністю трансформує в опері сутності діонісійського і аполлонійського начал. Аполлонійський символ прекрасного в образі Пенфея (Міхаель Воле, баритон) трансформується у символ раціоналізму, моралізаторства, влади закону. З Пенфеєм – диктатором, який заборонив діонісійський культ, аскетичним противником політеїзму конфронтує Діоніс (Микола Шукоф, тенор) в образі нового, "чужого", божества-прибульця, руйнівника законів фіванського народу. Інтонаційний портрет Пенфея композитор представляє дисонантно й насичує широкими інтервальними стрибками, звучанням у низькому регістрі, посиленими тембрами труб, тромбонів, туби. Інтонаційний зміст образу Діоніса, навпаки, гармонійний, консонантний. Чуттєвість в його партії відтворена засобами ніжного звучання арф, роаяля, гітари, челести, віброфона, маримбафона. Проте, інтонаційні коливання героя на межі вольового пафосу й ліричної солодкуватості справляють суперечливе враження й порушують цілісність сприйняття образу Діоніса. Темброва інтенсивність ударних інструментів побічно вказує на владні риси його характеру й на агресивність діонісійського культу загалом. Полярна протилежність образів двох героїв-володарів помітна також у ситуативних змінах метро-ритму: дводольності партії фіванського царя Пенфея протиставляється тридольна танцювальність у партії Діоніса і його менад.

Важливим доповненням інтонаційно-драматургічного конфлікту опери виступають жіночі персо-

Сцени з опери "Басариди" Ханса Вернера Хенце. Режисер – Крістоф Лой. Сценограф – Йоганнес Лайакер. Баварська національна опера, 2008 р.





Міхаель Воле – Пенфей, Микола Шукоф – Діоніс в опері “Басариди” Ханса Вернера Хенце. Режисер – Крістоф Лой. Сценограф – Йоганнес Лайакер. Баварська національна опера, 2008 р.

нажі: Пенфеева мати Ахая (Габріела Шнаут) і його годувальниця Бероя (Ганна Шварц). Ганна Шварц драматично втілила в образі Берої відданість єдиному богові, віру в його вищу справедливість й непопушність старих традицій. Образ Ахаї розкривається через її схильність до ratio та критичне ставлення до богів. Ахая не визнає авторитетів, вона обирає культ Діоніса, не зважаючи на заборони Пенфея. Найвищим критерієм для неї залишаються власні інтереси й особиста вигода.

Конфлікт Пенфея та Діоніса, підкреслений яскравими жіночими образами, своєрідно узагальнює вічний антагонізм свободи й залежності, традицій та їхнього оновлення, аскетизму й чуттєвості, а також самотності лідера й диктату юрби.

Дію опери режисер переносить з античності в сучасність, але подає її нейтрально. Інтонаційні алюзії з “Пристрастями за Матвієм” Баха зближують трагедію античного Пенфея з трагедією християнства. Драматичний конфлікт “Басаридів” переростає рівень конфронтації двох героїв. Динаміка розвитку індивідуальних характерів має свої вирішення лише з перспективного погляду на образ фіванського народу (у співвідношенні сольних партій з хором).

У першій картині хор слугує фоною, нейтральною звуковою субстанцією загального й виразно контрастує з головними персонажами. Завдяки оригінальному просторовому розташуванню хору на порожній сцені поступово відбувається злам у його сприйнятті. Хор структурно роздроблений на окремі групи. Завдяки оптичному ефекту, головні персонажі, постаючи спочатку розрізнено й контрастно (через художню реалізацію кольорових зіставлень) [11], поступово інтегруються в цілісність натовпу як образу колективного несвідомого. У ролі колективного несвідомого в подальшому розвитку драми хор інтонаційно та візуально активізується. Проте зумовлена

сюжетом “Басаридів” екстатика оргії (як це було, наприклад, в опері “Мойсей і Аарон” А. Шенберга), не має тут відображення. Крістоф Лой вирішує сцену діонісійського культу засобами сценічної статичності, чудово відтвореної звуковими засобами. Сповільнені рухи хору на тлі зростаючої інтонаційної й оркестрової динаміки унаочнюють існування “подвійного дна” в образі фіванського народу. Хор цілковито реалізується в його ораторській сутності. Неодмінно виникають паралелі з “Арядною”, оскільки обидві опери є “хоровими”. Але в “Басаридах” хорова ораторська насичена динамікою руху від об’єктивного до суб’єктивного. Об’єктивна узагальненість ролі хору поступово модифікується у колективний образ суб’єкта, образ мультиплікаційної особи. В “Арядні” прийом мультиплікації спрямований на примноження й поступове об’єктивування суб’єкта, в “Басаридах”, навпаки, відбувається суб’єктивізація колективного, суб’єктивізація об’єкта.

Образ фіванців (хор “Басаридів”) спочатку виконує функцію посилення конфлікту між головними героями опери. Але надалі він стає діючим антагоністом Пенфея й прихильником нового діонісійського культу. В партії хору концентруються дієва і нарративна функції одночасно. Грецький хор і хор сучасної драми синтезовані в образі індивідуально інтерпретованого режисером “інсценованого несвідомого опери” [12]. Поступово хор набуває статусу головного персонажа опери й активно розвивається, досягаючи кульмінації в сцені культу Діоніса: у сцені роздягання мешканців Фів як маніфестації протесту проти влади царя Пенфея. Ця сцена, яку режисер мюнхенської постанови “Басаридів” вирішив як оригінальний ерзац еротичної оргії, відкриває в опері Хенце новий рівень змісту, істотно вирізняючи, таким чином, цю виставу серед постанов “Басаридів” на сценах Зальцбурга, (1966), Штутгарта (1989), Клівленда (1990), Дюссельдорфа (1991), Гамбурга (1994), Дрездена (1999), Мадрида (2001), Кельна/Амстердама (2005) та ін. У сценах оргії режисер уникає зовнішніх ефектів. Сцена діонісійського культу статична й позбавлена еротичної екстатичності, натомість вона заглиблена в атмосферу невідомості, напруження, очікування й жертвної покори, внаслідок чого відбувається зміна в сприйнятті образу Діоніса до негативного. У контексті опери невимовлене питання фіванського народу – “хто є Діоніс, новий диктатор?” – зависає у повітрі. Подальший розвиток образу колективного суб’єкта осмислює режисер в трагічному плані, народ сприймається як невідома жертва, знаряддя помсти владного Діоніса непокірним (Пенфесві та Ахаї).

В атмосфері зовнішньої статичності інтонаційний розвиток хору представлений надзвичайно дина-

мічно: спочатку хор маніфестує захопленість новим культом на знак протесту Пенфеєві. Потім діються метаморфози: активна образна сутність богошукання змінюється на сугестію психології натовпу й неусвідомлену покору новому божеству. Ініційоване Діонісом “оновлення народу” йде шляхом соціального регресу: прийняття діонісійського культу як проти-дії, спрямованої проти існуючої влади Пенфея, колективний екстаз, влада підсвідомого й інволюція до первісного способу життя, де владу закону заступає влада інстинкту. Образ колективного несвідомого в хорі поляризується: на одному боці – образ ніцшеанського несвідомого, некерованої маси натовпу на чолі з вакханками й менадами, одна з яких, Ахая, в божевільному сп’янінні вбиває власного сина Пенфея; на іншому – раптове трагічне усвідомлення народом дійсності й засудження Діоніса.

Під час глоріозного виконання заключного монологу Діоніса (Микола Шукоф) хор ніби усвідомлює трагізм кінця влади Пенфея. В драматургії опери відбувається дивовижний момент зближення антагоністичних образів народу й царя у єдиний образ-жертву. Метаморфози образу народу в “Басаридах” досягають сили трагічного розмаху “Бориса Годунова” М. Мусоргського. Атмосфера останньої сцени опери оригінально відтворює психологічний стан приреченості народу і його недовіру Діонісу. Партія хору заключної сцени “Басаридів” демонструє, як поступово зникає, завмирає звучання; пасивні втори Діонісові ніби розчинюються у просторі. Останній монолог самозвеличення самотнього Діоніса, богатирана і вбивці, позбавлений підтримки хору. Картина справляє враження “тріумфу смерті” й трагічно віщує “ніщо”.

Дуалізм образу Діоніса в його контрастних мистецьких відображеннях – від “Аріядни на Наксосі” Штрауса до “Басаридів” Хенце – ідентифікує різні погляди на дуалізм життя та смерті, світла й темряви, божественного та диявольського. Вічні, нерозв’язані питання, що інспірують діалог людей та богів, неодмінно кореспондують між собою, мандруючи з одного “сюжету” до іншого. Так, опери “Аріядна на Наксосі” Штрауса та “Басариди” Хенце виявилися співзвучними ще одній прем’єрі фестивалю – опері “Доктор Фауст” Феруччо Бузоні (режисер Ніколас Брігер). Кульмінаційна презентація оперної спадщини ХХ ст. в цих трьох фестивальних виставах Баварської опери ще раз підтвердила невичерпність змісту оперного мистецтва, плідність діалогів сучасності з історичним минулим та вічну актуальність містерії музичного театру.

1. Роберт Карсен здобув освіту в Англії, в Bristol Old Vic Theatre School. Як оперний режисер працював для Паризької опери, Міланської La Scala, Кельнської опери, Нідерландської опери в Амстердамі, Ла Феніче у Венеції, Метрополітен-опера у Нью-Йорку, Англійської Національної опери, ставив опери для Зальцбурзького фестивалю та фестивалю Aix-en-Provence. Серед постановок Ріхарда Штрауса йому належать “Жінка без тіні”, “Кавалер троянд”, “Електра”, “Саломея”, “Каприччо”, “Аріядна на Наксосі”.

2. *Vom Geheimnis der Verwandlung. Im Gespräch: Robert Karsen // Takt, Das Magazin der Bayerischen Staatsoper. Bayerische Staatsoper Verlag. München, Nr. 7-8 07/08. – S. 30.*

3. *Vom Geheimnis der Verwandlung. Im Gespräch: Robert Karsen // Takt, Das Magazin der Bayerischen Staatsoper. Bayerische Staatsoper Verlag. München, Nr. 7-8 07/08. – S. 32.*

4. *Там сам. – S. 31.*

5. *Christof Loy. Notizen zur Inszenierung // Das ProgrammBuch “Die Bassariden. Hans Werner Henze”; Bayerische Staatsoper Verlag. München. 2008. – S. 50.*

6. Діоніс дає дзеркало Пенфею, щоб виявити його власні еротичні фантазії й вивільнити його сексуальність. Як глядач у театрі, Пенфей спостерігає за еротичною грою своєї матері Ахаї та її сестри Автоної з Адонісом. Еротичну сцену супроводжують непристойні шаради двостатевого Терезія, переодягнутого у Каліопу, античну богиню пам’яті. Їй належить вирішувати, хто з двох красунь здобуде Адоніса. Гротесково-еротичну сцену обрамлюють вибухи реготу вакханок, що викрадають безпорадного Пенфея.

7. *Hans Werner Henze. Tradition und Kulturerbe, Berlin. 1966*

8. У творчості Хенце у взаємодії розвиваються вільна додекафонія з тональною мелодією. Петер Петерсен вдало визначив цей феномен парою понять “вільна додекафонія” – “латентна (прихована) діатоніка”, що пояснює здійснену Хенце можливість інтеграції діатонічного мелодизму у додекафонний ряд.

9. *Письменники співпрацювали також з Брумтеном, Стравінським, Бернстайном.*

10. *Friedrich Nietzsche. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. // Online-Text in: <http://www.geocities.com/thenietzschechannel/btg4.htm>*

11. Колірна гама персонажів: хор – сірий, у сцені культу Діоніса – білий; Ахая – ліловий, Автоноя – малиновий, начальник (він же Адоніс) – червоний, Діоніс – біло-чорний, Пенфей – чорний.

12. *Christof Loy. Notizen zur Inszenierung // Das ProgrammBuch “Die Bassariden. Hans Werner Henze”; Bayerische Staatsoper Verlag. München 2008. – S. 50-51.*

Валентина ГРИЦУК

XII ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ КОНКУРС ЧИТЦІВ ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ЯЛТІ

Щороку восени в Ялті відбувається Всеукраїнський конкурс професійних читців ім. Лесі Українки, який започаткувала 1996 р. Національна спілка театральних діячів України до 125-річчя від дня народження поетеси.

Взяти участь у конкурсі мають право професійні актори віком до 30 років, а також студенти та учні спеціальних навчальних закладів культури і мистецтв. Конкурс проводиться у два тури. У I турі конкурсанти читають поезію Лесі Українки, виконують літературні композиції за її творами; у II турі – твори української класичної та сучасної прози й поезії. Відбірковий тур конкурсу проводять міжобласні відділення НСТД України.

Цього, 2008 року I премію здобула актриса Львівського молодіжного театру ім. Леся Курбаса Мирослава Рачинська, II місце – студентка III курсу Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого Світлана Сасу, III місце – студентка V курсу кафедри майстерності актора Харківського державного університету мистецтва ім. І.П. Котляревського Ганна Сподирева, приз від журналу “Театрально-концертний Київ” було вручено студентці III курсу Львівського національного університету ім. І. Франка Юлії Підкаурій, спеціальний приз журі – студентці III курсу Харківського університету мистецтв ім. І. Котляревського Світлані Брагіній, а приз глядацьких симпатій – артистці Запорізького театру-лабораторії “Vie” Анні Синьоокій.

Цьогоріч робоча група оргкомітету конкурсу займалася не тільки пошуком спонсорських коштів, а й організувала рекламу, а тому зал Ялтинського центру культури був постійно заповненим, вдалося зібрати небайдужу публіку. Було організовано також екскурсії, зокрема до Музею Лесі Українки, де майже в домашній атмосфері член журі конкурсу, піяністка, народна артистка України Людмила Марцевич грала

твори Миколи Лисенка. Сталося так, що злива не випускала конкурсантів та членів журі з музею Антона Чехова, – і Марцевич знову грала, але тепер з Сергія Рахманінова, одного з улюблених композиторів Чехова. Голова журі конкурсу народна артистка України Раїса Недашківська теж імпровізувала – під музику С. Рахманінова читала вірші Олександра Пушкіна. Робочою мовою конкурсу була українська, на всіх турах працювали кореспонденти газет, місцеве телебачення, радіо, закриття конкурсу супроводжував канал УТ–1. На гала-концерті переможці отримали спеціально виготовлені кубки із символікою конкурсу та грошові премії.

Крім читців-переможців у гала-концерті виступили відомі колективи Криму, зокрема Народна капела бандуристів ім. Степана Руданського Кримського гуманітарного університету під керівництвом Інни Шинтяпіної, сімферопольська зразкова дитяча театральна студія “Світанок” під керівництвом Алли Петрової, зразковий ансамбль естрадного танцю “Усмішка Артеку” під керівництвом Марини Баженової. Молодий ялтинський поет Володимир Цибулько читав власні вірші, виступив також соліст Національної філармонії України, народний артист України гітарист-віртуоз Валерій Петренко. Та найбільше визнання публіки здобули справжні українці татарського походження, брат і сестра Еліна й Тимур Сукачі (8 і 9 років), що навчаються в сімферопольській українській гімназії. Коли діти читали “Суверенну Україну” Олеся Лупія та “До українців” Віктора Баранова – зал встав.

Конкурс мистецтва декламації 2008 засвідчив новий щабель розвитку, – виявив вищі вимоги до професіоналізму учасників, довів організаційну спроможність НСТД України в умовах безгрошів’я – вирішувати складні проблеми у вихованні творчої молоді.

Надія ТРУШ

МІЖНАРОДНІ КОНТАКТИ ЛЬВІВСЬКОЇ ОПЕРИ

На цю подію майже три роки працювали у Львівському національному академічному театрі опери та балету ім. С. Крушельницької, – встановлення в музеї театру “Ла Скала” (Мілан, Італія) погруддя видатної української оперної співачки Соломії Крушельницької.

За словами Міністра культури і туризму України Василя Вовкуна на урочистому відкритті погруддя в Мілані, українцям (особливо – львів’янам) властиве майже святоблिवе ставлення до Соломії Крушельницької. Зі Львовом пов’язаний великий період життя співачки. Тут вона здобувала освіту в консерваторії. Тут у Скарбківському театрі 15 квітня 1893 р. дебютувала як оперна співачка – партією Леонори в опері “Фаворитка” Г. Доницетті, а через два тижні виступила у партії Сантуцци в опері “Сільська честь” П. Масканьї. Тут зустріли її перший успіх і удача, бо в цей час у Львові гастролювала відома італійська артистка Джемма Беллінчіоні і, почувши молоду співачку й зауваживши її талант, порадила продовжити навчання в Італії.

Уже через рік після вишколу в Мілані Соломія – знову на сцені львівського театру. Ніби звітується перед рідною публікою, чим збагатилася на батьківщині оперного мистецтва. Ці звіти робила не раз: і в старому театрі, і в новозбудованому, який зараз має її ім’я, і в чисельних концертах до роковин Т. Шевченка, до різних культурних подій у житті українського, тоді ще бездержавного народу.

Після тріумфальних виступів майже у всіх найпрестижніших театрах Італії, інших європейських країн, у Північній і Південній Америках, Соломія Крушельницька, приїхавши перед Другою світовою війною до Львова, залишається тут назавжди. Живе у власному помешканні, яке на поч. ХХ ст. купила для себе, з огляду на часті приїзди сюди, і для своєї родини (тепер тут чудовий музично-меморіальний музей), викладає вокал у консерваторії. У Львові вона знайшла вічний спочинок на Личаківському кладовищі.



Погруддя Соломії Крушельницької. Скульптор – народний художник України Ярослав Скакун.

У Львові немало місць і подій, пов’язаних із постаттю С. Крушельницької: меморіальна кімната у Національній музичній академії ім. М. Лисенка, вже згадуваний музично-меморіальний музей на вулиці С. Крушельницької, з’являлися друком численні статті про неї, книги. Окремо скажемо про увічнення пам’яті великої співачки у Львівській Опері, що 2000 р. обрала собі її ім’я на титул.

У 1988 р. народився фестиваль оперного мистецтва ім. С. Крушельницької. Відтоді відбулося вже 11 таких фестивалів, і на деяких прозвучали опери, в яких колись виступала славетна співачка, а в гала-концертах – арії та ансамблі з переважною більшістю тих опер, у яких вона підкоряла музичну публіку.

Перший конкурс оперних співаків ім. С. Крушельницької, який відбувся у 1991 р., відкрив багато нових молодих імен. Наступного року чекаємо вже на 4-й такий конкурс, відомий у світі своєю оригінальністю: його третій тур проходить в оперних виставах театру і виявляє не лише вокальну, а й акторську майстерність учасників. На своїх початках, навіть за

радянських часів, такі заходи надзвичайно поштовхували музичне життя нашої країни, привертати увагу до класичного мистецтва. Тепер вони розширили географічні рамки, утвердили свій статус міжнародних і надалі популяризують постать та артистичну діяльність великої Соломії.

У Дзеркальній залі Львівської опери встановили її бронзовий скульптурний портрет – до 130-річчя від дня народження співачки. Наступним етапом вшанування Соломії Крушельницької стала прем'єра балету “Повернення Баттерфляй”. Музику написав – спеціально для нашого театру – відомий український композитор Мирослав Скорик. Основа лібрето – творче життя Соломії Крушельницької, зокрема, той період, коли вона 28 травня 1904 р. у Брешії повернула до життя оперу Д. Пуччіні “Мадам Баттерфляй” після її провалу в Мілані. Ця балетна вистава – велика творча удача театру, зокрема, балетмейстера Сергія Наєнка, диригента – заслуженого діяча мистецтв України Михайла Дутчака, художника – народного художника України Тадея Риндзака, художника з костюмів Оксани Зінченко.

У період підготовки до 135-річчя від дня народження Соломії Крушельницької генеральний директор–художній керівник театру Тадей Едер запропонував створити скульптурний портрет співачки і подарувати його міланському театрові “Ла Скала” для встановлення в музеї. Керівництво цього театру, взявши до уваги світову славу співачки та її тріумфи на італійській, зокрема, міланській сцені, прийняло пропозицію.

Нагадаємо, що на міланській сцені видатна співачка виступала неодноразово: у жовтні 1904 р. (партія Адрієни в опері “Адрієна Лекуввер” Ф. Чілеа), 24 грудня 1906 р. (партія Саломеї в однойменній опері Р. Штрауса, італійська прем'єра опери; диригент – А. Тосканіні), 15 квітня 1907 р. (партія Глорії в однойменній опері Ф. Чілеа), 6 квітня 1909 р. (партія Електри в однойменній опері Р. Штрауса, італійська прем'єра опери, диригент – А. Тосканіні), 5 лютого 1915 р. (партія Лорелеї в однойменній опері А. Каталіні), 20 березня 1915 р. (партія Федри в однойменній опері І. Піццетті).

Щоб подивитись на портрет, виконаний у гіпсі, до Львова приїхав директор музею Ренато Гаравалья. Він дав високу оцінку скульптурі за портретну схожість і мистецьку вартість. Після цього робота була вилита в бронзі. Кілька місяців сяючий портрет великої співачки прикрашав фойє театру – для ознайомлення з ним львівської публіки. І чекав свого від'їзду до Мілану, не відаючи про незгоди вітчизняних чиновників, які кілька разів відхиляли дати, запропоновані італійською стороною для встановлення її в Мілані. Втручання у вирішення справи Міністра

культури і туризму України В. Вовкуна поклало край суперечкам.

Отож, від 8 жовтня 2008 р. портрет Соломії Крушельницької прикрашає веристську залу музею “Ла Скала” – між скульптурними портретами видатного італійського композитора Р. Леонкавалло і славетного італійського тенора Е. Карузо – на тлі живописних портретів інших зіркових співаків і співачок світу, зокрема, Марії Каллас.

До української делегації в Мілані, яку очолив Василь Вовкун, увійшли голова Львівської обласної державної адміністрації Микола Кміть, генеральний директор-художній керівник театру Тадей Едер, головний диригент театру, заслужений діяч мистецтв України Михайло Дутчак, один зі спонсорів – Ігор Жук і, звичайно, автор скульптури – народний художник України Ярослав Скакун. У своїх виступах вони відзначили талант великої співачки, її відданість мистецтву і патріотизм. Генеральний консул України в Мілані Володимир Яценківський підкреслив, що ініціатива Львівської опери є дуже благородною і творчою.

Директор музею “Ла Скала” Ренато Гаравалья поділився цікавою інформацією. Виявляється, музей мав кілька пропозицій від різних художників, у тому числі українських, створити портрет С. Крушельницької для Мілану. Але жоден із них не справив такого враження, як робота Ярослава Скакуна. І ніхто не був у своїй пропозиції таким послідовним, як дирекція Львівської опери. А також додав, що Україна – не найбагатша у світі країна – показала приклад, як треба цінувати своїх митців і увічнювати їхню пам'ять.

Українська громада в Італії, зокрема, в Мілані, має тепер ще одне місце поклоніння, куди приходитиме з почуттям гордості за свій талановитий народ і почуватиме себе біля співачки ніби коло рідної людини. Таку думку висловлювали перші численні українські відвідувачі музею.

На честь великої омріяної події Львівський національний академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької планує провести урочисту академію, яку продовжить фестиваль “Пуччіні назавжди” за участю українських та італійських співаків.

А наприкінці 2008 р. Львівський національний академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької став першим – і поки що єдиним із оперних театрів України – членом престижної музичної міжнародної асоціації “Опера-Європа”. Угоду про членство 5 грудня 2008 р. у Брюсселі підписали голова асоціації “Опера-Європа” Ніколас Пейн та генеральний директор-художній керівник театру, заслужений працівник культури України Тадей Едер.

Незадовго до цієї події Ніколас Пейн, на запрошення дирекції театру, приїжджав до Львова. Він оглядав оперні та балетні вистави, ознайомлювався з історією та приміщенням театру, його структурами. Екскурсія театром, його глядною та закулісною частинами, де протягом десятка років виконувались ремонтні та реставраційні роботи для облаштування хорового, балетного і репетиційного класів, гримувальних кімнат, приміщень для артистів оркестру, а також заміна підлоги сцени та глядної зали, встановлення нового сценічного світла (за рахунок виграного гранту з Японії) та світлодіодного табло з рухомим рядком для передачі українською мовою змісту опер, які йдуть мовами оригіналу, ремонти та облаштування виробничих майстерень, кабінетів на так званій малярці; встановлення в дзеркальному залі скульптурних портретів видатних українських митців, які творили славу театрові впродовж століття, – усе справило на поважного гостя приємне враження.

Головний диригент театру, заслужений діяч мистецтв України Михайло Дутчак розповів гостеві про масштабні постанови останніх років, про успішні виступи колективу у Голландії, Швейцарії, Іспанії, Франції, Катарі та інших країнах, про культурні обміни між театрами Чехії та Польщі, зокрема, Варшавської та Вроцлавської опер; про цікавий міжнародний проєкт – встановлення бюсту Соломії Крушельницької в музеї театру “Ла Скала”.

Опісля з Брюсселя надійшов вердикт: “Львівський театр опери та балету, надзвичайно красивий і з позастолітньою історією, є дуже добре збереженим, доглянутим і оснащеним. У ньому хороший рівень виконання репертуару, особливо італійського; виразний та оригінальний стиль сценографії”. Ніколас Пейн підкреслив, що колективом керує досвідчений і відданий справі директор, який зумів сформувати таку ж досвідчену і професійну команду. Усе це дало підставу керівництву “Опера–Європа” долучити наш театр до асоціації, основа якої сформована з театрів країн Євросоюзу.

“Я горджуся європейським статусом нашого театру. Для нас це, звичайно, – велика подія. У ній я бачу повагу до нашого мистецтва. Це означає, що наш театр шанують на рівні країн ЄС, – говорить Тадей Едер. – Членство у цій структурі – не тільки визнання досягнень театру, а й гарна перспектива щодо залучення світових зірок оперного й балетного мистецтва до участі у львівських виставах та ідеальна міжнародна платформа для того, щоби представляти нашу творчість у світі”.

“Опера–Європа” є міжнародною некомерційною асоціацією і провідною організацією з надання послуг професійним оперним трупам та оперним фестивалям по всій Європі. Вона об’єднує нині 110



Завідувач літературної частини Львівського національного театру опери і балету ім. С. Крушельницької Надія Труш і голова асоціації “Опера-Європа” Ніколас Пейн. Львів, 2008 р.

оперних труп із 33 різних країн. Її головний офіс міститься в Брюсселі. Рада правління складається з 15 осіб, яких обирають з усіх учасників терміном на три роки. Асоціація проводить для всіх учасників відкриті конференції, які відбуваються щонайменше двічі на рік у різних містах-учасниках, зокрема, останніми були Варшава та Осло. Програми конференцій зосереджують увагу на темах та досягненнях сучасного практичного інтересу, як, наприклад, збільшення прибутку, аудиторії, нові технології, людські ресурси та маркетинг. Ці конференції особливо корисні для укладання контрактів про співробітництво в усій Європі. Корисні й інші заходи, в т. ч. виробничий та технічний форуми щодо обміну інформацією та корисним досвідом між учасниками груп, активні форуми з маркетингу і комунікацій та бізнесу і фінансів з дослідницькими проєктами, що тривають дотепер і відповідають потребам учасників; покращення діалогу з європейською комісією; проведення Днів Опери у театрах Європи. “Опера–Європа” активно займається пропагандою та підтримкою міжнародного розповсюдження жанру опери.

Отже, до оперних театрів Німеччини, Іспанії, Франції, Італії, Норвегії, Бельгії, Данії, Люксембургу, Англії, Польщі та інших країн тепер приєдналася й Україна. Як бачимо, “Опера–Європа” не цурається членів із країн, що не входять до ЄС – важливо тільки, щоб рівень цих театрів був високим. Тому й увійшли до асоціації Большой та Маріїнський театри (Росія), Тель-Авівська Опера (Ізраїль), Токійський Національний театр (Японія) та ін.

Офіційне представлення Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької перед усіма членами асоціації “Опера–Європа” відбудеться у квітні 2009 р. в Барселоні. Колективі ж слід чекати прискіпливих гостей із усіх 110 театрів-партнерів.



Світлана МАКСИМЕНКО

УПЕРШЕ: “КОЛОМИЙСЬКІ ПРЕДСТАВЛЕННЯ” – 2008

Так найменували перший Всеукраїнський театральний фестиваль сценічних першопрочитань, що стартував у Коломиї 20–24 грудня 2008 р. і завершив свою роботу круглим столом теоретиків та практиків театру на тему: “Традиції і перспективи розвитку історичних театрів малих міст в контексті сучасного українського театрального руху і світових театральних тенденцій”.

Засновники та організатори “Представлень”: Міністерство культури і туризму України, Головне управління культури Івано-Франківської облдержадміністрації, Коломийський академічний обласний український драматичний театр ім. І. Озаркевича. Учасники фестивалю – студенти Київського Національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого (“Куди вітер повіє” С. Васильченка, режисер-постановник – Василь Друк), Івано-Франківський обласний академічний театр ім. І. Франка (“Солодка Даруся” за мотивами роману М. Матіос в інсценізації та постанові Ростислава Держипільського), Львівський обласний музично-драматичний театр ім. Ю. Дрогобича (“Таїна буття” Т. Іващенко, режисер – Олександр Король), Тернопільський академічний обласний український дра-



Сцени з вистави “Вій” за М. Гоголем. Інсценізація та постава – Сергій Павлюк. Коломийський академічний обласний український драматичний театр ім. І. Озаркевича.

матичний театр ім. Т. Шевченка (“Квартет для двох” А. Крима, постановка В’ячеслава Жили), Муніципальний театр “Київ” (мюзикл І. Небесного, п’єса Неди Нежданої за повістю М. Гоголя “Тарас Бульба”, режисура Валерія Неведрова й Анатолія Тихомирова) та господарі – Коломийський академічний обласний український драматичний театр ім. І. Озаркевича (“Вій” за М. Гоголем в інсценізації та поставі Сергія Павлюка).

Фестиваль має конкурсну основу, його роботу очолювало театрознавче журі – Р. Коломієць (голова), О. Воронько, Н. Владимірова, А. Підлужна, С. Максименко, В. Юрців, В. Федорак. Усі вони щодо оцінок підтримали пропозицію Р. Коломійця виключити із номінацій оціночні епітети “кращий” тощо, визначивши універсальну для цього фестивалю формулу: “представлення”. Отже, в результаті показу у Коломії 20–24 грудня 2008 р. журі визначило переможців у таких номінаціях:

“Представлення режисерського дебюту” – Василь Друк (Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого за виставу “Куди вітер повіє” С. Васильченка);

“Представлення музичного образу вистави” – вистава Івано-Франківського обласного академічного театру ім. І. Франка “Солодка Даруся” за мотивами роману Марії Матіос в інсценізації та поставі Ростислава Держипільського, пісенна режисура Наталки Половинки, лауреата Національної премії ім. Т. Шевченка;



Люся Давидко – Олена, Іван Ляховський – Євген у виставі “Квартет для двох” А. Крима. Режисер – В’ячеслав Жила. Тернопільський академічний обласний український драматичний театр ім. Т. Шевченка.



“Представлення акторського дуету” – Алла Шкондіна та Адам Цибульський у виставі “Таїна буття” Т. Іващенко Львівського обласного музично-драматичного театру ім. Ю. Дрогобича;

“Представлення жіночої ролі” – Люся Давидко, виконавиця головної ролі у комедії А. Крима “Квартет для двох” Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру ім. Т. Шевченка;

“Представлення режисури” – В’ячеслав Жила, режисер-постановник вистави “Квартет для двох” А. Крима Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру ім. Т. Шевченка;

“Представлення творчого пошуку” – вистава Муніципального театру “Київ” “Тарас Бульба” за М. Гоголем;

“Представлення чоловічої ролі” – Юрій Полек за роль Хоми Брута у виставі “Вій” за М. Гоголем Коломийського академічного обласного українського драматичного театру ім. І. Озаркевича;

“Гран-прі” – вистава “Вій” за М. Гоголем (режисер С. Павлюк) господарів фестивалю – Коломийського академічного обласного українського драматичного театру ім. І. Озаркевича.

“Коломийські представлення”, задумані організаторами як фестиваль “сценічних першопрочитань”, мав на меті презентувати нові драматургічні імена (чого не було дотримано усіма його учасниками). Він засвідчив, однак, іншу позитивну тенденцію: молоді режисери (зокрема, С. Павлюк, Р. Держипільський) стають вдалими інтерпретаторами якісної української прози (класичної чи сучасної), виявляють літератур-

ний і драматургічний хист, що органічно доповнює їхнє володіння режисерським ремеслом, підкреслює схильність до авторського театру: національного за духом, модерного за формою та стилем викладу (із залученням суміжних і актуальних видів мистецтв: кіно, балет, пластика, вокал тощо).

Журі відзначило ще й іншу позитивну тенденцію, зокрема, у поставах В. Жили та О. Короля: вдумливу психологічну розробку сценічних образів у роботі з акторами, тонкі нюансування ролей, що збагачують подекуди навіть схематичну драматургію, роблять привабливістю драматичного театру категорією вічною і позачасовою.

Вкотре господарі фестивалю – директор та художній керівник Коломийського академічного обласного українського драматичного театру ім. І. Озаркевича Д. Чиборак разом з командою однодумців – засвідчили творчу та адміністративну вправність, поєднану з сучасними формами менеджменту та класичною закоханістю у рідну сцену. Її 160 літ тому явив коломиянам отець Іван Озаркевич, вона й сьогодні бринить у маленькому місті, на камерній сцені, в невеликій глядній залі, завжди вщерть заповненій спраглими краси і національно свідомими глядачами. А поки вони усі є, розмови про будь-яку кризу безпідставні. Віват, Коломия!!!

Коломия – Львів



Сцена з вистави “Тарас Бульба” за М. Гоголем. Режисери – Валерій Неведоров й Анатолій Тихомиров. Муніципальний театр “Київ”.

Тарас ГАРАГОНІЧ

ТЕАТРАЛЬНИМИ СТЕЖКАМИ АКТРИСИ МАЙЇ ГЕЛЯС

Як збагнути загадкову силу, що дає митцеві життєву енергію, невтомність душі, розкріпає думку, допомагає не зрадити покликання? Як спробувати зазирнути у початки буття?

Майбутня акторка, Майя Мернова, народилася 26 березня 1939 р. у Воронежі, в сім'ї Віри й Володимира Мернових. Під час війни разом з матір'ю та старшим братом перебувала в евакуації в Казахстані, батько воював на фронті, а опісля служив у Дрогобичі, Станіславові (Івано-Франківську), Самборі, Львові. В Самборі – працював начальником Будинку офіцерів. Коли Майї було років вісім, трапилася пам'ятна для неї подія. До Самбора приїхала з концертом уславлена Любов Орлова, кіноактриса і співачка. Майя вмовила батька піти до Орлової в гримерну. Ставши біля столика, дівчинка спостерігала, як “зірка” знімає грим. А далі було так, як трапляється у казках. “Яка гарненька золотоволоска! Хочеш бути артисткою? Обов'язково будеш!” – запевнила дівчинку знаменита гостя. І хіба могло бути інакше?

Шкільну науку Майя Мернова розпочала у Львові і водночас брала участь у драмгуртку. Готова була грати всі на світі ролі. Займалася ще акробатикою, плаванням, допоки не захопилася спортивною гімнастикою. Тренером її був абсолютний чемпіон світу Віктор Чукарін.

Однак театрові Майя не зрадила – 15 травня 1961 р. закінчила театральну студію при Театрі імені Марії Заньковецької, здобувши спеціальність “артистка драми”. Однокурсниками її були талановиті, закохані у свою професію молоді актори, серед них – Богдан Ступка. З-поміж педагогів найбільше пам'ятає і найчастіше згадує художнього керівника студії народного артиста УРСР Бориса Тягна.

У дипломній виставі (“Платон Кречет” О. Корнійчука в режисурі О. Ріпка) Майя Мернова грала дві ролі – Бочкарьової та Олі. Після вистави батько дипломниці був дуже розчарований: донька зіграла наприкінці вистави маленький епізод! Виявилось,



Майя Геляс у ролях (згори донизу): Софія (“Безталанна” І. Карпенка-Карого), Олеся (“Незабутнє” за О. Довженком), Долорес (“Камінний господар” Лесі Українки), Одарка (кінофільм “Дай серцю волю, заведе в неволю”).





він не впізнав її в гримі, у ролі п'ятдесятилітньої Бочкарьової...

Потім були Львівський український музично-драматичний театр ім. Юрія Дрогобича, Одеський український музично-драматичний – ім. Василя Василька, Тернопільський український музично-драматичний театр ім. Тараса Шевченка, Львівський державний український музично-драматичний театр ім. М. Заньковецької і – Закарпатський музично-драматичний театр. На довгому творчому шляхові актриса зустрічала видатних творців української національної сцени, з багатьма працювала поряд: були це народні артистки України О. Кусенко, Н. Ужвій, П. Нятко, народні артисти України Д. Гнатюк, Д. Козачківський, Б. Романицький, Г. Юра, Б. Тягно, О. Гай, В. Аркушенко, В. Сумський, В. Дальський, Б. Ступка і – Ярослав Геляс, з яким зв'язала не тільки свою театральну долю, а й усе своє особисте життя.

Незабутньою залилась зустріч у Москві 1968 р. із славнозвісним співаком Іваном Козловським, Миколою Грищенком, донькою Федора Шаляпіна – Іриною, із правнуком Пушкіна – Григорієм. Москвичі дивилися гастрольні вистави Тернопільського театру ім. Тараса Шевченка. Майя Володимирівна грала тоді у трьох спектаклях: “Спасибі тобі, моє кохання” О. Коломійця (Роксана), “Дай серцю волю, заведе в неволю” М. Кропивницького (Одарка), “Незабутнє” за О. Довженком (Олеся).

Хоча зіграно на сцені понад 100 ролей, Майя Геляс вважає, що як актриса вона себе повністю не зре-

Колектив Тернопільського музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка після вистави “Незабутнє” за О. Довженком. Кремлівський театр, Москва, 1968 р.

алізувала. Її героїні – персонажі класичних і сучасних п'єс, ліричні й романтичні, сповнені добра і пристрасності – Марічка (“Чаклунка синіх гір” В. Сичевського), Маруся (“Дай серцю волю...” М. Кропивницького), Гордиля (“Циганка Аза” М. Старицького), Анна (“Украдене щастя” І. Франка, де вона грала разом з Я. Гелясом та Я. Мелецем), Химена (“Сід” П. Корнеля), Баладина (однойменна драма Ю. Словацького), Василюца (“Каса маре” Й. Друце), Палажка (“Ніч під Івана Купала” М. Старицького), Емілія (“Отелло” В. Шекспіра), Єлизавета (“Дон Карлос” Ф. Шиллера. Знімалася актриса, крім того, у кіно – Одарка (“Дай серцю волю...”), Галька (“Чарівна сопілка”) за однойменними п'єсами М. Кропивницького. Режисерами-постановниками на “Укртелефільмі” були Ярослав Геляс та Мирослав Джинджуристий.

...Ще один приємний спогад. Вересень 1976-го. Гастролі Закарпатського обласного українського музично-драматичного театру у Києві. Театр привіз шість постанов, у яких М. Геляс виконувала головні ролі. Несподівано після показу “Украденого щастя” на сцену виходять з квітами народні артисти України Наталя Ужвій, Ольга Кусенко, Євген Пономаренко, Дмитро Гнатюк. Вітають Анну-Геляс, на програмці з'являються слова подяки: “На щастя”, – пише Н. Ужвій; “Грати Анну – велике щастя. З любов'ю,



Майя Геляс – Одарка, Володимир Ячмінський – Іван, Богдан Стецько – Семен (справа наліво) у кінофільмі “Дай серцю волю – заведе в неволю”.

спільний проєкт телеканалу “Інтер” та каналу Санкт-Петербурга. Фільм отримав головну відзнаку як найкраща документальна стрічка 2007 р. “Телетріумф”. Друге і третє місця відповідно посіли за об’єктивним голосуванням телеглядачів України документальні фільми Я. Геляс-молодшого “Степан Бандера” та “Микола Амосов” у рамках проєкту “Великі Українці”. Нині Ярослав Геляс працює режисером-постановником передачі “Позаочі” (невідомі

повагою – Ольга Кусенко”; “Успіхів Вам творчих, натхнення незгасного”, – бажає Євген Пономаренко; “Від усього серця дякую” – стверджує Дмитро Гнятюк. І як завжди – на згадку фото з трупом театру.

Учасниця багатьох міжнародних театральних фестивалів, вона не раз здобувала нагороди, зокрема, низку почесних дипломів – за виконання ролі Царівни Марії у виставі “Цар Іван Шишман” К. Зідарова (фестиваль болгарської драматургії 1969 р., Тернопільський театр ім. Т. Шевченка), ролі Баладини (вистава за однойменною п’єсою Ю. Словацького, фестиваль польських п’єс 1969 р., Тернопільський театр ім. Т. Шевченка), за виконання ролі Єлизавети Валуа у виставі “Дон Карлос” Ф. Шиллера (фестиваль німецького мистецтва, 1975 р., постава Закарпатського українського драматичного театру) та ін.

Її аплодували глядачі в Словаччині та Румунії, Осетії та Грузії, в Казахстані, Краснодарському та Ставропольському краях, на Донеччині й Луганщині. І завше чекали на Закарпатті, де вона працює з 1974 р.

Кохання з першого погляду поєднало на все життя з Ярославом Гелясом, який був головним режисером Закарпатського українського музично-драматичного театру. Майя Володимирівна згадує: “Якось після репетиції само собою чомусь так сталося, що перше побачення привело нас на Личаківський цвинтар у Львові. Зима. Сніг. Ми удвох... Далекі спільні дороги життя. Тепер спить він вічним сном тут, де загасла його дивовижна зоря”.

Божа іскра від батьків запалилася у дітях. Старший син Володимир – актор Львівського театру “Воскресіння”. Молодший, Ярослав, працює режисером на телеканалі “Інтер” у Києві. Створив восьмисерійний документальний фільм “Війна і мир”. Це був

факти з життя відомих людей), “Україно, вставай!” (розважальна програма вихідного дня). Тішать і четверо онуків. Любомир навчається в Ужгородському коледжі культури і мистецтв, бере участь у виставах обласного українського муздррамтеатру.

Згадуючи минуле та радіючи з кожного нового дня, М. Геляс повторює слова свого чоловіка: “Кожного Божого дня прокидаюся і думаю, щоб у всіх рідних, близьких було тільки добро й щастя. Господи, Божа Мати, допоможіть ще трохи пожити й порадуватися життю. Хочеться гукнути на весь світ – люди, будьте розумними! Бажайте один одному тільки добра”.



Ярослав Мелець – Михайло Гурман, Майя Геляс – Анна, Семен Онупко – Микола Задорожний у виставі “Украдене щастя” І. Франка. Тернопільський музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка.

Оксана ПАВЛЮК

ВРОЦЛАВЬСКА МОЗАЇКА

Симбіозом монументальної сірої готики та веселих кольорових будиночків зустрічав нас, студентів другого – четвертого курсів театрознавчого відділення та нашого керівника Майю Володимирівну Гарбузюк листопадовий Вроцлав. Наповнений вишуканою простотою і таємницями історії, він шепотів слова привітання тихими звуками вечірньої Одри. Нас запросили згідно з угодою про співпрацю поміж Львівським та Вроцлавським університетом польські театрологи, очолює яких відомий театрознавець професор Януш Деглер.

Попереду чекала надзвичайно щаслива можливість відвідати два фестивалі моновистав – міжнародний та загальнопольський, де подивились понад десять спектаклів. Таким досвідом ми збагатилися вперше і радо обговорювали вистави, роботу акторів, сценографію, костюми. Були вистави, які справили на нас величезне враження, адже вперше у творчій практиці, наприклад, спостерігали спектакль, головними персонажами якого були промінь світла та руки актора. Другою домівкою на час фестивалю став для нас затишний і чудово професійно оснащений корпус Вроцлавської філії Краківської вищої театральної школи ім. Л. Сольського, де навчаються вроцлавські лялькарі. Тут тимчасово, але дуже гостинно господарював незмінний мистецький директор WROSTJA п. Веслав Герас.

З передчуттям чогось надзвичайного ми вирушали у “Центр досліджень Єжи Гротовського”. Екскурсію до Центру організувала для нас професор філологічного факультету Вроцлавського університету Малгожата Ружевиц. Також з проф. Ружевиц та студентами – театрологами ми відвідали Музей у приміщенні міської ратуші, де експонувалась ціка-

ва виставка, присвячена історії єврейського театру. Тут ми побачили костюми, фрагменти декорацій до театральних постанов, послушали уривки аудіозаписів вистав. Фестивальні вистави відбувались також у знаковому для польської альтернативної культури театрі “Каламбур”. Не оминули, звичайно, бібліотеки “Оссолінеум” на березі Одри. Недільного ранку разом із десятками найменших глядачів ми увійшли до зали Вроцлавського театру ляльок на виставу, побудовану за місцевими легендами. А ще була екскурсія до Національного музею, яку фахово й артистично провела наш куратор, культуролог проф. М. Ружевиц.

Науковою кульмінацією нашого перебування стала лекція проф. Януша Деглера “Театр у польській культурі”. Відомий учений наголосив на найважливіших подіях в історії польського театру. На загдку про відвідини Вроцлавського університету проф. Деглер подарував кожному з нас книгу з текстами Є. Гротовського. Проф. М. Ружевиц розповіла про особливості творчості цього видатного реформатора світового театру.

Вільний час ми використали для нових знайомств, обміну інформацією та прогулянок зі студентами–однодумцями... Ніколи не зітрутись з пам’яті світлі спогади: маленькі бронзові краснолюбки, що освітлювали підбадьорливими усмішками центр міста; вкриті бруківкою вулиці, що так нагадують львівські; і з самісінької верхівки Ратуші пейзаж міста, якому немає ні кінця, ні початку...

Останній вечір ми провели у товаристві студентів-театрологів у весело-барвистих стінах того ж “Каламбуру”, плануючи контакти й майбутні подорожі.

*Вроцлав–Львів,
20–26 листопада 2008 р.*

Наші автори:

Ростислав Пилипчук, академік Академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (Київ)

Наталія Єрмакова, кандидат мистецтвознавства, доцент (Київ)

Любов Волошин, заслужений діяч мистецтв України, мистецтвознавець (Львів)

Валеріян Ревуцький, академік Академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, професор (Ванкувер, Канада)

Юліян Турчин, заслужений працівник культури України (Львів)

Наталія Струтинська, театрознавець (Київ)

Ада Сап'юлькіна, театрознавець (Київ)

Марина Губаренко-Черкашина, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України (Київ)

Ірина Волицька, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України (Львів)

Ірина Чужинова, театрознавець, аспірантка Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України

В'ячеслав Хім'як, народний артист України, професор (Тернопіль)

Богдан Козак, академік Академії мистецтв України, народний артист України, професор (Львів)

Борис Мірус, народний артист України (Львів)

Мирослава Оверчук, театрознавець (Львів)

KLIM, режисер, драматург, театральний педагог (Київ)

Майя Гарбузюк, кандидат мистецтвознавства (Львів)

Мирослава Клос, студентка III курсу театрознавчого відділення факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка (науковий керівник курсу – асист. У. Рой)

Аделіна Єфіменко, кандидат мистецтвознавства (Луцьк)

Валентина Грицук, театрознавець (Київ)

Надія Труш, філолог (Львів)

Світлана Максименко, кандидат мистецтвознавства (Львів)

Тарас Гарагонич, педагог, критик (Ужгород)

Оксана Павлюк, студентка IV курсу театрознавчого відділення факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка (науковий керівник курсу – асист. М. Гарбузюк)

Далі у “Просценіумі”:

Ростислав Пилипчук із продовженням розвідки про діяльність театру товариства “Руська бесіда”

Пам'яті художника Валерія Бортякова: спогади колег та друзів

Любов Кияновська про останні мистецькі події у Львівській опері

Мирон Лукавецький із театральними мемуарами

Марк Розовський про роботу над “Холстомемор” і не тільки...

Із солістом **Степаном П'ятничком** розмовляє театрознавець Тетяна Шевченко

Галина Доможирова з нагоди півстоліття Польського народного театру у Львові

Сергій Павлюк про Гоголя, українську класику і проблеми молодого національної режисури

Світлана Максименко з фестивальними репортажами

Мирослава Оверчук із роздумами про останні музичні прем'єри Волинського академічного музично-драматичного театру ім Т. Шевченка

Майя Гарбузюк про кримські театральні враження

У статті “Речник українського театрознавства...” [І. Яремчук, ч. журналу 2-3 (18-19) 2007, ст. 136] посилання 5 і відповідний текст з цим посиланням належить читати: “Чи існував український постійний театр у Києві перед революцією?”.

CONTENTS

HISTORY

3. **Rostyslav Pylypchuk.** The Repertory and the Stage Art of Ukrainian Professional Theatre in Galychyna (in 60's of the XIX century) (*Continue*)
17. **Nataliya Yermakova.** "Fiesko's Conspiracy in Genoa" by F. Schiller in the "Berezil" Theatre
23. **Liubov Voloshyn.** Sviatoslav Hordynskyi – the Speaker of the Ukrainian Avant-garde Theatre in Galychyna (1920–1930)
31. **Valeriyany Revutskyi.** The Famous Actor's Forgotten Brother (*To Marko Petlishenko's 70-th Death Anniversary*)
32. **Valeriyany Revutskyi.** A Word about Leonid Borovyk
35. **Yuliyany Turchyn.** Smiling in Life and on the Scene (*Strokes to Ivan Rubchak's Creativity Portrait*)

ARCHIVES FILE

39. **Nataliya Strutynska, Ada Sapiolkina.** Hnat Khotkevych. The Mirror of Personality on the Archive's Pages (*To the 130-th Birth Anniversary and 70-th Death Anniversary*)

MEMOIRS

43. **Diya Babiyivna.** Remembering Ivan Maryanenko
48. **Maryna Hubarenko-Cherkashyna.** "We are the Berezil' Theatre Actors" – the Part of My Fate
53. **Iryna Volytska.** Nataliya Kuziakina's Lessons (*To the 80-th Birth Anniversary*)

CRITIQUE

58. **Iryna Chuzhynova.** Two Steps to the Side of the Road Way (*The Theatre Director D. Bohomazov's Creativity Portrait*)
62. **Vyacheslav Khimyak.** The Theatre Director Oleh Mosiychuk's Irony and Pain

IN PRACTICE

68. **Serhiy Eisenstein.** About the Reverse Moving (*Translation from Russian by Bohdan Kozak*)
73. **Borys Mirus.** I am Lucky (*Interview by Myroslava Overchuk*)
80. **KLIM.** The Theatre Technology Allows me to Live (*Interview by Maya Garbuzyuk*)

THE FIRST STUDIES

86. **Myroslava Klos.** Unrealized Travel to Buenos Aires (*From the Single Performance Festival WROSTIA-2008*)

THE WORLD

88. **Adelina Yefimenko.** The Bavarian National Opera. The Festival 2008.

INFORMATION

96. **Valentyna Hrychuk.** The XII-th Ukrainian Reciting Competition after Lesya Ukrainka in Yalta
97. **Nadiya Trush.** Lviv Opera's International Contacts
100. **Svitlana Maxymenko.** For the First Time: "Kholomyia Presentation" – 2008
103. **Taras Harahonych.** By the Actress Maya Helias'es Theatre Walks
106. **Oxana Pavliuk.** Wroclaw Mosaic

Переклала англійською Софія Роса-Лаврентій