

3 Роман Іваничук – Герой України

### ІСТОРІЯ

- Ростислав Пилипчук* 4 Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) (*Продовження*)
- Марина Черкашина-Губаренко* 16 Валентина Чистякова у ролі Марії Лучицької (*Вистава Харківського державного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка “Талан” М. Старицького*)

### АРХІВ

- Оксана Палій* 21 Зафіксована мить життя
- Доміян Козачковський* 22 Театр ім. М. Заньковецької (1926–1928)

### СПОГАДИ

- Олександр Оверчук,* 28 Валерій Бортяков – феномен Львова  
*Євген Бондаренко,*  
*Галина Доможирова,*  
*Софія Іванова,*  
*Марія Білоконь*  
*Зеновій Демцюх* 39 Нас об'єднав “Бокаччо”

### КРИТИКА

- Мирослава Оверчук* 43 Спокуслива містифікація (*Рецензія на останні музичні вистави Волинського академічного театру ім. Т. Шевченка*)
- Любов Кияновська* 53 Ігор Кушплер – прем'єр Львівської опери
- Любов Кияновська, Лідія Мельник* 56 Прапрем'єра опери “Довбуш” Станіслава Людкевича
- Уляна Рой* 58 В гостях у “Золотого Телесика – 2009”

### ПЕДАГОГІКА

- Йоганн Вольфганг Гете* 65 Правила для акторів (*Переклад з німецької В. Сулима*)

### ПРАКТИКА

- Анатолій Новіков* 73 “Театр – лічниця для душі”  
(*Інтерв'ю. Розмовляла і переклала з російської М. Гарбузюк*)
- В'ячеслав Хім'як* 79 Драматичний світ Карпенка-Карого у візіях Федора Стригуна
- Марк Розовський* 85 “Без болю немає мистецтва”  
(*Інтерв'ю. Розмовляла і переклала з російської М. Гарбузюк*)
- Степан П'ятничко* 91 “Оперний співак повинен гастролувати...” (*Інтерв'ю. Розмовляла Т. Шевченко*)
- Сергій Павлюк* 94 “Я – з родини землеробів” (*Інтерв'ю. Розмовляла С. Максименко*)
- Богдан Мельничук* 104 Багатовимірність таланту Сергія Андрушка

### ПЕРШІ СТУДІЇ

- Олександра Бонковська* 108 “...Музика з усіх мистецтв найближча до Бога...”  
(*Інтерв'ю. Розмовляла І. Попівчак*)

### СВІТ

- Аделіна Єфіменко* 115 “Лоенгрін” Р. Вагнера і “Палестріна” Г. Пфіцнера: роздуми про прем'єрні вистави Баварської національної опери



## КНИГАРНЯ

- Василь Андрійцьо* 120 Як народжуються і чому не вмирають книги (*Ігнатович Г. Від гасниці до рампи. Нариси з історії українського театру на Закарпатті. – Ужгород: Поліграфцентр “Ліра”, 2008*)
- Валеріян Ревуцький* 122 Кілька думок з приводу книги Леся Танюка “Мар’ян Крушельницький” (*Танюк Л. Мар’ян Крушельницький. Школа образного перевтілення, заповідана Лесем Курбасом. – К.: Либідь, 2007*)
- Людмила Распутіна* 124 Художник у третьому поколінні (*Александрович-Дочевський А. Сценографія. Каталог / Упоряд. А. Александрович-Дочевський, Г. Вишеславський. – К., 2009*)

## НЕКРОПОЛЬ

- Анна Липківська* 125 Дмитро Лазорко... Вічний мандрівник

## ІНФОРМАЦІЯ

- Оксана Палій* 129 Професор Михайло Рудницький – зблизька (*Урочиста академія з нагоди 120-ліття від дня народження*)
- Віктор Собіянський* 131 Про ювілеї і не тільки
- Світлана Дзюба* 134 “Шість персонажів...” знайшли луганського глядача (“Шість персонажів у пошуках автора” за Л. Піранделло у Луганському академічному музично-драматичному театрі)
- Мирослава Оверчук* 136 Подорож з приємністю й без неї, але з мораллю (*Нотатки з фестивалю “Січеславна” – 2009*)
- Світлана Шашко* 140 Враження – назавжди! (*Огляд театральних фестивалів “Мельпомена Таврії” (Херсон) та “Прем’єри сезону” (Івано-Франківск)*)
- Мирослава Радецька* 142 Романтична балада про славне козацтво (“Тарас Бульба” за М. Гоголем у Луганському академічному музично-драматичному театрі)
- Євдокія Стародінова* 148 Святкуємо Міжнародний день театру

## ДРАМАТУРГІЯ

- Август Стріндберг* 149 Танок смерти (*Переклали зі шведської Н. Іваничук, Н. Бічуга*)

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

**Головний редактор**  
Богдан Козак

**Концепція видання,  
відповідальний редактор**  
Майя Гарбузюк

**Літературний редактор**  
Ніна Бічуга

**Дизайн та верстка**  
Інна Шкльода

**Набір і коректура**  
Ольга Козлова

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

Адреса редакції:  
79008 м. Львів, вул. Валова, 18., к. 22, редакція журналу “Просценіум”.  
Телефони: (032) 296 - 42 - 96, 296 - 41 - 97.  
E-mail: [prosaenium@franko.lviv.ua](mailto:prosaenium@franko.lviv.ua)

Підписано до друку 19. 12. 2008.  
Формат 60 x 84/8. Друк офсетний. Фіз. друк. арк. 24.  
Умовн. друк. арк. 22,4. Наклад 400 прим.

© Львівський національний університет імені Івана Франка, 2009



*Героєві України, письменникові, лауреатові  
Національної премії України ім. Т. Шевченка,  
професорові Львівського національного  
університету імени Івана Франка  
Роману Івановичу Іваничукові*

***Вельмишановний Романе Івановичу!***

*Львівський національний університет імени Івана Франка щиро вітає Вас із високою нагородою Героя України.*

*Ваше самовіддане жертвне служіння Україні, Ваша праця чи то над літературним твором, чи то в парламентській залі – високий зразок для сотень і тисяч наших земляків в Україні і поза її межами – хай би де вони жили на далекій еміграції.*

*Кожна Ваша книга, кожне слово з політичної чи просвітянської трибуни – свідчення високої мисленнєвої напруги, таланту й любови до свого народу.*

*Університет, студентом якого Ви були, пишається нині, що Ви приходите до молодого студентського покоління професором, навчителем мудрости і патріотизму.*

*Зичимо Вам, Романе Івановичу, міцного здоров'я, натхнення і світлої радости буття у незалежній Україні.*

В.о. ректора

В. Височанський

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. 3 (22) 2008).

Раніше вже з'ясовано вирішальну роль української драматургії, витвореної в межах Російської імперії упродовж першої половини і 50–60-х років ХІХ ст., у формуванні репертуару новоорганізованого у Львові українського професіонального театру – т. зв. Руського народного театру під егідою товариства "Руська бесіда".

Постає інше закономірне питання: яке місце в репертуарі цього театру посіла драматургічна продукція галицьких драматургів, що з'явилася у зв'язку з виникненням самого театру і внаслідок оголошеного 1864 р. першого драматичного конкурсу?

Як уже відзначалося, Руський народний театр, що мав обслуговувати лише невелику частину українських глядачів, а саме галицьку й буковинську його парость, прагнув показати цим глядачам його власне життя, яке внаслідок історичних причин склалося інакше, ніж життя східних українців.

Першою п'єсою "місцевого" автора в репертуарі Руського народного театру була одна з тих сценічних адаптацій, які практикувалися ще в аматорських українських театрах 1848–1850 рр., а саме здійснена 1849 р. переробка з п'єси "Der Kozak und der Freiwillige: Ein Liederspiel in einem Auszuge"[1] ("Козак і доброволець. Співогра на одну дію") плодovitого німецького драматурга Августа Коцебу (1761–1819), який у 1781–1803 рр. жив у Санкт-Петербурзі, працював чиновником і навіть дослужився особистого дворянства. Очевидно, саме тоді він зацікавився козацькою тематикою і чи не він інспірував цим своїм твором російського драматурга О. Шаховського написати у 1812 р. першу "анекдотическую оперу-водевиль" "Козак-стихотворец" ("Козак-віршописець"), що була того року вперше виставлена аматорами в Петербурзі і видана там само 1815 р. Отож п'єса А. Коцебу під пером молодого літератора (студента-правника і майбутнього секретаря головного трибуналу у Відні)

дістала назву "Радоспів Котцебуого "Козак і охотник", в однім дійствію, доволно лицований Іваном з Букової".

Щодо терміну "Liederspiel" і його українського перекладу "радоспів", то він, однак, не прижився в українській літературній і театральній практиці ХІХ ст. Цей неологізм з'явився 1849 р. у зв'язку з перекладом жанру п'єси А. Коцебу. У деяких працях п'єсу "Kozak und Freiwillige" подають як "Singspiel" і перекладають як "співогра". Хоч "Liederspiel" чи "Singspiel" – однаково – співогра. Не враховуючи тієї обставини, що "лідершпілі" чи "зінгшпілі" були явищем музично-театральної дійсності в Австрії другої половини ХVІІІ – початку ХІХ ст., після чого зникли так само, як комедіо-опера в Польщі чи "комическая опера" в Росії, деякі музикознавці у ХХ ст. вирішили "заднім числом" застосувати цей термін до всієї української драматургії в Галичині 40–60-х років ХІХ ст. Відомий український музикознавець Зиновій Лисько так пояснює появу в нас цього терміна: "Почалися тоді (1848–1849 рр. – Р. ІІ.) також і аматорські театральні вистави, спершу у Львові (насправді – спершу в Коломиї, де І. Озаркевич застосував до своїх драматичних переробок замість терміна "малоросійская опера" польський термін "комедіо-опера". – Р. ІІ.), а згодом і в Перемишлі. На цьому полі розвинув тоді інтенсивну діяльність Мих. Вербицький, доробляючи музику до багатьох п'єс. За зразок він брав собі німецькі співогри, т. зв. "Singspiele", особливо віденського типу <...> Сам Вербицький і сучасники називали їх різно: мелодрамами, комедіо-операми, оперетками, радоспівами, проте ми дамо їм, з огляду на стилістичне споріднення з німецькими Singspielen, одну назву: співогри"[2]. А в примітці до цього тексту З. Лисько додав: "Сценічні твори Вербицького називає "співограми" Борис Кудрик. Від нього переймаємо цю назву"[3]. З. Лисько висловив таку

думку в нарисі “Михайло Вербицький”, повторивши її в нарисі “Іван Лаврівський”[4]. Отже, йдеться про музикознавчі праці Б. Кудрика і З. Лиська, написані у 20–30-х рр. ХХ ст. У повоєнних десятиліттях термін “співोगра” запозичив у своїх попередників, не посилаючись на них, бо обидва вони були під забороною, львівський музикознавець Йосип Волинський для кандидатської дисертації “Михайло Вербицький і розвиток української музики в Галичині 20–60-х років ХІХ ст.” (1956) – та й для всіх своїх наступних публікацій, пов’язаних із згаданою темою. Наслідує таку “традицію” й дехто із сучасних львівських музикознавців. Стримано підійшла до цього питання М. Загайкевич: “*Більшість* (курсив наш. – Р. П.) виконуваних у Перемишлі драм і комедій належали до музично-діалогічного типу та наближалися до розповсюдженого на зламі ХVІІІ–ХІХ ст. жанру *Singspiel* (зінгшпіль)”[5] і зробила примітку: “В українському музикознавстві *подекуди* (курсив наш. – Р. П.) вживається переклад-калька цього жанру – співोगра”[6].

Намагання “підігнати” під сконструйований у 20–30-х роках ХХ ст. універсальний термін “співोगра” українську драматургію 40–60-х років ХІХ ст. є порушенням принципу історизму і не відображає реального стану речей. Адже не можуть вважатися “співограми” переробки, наприклад, “Наталка Полтавка” і “Москаль-чарівник” І. Котляревського, “Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ’яненка, “Купала на Івана” С. Шерепер’ї (С. Писаревського), тобто авторів, які не брали собі за взірці австрійських “лідершпіль” чи “зінгшпіль”. Отож ми дотримуватимемося авторських жанрових визначень кожної конкретної п’єси.

Уперше п’єсу І. Вітошинського “Козак і охотник” виставив аматорський театр у Перемишлі 2 (14) січня 1849 р. в один вечір з “Жовніром-чарівником” (переробкою “Москаля-чарівника” І. Котляревського). Дійові особи в цьому “радіспіві”: “Пазя і Ганя, дочки руського селянина; Сенько Леськів, охотник стрілець; Іван Айталевиц, козак; Букваревич, бакаляр сільський”. Оскільки І. Вітошинського по батькові звали Айталовичем, то він дав ім’я Іван Айталевиц одному з персонажів своєї переробки – козакові. Тому маємо підстави здогадуватися, що І. Вітошинський і виконував у виставі цю роль. І те саме прізвище він обрав собі для іншого псевдоніма (перейменувавши персонажа Івана Айталевица на Івана Савчина), видаючи текст своєї переробки того самого 1849 р. в Перемишлі. Так це видання й описане І.О. Левицьким в його “Галицько-руської бібліографії ХІХ століття” [7]. Ця вистава була повторена 18 січня 1849 р. Після 1850 р. наступила велика перерва в українському театральному аматорстві у Галичині аж до 1864 р. Отож, коли розпочав свою діяльність Руський на-

родний театр, його керівництво стало оглядатися на мізерні репертуарні здобутки 1848–1850 рр. І першим погляд упав на “радіспів” “Козак і охотник” Івана Айталевица (Вітошинського), тим більше, що текст був загальнодоступний, бо опублікований окремою книжкою. Прем’єра вистави відбулася в Руському народному театрі 31 травня (12 червня) 1864 р.

Зміст одноактного “радіспіву” “Козак і охотник” такий: у першій яві на сцену виходять, узявшись по-під руку, Козак Іван Савчин і “охотник-стрілець” Сень Леськів. Слово “охотник” не рівнозначне російському слову, що означає по-нашому “мисливець”. І. Айталевиц (І. Вітошинський) застосував поширений тоді в українській мові полонізм “охотник” у значенні “доброволець”[8]. Відомий “Словарь української мови” за редакцією і з доповненнями Б. Грінченка подає два значення слова “охотник” в українській мові: 1) доброволець, волонтер, 2) мисливець[9]. Перше значення “доброволець” є калькою з німецького “*der Freiwillige*”. Одинадцятитомний “Словник української мови” не реєструє слова “охотник” в значенні “доброволець”, зате подає підрядне поняття “охотне військо, заст[аріле] – добровольці”[10] та слово “Охочекомонний, заст[аріле] – який належить до вільної кавалерії”[11]. У переробці І. Вітошинського не сказано, коли саме відбуваються події в п’єсі.

“Охотник-стрілець” Сень Леськів висловлює задоволення з того, що обом друзям, які мали завдання перевезти військово майно на нове місце дислокації їхніх полків, пощастило: вони очікують однополчан саме в тому селі, де народився Сень Леськів. Поки Сень служить у війську, в селі на нього чекає наречена Пазя. Сень вирішив спочатку випробувати вірність Пазі, яка поклялася любити його й після смерті. Оскільки почало світати, то з власної хати має вийти Пазя, і козак Іван Савчин має познайомитися з нею, сказати Пазі, що її наречений “охотник-стрілець” Сень Леськів загинув у бою, і заличатися до Пазі. Але з хати виходить спочатку сестра Пазі – Ганя, яку козак сприймає за Пазю. На його залицання він дістає одкоша від Гані. У їхньому діалозі є цікава деталь: коли Ганя дивується запитанню козака, чи вона могла б його полюбити, козак каже: “Вправді я чужосторонний”, на що Ганя реагує: “Ей, не для того; ти-сь, преці, козак, а козаки нам, русинам, не чужесторонні”.

У п’ятій яві з хати виходить Пазя. У цей же момент з’являється Букваревич, бакаляр, тобто сільський дячок, який був ще й учителем дітей (бакаляр – від слова “бакалавр”). Цей бакаляр залицяється до Пазі, заявляючи їй про те, що вона з ним уже й заручена, тобто натякає на якусь позазаконну авантюру, яку йому вдалося нібито офіційно оформити. На слова Пазі про її вірність Сеньові Леськову, який



пішов на війну, бакаляр повідомляє, що до їхнього села заїхали транспортом вози, а при них багато “з наших охотників з козаками”, і що всі “еще днесь тут табором стоять”, і що від них він нібито довідався про загибель “охотника-стрільця” Сеня Леськова. Коли ж Пазя на подальші домагання бакаляра заявляє йому: “От відчепіться від мене, ліпше щобиєте в школі азбуки вчили”, з’являється козак Іван Савчин з рішучою пропозицією бакалярові: “Так відчепися і не зачіпай моєї красавиці, от ліпше скажи мені, що ти за чоловік?” Бакаляр: “Я Микита Букваревич, дяк і бакаляр сего села”, на це козак відповідає, що коли був школярем, то дався йому взнаки один бакаляр, і декламує сатиричного вірша про бакаляра (можливо, цей вірш мав літературне походження, але набув фольклорного характеру, а можливо, й те, що автор його сам І. Вітошинський). Сварка козака з бакаляром закінчується погрозою побити останнього. Але ж при цьому козак повідомляє Пазі неправдиву вістку про загибель її нареченого Сеня Леськова. Бакаляр втішається, що ця вістка підпирає його брехню, але ж козак вручає Пазі передсмертну записку від Сеня Леськова, у якій той заповідає Пазі віддати свою руку його приятелеві Іванові Савчину. Бакаляр знову заявляє, що він Пазю вже засватав. Коли ж Пазя рішуче обом відмовляє і каже, що нікого не зможе полюбити й після смерті Сеня, козак звертається до схованого десь у затінку друга: “Сеню, ей, Сеню, чи ще ти (тобто: тобі. – *Р. П.*) не досить!” З’являється Сень Леськів, який пояснює Пазі, що він тільки хотів “звідати” її “сталість”, обіцяє покинути клятву військову службу. Тим часом козак Іван Савчин пропонує свою руку Гані, яка її, не без докорів за його попередню поведінку, приймає. Козак і охотник співають по черзі, потім разом, нарешті співає хор “Слава наша козацькая най не загибає...”.

Рецензент у газеті “Слово” критикував зміст радоспіву за відсутність драматичної дії, за нежиттєвість характерів, але виправдовував виставлення такої слабкої речі з огляду на чудові пісні, які написав у дусі української народної музики М. Вербицький до слів самого І. Айталеви́ча. Саме піснями і старанною акторською грою подобався цей “радоспів” львівській публіці не тільки під час прем’єри, а й згодом, протягом кількох наступних показів. І Т. Бачинська в ролі закоханої Пазі, і Марія Контецька в ролі дівчини-підлітка Гані талановитою грою надолужували слабкість літературної основи. Обидві артистки, за свідченням рецензентів, чудово співали, особливо ж Т. Бачинська. Молодого героя, нареченого Сеня Леськова, грав “з повним вирозумінням ролі” І. Санковський (Сероїчковський), так само, як і О. Бачинський з “відмінною рутиною” грав його друга – Івана Савчина. Рецензент спеціально звертав увагу на гру Т. Юрчакевича

в характерній ролі старого бакаляра Букваревича, який посягає на руку Пазі. Артист, що зіграв до цього кілька подібних ролей в інших виставах, зумів, як і [завжди], не повторитися[12].

Не менш цікавим Букваревичем був, мовляв, і пізніший виконавець – А. Моленцький (20 жовтня 1864 р.)[13]. Так само й вистава цієї “штучки невеликої ціни”, як зазначав рецензент, відбулася “з інтересом публіки” 18 січня 1865 р., а далі вона зникає з репертуару.

Другим, а власне першим оригінальним (якщо мати на оці, що “Козак і охотник” – переробка) драматичним твором галицького автора, виставленим на сцені Руського народного театру (прем’єра – 7 (19) липня 1864 р.), була комедія Рудольфа Моха “Опикунство”[14] (відома ще під назвою “Сиротинська опіка”, а в чорновому рукописі, що зберігся, – “Кури й теля, ілі Guratella, а по-руски Опіка над русков сиротою в домінії Зашарганцях при сидітельстві Рудольфа Моха року не божого передконституційного ante 1848. Об’явлена 1864 р.”[15]). Текст цієї комедії ніколи не друкувався. Можна здогадуватися, що написана вона якщо не 1849 р., то десь незабаром після цього.

У центрі п’єси – “чорний”, гидкий характер Мандатора, позбавленого не тільки честі, а й усякої людяності, такого, що задля зиску вдається до найпідліших засобів здирства й кривди. Це людина, що живе тільки обманом. А найвищою метою його життя є нажива, гроші, горілка й жінки.

Зміст п’єси такий. До Мандатора з’являється жінка-селянка Маланка у товаристві свого сусіда Семена. З її довгого монолога довідуємося, що її син посватав доньку оцього ж сусіда. Мандатор впадає у скажений гнів від того, що вони вчинили це без його дозволу, і погрожує взяти дівчину до двора на службу, а хлопця віддати в рекрути. Коли ж Семен заперечує проти цього, Мандатор наказує закувати його в кайдани. Далі з розмов можна довідатись, що “арешт”, в якому замкнено Семена, хтось розбив, Семен поїхав до Львова зі скаргою на Мандатора, а звідти привіз до села новину – проголошення конституції, тобто звільнення селян з-під опіки панів і мандаторів. Тепер Мандатор дозволяє молодим одружитися.

Вистава такої п’єси, в якій майже зовсім немає дії, не могла мати успіху. Проте “Слово”, відгукуючись на прем’єру, хоч і не вдалося до ширшої рецензії, вважало за потрібне лаконічно констатувати: “Представлення загалом удалось; публіка була численна і прийняла твір п. Моха з достатнім задоволенням”[16]. Через декілька днів те саме “Слово” передруковує відгук німецької газети “Lemberger Zeitung”, яка писала, що комедія “Опикунство” не є, власне, комедією і що, незважаючи на численні скорочення в ній, – це скучне, без драматичної дії, без інтриги, широко роз-

тягнуте оповідання, повне фразерських сентенцій і плоских дотепів. Навіть зусилля акторів нічим не могли врятувати становища [17].

Ще пізніше дописувач з Микулинець на Коломийщині Ом. Г. [Омелян Гороцький] відзначав у своєму дописі, що “Опікунство”, присвячене темі знесення панщини, заїмпонувало глядачам тільки своєю ідеєю – співчуттям трудовому народові у його соціальної недолі. Автор відзначав, що мова п’єси досить приємна, вірш легкий, але “поезії мало”; п’єса загалом не витримує критики, бо в ній дуже мало змісту, відсутні будь-які індивідуалізовані характери – одне слово, Р. Мох виявив незнання поезики драми [18].

Про це ж писав і рецензент вистави, що відбулася 15 травня 1866 р. у Львові [19]. Але тут хиби п’єси, мовляв, надолужували актори старанною грою. Статичну роль Мандатора, що майже в усіх актах присутній на сцені, виголошує довгі монологи і бере участь в діалогах з селянами, виконував А. Моленцький. Роль дяка, що виступає проти “опікунства” мандаторів над селянами, природно грав А. Бучацький. У ролі добродушного селянина Моторного виступив О. Концевич, він чудово співав пісню “Замовкли торбани”, яка згодом стала такою популярною в народі.

Ще одна показова оцінка цієї п’єси відбита в анонімній рецензії з Самбора на виставу, показану там 25 жовтня 1866 р.: “Опікунство” представило нам вправді вірний образ незалежної минувшости в плавній версифікованій прозі, но смисла поетичного і зав’язки артистичної не слідно в тім, також не природне зв’язання з громадою мандатора, хліба ради змінившого свої мислі напозір; нам бо здається, що він і на ділі остає вовком, тільки в перебраній овечій кожі. Громаді подобалося его відправити, а рішитися поручити свої дальші справи родимцеві ученому” [20].

Цікаву рецензію на цю виставу, показану в Тернополі 24 травня (5 червня) 1867 р., подав у львівській газеті “Русь” В. Ільницький. За його словами, п’єса “Опікунство” – це “знов така драматична штука, о котрій мож сказати, що більше вуха, уми й чуття разила, соромом обливала, ніж забавила, піднесла, теплом божим розігріла” [21]. Рецензент не відмовляв авторові в легкості і плавності стилю, дотепності, знанні простого народу, вірному окресленні деяких селянських типових індивідуальностей. “Але чи то вже єсть усе, що уздібняє когось до утворення драматичної штуки або що утвір драматичний чинить достойним, щоби представленим був на сцені?..” – запитував критик, відмовляючи п’єсі в будь-якій позитивній ідеї [22].

На думку В. Ільницького, “Опікунство” – це “штука, котора не має в собі духової підстави, котора нічим не будить, не вправлює, не підносить духової

сторони чоловіка, не ударяє в ніяку струну чуття вищого: любови, високої чести, удивлення великості душі, благородного серця, людськості і пр... , штука, даюча місто того образ, малюючий грубими чертами бруд товариства людського в його найшкідливіших об’явах, начертаний пересадно, неприродно, в виді карикатури... Будячи чуття ненависти, злости, гидкого обурення й сорому, така штука не може називатися утвором естетичним і не повинна являтися ніколи на сцені між людьми, которі мають претензію зватися образованими...” [23]. Він обурювався і дивувався з того, що той “лихий твір згангринованого ума” з’явився вже восьмий раз на сцені і що автор одержав за нього премію. Хоч це було явне непорозуміння, бо ніякої премії “Опікунство” не одержувало.

Щодо головного персонажа, то, на думку В. Ільницького, “на описання свого Мандатора висилився автор... Він вложив у мандаторські уста стільки бесіди, що той майже сам більше говорить, як всі інші особи разом, которих в тій штуці єсть чимало...” [24]. Зі змісту рецензії видно, що, попри свої мистецькі хиби, ця п’єса була їдкою сатирою на соціальні порядки в галицькому селі після скасування панщини.

Щодо Мандаторато, В. Ільницький робить ще одне цікаве зауваження, яке мусило мати принципове значення для тогочасної української драматургії: “Коли б той брудний, чорний характер мандатора був рівноважений якимсь іншим, благородним, щодо потуги йому рівняючимся, коли б в сім утворі була якась ідея, а сей характер творив лише потрібну тінь в образі, коли б в тім характері була хоч одна благородна сторона або принаймні вищість генія і незвичайна сила волі, як, напр., в Річарді III Шекспіра, або коли б ся переворотність незвичайна була природно умотивована, щоби ще мож на сей образ дивитись; але так, як воно нині єсть, так воно недостойне, щоби про те й згадувати” [25].

Рецензент небезпідставно дорікає авторові п’єси за прямолінійність образу Мандатора і невмотивованість його перетворення в кінці п’єси на добру людину. “Між тою зав’язкою в першій і тою чудною розв’язкою в четвертім акті не видимо жодної найменшої дії, лише чуємо самі прості, хлопські розговори до втомлення...” [26].

Щодо сценічного втілення п’єси, то А. Моленцький грав Мандатора загалом добре, наскільки дозволяла йому сама роль. Т. Бачинська представляла селянку Маланку “природно, з життям і свіжістю”. Це був її перший виступ у ролі старої жінки, до того ж успішний. “Вона впровадила сего вечора в нудну монотонність трохи руху й життя” [27]. О. Бачинський у ролі Семена теж виглядав добре, але надто мало індивідуалізував свого героя. Це саме стосувалося і Ю. Нижанковського в ролі дяка. В. Лукасевич в ролі



*Афіша з фондів “Палацу мистецтв ім Т. і О. Антоновичів”  
Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника.*

вдови теж була природною, але рецензент радив їй остерігатись перебільшення.

Такою була, за скупими відомостями, й ця вистава – “Опікунство”, якої рецензенти воліли не бачити в репертуарі театру. На ній можна б не зупинятись так детально, якби й вона не стала серйозним уроком, що спонукав сучасників до творчих роздумів над долею української драматургії в Галичині.

Другий оригінальний твір галицької драматургії – двоактна комедія “Сватання напوماцки” (в інших випадках її називають “Заручини напوماцки”) Івана Наумовича, письменника-москвофіла, що був відомий як драматург ще наприкінці 40-х років XIX ст.

Комедія “Сватання напوماцки” чомусь не вийшла друком. Навіть текст її не зберігся до наших днів. Але як історико-театральне явище 60-х років XIX ст., вистава цієї п’єси заслуговує на увагу. Прем’єра її відбулася 20 лютого (4 березня) 1865 р. під час виступів театру в Перемишлі. Тамтешній кореспондент висловився про цю річ як про слабенький “образець, взятий із життя священницької родини 19 століття”, в якому “мотиви і характери більше шкіцовані, а не

викінчені”[28]. Особливо, мовляв, головний образ Гіри мав би бути оброблений краще.

Що ж до вистави, показаної у Львові 22 квітня 1865 р., то обидва рецензенти – і в “Слові”, і в “Ниві” – висловились позитивно[29].

З рецензій можна дещо дізнатися про саму комедію. Передусім, вона була написана доброю народною мовою, у що легко повірити, бо інші твори цього письменника раннього періоду, особливо драма “Бандурист” (1850), свідчать про ґрунтовне Наумовиче знання народної мови. Хоч І. Наумович належав до москвофілів, але, на відміну від багатьох своїх галицьких однодумців, паралельно з “язичієм” писав і доброю народною мовою.

Сюжет комедії “Сватання напوماцки” простенький і досить примітивний. Священик, отець Гіра, львівський українець (русин, як пише автор), водночас професор університету, добродійний патрон усіх львівських сиріт, хоче одружити своїх утриманців і вихованців Олексія, що має стати священиком, і Мариню. (Як відомо, уніяцькі священики мусять одружитися перед висвяченням у духовний сан, бо



опісля їм це не дозволяється). Щоб не гаяти марно дорогого часу, Гіра вирішує замір свій не відкладати. Разом з Олексієм їде він на село в Жовківському окрузі, де живе Мариня, і тут посеред ночі сватає молодят. Оскільки ж у бідної вдови, матері нареченої, немає в хаті навіть свічки, то заручини відбуваються напوماцки. Сам Гіра мусить ще до ранку повернутися до Львова, щоб не спізнитися на засідання. Молодим залишає він тисячу золотих як шлюбне віно. Коли ж роздобули світло, то Олексій впізнає в Марині свою здавна знайому і потай кохану дівчину. П'єса закінчувалась піснею Гіри, що характеризувала його як добропорядну і чесну людину.

В образі Гіри глядачі впізнавали покійного вже тоді професора Гіровського з усіма його філантропічними прикметами. А в виконанні А. Моленцького це був, як каже рецензент, неначе живий образ.

З приводу ж вистави, показаної 10 червня 1865 р. у Львові, рецензент “Слова”, відзначаючи гру А. Моленцького, шкодував, що драматург не окреслив образ Гіри ще повніше[30].

Інші рецензенти висловились про саму п'єсу негативно. Рецензент вистави, яку театр показав у Коломиї (11 жовтня 1865 р.), писав, що зміст п'єси “занадто без акції”[31]. Таку ваду констатував і рецензент з Самбора (31 жовтня 1866 р.): “В “Заручинах напوماцки” більше моралізованя, як іскуства, котре тільки займає знаючих прототип Гіри”[32].

Рецензент львівської вистави, показаної 15 грудня 1866 р., знову вважав, що “комедія Наумовича цінна рідним характером. Г. Моленцький іграв о. Гіру вірно гадці автора. Г. Вітошинський і г-жа Клітовська були в любовній парі Олексія і Марії цілком природні; спів ішов хорошо”[33].

Врешті, на другому році існування театру, починають з'являтися п'єси галицьких драматургів, написані спеціально для конкурсу, про який уже йшлося попередю: оцінюючи ці п'єси, Театральний виділ вирішив спершу перевіряти їх на публіці.

Першою з поданих на конкурс п'єс пішла в театрі триактна мелодрама “Підгіряни” драматурга Івана Гушалевича з музикою М. Вербицького (27 квітня 1865 р.)[34].

Зміст цієї п'єси такий. Заможні газди Трофим і Анна мають єдину доньку, красуню Олю. Вона кохає бідного і скромного парубка Штефана, але багатий і зухвалий сільський кровопивця вїйт Чопорій рад би за Олю висватати власного сина. Він приходить дізнатися, чи можна присилати старостів. Анна дає згоду, але Оля і Трофим відмовляють. Чопорій, розсерджений, повертається ні з чим.

У другій дії дізнаємося від Чопорія, що хата і все обійстя Трофимове згоріли, Штефан ледве врятував Олю та її батьків з вогню. Надходить стара жебрачка, і

з її розмови із Чопорієм дізнаємося, що то вона з його намови підпалила Трофима: Чопорій хотів цим примусити збідного Трофима віддати доньку за його, Чопорієвого, сина. Вину за злочин Чопорій звалює на Штефана і віддає його під суд, а від Трофима відбирає землю. Мати радить доньці віддатися за вїйтового сина, але та відмовляється, тужачи за Штефаном.

У третій дії Оля збожеволіла. Батьки в розпачі. З тюрми повертається Штефан. Оля не впізнає його. Він співає улюблену її пісню – і Оля приходить до тями. Впізнавши Штефана, падає йому в обійми. Вбігає присяжний з громадою односельців, і всім стає відомо, що Чопорія, закованого, відвезено до суду. Трофим і Анна благословляють дітей до вінця; громада обирає Трофима на вїйта.

Рецензенти різко розійшлися в своїх оцінках як самої п'єси, так і вистави. Анонімний рецензент газети “Слово”, звісно ж, сам редактор Б. Дідицький, мабуть, з приятельських мотивів відзначив успіх прем'єри, похваливши і саму п'єсу, і музику до неї, не вдаючись, щоправда, в детальніший аналіз. Зате ж рецензент у народовській “Ниві”, Теофіл Андрієвич (що сховався за криптонімом “Т.А.”), виступив з різкою критикою, і зауваги його були цілком справедливими.

Найголовнішою хибою п'єси автор рецензії вважав відсутність драматичної дії, а також брак оригінальності сюжету. Драма нагадувала різні відомі вже п'єси з народного життя, як-от “Наталку Полтавку”, “Верховинців” та ін., але не давала етнографічно достовірної картини життя підгірян. “І справді не мож було розібрати, – писав рецензент, – чому автор свою неудану дитину тим іменем охрестив? Чи все те, що ми бачимо в “Підгірянах” шановного Г[ушалеви-ча], не знайдемо і в других сторонах нашої широкої землі? Заголовок такий мусить усправедлитись содержанием, загальною характеристикою – типи підгірян мусять бути природні, вірні, такі, щоб ми на *справдешніх підгірян* дивились і їх слухали”[35]. “Брак іно в тій штуці консеквентного (последовного. – Р. П.) і логічно-сценічного перепровадження темату. Також неотвітно содержанию надано сій штуці заголовок “Підгіряни”, в такім случаю должна она містити в собі характеристику народа підгірського, чого в сій мелодрамі не запримітилисьмо”[36], – вторив за Т. Андрієвичем у газеті “Слово” анонімний рецензент вистави, побаченої у Станіславові (20 серпня 1865 р.).

Т. Андрієвич порушував у своїй рецензії важливі теоретично-естетичні питання, дорікаючи драматургові за слабке вмотивування характерів, нудні ситуації, відсутність зв'язку між окремими частинами, непослідовність дії. Моральні сентенції і сентименти, які подекуди справляють ефект, не можуть, мовляв, приховати вад, про які мовилося вище, а навпаки

– посилюють їх. “Нам здається, – продовжував до- сить щиро Т. Андрієвич [не без суворости] – що і при мірнім таланті, а щирій волі, можна б що путнішого написати, присвоївши собі передше *основні закони* драматургії і – конечно – психології. Поле се у нас іще не оране і не сіяне – тож і не дивно нам, коли слава оригінальних творів (а тих так само мало) наших галицьких літератів поза мури Дому Народного розходиться”[37].

І все ж виставу публіка сприйняла з інтересом. Зокрема тому, що була в ній місцева, “своя” тема, а передусім – завдяки музиці. Про музику М. Вербицького до п’єси “Підгіряни” захоплено писали і перші рецензенти, і всі наступні критики. Про неї позитивно відгукуються й сучасні музикознавці[38]. Власне, завдяки музиці М. Вербицького “Підгіряни” протягом усієї другої половини ХІХ – перших чотирьох десятиліть ХХ ст. були однією з найпопулярніших п’єс не лише в професіональному, а й аматорському театрі на західній Україні.

Рецензенти не лишили нам конкретних свідчень про те, як трактували свої ролі виконавці. Знаємо з газети “Слово” лиш те, що А. Моленцький відіграв головну роль Чопорія навіть “чудово”, а всі інші – І. Санковський (Трофим), Т. Бачинська (Оля), С. Коблянський (Штефан), В. Лукасевич (Анна), Ю. Нижанковський (Василь) і К. Смолинська (Війтиха) грали “добре”. Оскільки ж вистава була наполовину музичною, то багато залежало від того, як актори співали. Щодо цього з-поміж них виділялись своїм фаховим співом Т. Бачинська і С. Коблянський, якоюсь мірою І. Сероїчковський, В. Лукасевич і особливо молода акторка К. Смолинська. Добре звучали хор і оркестр, якими керував диригент театру К. Ляйбольд. Він же фактично підготував цю виставу[39]. Найкраще враження справляв хор косарів наприкінці першого акту.

Аналогічну оцінку здобуло акторське виконання у рецензії на виставу, показану в Станіславові 20 серпня 1865 р.[40].

Рецензент першої вистави у Львові Т. Андрієвич вказував на невідповідність одягу жіночих персонажів до етнографічної суті їхніх образів [41]. Це було ще однією причиною того, що з етнографічного боку вистава не задовольняла вимог тодішньої критики і публіки.

Передусім музикою вплинули “Підгіряни” й на коломийську публіку (15 жовтня 1865 р.). Чудовий хор косарів і фінальний хор, на загальну вимогу глядачів, було повторено. Рецензент шкодував, що величний хорал “Кінчається день” і тужливу пісню “Ой поле моє, сльозами скроплене” чомусь пропущено. На жаль, не всі чудові самі собою пісні і хори були як слід виконані, бо спів навіть такої акторки, як

Т. Бачинська, того вечора не сподобався рецензенту. Виною був препоганий акомпанемент оркестру, очевидно, сьак-так зібраного в Коломиї напередодні виступів театру. Не все гаразд було і з акторською грою. Бо Ю. Нижанковський, який, замість І. Сероїчківського, грав роль Трофима, повторював текст услід за суфлером, роблячи великі паузи посередині речень. К. Смолинська була мало схожа на Війтиху, виглядаючи, передусім, замолодою. Вона ж свою роль “мов на млинку, рецитувала, без причини сміялась, а ще більше, без потреби вложивши руки в кишені бекеші, то сюди, то туди по сцені кружилася”[42]. “Стефанів місця некторії, где акція патосу і енергії вимагала, віддавав холодно і з звичайною ему по- смішкою на лиці, котра вправді красу его підносить, но ігру псує”[43]. З гриму, одягу і голосу А. Богдан важко було уявити собі знахарку; здавалась вона більше міською кухаркою, що йде з кошиком на торг, і взагалі грала погано, не вивчивши навіть тексту як слід. І лиш А. Моленцький був війтом “на своїм місці”. А. Бучацький “грав добре” Присяжного. І особливо ж Т. Бачинська в ролі Олі, як завжди, полонила публіку і співом, і грою.

Закидаючи п’єсі “Підгіряни” подібність до “Наталки Полтавки” і “Марусі”, рецензент відзначав плавну, подекуди навіть поетичну мову. Сподобалося йому, що обійшлося в цій п’єсі без горілки і непотрібних частувань, таких характерних для інших п’єс, написаних на матеріялі з українського життя.

Вистава “Підгіряни”, якою розпочав театр свій новий сезон у Львові (23 листопада 1865 р.), була повторенням попередніх. Рецензент так само не був задоволений грою Ю. Нижанковського в ролі Трофима у “Підгірянах”, а всі інші, мовляв, були такі ж, як і раніше. Дещо гірше співала Т. Бачинська після хвороби, яку вона саме тоді перебувала.

Примітною рисою вистави цього разу був заключний хор у другій дії, який уперше виконувався так, як був написаний композитором, – змішаним хором: чоловічим і дівочим. Замість дівчат співали хлопчики з бурси. Всі хори, на бажання публіки, мусили бути повтореними[44].

А в наступній львівській виставі (19 грудня 1865 р.) заключні хори другого і третього актів були виконані настільки вдало, що затьмарили враження від найпопулярнішого досі заключного хору косарів у кінці першого акту. Причину цього рецензент вбачав, зокрема, в гіршому, ніж завжди, виконанні “косарського” хору, який, очевидно, був недостатньо підготовлений, бо не мав належної кількості репетицій. В результаті у жіночих голосах помічалась дисонація[45].

Незважаючи на сувору критику п’єси “Підгіряни” в пресі протягом 1865 р., публіка кожного галицького містечка, де театр показував виставу, сприймала її

різно. Так, вистава, якою театр розпочав свої гостинні виступи в Самборі 21 жовтня 1866 р., сподобалась глядачам, що численно зібралися в залі “Під зіркою”. “Уже сама основа, простонародна, місцева, єсть занимательна і духові народа нашого відповідна”[46], – писав рецензент, підкреслюючи, що п’єса відзначається простим, поетичним стилем, особливо щодо ролі Ольги, і розважливим стилем ролі її батька Трофима, бо, мовляв, “в первом взгляді удалений от порожних умислових чувствований, а звернений на природу беззаботну, щасливу, а в другом взгляді не розводячийся моралізованем, но представляющий здоровий погляд на отношения товарищескіи, опитом оправданий”[47]. Звичайно, важко второпати за такою формою вислову, що хотів автор сказати, але ясно одне: він виправдовує п’єсу “Підгіряни” в ідейно-мистецькому відношенні.

Щодо сценічного втілення, то доброю грою відзначалися Т. Бачинська як Оля, А. Моленцький і К. Смолинська – як Трофим і Анна, О. Концевич – як Чопорій, А. Вітошинський – як Стефан; останній – особливо в співі, бо драматична роль його, як мусив констатувати навіть цей прихильний до автора рецензент, “не єсть так удачно сочинителем випроваджена, як его возлюбленной Ольги”[48].

Грунтовному аналізу піддав п’єсу “Підгіряни” В. Ільницький у львівській газеті “Русь”, подивившись виставу, якою розпочав театр свої гастролі в Тернополі 8 травня 1867 р. “Штука (тобто п’єса. – *Р. П.*) сама собою не стоїть, щоб її на сцену показувати; нема в ній за порошину поезії, ані психологічної правди, нема в ній внутрешного розвою події, ведля конечних природних правил душі і серця, єсть то радше знімок поодиноких пестрих сцен, ялових розговорів, попереплітаних непоетичними співками, которі не знати як і задля чого на сцені беруться, – перегукуючись з рецензіями на прем’єру, писав В. Ільницький. – Чому ся мелодрама “Підгірянами” зветься, не знаємо також сказати. Хибань тому, що актори перебралися в одіж на підгірян похожу (зауважмо: рецензент львівської прем’єри раніш констатував невідповідність одягу персонажів, отже помилка була виправлена! – *Р. П.*); відойми їм її, перестрій їх інакше, а ніхто не здогадається, що то має бути поява з життя підгірянського. Впрочім, хто видав на селі між нашим людом, та й ще до того підгірським, такий характер, як вїйт Чопорій, та й щоб домішував до бесіди, що третє слово, придаток: “моспаненьку”; єсть та латка на польське похожа, дуже не до складу їй бути вкупі з підгірянським строєм... Потім, в цілім тексті так мало життя, чуття, дотепу, барви, образности, що, читаючи її, не доберешся до найменшого смаку; чоловік от наче б пив теплотітну воду... Коли б не музыка, не спів, не акторів рухи і декламація, чим вони ніяко накладають

барву на той мрачний рисунок, то ніхто б, певно, і до кінця першого акту не видержав в театрі... Шкода лиш музики Вербицького, а щоб тая не пропала, ми би радили, щоб хто даровитший, от, напр., В[олодимир] Ш[ашкевич], переписав зовсім сю штуку та й підложив інший текст під сю музику...”[49].

Аналізуючи п’єсу, В. Ільницький дійшов висновку, що вона є лише добрим матеріалом, з якого можна б дещо зробити, але автор з цим не впорався, бо не має дару та й не розуміє суті драми. Драматична дія тут не розвивається, а оповідається; третій акт, наприклад, це тільки лірична сцена; мати хвора, донька збожеволіла, Штефан співає; яким чином Штефан на волі, а Чопорій в неволі, довідуємося з оповіді. “Вчинки героїв психологічно не вмотивовані: нічим не підготовлене божевілля Олі, з попереднього не видно, щоб вона аж так до безтями кохала Штефана. Тим більш нічим не вмотивоване виздоровлення Олі, бо неможливо, щоб людина, хвора аж такою мірою, що має візії, марення, буйно помішана, могла, почувши пісню, прийти до свідомости. Таке, як каже критик, “quasi deus ex machina”, немиле робить вражіння” [50]. Характери в п’єсі не мають природного розвитку. Штефан, як знаємо про нього з характеристик, даних іншими героями, – чесний, роботячий, моторний парубок, заводій між парубоцькою громадою, але сам він не викликає до себе симпатії, бо нічого на сцені не робить, не каже, лиш признається в коханні до Олі, та й то не дуже переконливо й пристрасно. Всі пісні любовні, які він співає, – “ялові, оклепані, часом лишень насиллям натягнуті” [51]. Це саме стосується й Олі, про що вже мовилося вище. “Не видимо в Штефані такого, щоби міг натхнути глибоку любов, а і в Олі не видимо психологічної підстави до так трагічного розвою. Впрочім, сцена збожеволілої єсть чисте наслідування з італійських опер... а більш нічого...” [52]. Критик небезпідставно вважає, що Трофим – “задуже абстрактний філософ, без індивідуальних черт; не знаєш, звідки в хлопськїм стані такий взявся” [53]. Чопорій виглядає занадто чорним характером, яких серед селян не трапляється. Навіть якщо він живе з чужої праці і кривдить людей, то однаково чинити все те, що він чинить, на думку критика, “нашому селянинові зовсім не природно... Впрочім, звідки така власть взялася у простого громадського вїйта?”[54]. Не типовою для Підгір’я вважає критик бабу-знахарку. Зовсім безбарвні Присяжний і Тетяна. Найкраще драматургові вдався характер Анни, Оліної матері. Немає в п’єсі послідовности й логіки в зв’язку між окремими сценами. Рецензент доходить висновку, що “ся мелодрама не єсть утвором даровитого таланту, але радше мозольним зліпком розличних помислів і сцен в одну неприродну цілість”[55].

В. Ільницький виявляє своє тонке відчуття стилю твору, глибоке розуміння поетики драми. Оскільки жанр “Підгірян” був визначений автором як мелодрама, то, на думку критика, п’єса мусила б відповідати усім законам цього жанру. Зокрема, в мелодрамі недругорядне місце має займати музика. В мелодрамі мусить бути увертюра, музика між актами, але така, що відбиває дух, тон і характер п’єси, і врешті – фінал. Усього цього не було у виставі “Підгіряни”. “Задля того, – пише критик, – штука “Підгіряни” не єсть мелодрамою, але лихою драмою, піснями неприродно переповненою”. Але сама по собі музика М. Вербицького – “красна, об’являюча природний, чисто слов’янсько-руський талант автора”. Рецензент дивується, як міг композитор написати чудову музику на такім “яловім” тексті. “Автор, видно, схопив головну гадку тексту і відгадав, що поет силувався або хотів сказати, або що сказати припадало би, і ведля своєї ідеї виснував красну нитку з своєї поетичної душі... Але годі ж бо на такі ялові тексти взнестися музикальному композиторові до вішого натхнення!”[56].

Ця кваліфікована рецензія була найвірнішим присудом п’єсі “Підгіряни”, автор якої безпідставно одержав половину премії, присудженої внаслідок драматичного конкурсу. Але з’явилася ця рецензія постфактум, та й хтозна, чи вплинула б вона на рішення тенденційної конкурсної комісії.

Не задовольнила критика також і сценічна інтерпретація цієї п’єси, передусім тому, що обсада ролей цього разу була не дуже вдалою, бо трупу покинув цілий ряд акторів, а молодші ще не вправились настільки, щоб дорівняти своїм попередникам.

Т. Бачинська як актриса, схильна до пристрасних, темпераментних ролей, дещо грішила в ролі тихої та смирної Олі перебільшенням. Наприклад, коли перед Війтихою вона співала пісню, в якій протиставляла власну хату вийтовій (перша в садочку над тихою річкою, з вузькими вікнами, друга ж – на горі, над бистрою водою, з двома коминами), то намагалася підкреслити те протиставлення, виголошуючи перші вірші тихішим голосом, другі – сильнішим, “прибираючи саркастично-іронічний вид в голосі, позиції тіла, рухах, очах, і то з пересадою, що зовсім нашим сільським, невинним, наївним дівицям єсть неприродне”[57]. В тих же моментах ролі, які вимагали вияву сильних пристрасей, як-от у другому акті, коли Оля співає сумну пісню і падає до ніг матері, прохаючи не віддавати її за вийтового сина, а також в третьому акті, коли Оля збожеволіла, Т. Бачинська була “на місці” і навіть “тут загладила ніяко всі тоті немилі вражіння, які нам інші актори справили”[58].

А. Моленцький як Війт і В. Лукасевич як Війтиха грали “зовсім добре”. О. Бачинський в ролі Трофима більше декламував роль, аніж переживав. Ю. Нижан-

ковський грав Штефана “дуже худо”. Спів вийшов не такий, як мав би бути; один секстет довелося навіть опустити через брак співаків.

Незважаючи на всю мистецьку слабкість п’єси, вона ще довго триматиметься в репертуарі театру протягом наступних десятиліть, головним чином завдяки музиці. Як відомо, текст цієї п’єси переробляв згодом М. Кропивницький, і вона йшла в українських наддніпрянських трупах 80–90-х років XIX ст.

Дуже скоро ця п’єса стала відомою в слов’янському світі. Газета “Слово” інформувала вже через місяць після прем’єри у Львові, у травні 1865 р., що п’єсою зацікавились у Празі, що там взялися перекласти її текст чеською мовою і ще протягом того року виставити на сцені тимчасового приміщення Національного театру, причому пісні й хори мали виконуватися в оригіналі, українською мовою, “через що тим краще збережеться характерний тип наших “Підгірян”, перед лицем соплеменних нам чехів”[59]. Принаймні через пів року, в листі до О. Бодяньського від 8 (20) січня 1866 р. Я. Головацький констатував факт зацікавлення чехів цією п’єсою на підставі цитованої попереду газетної замітки, але вістей про її поставу ще не мав[60]. Повідомляє також Я. Головацький у цьому листі, що п’єсу хочуть перекласти й поляки і виставити її в своєму театрі. А в зв’язку з цим автори п’єси – драматург і композитор – попросили Я. Головацького надіслати їхній твір до Москви. Я. Головацький надіслав п’єсу Осипові Бодяньському з проханням передати її в театральну дирекцію і до друку, якщо це визнає за потрібне сам О. Бодяньський. “Пусть припомнит она жителям благосклонной матушки Москвы, что живут в наших Карпатских горах русские люди русской жизнью”[61], – писав москвофільськи налаштований Я. Головацький незадовго до свого виїзду в Росію.

Як відомо з листа (писаного до Я. Головацького на початку 1867 р.) “землячка” Петра Зарицького, що вчився тоді в Москві, О. Бодяньський передоручив справу цьому ж Зарицькому, який просив професора університету Попова порадити, до кого звернутися в справі друку і вистави “Підгірян”. Попов поїхав до директора консерваторії М. Рубінштейна, який, ознайомившись з музикою М. Вербицького, “признал ей удобность” і заявив, що деякі уривки можна буде виконати на концерті в користь галичан. Що ж до вистави, то п’єсу, каже П. Зарицький, треба б перекласти, бо “на нашім язике штука здешним видалася, може, смешною”[62], але переклад її навряд чи можливий.

У наступному листі до Я. Головацького від 5 лютого 1867 р. П. Зарицький повідомляв, що п’єса “переходит з рук до рук; один здешний музык както не признает очень велику ценность музыка даже;



тепер пошла в театр и в коротком времени напишу, узнавши суд директора...”[63].

На початку квітня 1867 р. “Слово” повідомляє, що в Москві збираються показати “Підгірян” після Великдня[64], однак дальший хід справи невідомий.

П’єсу “Підгіряни” посилали також до Петербурга: 9 квітня 1870 р. цензура не дала дозволу на її виставлення, а 16 липня того самого року – дозволила виставляти[65] (можливо, з політичних мотивів, бо І. Гушалевиц на цей час остаточно перейшов на москвофільські позиції). Однак про постанову цієї п’єси в Петербурзі конкретних відомостей немає.

Невідомий автор, що заховався під криптонімом Н.Ч. (згодом – Климент Мерунович), 1870 р. у своєму нарисі історії Руського народного театру написав: “Незабаром з’явилися на нашій сцені декілька оригінальних п’єс і музичних творів наших славних композиторів, як-от вельми поважані М. Вербицький та І. Лавровський, твори яких придбали собі славу на інших великих театрах, як: у Празі і в Петербурзі”[66]. Про це ж через десять років повідомлялося у львівському журналі “Зоря”: “Підгіряне”, знана мелодрама від Гушалевица, переложена зістала на мову російську і польську, і в театрах Петербурзьким і Познанським відіграна з великим поведенням. В перекладі російським задержано пісні малоруські незмінно wraz з музикою композитора нашого Вербицького; в польським перекладі текстів малоруських нема. В обох представленнях, російським і польським, виступали артисти в строях наших підгірян, що до тим більшого розцікавлення публичности причинилося”[67]. Ці питання потребують, однак, спеціального дослідження.

Текст п’єси “Підгіряни” видрукувано вперше окремим виданням аж 1869 р. у Львові, після того ця п’єса неодноразово перевидавалася.

Друга п’єса Івана Гушалевица – “Обман очей”, що вперше виставлена була Руським народним театром 13 червня 1865 р., ніколи не друкувалася, і текст її не зберігся. Про зміст її можна здогадуватись хіба що з газетних рецензій.

Головний герой п’єси “Обман очей”, сліпий Андрусь Сенич, страждає від злоби асесора Крутарського, який з жадоби до Андрусевих грошей обдурює його в любовних стосунках з Юлькою, підробляє квит на його двісті червінців і врешті за цей злочин потрапляє до в’язниці. Цю морально-етичну лінію з соціальним підкладом обробив автор ґрунтовно, і Крутарський грає в ній найголовнішу роль. Любовні ж лінії у п’єсі мали підпорядкований характер. Одна любовна пара – грошелюбна Юлька, вихованка Крутарського, і веселий, байдужий до грошей Тимко – втілення тієї дисгармонії у взаєминах молодих людей, де любови шукати не доводиться, принаймні з одної

сторони, і одруження їх мало тільки поглиблювати цей контраст.

Зовсім інша пара на фоні попередньої – бідна дівчина Євфимія і Андрусь Сенич. Обоє вони – втілення чесности, щирости й порядности. Сліпий Андрусь щиро, до забуття полюбив Євфимію, він звик до її голосу, відчуває її єство, уявляє собі її, а коли під чудотворним впливом свяченої води, принесеної Євфимією з далекого монастиря, раптом прозрів, то не впізнав своєї Євфимії і пристав до племінниці Крутарського – Юльки, яка йому більше сподобалась і яку Крутарський саме й хоче видати за Андруся.

Цілком природно, рецензент у газеті “Слово” визнав такий “обман очей” невмотивованим. І хоч цей “обман” у третьому акті розкривається, він вже цілком зайвий і нічого до дії п’єси не додає.

Так само неприродною була сцена, в якій Андрусь прозріває: це стається нібито внаслідок дії чудотворної монастирської води. “Хоч це має своє пояснення в повір’ї простого народу, однак для сцени зовсім не придатне”[68], – слушно писав рецензент (Б. Дидицький).

Дещо інакше виклав зміст п’єси сам автор, заховавшись, як з’ясувалося, під вигаданим іменем у рецензії на виставу: її основою є інший, ніж у “Підгірянах”, цілком окремий факт. Два вірні камеради (товариші) з 1849 р. повертаються з Італії додому в своє містечко. Один – Андрусь Сенич, який захворів на очі і осліп, другий – Тимко, здоровий і міцний. Андрусь – сирота, але є власником дому, ґрунту і маєтку іншого роду, при цьому має твердий і благородний характер. Він застає в своєму батьківському домі комірницю (тобто квартирантку) Ксеню, вдову, з донькою Євфимією, які його щиро приймають і доглядають. Другий, Тимко, легкодушний, але доброго серця, перебуває серед людей. Про те, що багатий Андрусь Сенич повернувся сліпим, довідався асесор Крутарський, опікун Андруся і Юльки, бідної, але кокетливої дівчини. Цей Крутарський намагається обох – Андруся і Юльку поєднати подружнім життям, але Андрусь закохується в Євфимію, хоч її не бачить, а тільки покладається на її ставлення до нього, ніжний голос і доброту душі, з чого уявляє і красу її обличчя. Крутарський, дізнавшись, що Євфимія – ніжного і доброго характеру, – принесла від старого монаха цілющу воду і що Андрусь від цієї води має прозріти через сім днів, інтригує, щоб Андрусь вибирав собі наречену тоді, коли вже прозріє. Сходяться міщанки і міщани на сьомий день. Андрусеві знімають пов’язку з очей, він прозріває, і саме в момент його радощів Крутарський на місце Євфимії, яка перейшла на інше місце, підставляє Юльку. Дівчина припадає йому до вподоби красою свого обличчя. Однак, відчувши, що Юлька має інший голос, ніж Євфимія, і почувши піс-

ню Євфимії, кидається до неї. Інтригу Крутарського викрито. Андрусь дарує своєму товаришеві Тимкові 200 червінців, і вони обидва просять матір Ксеню, щоб поблагословила їх чотирьох – сиріт, тобто Андруся і Євфимію та Тимка і Юлька. Крутарського, який зізнався в скоєному, судовий слуга Хортик відводить до суду[69].

Окремі сцени в п'єсі були виписані більш-менш вправно, подекуди зустрічалися дотепні репліки, але надто довгі діалоги тільки гальмували дію.

Прихильність публіки слід завдячувати майстерній музиці І. Лавровського. З тринадцяти арій найкраще враження зробили дует Андруся Сенича з Євфимією у першому акті, терцет Тимка, Юльки і Хортика в другому акті, а також заключний хор. На думку рецензентів, деякий успіх вистави зумовила, попри музику, добра акторська гра, особливо А. Моленцький в ролі асесора Крутарського “зробив фігуру комічну й характеристичну”[70]. І. Сероїчковський (Андрусь Сенич), Т. Бачинська (Євфимія) грали свої ролі “з глибоким чувством”, В. Лукасевич (Юлька) – “з глибоким виразом правди”, С. Коблянський (Тимко) – відзначався “особливо своїм хорошим співом”, а Ю. Нижанковський “в маленькій ролі Хортика – своїм оригінально-комічним умаскуванням”[71].

Якщо газета “Слово” критикувала п'єсу стримано, то “Нива” відгукнулася досить різко: “Чому штучку сю назвали комедіо-опера, сього не видно. Не єсть вона ані комедія, ані комічна оперета, а так собі нісенітниця драматична, котру не знали наші “драматурги” від комедіо-опери розрізнити. Вартість її щодо штуки, як кожної нісенітниці, для одних більша, для других жодна. “Штучка” подобалась на сцені тільки задля музики, котра справді подобатись може”[72].

Така оцінка п'єси “Обман очей” обурила І. Гушалевича, і він на сторінках віденської газети “Вісник...” виступив під криптонімом Кр.П. зі згаданою вище полемічною статтею[73], однак, крім сорому для себе, нічого не здобув. Мусив навіть публічно признатися, що то він сам написав цю статтю від імені сторонньої особи[74].

Такої ж гострої критики зазнала вистава “Обман очей”, показана 27 серпня 1865 р. у Станіславові. Якщо попередні рецензенти хвалили музику І. Лавровського, то станіславівський кореспондент “Слова”, вважаючи її фаховою і технічно вправною, відзначав, що вона “менш оригінальна і менше до чувства промовляюча”[75]. Окрім Т. Бачинської, І. Сероїчковського та Ю. Нижанковського, які добре грали і співали, всі інші співали погано, і лиш дехто з них (А. Моленцький, К. Смолинська) добре грав.

О. Гороцький на сторінках “Мети” завдав остаточного нищівного удару по цій п'єсі. “І се є – обман очей! – обурюється рецензент. – Тую правду, що о

виборі судженої не всім очам довіряти треба, міг автор у зовсім інший спосіб представити, а вибрав таку дивачну форму. Наконєць вертається Андрусь таки до своєї Євфимії, з застидженням її перепрошуючи. Врешті, хоть би отсе і була навіть правдива подія (на що додати: “діється вона до драматичного представлення на сцені”). На сцену належать терпіння душі, а не терпіння фізичні, котрих вид є прикрий для ока і зовсім не естетичний. Замкнені очі сліпого не разять видающих, але годі дивитись на червоні повіки і загноєні очі Андруся. Навіть в щоденнім житті делікатний чоловік хорі свої очі окулярами або пов'язкою заслоняє. Нехай п. Гушалевич прочитає собі діло Лессінга “Лаокоон” і нехай знає, що драма, представлена на сцені, має щось вспільного з малярством. В класичних грецьких трагедіях ледве одного Філокіста маємо, – не то що в романтизмі”[76].

Так само різко оцінив Гороцький і акторську гру: “П. Санковський грав без глибокого перейняття ролю, він хотів бути монотонним, та второпав лиш поверховну сторону цієї монотонности, отдаючи її стереотипно-одностайною мовою, але внутрішнього духа годі було добачитись. Гра його була чистою формулою”[77]. К. Смолинська в ролі Юльки майже зовсім не знала тексту, бо виступила замість хворої В. Лукасевич. “П. Стефанів дуже жорсткий у своїх рухах, а часто грішив навіть неприличними позиціями супротив публіки”. Ю. Нижанковський в ролі Хортика “дуже сподобався оригінальними жестами, но його мова була для ролі аж при другій появі на сцені відповідніша”. І, нарешті, таке характерне зауваження: “П-а Богдан (мати Євфимії) при урочистій хвилі благословення чотирьох сиріт розсміялася, що їй дуже часто і непотрібно трапляється”[78].

Зате сподобалась ця п'єса російському публіцистові В. Кельсієву, який у вересні 1865 р. відвідав виставу в Перемишлі: “П'єса непогана, а музика навіть добра – чому б не дати в нас (у Петербурзі. – Р. П.) цю п'єсу?”[79].

Ще одна вистава “Обман очей” була показана у Львові 17 квітня 1866 р. Цього разу в ролі Андруся Сенича виступив Олександр Концевич, але грав він ще гірше за І. Сероїчковського, хоч і був помітний у його грі сценічний досвід. О. Концевич мав перевагу лиш у тому, що фахово співав[80].

Після цього п'єса “Обман очей” не виставлялася. Текст її, як і деяких інших, не зберігся через пожежу в приміщенні Товариства “Руська бесіда” в листопадові дні 1918 р.

*Далі буде*

1. August von Kotzebue's Werke: Vier und dreyssigster Band. – Wien, 1827. – S. 183–214.

2. Лисько З. Піонери сценічного мистецтва в Галичині. – Львів-Нью-Йорк, 1994. – С. 54.
3. Там само. – С. 97.
4. Там само. – С. 114.
5. Загайкевич М. Михайло Вербицький. – Львів, 1998. – С. 17.
6. Там само.
7. Айталевиц І. Козак і охотник, радоспів в одном дійствію, довольно лицованный с німецького. В Перемишлі, черенками Руського собор[ного] Крылоса, 1849. – 32 с. // Левицкий И. Галицко-русская библиография XIX-го столетия. Львов, 1888. – Т. 1. – С. 43. – Щоправда, М. Комаров описав це видання інакше: “Козак і охотник. Радоспів в 1 д. І. Вітошинський. У Перемишлі. З куплетами М. Вербицького” // Українська драматургія: Збірка бібліографічних знадобів до історії української драми і театру українського (1815–1906 р.). Зібрав і впорядкував М. Комаров. – Одеса, 1906. – С. 9.
8. Польсько-український словник. У 2 т. – К., 1959. – Т. 2. – Ч. 1. – С. 27.
9. Словарь української мови / Зібрала редакція журналу “Киевская старина”. Упорядкував з додатком власного матеріалу Б. Грінченко. – К., 1909. – С. 89.
10. Словник української мови. – К., 1974. – Т. 5. – С. 825.
11. Там само. – С. 826.
12. Слово. – 1864. – 3 (15). VI. – Ч. 44
13. Там само. – 10 (22). X. – Ч. 81.
14. Там само. – 8 (20). VII. – Ч. 54.
15. Львівська національна наукова бібліотека імені В. Стефаника, відділ рукописів, фонд Р. Моха.
16. Слово. – 8 (20). VII. – Ч. 54.
17. Там само. – 11 (23) VII. Ч. 55.
18. Там само. – 1864. – 29. VII. (10. VIII). – Ч. 60.
19. Там само. – 1866. – 4 (16). V. – Ч. 35.
20. Там само. – 29. X (10. XI). – Ч. 85
21. Русь. – 1867. – 30. V (11. VI). – Ч. 18
22. Там само.
23. Там само.
24. Там само
25. Там само.
26. Там само.
27. Там само.
28. Слово. – 1865. – 24. II (8. III). – Ч. 16.
29. Слово. – 1865. – 16 (28). IV. – Ч. 29; Нива. – 1865. – 20. IV. – Ч. 11. – С. 176.
30. Слово. – 1865. – 2 (14). VI. – Ч. 43.
31. Там само. – 9 (21). X. – Ч. 80.
32. Там само. – 1866. – 29. X (10. XI). – Ч. 85.
33. Там само. – 7 (19). XII. – Ч. 97.
34. Перші згадки про цю п’єсу як про таку, що вже готується до вистави, маємо в газеті “Слово”. – 1865. – 27. I (8. II). – Ч. 8; 3 (15). II. – Ч. 10.
35. Нива. – 1865. – 20. IV. – Ч. 11. – С. 176.
36. Слово. – 1865. – 25. VIII (6. IX). – Ч. 67.
37. Нива. – 1865. – 20. IV. – Ч. 11. – С. 176.
38. Детальний аналіз цієї музики подано у спеціальних дослідженнях: Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині // Нові шляхи. – 1929. – № 12; 1930. – № 1; Він же: Піонери музичного мистецтва в Галичині. – Львів-Нью-Йорк, 1994; Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. – К.: Вид-во АН УРСР, 1960; Загайкевич М. Михайло Вербицький. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1961; Волинський Й. Музична культура Галичини 60-х років XIX ст. // Живі сторінки української музики. – К.: Вид-во “Наукова думка”, 1965. – С. 55–120; Загайкевич М. Михайло Вербицький: Сторінки життя і творчості. – Львів, 1998.
39. Слово. – 1865. – 17 (29). IV. – Ч. 30.
40. Там само. – 25. VIII (6. IX). – Ч. 67.
41. Нива. – 1865. – 20. IV. – Ч. 11. – С. 176.
42. Слово. – 1865. – 13 (25). X. – Ч. 81.
43. Там само.
44. Там само.
45. Там само. – 8 (20). XII. – Ч. 97.
46. Там само. – 1866. – 12 (24). X. – Ч. 81.
47. Там само.
48. Там само. – 15 (27). – X. – Ч. 82.
49. Русь. – 1867. – 12. V. – Ч. 13.
50. Там само.
51. Там само.
52. Там само.
53. Там само.
54. Там само.
55. Там само.
56. Там само.
57. Там само.
58. Там само.
59. Слово. – 1865. – 8 (20). V. – Ч. 36.
60. Савченко Федір. Західна Україна в листуванні Головацького з Бодяньським. 1843–1876. – К., 1930. – С. 34.
61. Там само.
62. Там само. – С. 36. – Мову автора збережено.
63. Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Відділ рукописів. Фонд 104 (Головацького), № 647.
64. Слово. – 1867. – 30. III (12. IV). – Ч. 28.
65. Санкт-Петербурзька театральна бібліотека. – №№ 8434, 49486.
66. Русский народный театр во Львове, его деятельность, состав и управление от 1864 до 1870 года. Написал за советом многих Н. Ч. [Костянтин Мерунович?]. – Коломыя: Черенками Михаила И. Белоуса, 1870. – С. 9. Зоря. – 1880. – 15/27 грудня. – № 24. – С. 319.
67. Слово. – 1865. – 5 (17). VI. – Ч. 44.
68. Вістник. – Відень, 1865. – 16 (28) червня. – Ч. 45. – С. 179–180.
69. Нива. – 1865. – 10 (22). VI. – Ч. 16. – С. 256.
70. Слово. – 1865. – 5 (17). VI. – Ч. 44.
71. Там само.
72. Нива. – 1865. – 10 (22). VI. – № 16. – С. 256.
73. Вістник. – Відень, 1865. – 16 (28) червня. – Ч. 45. – С. 179–180.
74. Слово. – 1865. – 19. VI (1. VII). – Ч. 48; 30. VI (12. VII). – Ч. 51.
75. Там само. – 25. VIII (6. IX). – Ч. 67.
76. Мета. – 1865. – 31. VIII. – № 13. – С. 407.
77. Там само.
78. Там само. – С. 409.
79. Кельсиев В. Галичина и Молдавия: Путевые письма. – С.-Петербург, 1868. – С. 48.
80. Слово. – 1866. – 6 (18). IV. – Ч. 27.

Марина ЧЕРКАШИНА-ГУБАРЕНКО

## ВАЛЕНТИНА ЧИСТЯКОВА У РОЛІ МАРІЇ ЛУЧИЦЬКОЇ

(Вистава Харківського державного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка “Талан” М. Старицького)

“Талан” з В. Чистяковою мені пощастило бачити багато разів, однак лише у повненій післявоєнній версії, коли з моменту прем’єри минуло понад десять років\*. Довге життя вистави викликало подвійний ефект. По-перше, все в ній відстоялося, було відпрацьованим до дрібниць, кожен виконавець демонстрував найвищий рівень майстерности, а досконала зіграність усього акторського ансамблю просто вражала. По-друге, сама Чистякова досягла на ту пору зрілого віку, вона вже не виглядала зі сцени молодою героїнею; зрілість сприяла поглибленому сприйняттю внутрішнього змісту створюваного образу, посилювала його трагічне звучання. Водночас доводилося боротися зі своїм фізичним віком, долати його, що надавало особливої напруги і врешті-решт також укрупнювало образ. Адже героїнею п’єси була актриса, яка володіла мистецтвом перевтілення, вміла долати себе, коли йшлося про сцену, і водночас вела найскладнішу, найтяжчу боротьбу з власним серцем.

Актриса в житті і на сцені – два різні виміри людської особистості – цю тему було рельєфно проведено у всій виставі. Талант Лучицької полягав у її вмінні не лише розчинятися у створюваних образах, жити їхніми почуттями й думками, але й надавати кожному з них чистоту, щиросердечність, велич своєї душі, ту силу переживань, ту самовіддачу, які були властиві Лучицькій – людині. Ось чому вона була абсолютно нездатною на таку поведінку, якої від неї вимагала мати її коханого Антося Квітки. Як ми пам’ятаємо, за логікою цієї холодної, пихатої, лицемірної пані, талант актриси допомагає Марії маніпулювати людьми у житті, викликає як наслідок підозру у постійній нещирості, награванні.

\* Прем’єрний показ вистави відбувся 12 березня 1941 р.



Валентина Чистякова – Марія Лучицька у виставі “Талан” М. Старицького. Режисер – Лесь Дубовик. Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка, 1941 р.

Антон Павлович Квітка вірить цим наклепам, не здатний збагнути глибокої, щирої натури своєї коханої.

У виставі шевченківців роль матері Антона Павловича грала Лідія Криницька. Її висока гордовита постаць, вміння бездоганно триматися, зверхній тон у розмові з небажаною невісткою і відверто нещире співчуття боляче ранили Лучицьку – Чистякову. У стосунках з матір’ю свого коханого вона ставала безпорадною, беззахисною, наляканою. Весь їхній діалог перетворювався на злостиве знущання старшої пані



над своєю жертвою. Разом з Лучицькою і глядачам ставало нестерпно моторошно в атмосфері панського маєтку. Свідок страждань Лучицької – старенька няня (у виконанні Антоніни Смереки) – своєю поведінкою лише розпалювала ситуацію. Вона зворушливо прагнула захистити свою вихованку, однак не могла приховати обурення, невдоволення, стерпіти відвертих образ, на які постійно наражалася її улюблениця. А. Смерека створювала образ надзвичайно органічний. На кожному кроці відчувалася відданість старої Лучицькій, що залишалася для неї великою дитиною і без перебільшень стала сенсом всього її життя. Але почуття до Лучицької вона ховала за притаманною літнім людям буркотливістю, стурбованістю зовнішніми речами. Присутність цієї простої жінки, яка все бачила і помічала, готова щомиті стати на захист своєї вихованки, муляло очі обачній господині і врешті викликало роздратування панича.

Як і всі інші учасники блискучого акторського ансамблю, Семен Кошачевський віртуозно проводив роль Квітки, створивши досить живий образ людини, здатної віддатися сильним почуттям, захопитися

талантом актриси, навіть піти на сміливий вчинок, народжений коханням. Імпульсивність поведінки Квітки, його нестримна, палка пристрасть, що дуже переконливо виявлялись у пластиці, жестах, красивих вібраціях голосу, ламає всі упередження і долає опір Лучицької. Однак це людина без конкретної життєвої мети і справи, без серйозних прагнень. Глибина натури Лучицької, сила, жертвність її почуттів стають для нього обтяжливими, дратують. Здається, він шукає лише приводу, аби звільнитися від цього тягаря. Однак після того, як він грубо її ображає і жене з дому, виявляється, що це кохання було єдиним справжнім переживанням у його безглуздому існуванні, єдиним, що давало відчуття сенсу життя. Напівбожевілля персонажа актор грав дуже переконливо. Ми бачили людину несамовиту, не здатну керувати власними вчинками. У сцені, коли розчавлений Квітка з'являється на виставі і вчиняє скандал, панувала гранична напруга. Драма Квітки викликала тут безмежне співчуття, і завдяки цьому ситуація набувала трагічного забарвлення. Можна було уявити, що душею Лучицька все ж зрозуміла коханого, простила

йому образу. І у фінальній сцені вона так чекала його появи, так усім еством рвалася назустріч кожному дзвінку!

П'єсі М. Старицького притаманні певні мелодраматичні риси. Їх зовсім не було помітно у виставі, де грала В. Чистякова. За масштабністю, за психологічною глибиною створений нею образ наближався до образу толстовської Анни Кареніної. Опукло, рельєфно було прокреслено і всі інші образи. Театр, у якому грала Лучицька, не мав тут ознак убогої провінційної сцени. Не виглядали одновимірними чи дріб'язковими і персонажі з театрального середовища. Пристрасті, якими жив кожен з них, підносилися до рівня філософських узагальнень, набували символічного звучання. Це насамперед стосувалося важливої теми ставлення безпосереднього оточення до непересічного



*Валентина Чистякова – Марія Лучицька у виставі "Талан" М. Старицького. Режисер – Лесь Дубовик. Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка, 1941 р.*

таланту. До супротивників Лучицької належали актор і режисер Котенко і молода актриса Катерина Квятковська. Вони обоє заздрили Лучицькій, однак природу цієї заздрости виконавці розкривали по-різному. Котенко у виконанні Леся Сердюка був безумовно помітною особистістю, людиною владною, підступною, однак з рисами актора на перші ролі і керівника, здатного очолити трупу. Про це свідчили його примітна постать, виразна сценічна зовнішність, гучний міцний голос. Відчувалося, що він всюди зник бути першим і готовий будь-що обстоювати цю першість. Сильний хижак, Котенко – Леся Сердюк поводився згідно з законами хижацького світу, де виграє той, хто вміє видирати, привласнювати, підкоряти собі і вважати своїм усе навкруги. Герой Л. Сердюка був відверто аморальним, і тому небезпечним. На відміну від нього, постать героїні В. Чистякової свідчила, що справжній талант завжди є беззахисним, вимагає опіки, розквітає в атмосфері любови й доброзичливої підтримки. Тому в театральному середовищі люди, подібні до Котенка, починають нищити й принижувати



вати таланти, які з'являються у їхньому оточенні, хоча самі також зовсім не є нездарями. Цікаво, що театральна ситуація ніби спроектувала те, що відбудеться згодом у реальності. Це стосується не лише ставлення керівництва до В. Чистякової і її раннього відходу зі сцени, але й шалених ревнощів Л. Сердюка, який одержав посаду художнього керівника театру, до Леоніда Бикова. Леся Іванович не міг погодитися з тим, як зростала популярність Бикова, його дратувала прихильність до молодого актора глядачів, що так нагадувала відтворене у "Талані" ставлення публіки до Лучицької. Всі знали, що саме на Сердюкові частково лежала провина за те, що Биков пішов з театру і переїхав до Ленінграду.

Важливою була у виставі постать Квятковської, яку з успіхом грала Юлія Фоміна. У п'єсі цей образ виглядає досить схематично. Підкреслено її нещирість, заздрість, нищість її натури. Режисер Леся Дубовик вирішив укрупнити малюнок образу найперше за рахунок зовнішньої ефектності. Квятковська з'являлася у прекрасних костюмах, була сповнена чарівливої жіночності, кокетувала, ніби граючи і не приховуючи грайливих настроїв. Однак у душі її оселилися біль і образа. Витоки останніх були досить серйозні. Це не зводилося до дріб'язкової злостивої заздрости нікчеми, яка не вміє зрозуміти і визнати велич таланту. Квятковська ніби ображалася на самого Бога, увага якого належала щасливій суперниці. Такі болючі ревнощі викликали аналогії з почуттям Каїна до Авеля. Жертву Каїна, його працю й старання Бог відкинув, прийнявши все від Авеля. Квятковська так само бачить себе несправедливо обділеною – ні, не талантом, а щасливою долею. Таке прочитання цього образу розкривалося у ході вистави поступово і досягало кульмінації в епізоді з Квіткою. Тут у Квятковської ніби пробуджувалося пристрасне бажання справжнього кохання. Вона переставала бути штучною, в інтонаціях зникало награвання, у фразах, звернених до Квітки, мимоволі проривався прихований душевний розлад, розгубленість, здавалося, що ця поверхова, наче впевнена у собі особа на мить втрачала ґрунт під ногами, сама ставала беззахисною. Тому помста Лучицькій перетворювалася на власну поразку Квятковської.

Харківська вистава "Талан" дійсно була такою, де королеву грало оточення. Відчуття масштабу непересячної творчої особистості Лучицької створювалося і глибиною прочитання образу, якої досягала Чистякова, і її незмірно складними стосунками з партнерами. Крім заздрощів, справжній талант викликає захоплен-

*Семен Кошачевський – Квітка у виставі "Талан" М. Старицького. Режисер – Леся Дубовик. Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка, 1941 р.*

ня, відданість, формує особливе оточення близьких за духом людей, що ніби зігріваються, розквітають душею в аурі високообдарованої талановитої людини. З першої картини вистави існувало ніби два виміри у співвідношенні Чистякова – Лучицька і кола її прихильників з театрального і навколотеатрального середовища. З одного боку, відчувалася певна її відокремленість, яка виникала через граничну зосередженість на процесі творення сценічних образів. Оскільки сам процес творчості вимагає граничної самозаглибленості, дійсний творець як ретранслятор вищих енергій залишається серед пересічних людей самотнім. Лучицька – Чистякова, живучи зовнішнім життям, ніби постійно прислухалася до того, що відбувалося у неї всередині. Ця внутрішня робота не припинялася ні на мить, що виявлялося у глибокому, грудному тембрі голосу, у стриманості й особливій наспівності рухів, у темпі мовлення, часом уповільненому, у невеличких, красномовних паузах посеред фраз.

З іншого боку, героїня Чистякової мовби прагнула вибачитися за цю свою відокремленість перед милими їй, відданими людьми – і це майже неусвідомлене відчуття провини робило її ставлення до них особливо теплим, людяним, доброзичливо уважним. Її відданого друга і прихильника Марка Жалівницького грав Василь Стеценко – актор другого плану, завжди дещо штучний, зі стертим, темброво не надто багатим голосом. Однак для цієї ролі його пересічна творча особистість дуже пасувала. Йому вдалося подолати властиву літературному (драматургічному) образу декларативність, дистанція між обожнюваною Марком актрисою і ним самим – простою, мало чим примітною, однак відданою їй людиною – виникала сама собою. Не викликало жодного сумніву і те, що Марко для Лучицької може бути лише другом, аж ніяк не коханцем. На відміну від цього кохання до Марка юної годоівки Лучицької – Мариночки, на яке він врешті-решт відповів, виглядало зовсім природним. У виконанні досить скромної актриси Ярослави Косаківни образ Мариночки вийшов щирим. Специфіка тембру голосу актриси у високому фальцетному регістрі надавала цій постаті інфантильності, підкреслювала її душевну полохливість, невпевненість у собі. У житті В. Стеценко і Я. Косаківна були подружжям, гранично відданим одне одному. Це мимоволі переносилося і на стосунки їхніх персонажів. Образи Марка і Маринки підносилися до символу тих убогих духом, милостивих, чистих серцем, яким, за Нагорною проповіддю Спасителя, належить Царство Небесне, які синами Божими назвуться.

Дуже запам'ятовувався у виконанні прекрасної комедійної актриси Ніни Лихо образ Ганни Михайлівни Кулішевич. Ця актриса з масивною фігурою і



Юлія Фоміна – Квятковська у виставі “Талан” М. Старицького. Режисер – Лесь Дубовик. Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка, 1941 р.

легкою ходою, з гучним голосом, завжди галаслива у поведінці вносила своєю появою життєрадісну і життєствердну ноту у виставу. Ганна Кулішевич ніби випромінювала радість, вміла миттю розвіяти сумні думки. Маленькі епізоди, з яких складалася роль Н. Лихо, відтворювали властивий театральному мистецтву світлий оптимізм, відчуття розкутості, вільної гри життєвих сил. Тема театру як особливого образу світу і моделі світобудови з самого початку заявлялася у виставі. Режисер детально проробив життєві замальовки метушливого закулісного життя. Його володарем виступав помічник режисера Гирявий у блискучому виконанні Михайла Покотила. У п'єсі можна навіть не помітити цієї другорядної ролі. У виставі постать Покотила панувала над усією першою картиною. Одягнений у широку робу, з особливою,





Юлія Фоміна – Квятковська у виставі “Талан” М. Старицького. Режисер – Лесь Дубовик. Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка, 1941 р.

ніби трохи накульгуючою ходою, з сиплуватим голо- сом характерного тембру, його Гиравий встигав усюди, швидко перебігав з місця на місце, відчував себе “очільником” галасливих загонів хористів, робітників сцени, машиністів, декораторів. Почуття власної значущості й відповідальності керувало діями цього капітана театральної флотилії. Він не підкорявся навіть владним інтонаціям Котенка.

Образ, створений Михайлом Покотилом, був надзвичайно життєвим і точним. Мені згадується помреж театру Ревека Хмара, що поводитися за лаштунками так само владно, завзято, і сама була такою ж непересічною колоритною постаттю: курила цигарки, говорила низьким хрипкуватим голосом, співала пристрасні циганські романси, не поступалася своїми правами і своєю владою, коли кермо вистави потрапляло до її рук.

Не можна оминати у виставі постати редактора газети Андрія Віталійовича Антипова у виконанні Євгена Бондаренка. Схематична роль п’єси перетворилася на містку символічну фігуру російського

пана: він досконало вихований, має світські аристократичні манери, соковито говорить російською, смакуючи кожну фразу, ніби насолоджуючись звучанням справжньої, не провінційної і не простонародної мови. Кожен продуманий жест, уся його поведінка ніби підкреслювали дистанцію між двома культурами, меншовартість українського театрального середовища, у якому нібито не може розквітнути дійсний талант. Важливо, що це робилося абсолютно природно, бо Антипов зовсім не виглядав як негативний тип, навпаки, він був сама доброзичливість і уважність, його захоплення Лучицькою було абсолютно щирим. Тільки актори курбасівської школи були здатні так працювати з образом і з авторським текстом, ніколи не опускалися до рівня побутового, до випадковостей і здрібненості форм.

Курбасівський метод перетворення діяв у “Талані” у стилістичних умовах життєподібної вистави, у якій режисер цілковито зосереджував свою увагу на акторі і через актора підносив ситуації п’єси до символічного звучання. Суто режисерська палітра засобів не виходила за межі суворих естетичних вимог тих часів, інакше вистава просто не могла б існувати. Однак при відтворенні реалій зовнішнього середовища враховувався важливий для звучання теми театрального світу елемент поетичного забарвлення ключових сцен. Особливо зворушливою, теплою була фінальна сцена у квартирі хворої Лучицької. Яскравою образною деталлю оформлення було вікно у садок, яке розчиняли на прохання хворої, звідти лилося прозоре світле проміння – виникало цілковите враження буяння запаху бузку, дихання свіжого повітря.

Фінал вистави ставав її трагічною вершиною і дарував просвітлення катарсису. Здавалося, криза минула, Лучицька почувалася краще, друзі оточили її ніжною опікою, вона раділа щастю Марка і Маринки. Її кохання теж набирало нової якості, очистилося від болю, страждання. Очікування появи коханого дарувало надію, віру у можливість щастя. Крізь сльози, які не соромлячись лили актори на сцені (а разом із ними й зворушені глядачі в залі), народжувалося відчуття, що ця надія здійсниться вже в іншому, кращому і вищому світі. Вистава так западала у серця тому, що добро, світло, краса людської душі, сила великого таланту в ній перемагали попри драматичну розв’язку. Символічне звучання, якого набував “Талан” з Валентиною Чистяковою у головній ролі, чимось було близьким булгаковській формулі “рукописи не горять”. Зрештою, доля героїні Валентини Чистякової злилася з її власною долею – незабутньої великої актриси і людини, що гідно пройшла свій страдницький земний шлях і заслужила на вічний спокій там, де здійснюються всі людські надії.



### ЗАФІКСОВАНА МИТЬ ЖИТТЯ

Колись в українських хатах ставили на горіщі великі скрині, де зберігали старі, вже невживані речі: одяг, рушники, скатертини. Минав час, і ці матеріальні речі ставали для наступних поколінь свідченням повсякденного життя, побутової культури та мистецького хисту давнини. Сьогодні ми милуємося ними у музеях, приватних колекціях. Таким своєрідним скарбом став архів відомого театрального критика Світлани Веселки (Рябокобиленко), що зберігається на кафедрі театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка. Це – справжнісінька знахідка для дослідників мистецтва: численні рецензії, світлини, програмки постанов, фахова періодика, рукописи. Впорядковуючи та систематизуючи цей архів, ми виявили машинопис спогадів Доміяна Козачковського (рукопису, на жаль, поки що віднайти не вдалося). Очевидно, при кількаразовому передрукуванні (копій машинопису спогадів Д. Козачковського відомо декілька) було допущено помилки у прізвищах акторів, музикантів, інших працівників Театру імені Марії Заньковецької. Спираючись на архівні документи: штатні розписи, програмки заньківчанських постанов, бухгалтерські інвентаризаційні звіти, ми змогли виправити деякі неточності, розшифрувати прізвища, позначені у тексті криптонімами, що їм зазначено у примітках.

Д. Козачковський – відомий актор, народний артист УРСР, театральний педагог (01. XI. 1896 с. Лисяча на Полтавщині – 17. 03. 1967 м. Львів). Запропоновані читачеві спогади присвячені його першим сезонам у заньківчан. Йдеться про період праці актора у колективі заньківчан у період 1926–1928 рр. Мемуари Д. Козачковського відкривають маловідомі сторінки у творчості не лише самого автора, а й цілого театрального колективу, що у статусі мандрівного перебував тоді у Дніпропетровську.

Мемуарна література несе на собі відбиток часу та суб'єктивних візій автора, жоден дослідник не може заперечити цінність такого документу. Спо-



Доміян Козачковський, 1963 р.  
Світлина з архіву Б. Козака.

гади Доміяна Козачковського – зафіксована мить з життя найстарішого національного театру України. Саме з таких відновлених миттєвостей продовжує творитись історія діяльності цього славетного колективу.

Оксана Палій

Готуючи публікацію до друку, редакція прагнула залишити у тексті живу мову мемуариста і водночас вирішила не уникати, не позбуватися децю драстичних для нинішнього читача оцінок та окреслень тодішньої ситуації. Доля “українських радянських” митців надто залежала, на жаль, від політики та ідеології. Ми повинні це розуміти.

Редакція

Доміян КОЗАЧКОВСЬКИЙ

## ТЕАТР ІМ. М. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ (1926–1928)

Поїзд Одеса – Дніпропетровськ мчав, як мені здавалося, стрілою летів, напевно, намагаючись надгогнати ті дні, які були мною прогавлені в шуканнях можливості рушити з Одеси.

Я вже не зустрічався з товариством, яке, до речі, й допомогти мені не змогло б у такому скрутному становищі; більше того, кульмінація прощання вже відбулася, і я, після неї, ніби не існував ні для кого з мешканців Одеси. Єдиний і незмінний друг – тітка хлопотала за мене і біля мене. Вона знову змушена була залишатися одна в колі сусід, які мало чим сприяли порятунку від самотності; вона знову залишалася сама, леліючи надії на краще майбутнє свого вихованця: “Хай ще! Хай ще трохи! Одумається! От, тоді вже, нарешті, надійде сталість, прийде до нього “сурйозність” і почнеться щасливе заспокоєння”.

Ой, ні! Вона не вірила в таку швидку можливість щастя.

З ким тільки не радилась? До кого тільки не ходила? Кого тільки з приводу цього не відвідувала?

... До гадалок ходила... так, щоб і Діма<sup>1</sup> не знав! До “ясновидящої” ходила, – була така в Одесі, на дзеркало гадала. Сама неодноразово кидала на карти. Випроводить куди Діму, затуманиться гіркими сльозами, прийде до хати-пустки, “кине на карти” – легше стає на серці... і заспокоїться на деякий час.

І гадалка, і “ясновидяща”, і свої карти – все говорило, ніби: “гаразд буде”.

... “Наречену бачила в дзеркалі, своїми очима бачила! Хороша дівчина! І ім’я її “ясновидяща” відгадала. Тільки-но в двері ввійшла, як вона лежачи на канапі: – Знаю, знаю! Про сина хлопчешся? Та тільки не син він тобі, – приймак! А-а! Нічого, гарний хлопець! Дімою зовуть, а-га? Шепнула щось на вухо, потім: – І наречена у нього вже є! Знову щось на вухо... по секрету... Ім’я нареченої вгадала! Вона! Та сама, що потім в дзеркалі з’явилася!.. І знову по секрету... а вголос додала: – Ну та може воно й так буде”.

Вийме з-за пазухи фотокартку, дивиться на мене, не намилюється, поцілує і знову сховає.

... “В Дніпропетровську, мабуть, зустрінуться... Ох, та чи й буде мені легше від цього? І вона ж в театрах... Знову кудись поїдуть, та й поїдуть”...

І знову сльози... Тяжка туга і сум вступали господарями до стометрової, майже порожньої кімнати і мимоволі ставали друзями моєї старенької.

Так до мого першого теплого листа. Приходив від мене лист і миттю розвіював сум, веселив самотність, натомість породжуючи зливу надій на щось краще, сталіше, нормальніше.

Ні, вона любила синову справу. Вона любила театр, картини, музику, спів. Вона бачила вистави з участю чудових українських артистів: Кропивницького, Садовського, Заньковецької, Затиркевич, Саксаганського, Карпенка-Карого і др. Хто ж, як не вона, старенька, розповідала мені про Терпилиху, про Риндичку, про Наймичку-Харитину, про Наталку Полтавку, приспівуючи: “Видно шляхи полтавській і славу Полтаву, пошануйте ж сиротину і не вводьте в славу”.. Вона знала всі пісні Терпилихи, Наталки, Одарки, Оксани, Виборного, Возного, Івана Карася, часто наспівувала їх, наспівувала безліч народних пісень, прививаючи і мені любов до пісні, до музики, до мистецтва. Вона часто мені, малому, розповідала про жандармські обшуки, коли в неї, малограмотної жінки, панської служанки, шукали між речами прокламації. Вона розповідала про Перовську, Желябова і про других революціонерів, крізь сльози, закінчуючи: “Сидит за решеткой в темнице сырой, вскормленный на воле орел молодой” або: “Шалійте, шалійте, скажені кати”...

Ці розповіді, ці пісні ще змалку заходили мені в пам’ять з голосу цієї простої, чулої людини. З пам’яти вони глибоко розтворювалися в моїй істоті, непомітно формуючи частку світогляду й чимбільш з роками розвиваючись у певну свідомість дорослої людини.

Так, вона любила синову справу. Але...

Театри, пісні, музика, малювання – це все добре, це для душі. Але артисти... Син – артист! Нічим похвалитися! З останніх нещасних копійок пнулася, виховувала як і скільки могла. Отже ніколи не думала, що так повернеться доля!

... “Знову помандрував, не знає, чи надовго і яке там щастя?”

А поїзд нісся, нісся, як ніколи до цього, мало дотримуючись виконання повного часу зупинок. Вночі – Єлісаветград, ранком – Помощна, далі

1. Так називали в родині автора спогадів, Доміяна Козачковського. (Тут і далі – коментарі Оксани Палій).

– П’ятихатки, ось-ось, ще трохи, ось-ось і ... Дніпропетровськ.

Зустрічали мене: адміністратор театру т. Ч.,<sup>2</sup> директор т. Л.,<sup>3</sup> і полтавчани, які вже кілька днів як приїхали до Дніпропетровська.

Підготовча робота вже розпочалася.

Раніше, в 20-х роках і в першій половині 30-х років, театрам після літньої перерви дозволялися підготовчі періоди від двох тижнів до одного місяця.

Я, таким чином, прибув в самий гарячий час.

Готували виставу “Р.У.Р.” – К. Чапека, в якій я зразу одержав роль головного бухгалтера. Ставив спектакль режисер Загаров О. Л., він же на той час був і художнім керівником театру.

Цьому вельмишановному майстрові український театр буде завжди вдячний і зобов’язаний за цілу низку висококультурних постанов і виховання грамотних артистичних і режисерських кадрів на Україні.

Неабиякий знавець російської і світової театральної культури, О. Л. Загаров був одним з тих режисерів, які широко полюбили український театр і чимало безпосередньо допомогли йому, зокрема його режисерам і акторству в глибокому освоєнні російської театральної класичної спадщини, в серйозному ставленні до внутрішньої суті слова і взагалі до глибокого знання тої мови, якою режисер і актори намагаються подавати зі сцени мистецькі зразки своєї творчої роботи.

Коли я сьогодні згадую російського режисера Олександра Леонідовича Загарова, мимоволі, поза будь-якими скромністю і тактом, мене зразу ж починає настирливо і нервово переслідувати думка про деяких наших сьогоднішніх українських режисерів, велика кількість яких, закінчивши українські учбові заклади, зовсім не володіють українською мовою. Або ж володіють надто слабо, недостатньо для своєї професії, до того ж взагалі ніби стидаються цієї мови. Вся практична робота ведеться навіть не російською мовою (бо й російську ж вони недоладно знають), а якоюсь незграбною мовною мішаниною, що не має нічого спільного з уявою про театр як про культурну організацію. Де вже там розмова про головне в реченні? Де вже там вірність в наголосах? Яка вже там праця над словом, його суттю, його глибиною? Все це, на жаль, проходить поза увагою таких режисерів, а часто й деяких сьогодні головних режисерів.

О. Л. Загаров розмовляв з нами завжди і обов’язково в процесі творчої праці лише українською мовою. Він з’являвся на пробу з величезною купою книг, – підсобних матеріалів, – і жодного вашого питання

не залишав без вичерпної відповіді, не залишав відкритим. А особливо питань мови, слова, його місця і значення в розкритті суттєвих елементів створюваного характеру і життя образу. Він, можна стверджувати, дійсно був справжнім педагогом і по-справжньому допомагав акторам в їх творчій праці.

Режисером (треба розуміти основним, головним режисером) театру був на той час Б. В. Романицький, який, являючись одним з ініціаторів організації Театру ім. М. Заньковецької, ще з 1922 року назавжди став його душею і, перебуваючи в різних керівних званнях, твердо тримав прапор згуртованості, зміцнення і організаційно-художнього зростання колективу.

В час 20–30-х років структура творчого керівництва деяких великих колективів, по писаному чи неписаному закону, дозволяла, крім художнього керівника, мати ще головного і чергового режисерів. Головний режисер заміщав, при потребі, художнього керівника, а останній, при потребі, – директора театру. Я не пригадую існування в ті роки такої спеціальної посади як заступник директора. Принаймні, наскільки я пригадую, в штатних розкладах така одиниця була відсутня. Здебільш в театрах по адміністративно-господарчій частині після директора стояв головний адміністратор і адміністратор з помічником, з відповідними функціями кожний.

Така загальна структура керівного апарату була на той час і в Театрі ім. М. Заньковецької. Щоправда, у зв’язку з періодичними аваріями, які часто траплялися з директорами і головними адміністраторами, ці обов’язки переходили тимчасово по сумісництву до акторів, які по-чесному залатували ті чи інші прогалини і налагоджували цю ділянку роботи до приїзду нового призначеного директора. Такими постійними “стрілочниками” при “аваріях” в Театрі ім. М. Заньковецької були і Романицький Б. В., і Яременко В. С., і Федькович Ф.<sup>4</sup> та ін. Пригадую, і мені навіть приїшлося по весні 1927 р. командуватися до м. Харкова, – тоді столиці УРСР до Наркомосу в адміністративній справі, здається, в справі літньої гастрольної подорожі театру.

Як художній керівник О. Л. Загаров, так і головний режисер Б. В. Романицький працювали також і як актори театру, прекрасні актори, у яких на той час багато чого можна і обов’язково треба було вчитися.

У Театрі ім. М. Заньковецької мені довелося зустрітися з досить міцним, працюючим колективом,

2. Чаплінський І., працював головним адміністратором Театру ім. Марії Заньковецької у 1926–1927 рр.

3. Лебедь М., працював на посаді директора Театру ім. Марії Заньковецької у 1926–1927 рр.

4. Федькович Ф. – актор та один з членів профспілки (у Театрі ім. М. Заньковецької почала існувати з 1924 р.).

розуміючим і здібним розгортати широкі полотна світлової драматургії.

Порядок, дисципліна і любов до своєї праці були в Театрі ім. М. Заньковецької ідеальні. Цьому сприяла основна група люблячих справу акторів.

Такі актори як Загаров, Романицький, Яременко, Любарт, Олесь<sup>5</sup>, Квітка Л.<sup>6</sup>, Доценко Н.<sup>7</sup>, Зініна О.<sup>8</sup>, Половко Н.<sup>9</sup>, Слива І.<sup>10</sup>, Олесь О.<sup>11</sup>, Федькович Ф. і др. склали надзвичайно міцне ядро, яким може похвалитися не кожен театр сьогодні. Стан такої міцності колективу підсилювала в великій мірі і група прибулих трудлюбивих акторів-ентузіастів, таких, як Донець<sup>12</sup>, Лаврик<sup>13</sup>, Грінченко С.<sup>14</sup>, Нікітченко<sup>15</sup>, Музиченко<sup>16</sup>, Тілік<sup>17</sup>, Василенко<sup>18</sup> і др.

Працювали заньківчани у приміщенні Театру ім. Луначарського на проспекті Карла Маркса.

Зупинившись на перші дні у знайомих, я, в подальшому, улаштувався у приміщенні театру, на другому поверсі разом з товаришем Леонідом К.<sup>19</sup> якого за моєю рекомендацією дирекція запросила з Одеси.

Товариш Леонід був, так би мовити, справжній одесит по духу, дуже спритний, беручий до діла, любив театр, до того ж був майстром, як-то кажуть, на всі цехи, на всі руки. Він добре розбирався в освітленні, в техніці сцени, в реквізиті, в бутафорії, умів

все з толком робити, принципово все обіцяне виконував і дуже переживав будь-які невдачі по роботі. В нього не було, як-то кажуть: “Не можна”, “Нема”, “Не вийде”, “Не зумію” і таке інше. Він все умів, без особливих, тяжких і довгих роздумів. Вперше я з ним зустрівся і почав товаришувати в другому одеському РКТ<sup>20</sup>. Отже, за його, власне, пропозицією, ми поселилися в цій, з дозволу сказати, “квартирі”. Це була кімната – не кімната, коридор – не коридор, а просто відгороджена фанерою частина передньої<sup>21</sup> біля кабінету головного адміністратора, поруч з дверми до кабінету директора і режисури. Коротше, це була просто “нежилплоща” без вікна й поза будь-якими комунальними зручностями. Входити до цієї “квартири” треба було через фанерні дверцята, що запиралися на крючок лише з внутрішнього боку, і, розуміється, залишалися не замкненими тоді, коли жодного з постояльців не було в “квартирі”.

Зайшовши в квартиру і зачинивши двері, ми з Леонідом поринали в абсолютну теміню до тих пір, поки він не налагоджував світло засобом протягнутого проводу від першої найближчої в передній електролампи.

Це в особливих потребах, тоді, коли я ночами просиджував над роллю чи п’єсою, готуючи режисерський примірник до постави. Часто електрика вночі виключалася або просто псувалася, і я залишався

5. Олесь І. – актор та режисер Театру ім. Марії Заньковецької у 1926–1945 рр., після реєвакації заньківчан до Львова перебував у Галичині один сезон і повернувся до Запоріжжя. До його режисерських робіт у Театрі ім. Марії Заньковецької належать: “Мій друг” М. Погодіна, “Сади цвітуть” І. Калініченка, велика кількість концертів та одноактівок-переробок за текстами класичної української драматургії, що склали репертуар заньківчанських театральних фронтових бригад у період Другої світової війни.

6. Особа не встановлена.

7. Ймовірно, помилка при наборі, йдеться про актрису М. Даценко, яка працювала у Театрі ім. Марії Заньковецької до 1931 р.

8. Зініна О. – актриса Театру ім. Марії Заньковецької у 1926–1927 рр.

9. Половко Н. – актриса Театру ім. Марії Заньковецької (1924–1954), авторка сценарію одноактівки “Бабусин подарунок”, що ставили заньківчани під час виступів-концертів у дитбудинках та цілодобових дитячих садочках у період евакуації 1942-1944 рр.

10. Слива І. – актор Театру ім. Марії Заньковецької у 1926–1945 рр.

11. Олесь О. – актриса Театру ім. Марії Заньковецької у 1926–1941 рр. Також зазначена як автор танків у таких постановах заньківчан як: “Мартин Боруля” (1935 р.), “Наталка-Полтавка” (1936), “Олекса Довбуш” (1941).

12. Донець М. – актор Театру ім. Марії Заньковецької у 1926–1937 рр. Разом з актором цього ж театру Г. Лавриком був режисером вистави “Квадратура кола” В. Катаєва (1929).

13. Лаврик Г. – актор Театру ім. Марії Заньковецької у 1926–1941 рр., також був режисером-постановником таких вистав: “Місто вітрів” М. Ірчана (1929), “Комсомольці” Л. Первомайського (1930).

14. Грінченко С. – актор Театру ім. Марії Заньковецької у 1926–1961 рр.

15. Нікітченко Е. – актор Театру ім. М. Заньковецької, що дебютував на цій сцені одночасно із Д. Козачковським.

16. Особа не встановлена.

17. Особа не встановлена.

18. Особа не встановлена.

19. Очевидно, йдеться про Л. Михновецького, головного адміністратора Театру ім. Марії Заньковецької у 1926–1929 рр., котрого було запрошено до колективу напередодні сезону 1926–1927 рр.; припускаємо, що Л. Михновецький познайомився з колективом у 1925 р., коли заньківчани застролювали Херсонською та Миколаївською обл.

20. РКТ – Робітничо-колгоспний театр. Такі напівпрофесійні колективи у 20-30-х роках виникали у багатьох містах України: Одесі, Києві, Харкові, Кривому Розі, Прилуках, Білій Церкві.

21. Передня – тут: передпокій.



працювати під “яскраве” освітлення примусу<sup>22</sup>, на якому ми безконечно готували собі найпримітивнішу їжу, таку, як яйця, не круто зварені, чай та ін. Працювалося під примус легко, з дотепами, майже завжди до шостої, сьомої години ранку.

Театр ім. М. Заньковецької був для мене третім великим професійним мистецьким колективом. Хоч, треба сказати правду, і заньківчани, і франківці по кількості свого складу на той час, по міцності творчих сил, по своїй жанровій широті далеко поступалися полтавському колективу артистів 1918–22 рр.

Той чудовий хор, прекрасний висококваліфікований оркестр, драматичні актори, співаки, танцюристи – все це мистецьке багатство було згуртоване в єдиному колективі, являючись справжнім художнім театральним комбінатом, з якого в наступні роки молода радянська країна довгий час користалася, запозичаючи творчі сили на розгортання і становлення широкого радянського театального фронту.

Офіційно мене було запрошено до Театру ім. М. Заньковецької на посаду чергового режисера і актора. Але завжди, як ще й до цього, в кожному новому колективі, я приступав з дуже великою обережністю як до акторської, так ще більш до режисерської роботи. Тут, в Дніпропетровську, ця обережність посилювалась ще й тим, що через кілька днів по приїзді я прочитав у місцевій газеті: “Приехавший на днях из Одессы лаборант Д. Козачковский будет ставить музыкальные постановки, из них наибольшею будет “Сорочинский ярмарок” (Газета “Звезда”, I.X.1926 г.).

Як бачите, керівництво театру теж не хотіло ризикувати мною як режисером і, страхуючи себе, а може, й мене, додавало безвинне опріділення “лаборант”, певно, щоб, у разі провалу, не було з лаборанта особливого спросу. Однак, до сповіщення в газеті я не знав, що мене з обережності мали на увазі як лаборанта, але будучи в цьому питанні обережним і скромним, я не звертав на цей додатковий епітет особливої і принципової уваги. Також невідомо мені було, що на мою долю припадало ставити музичні постановки, зокрема “Сорочинський ярмарок”.

З творчого боку мене мало задовольняло ставити лише музичні спектаклі. Але певно, так було заздалегідь керівництвом вирішено, і мені необхідно було цьому підкоритися.

Багато, правда, в мене народжувалося думок, зокрема щодо музичних спектаклів. Були широкі плани і про постановку “Сорочинського ярмарку”, давно в творчій фантазії вимальовувалася постановка класичної комедії Карпенка-Карого “Паливода” і др., але не завжди ці мрії можна було реалізувати.

Місто Дніпропетровськ, як мені здавалося, було переповнене бурхливими мріями і разом конкретною великою і безумною соціалістичною працею.

Газети живо і по декілька разів сповіщали про відкриття зимового сезону Театру ім. М. Заньковецької, про новий репертуар і про те, що “... в значительном измененном составе пойдут пьесы: “Фея гіркого мигдалю” И. Кочерги, “Ревізор” – Н. Гоголя, “Щіткарі” – Ирчана”. Також про те, що “... впервые в этом сезоне в театре им. Заньковецкой выступят новые артисты: Козачковский Д. И., Донец М. А., Лаврик Г. Н., Никитченко Е. С. и др.”.

В газеті “Звезда” безконечно сповіщалося про приїзд цілого ряду гастролерів: театру Мейерхольда, “Червоний факел”, Клари Юнг і багато інших. Настирливо всіма кольорами рекламувалася оперета під керівництвом небезвідомого В. Ленського, з його “Білою моллю” за участю Павлоцької, Волкова, Нільського і др. Оперета працювала в місті, не виїжджаючи цілими сезонами.

Навколо, в робітничих районах міста, виникали один за другим робітничі театри. У вузах і на заводах густо піднімалася і виростала самодіяльність. Словом, мистецьке життя Дніпропетровська було в розпалі свого першого пожовтневого десятиріччя.

А “Звезда” знову сповіщала: “В держдраме идет интенсивная подготовка к зимнему сезону. Репетируются пьесы К. Чапека “Р.У.Р.”, Н. Гоголя “Женитьба”, опера Н. Аркаса “Катерина”. Це та сама, одна з “музикальних постановок”, яка вже була оголошена в репертуарному плані театру і яку я, як лаборант, “приехавший на днях из Одессы”, мусив ставити.

Як відомо, я вже мав певний досвід в галузі режисури, але досвід цей в основному виявлявся, скромно кажучи, в звичайному умінні організувати вистави за старими перевіреними принципами “як хтось ставив”.

Це уміння доводилося мені бачити у цілого ряду режисерів малих і більших, без імен, а також з іменами, які чомусь вважалися на той час “крупними майстрами”. Ця “крупність”, яка теж виявлялася в старих “перевірених” принципах, як “хтось” ставив, все більше і більше втрачала для мене свою силу, і я, час від часу, з великим творчим тремтінням, намагався пробувати вірність і міць свого власного почерку, який чим далі, тим настирливіше не давав мені спокою. Особливо це було виявлено в період моєї праці в полтавському театрі “Рух”.

Отже, мріючи про можливість реалізації своїх творчих думок, я на певну мить розгубився, коли така можливість ставала перед моїми очима, дава-

22. Примус – газований нагрівальний прилад.

лася мені, так би мовити, безпосередньо в руки. Ця невиправдана, безпідставна особливість ставала ніби якоюсь скромністю чи обережністю в моїй акторській і режисерській творчості. Ця обережність на все життя залишилася у мене, ставши якимось нестримним, гарячим трепетом перед випуском кожної прем'єри чи перед виходом на сцену в будь-якій ролі.

У художньому напрямку Театру ім. М. Заньковецької того часу почувалася, так би мовити, романтично-революційна піднесеність. Від творчих шукань колективу віяло сонячним оптимізмом, палкою романтичною переконаністю в правді і реальності наших днів, освітлених червоною зорею Великого Жовтня.

Це почувалося і в репертуарі, і в акторському виконанні, і в громадській роботі, і в буднях життя.

Що правда, в репертуарі театру, крім "Отелло" Шекспіра, "Господині заїзду" Гольдоні, "Одруження" і "Ревізора" Гоголя, "Р.У.Р." Чапека, декількох п'єс українських класиків, ще йшли п'єси Винниченка і Черкасенка (як і по деяких інших театрах), ця так би мовити спадщина, що залишилася від періоду "європеїзування" і "революціонування" українського театру; але молодий колектив і керівництво Театру ім. М. Заньковецької прикладали також всіх зусиль в роботі над першими вісниками нового репертуару, – драматургічними творами І. Кочерги, Я. Мамонтова, М. Ірчана і др. ("Рожеве павутиння", "Фея гіркого мигдалю", "Щіткарі" та ін.).

Майже жодна з нових цікавих і змістовних п'єс нової радянської драматургії того часу не проходила повз увагу театрального колективу ім. М. Заньковецької, витискуючи старий, віджилий, непотрібний новому часові і новому глядачеві репертуар.

\* \* \*

Значить, треба ставити "Катерину".

Як поема, так лібрето і музика "Катерини" – все мені добре знайоме. Відомо вже, що ставив я її і співав в чергу з оперними співаками в Полтавському театрі, в "Жовтні", в інших колективах, але одверто скажу, не цікаво мені було виступати як режисеру з першою постановою саме з "Катериною" в Театрі ім. М. Заньковецької.

Не займався я "Катериною" поки що в поглибленому розумінні цього слова. Хоч і люблю цей твір, як поему, так і музику, та не прийшла ще до неї моя творча пора. Тому до погодження ставити "Катерину" відбулося у мене з керівництвом ряд легких бесід, в яких я домагався дати мені можливість поставити "Паливоду" І. Тобілевича, доводячи свою творчу точку зору на план і інтерпретацію цієї комедії, що може творчо зацікавити акторський колектив і бути цікавою виставою для глядача.

Пригадую, О. Л. Загаров і особливо Б. В. Романицький віднесли до цього, як мені здавалося, недовірливо, доводячи, що по-перше: "Паливода" в Театрі Заньковецької неодноразово йшов; по-друге: йшов з участю П. К. Саксаганського, цього справді неперевершеного Харка Ледачого; по-третє: "поставлено було дуже добре"; по-четверте: "зборів ніяких вистава не давала".

Я з свого боку осмілювався доводити, що все це правильно, але, по-перше: спектакль "Паливода" йшов певне "по-старинці" (і сам злякався цього слова; воно декого ображає, а декого приводить до сперечання); по-друге: Панас Карпович дійсно чудесно грає Ледачого, я сам його бачив, але грає у спектаклі він один, це – добре, та для цієї комедії це ще не все; по-третє: що поставлено було може й добре, але ця комедія вимагає іншої інтерпретації, іншої загальної гри, іншої художньої гостроти, іншого ритмічного руху і т. п.; і четверте: зборів ніяких спектакль, певно, тому й не давав, що, крім прекрасної гри Панаса Карповича, ніякої комедії в цій виставі не було. Ці мої зухвали заперечення чим далі викликали в обличчі присутніх скептичні усмішки, і мені було зрозуміло, що будь-які мої доводи ставали більш ніж нікчемними і даремними.

Після сперечання розходилися з тим, що треба ставити "Катерину".

Ну, що ж? "Катерину", то й "Катерину".

Ще в шкільні роки, коли на літні канікули приїздив я до своїх, в рідну деревню, мені подобалася дванадцятирічна дівчина Катерина. З нею часто ми гуляли до ставка, в шовковицях, в полі, а хлопці усміхаючись приказували: "Катерина і Дем'ян покотилися в бур'ян!"

Ой, щоб не покотився я в Театрі Заньковецької з оперою "Катерина" в бур'ян!

Цілком зрозуміло, що для опери потрібні і вокалісти, хористи і танцюристи, та мабуть же й музиканти? Вистава ж музична? А до всього і диригент? І хореограф? Саме цього всього було недостатньо на той час в Театрі ім. Заньковецької. Власне, самий репертуар театру ("Р.У.Р.", "Одруження", "Щіткарі", "Ревізор", "Фея гіркого мигдалю", "Рожеве павутиння" і др.) не мав такої потреби.

Отже, довелося спочатку провести немалу організаційну роботу керівництву театру і, зокрема, взяти участь мені в доборі необхідних для цього кадрів.

Місто Дніпропетровськ було не бідне на співаків і музикантів. За спеціальним оголошенням з'явилася до театру колишня балерина і здібний хореограф М. А. Явір<sup>23</sup>, яка тимчасово проживала в Дніпро-

23. Явір М. – хореограф Театру ім. Марії Заньковецької у 1926–1930, 1932 рр.

петровську, почали приходити співати в хор і солісти.

З Одеси був запрошений молодий диригент і здібний початкуючий композитор М. А. Бак<sup>24</sup>, який до цього працював зі мною в другому Одеському Р.С.Т. За дуже короткий час (менше місяця) склад колективу заньківчан значно поповнився і сміло міг приступати до постав музичних п'єс.

Зимовий сезон 1926–27 р. в Театрі ім. М. Заньковецької відкрився 15 жовтня п'єсою К. Чапека “Р.У.Р.”, де, як я уже говорив, мені прийшлося дебютувати в характерній ролі головного бухгалтера.

Після постанови “Р.У.Р’у” пішла нова прем'єра (режисер О. Загаров) “Гендлярі славою”, в якій я теж грав французького дипломата чи депутата.

Український музичний репертуар, по всьому видно, був потрібний Театру ім. М. Заньковецької ще й для того, щоб підтримувати фінансові справи, які, порівняно з поруч працюючою опереткою, стояли на дуже низькому рівні. Я змушений буду в даному разі пригадати своє упевнене твердження, що український театр ніколи не мав і не має права теряти, крім народності і демократичності, ще своєї національної музичної і вокальної природи, на підставі якої він виріс і розвивався нашими славними корифеями. Ці особливості українського театру мусять розвиватися надалі у створенні нових радянських драматичних творів.

У період становлення радянського українського театрального мистецтва з новими державними театрами траплялися різні перипетії, які в репертуарній політиці деяких керівників доходили до того, що українська класика деякий час була майже забута в ряді театрів, – це приблизно з другої половини 20-х до другої половини 30-х років. Зате буйно розцвітала безпринципність, “малоросейщина” в безлічі бродячих колективів під орудою спритних “струків”, затопляла “горілкою й гопаківщиною” те останнє в українському репертуарі музичне, яке трималося своїми голосними назвами (іменами), як “Циганка Аза”, “Сорочинський ярмарок”, “Маруся Богуславка”, “Запорожець за Дунаєм”, в тому числі і “Катерина”. І, коли на території радянської України, правда, мляво, але все ж подекуди удавалося спиняти навалу репертуарного розтління, то в РСФСР, Казахстані, Сибіру, по містах і містечках Білорусії, у Прибалтиці і т.д. ще довго блукали під всякими прикриттями заре-

стровані й “вільні” марочні ліві колективи: Бунчука, Кучеренка, Левицького та інших “підприємців”, показуючи не лише “малоросейщину”, але й знівечену українську музичну класику.

Добре пам'ятаю: коли в кінці 20-х і на початку 30-х років я працював у Харкові, велика група українських акторів ще не спішила йти до державних радянських театрів і, штовхаючись щоденно в посередрабісі<sup>25</sup>, чекала звідкись спритних підприємців, які “набирали” людей туди, де ще було для них “золоте дно”.

Так, одні йшли в державні театри будувати нову радянську театральну культуру, не зважаючи на жодні труднощі, а інші гналися виключно за “рублями”, які легко діставалися в “золотому дні”.

Це “золоте дно” давало їм можливість в необмеженому часі безтарифно відпочити, а потім, знову кепкуючи з “ідейних”, тобто з нас (як я вже говорив раніше – про одеську групу таких же “безробітних”), безтурботно кидатися на “дно” за довгими, але легкими “рублями”. Про яке вже там мистецтво могла бути мова?

Такі акторські асоціації “лівих” були і в Одесі, і в Харкові, і зараз тут у Дніпропетровську, де я почав працювати в 1926 році в Театрі ім. М. Заньковецької.

Почувши, що заньківчани, так би мовити, починають ставати на “правильну” репертуарну лінію – пішла ж чутка, що ставитимуть старі п'єси – до театру почали приходити реакційно настроєні старі “досвідчені” театральні “репертуарні” вовки, які з “іграними” і “співаними” ролями пропонували свої послуги. Приходили підстаркуваті Катерини, Оксани, Наталки, хриплі Карасі, сумнівні Андрії та ін., з яких керівництво, на жаль чи на щастя, не мало змоги когось вибрати. Довелося орієнтуватися на не займану ще театром молодь із спеціальною музичною освітою. Так, в “Катерині” заголовна роль була доручена молодій співачці М. І. Сокіл<sup>26</sup>, яка вперше прийшла на сцену до Театру Заньковецької; Матір і Андрія також співали (прізвищ не пригадую) учні професора Малютіної; Івана співав Ол. Хвиля<sup>27</sup>, Батька – Д. Козачковський, М. Донець.

*Далі буде.*

24. Бак М. – завідувач музичною частиною Театру ім. Марії Заньковецької у 1926–1930 рр.

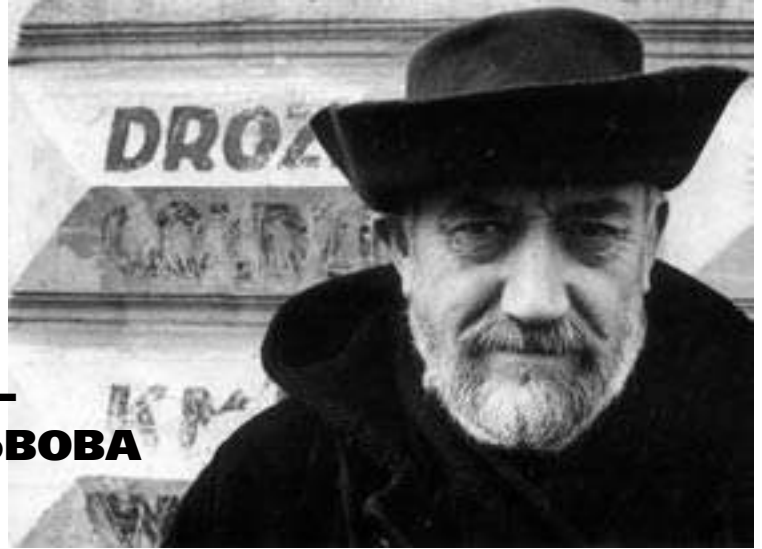
25. Посередрабіс (рос.) – мережа посередницьких бюро з найму та розподілу (працевлаштуванню) акторів та інших театральних працівників, що існувала в СРСР у 20–30-х роках.

26. Сокіл М. – актриса Театру ім. Марії Заньковецької у 1924–1931 рр.

27. Хвиля О. – актор Театру ім. Марії Заньковецької у 1924–1929 рр.

Прости мене, моя Россия,  
Что на Тебя меня не стало.  
Звезда моя золото-синя,  
Любовь моя szeregowo-biała.

*Валерій Бортяков*



*Валерій Бортяков*

## ВАЛЕРІЙ БОРТЯКОВ – ФЕНОМЕН ЛЬВОВА

\* \* \*

Росіянин, львівський художник, сценограф, режисер, актор (17 липня 1941 – 14 травня 2007). Належав до когорти митців, чия діяльність формувала на Галичині мистецтво трьох останніх десятиліть двадцятого століття.

Працював у всіх театрах Львова і своїм невсипущим оптимізмом та неперевершеним гумором відкривав сенс мистецтва тим, хто розгубився в реаліях радянського ідіотизму чи пустився берега на волі. Усіх і завжди закликав любити Львів: знав місто глибоко та всебічно, вірив у нього і жив, сповнений його невлотою суттю. Жив у Львові як у театральному макеті і дивовижно співав гуцульські пісні. Часом годі було сказати, чи існують вірші, котрих Валерій не знав напам'ять. Українці і поляки поруч із ним нітилися: він завжди знав трошки глибше предмет розмови. Мабуть, тому був неймовірно забудькуватим у побуті.

Польська культура Львова зустрілася з Валерієм на сцені Польського народного театру. Туди, з казарми радянського мистецтва, часто приходили по ковток свіжого повітря відомі майстри сцени. Серед них – головний художник Львівської опери Євген Лисик, народні артисти України Лариса Кадирова та Богдан Козак. Не раз у репетиціях були зайняті актори балету Театру імени І. Франка.

На тлі військового стану в Польщі у 1981 р. та після покладання квітів групою акторів театру до пам'ятника А. Міцкевичу вистави польською мовою було заборонено. Керівника Театру Збігнева Хшановського звільнили з театру і з часом він емігрував з країни. У зв'язку з тим, що оголилася посада керівника театру, виникла небезпека повної ліквідації

колективу. Валерій Бортяков узяв на себе керівництво Театром і поставив собі за мету повернути сцені її рідну мову. Через це опинився під оком КДБ, не раз його викликали на “розмови”. Якимось жартом сказав: “Здається, вони повірили у мій склероз. Я замотався і декілька разів забував з'явитися на зустріч”. Змусив партійне керівництво слухати заборонену польську мову, узявши до репертуару п'єсу про життя Ф. Дзержинського. Партійна комісія на перегляді вистави була обеззброєна. Єдине зауваження одного з її членів полягало в тому, що у Дзержинського мають блищати не тільки носки чобіт, але й заклабуки. Це була повна перемога. Так, поступово, театр знову заговорив рідною мовою.

Після розвалу Радянського Союзу прийшов одного дня сміючись: “Зателефонували, щоб я з'явився попрощатися. Дали підписати якісь відомості і взяли за певняти, що про зустрічі ніхто не знатиме. А я їм і кажу, що наших контактів ніколи ні від кого не приховував, а після кожної зустрічі ходив до священника на сповідь, тому гроші можуть залишити собі. Уявляєш вираз їхніх облич?”

За його проектами побудовані храми Найсвятішого Серця Ісуса (с. Стрілецьке, Львівська обл.) і Матері Божої Фатімської (с. Крисовичі, Львівська обл.). Для Катедри у Львові проектував пособоровий вітвар та амвон, до котрого ліпив лик архієпископа Якова Стрепи. Костел Святого Антонія у Львові береже два вітражі Валерія Бортякова.

Як і всі, з часом втомився. Театр таки став для нього домом. Цей факт сприймав неоднозначно, оскільки завжди жертвував домом задля мистецтва. Оплата за останню роботу в костелі Св. Петра в Оде-



сі, де виконав вітражі Св. Яна Боско та Папи Римського Івана Павла II дала йому можливість нарешті зайнятися здоров'ям. Клініку обрав, державну. Завершити лікування не встиг. Традиційно, як щороку, допомагав Польському Консульству у Львові оформляти урочисту академію до Дня Конституції 3 травня. На сходах сцени послизнувся і зламав ногу. Днів через десять помер у лікарні від серцевого нападу.

Раніше ми багато часу проводили у мене в майстерні, працювали. Тепер стало порожньо, тому я виліпив його портрет. У ролі Папкіна\*. Його приятель – генеральний консул Польщі – виступив з прекрасною ідеєю – заснувати стипендію чи медаль ім. Валерія Бортякова, аби не зникла пам'ять про душу, в тіні якої до людей повертається здатність взаємного подивування. Але закінчилася каденція, і мусив виїхати. Не встиг.

Щороку збільшується кількість тих, кому треба дедалі довше пояснювати, чому Валерій Бортяков є феноменом Львова. Аби хоч якось затримати час, це число часопису присвятило свої сторінки пам'яті Валерія. Тут публікуються малюнки та ескізи до вистав, роботи в сакральному мистецтві, щоб на просценіумі читачевої уваги засвітилися розмаїті грані таланту Бортякова.

Після смерті Валерія усі, хто його знав, змушені були перегорнути сторінку. Для друзів Валерія ця сторінка занадто важка. Мимоволі намагаєшся не дочитати останнього рядка, слова, крапки. Хтось відвертається, пірнає під млинове колесо побуту. Хтось чекає попутного вітру – щоб перегорнути, може, і кілька сторінок. Аби лише не назад. Та це – як кому. Хтось вчиться проїжджати трамваєм повз дім, який довго був для міста метою паломництва. Проїжджати і не опускати очей перед темними вікнами.

У Західній Європі останнім часом виникла нова практика – продавати спорожнілі храми. За такої нагоди можна за безцінь купити орган у доброму стані. Це, правда, змушує знову будувати храм.

Якось уві сні я запитав Валерія про Час Театру. Він відповів так:

“Лише коли відійдуть останні корифеї, може нарешті прийти зима. Але на весну потрібен Вільний”.

**Олександр Оверчук**

\*Папкін – герой комедії О. Фредра “Помста”. Це найкраща роль Валерія, а сама вистава – найкраща його режисерська робота.



Валерій Бортяков і Збігнев Хшановський у виставі “Чоловік і дружина” О. Фредра. Режисер – Збігнев Хшановський. Польський народний театр у Львові, 1971 р.

Збігнев Хшановський і Валерій Бортяков під час репетиції вистави “Лікар мимоволі” Ж. Б. Мольєра. Режисер – Збігнев Хшановський, художник – Валерій Бортяков. Польський народний театр у Львові, 1973 р.



\* \* \*

Політех. Бюро технічної естетики. Тут колись збиралися художники. Сперечалися, фантазували, передбачали майбутнє. На початку 60-х років у Львові було багато художників, які не мали спеціальної освіти, але були митцями. Таких людей дуже часто розумно зводила сама доля. В Бюро технічної естетики працював колись Валерій Бортяков.

Минаючи це приміщення дорогою на роботу, я чомусь завжди згадую ці роки. Спогади спалахують то радістю, то вдаряють болем...

Закінчивши навчання в Ленінграді, я приїхав до Львова, хоча запрошували і до Києва. Я вірив – лише у Львові зможу здійснити свої мрії: створити телевізійний театр. Духовним прихистком став для мене Театр Заньковецької, я знайшов тут колег і друзів.

Режисер шукає співавтора своїх ідей – художника, який перетворює ці ідеї в пластику, виражає їх у пластичній формі. Я зробив декілька вистав з різними художниками – і зрозумів, що не знайшов серед них *свого*. Були графіки – для літературного театру вони б могли працювати, але розмовляти з ними мовою жанру телевістави я б не зміг. Сценографія – це квінтесенція, захована в площині; навіть Кипріян мене не влаштовував, як театральний художник – він блискучий, але на телебаченні – ні.

Жив я тоді біля Цитаделі – до річч, там Валерій Бортяков відслужив армію. У мене вдома збиралась

“тусовка”, ми говорили про телетеатр; про пошук репертуару. То був час, коли навіть Лесю Українку забороняли ставити, “Енеїду” можна було лише декламувати зі сцени, бо й там помічали підтекст. Серед моїх друзів був тоді блискучий оператор Віктор Хотінов, який закінчив геологічний факультет тоді ж, що й Сергій Данченко та Борис Шайдецький. Саме Віктор і привів до нас Бортякова. Зовсім молодого хлопця з бородою. Назвав його кіноаматором, який у Белграді завоював нагороду за свій аматорський фільм, а тепер хоче зняти фільм про Львів. Я побачив його розкадровки і зрозумів, що переді мною саме той художник, якого я шукав, що це саме мій художник.

Валерій закінчив училище Труша (з обробки дерева). Вистав Бортяков ще ніколи не оформляв, але умів будувати кадр і передати емоції засобами графіки. Я запропонував йому працювати разом, і ми спробували. Тоді у Львові з’явилися блискучі актори – красивий, екстравагантний Федір Стригун, який приїхав до Львова з Таїсією Литвиненко, справжній герой-коханець. Богдана Коха я побачив у якійсь заньківчанській виставі і назавжди захопився його грою. А ще були Борис Мірус, Аня Плохотнюк... Ми взяли невеликий матеріал для роботи. Таку собі італійську комедію. Валерій не тільки вмів добре розкадрувати, він прекрасно малював і зробив цікавий павільйон. Це була наша перша спільна робота.

Щоб художник ріс, йому, як і режисерові, потрібна хороша драматургія. Телевістави тоді робили “під кіно”. Колажної стилістики, поєднання палітри театру, кіно і графіки у нас не існувало. А молодих цікавило саме це. Я прочитав “Осіньну казку” Лесі Українки. І ми зробили першу роботу українською мовою на Центральне телебачення. Фільм прозвучав як притча про народ, який зрадила інтелігенція. Саме в цьому фільмі відбулось багато дебютів. На телеекрані чи не вперше з’явився Богдан Ступка, якого одразу помітили. Але найголовніше – дебют для Валерія Бортякова. Ми хотіли поєднати стилістику зйомок зі стилістикою павільйону. Валерій намалював всю історію вистави, створив дуже умовний павільйон. Це були сходи, сходи, сходи, якими піднімалися нагору люди. Народ... У виставі грали Віталій Розстальний, Федір Стригун. Проблема з костюмами вирішили у такий спосіб: дістали грубі мішки, Валерій сам витинав у мішках дірки для голови і рук. До речі, він усе життя боявся костюмів, не хотів і не вмів їх робити. Це правда – рідко якому художнику дається уміння творити костюми і сценографію. (Акімов це вмів робити, у нього сценографія логічно переходила у костюм). Валерій сам карбував, діставши відповідний



Начерки з натури.



матеріал. Образ народжувався з умовних речей – мішковина, метал, дерево, кості, ліщина.

У самій п'єсі не було образу Тирана. Але для нашого задуму він був потрібен. У його ролі виступив Юрій Брилинський. Приймаючи роботу, Москва зняла кадри про тирана, що знищує народ, дух якого застається невмирущим.

Ми разом робили ще “У пущі” Лесі Українки, “Енеїду” – наш літературний театр. Тоді чорно-біле телебачення не заважало. Бортяков малював заставки на чорному папері, і вони виглядали прекрасно. Ставили також Леона Кручковського, польського драматурга (“Герой Фатерлянду”). Головну роль виконував Анатолій Кравчук. Валерій виграв тоді “бій з матеріалом”, а мені цього зробити не вдалося. Ми ставили спектакль про природу фашизму, хотіли висміяти гігантоманію. В оформленні використали величезні полотна, із зображенням людей-роботів з потужними м'язами і крихітними головами. І на цьому тлі існували живі персонажі, маленькі нікчемні люди-персонажі.

Валерій – не тільки художник. Його руки уміли все. Він був ковалем, різьбарем, бутафором. Крім того, захоплювався режисурою.

Я відчував, що кожен режисер у львівських театрах прагне мати такого художника, який мислить по-сучасному. Він мав блискучу пам'ять, володів кількома мовами, був надзвичайно музикальний, чудово грав на гітарі. Він справді усе міг і все вмів.

Я знав, що його в мене заберуть. Але все-таки навіть для ЦТ ми зробили близько десяти вистав. Нас запрошували працювати до Москви, а ми були закохані у Львів, казали: будемо спілкуватися з Москвою через телеміст. До Москви не забрали – забрали львів'яни.

Сергій Данченко саме працював над виставою “В дорозі” В. Розова. Він теж почав приглядатися до Валерія Бортякова. Запропонував нам з Валерієм поставити касову виставу “Тоді, в Тегерані”. Валерій мав завдання: створити глобальне, монументальне оформлення, оскільки йшлося про долю миру на планеті. Валерій дуже добре все зробив, але коли прийшли на худраду, виявилось, що забув принести... елементи оформлення, крім самої “планети”. І все ж оформлення прийняли.

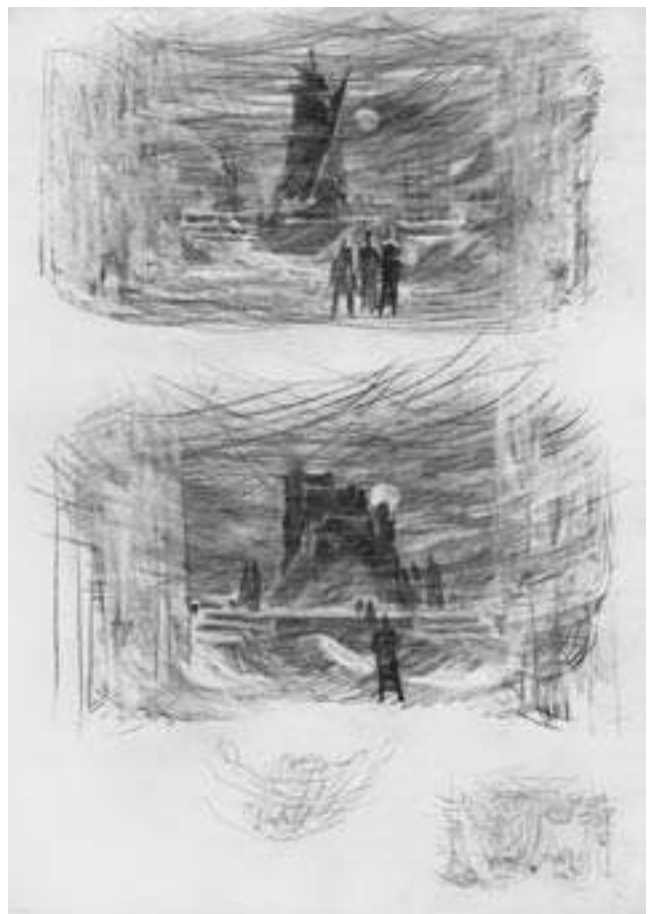
Зовсім “не мій” він був уже в 1971 році. Для мене з певних причин ТБ закінчилося. Я звідти збирався йти. А Валерія запросив на поставу п'єси про Михаїла Светлова режисер Анатолій Ротенштейн до Театру Радянської Армії.

Валера там утвердився. В час роботи у цьому театрі він, зокрема, створив оформлення до вистави “Сімнадцять миттєвостей весни” – здається, тоді ще навіть фільм не йшов. Це була колосальна робота для художника – досить лише сказати про тридцять два місяці дії.

У такому огрядному, добре зробленому природою чоловікові вміщались доброта, м'якість, поступливість, музикальність і поетичність, а водночас і палка гнівливність. Гнів він висловлював якось по-своєму, особливо, а потім ніби ніяковів від такого вияву почуттів. Слона треба було довести до гніву!



Ескізи до вистави “Граф Монте-Крісто” А. Дюма.  
Львівський театр юного глядача ім М. Горького. 1988 р.





Начерки з натури. Гуцули.



Ескізи костюмів.

Найпильніше за ним “стежив” Збігнев Хшановський. Він зрозумів, що Бортяков потрібен його театру і як режисер, і як художник. Збігнев запросив його до себе, Валерій погодився і залишився. І хоч за нами з Валерієм було багато цікавих робіт, він тепер уже належав Польському театру у Львові.

А за нами були фільми про Галана, “День отця Сойки” за Тудором, “Під небом Іспанії” Мигалья. Справді цікаві роботи. Я любив ставити вистави політичного характеру, не тільки тому, що був зобов’язаний це робити, просто сприймав майже по-дитячому романтику і подвиги. Валерій теж таке любив.

Дуже цікава історія трапилася з “Гамлетом” у ТЮГу. Режисер Делінде, як відомо, призначив на роль Гамлета чотирьох акторів. Але спочатку він запрошував на Гамлета лише... Валерія Бортякова, вважаючи його митцем високоінтелектуальним і дуже сучасним. Бортяков відмовився. До цієї шекспірівської вистави він виконав сценографічне оформлення. Ми розмовляли з ним перед тим, як він розпочав свою роботу. Я міркував: що чинить Гамлет? Він прагне помсти за батька. Валерій це сприйняв по-своєму. В оформленні з’явилося безліч зброї; він сам виковував мечі, які глядач потім бачив на сцені. Сценографія працювала на конфлікт. Час тоді такий був – не тільки у шекспірівській п’єсі, у нашому часі теж усе асоціативно працювало на конфлікт. Монтаж думки, часу, сценографії – і глядач, сам того не усвідомлюючи, входив у розуміння ідеї вистави.

До речі, Бортякову в роботі над оформленням вистав дуже допомагало кіно. Його завжди цікавив Сергій Ейзенштейн. Він читав його багато і часто. Це було складне читання. Ейзенштейна читати треба як Гегеля. Ми разом розглядали оформлення Акімова, Лідера, який тоді тільки починав на Україні, використовували в роботі графіку німецької художниці Кете Кольвітц. Валерій міг використовувати для своєї сценографії найрізноманітніші стилі і напрями, творючи для дії тло, накреслюючи крупні та середні плани.

Він умів поєднати час, жанр, конкретику середовища, де акторам могло бути і дуже легко, і дуже складно.

Одна з бортяковських сценографічних робіт, яка мені дуже подобалася – це “У неділю рано...” за Ольгою Кобилянською у заньківчан. Я не втрапив на її прем’єру, але потім, коли побачив, зрозумів,



що це дуже добра робота Федора Стригуна і Валерія Бортякова. У ній було щось близьке до “Тіней забутих предків”. Валерій дуже любив Гуцульщину, просто обожнював гуцульський фольклор.

... Десь в останні дні, перед тим, як Валерія не стало, ми зустрілися з ним, що часто траплялося, в районі готелю “Дністер”, понад парком Івана Франка. Можливо, він і досі десь там блукає, понад парком?

Я думаю, він ще дуже багато міг би зробити, але доля вирішує за нас...

*Євген Бондаренко*



\* \* \*

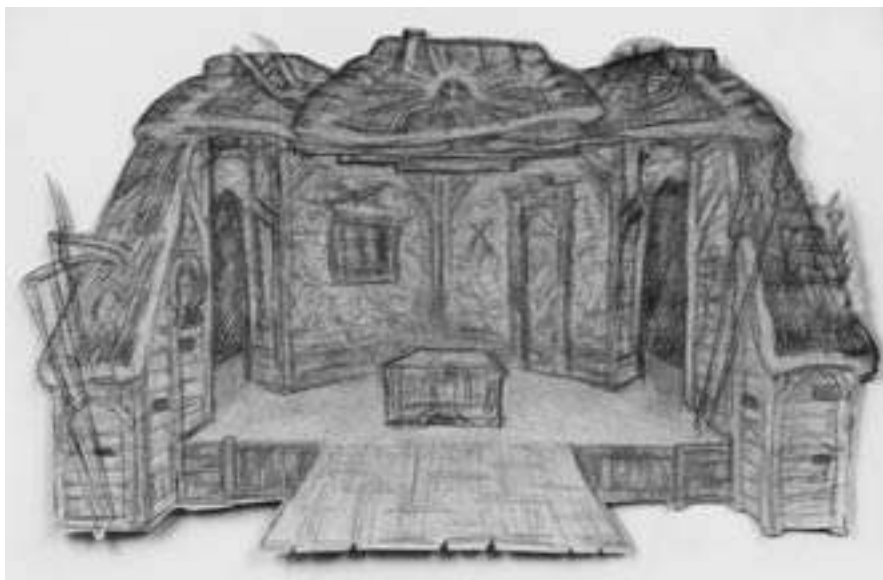
Улюбленець мистецького Львова, художник, режисер, актор Валерій Бортяков лише рік не дожив до 50-річчя улюбленого дітища – Польського народного театру. Напередодні ювілею річницю його передчасної смерті друзі та колеги вшанували у єдино можливий спосіб – відкрили виставку творів на піддашші галереї на вулиці Рилєєва. Сумною епітафією виглядала ця дбайливо, з любов'ю оформлена експозиція: за життя художникові не пропонували великих виставкових залів – усе відкладали напотім, не присвячували у мас-медіа персональних статей і досліджень – чекали на сенсаційний привід. Укотре доводиться з боєм усвідомлювати, що митцеві за життя найбільше потрібні допомога в самореалізації, слова підтримки. Посмертна слава здебільшого засвідчує скупість чи неспроможність оточення на любов до ближнього. Та заради правди треба сказати, що людським теплом і увагою Бортяков ніколи не був обділений, хоча була це його особиста заслуга як індивідуальності неповторної, обдарованої магією викликати добрі почуття і посмішку – з перших хвилин знайомства він брав у полон доброзичливим гумором, дотепними жартами, своїми нескінченними байками-приповідками, і важко було не піддатись чарівній привабливості цієї колоритної особи, завжди по-дитячому здатної дивуватись, співчувати, вдивлятись у світ. Та незважаючи на загальну симпатію до художника, визнання і авторитет у мистецьких колах, багато хто з відвідувачів виставки, можливо, вперше відчув у всій повноті масштаб цієї творчої особистості, яку втратив польський театр, а разом з ним і місто, яке Валерій обоженував.

Талановий художник – і графік, і живописець, і сценограф, і вітражист – Бортяков за життя зі щедрую недбалістю ставився до своїх творінь, ніколи не хизувався талантами, не прагнув хвалебних відгуків у пресі, ніколи штучно не роздмухував значимість власної персони, завжди покладаючись на справедливую думку глядача і оточення. В усьому, що творив, нагадував птаха, що захлинається співом, бо інакше не може дихати. Понад усе любив театр як чудодійний засіб зробити життя добрішим, змістовнішим, яскравішим. Безкорисливий трудівник мистецтва, він був майстром на всі руки, не перестаючи дивувати ідеями і творчими фантазіями. З нічого міг сотворити чудо. Пригадую, як виглядали його декорації до постанови комедій Мольєра у польському театрі. У світлі рампи перед публікою виблискували шляхетні старовинні шпалери, на

ті яких розгорталися веселі перипетії. “Звідки гроші на такий коштовний матеріал?” – запитала Валерія. Він втішено посміхнувся, мовляв, ага, спрацювало, а потім пошепки розкрив таємницю: “Це – звичайні дешеві рушники, так звані вафельні, якими користуються на кухні, у поїздах. Вони вже відслужили свій термін. Їх списали, а я підібрав, зшив і розмалював вугіллям. Порох від вугілля, що сипався на тканину, і створює ефект блиску та гри відтінків, що так прикрашають візерунок”.

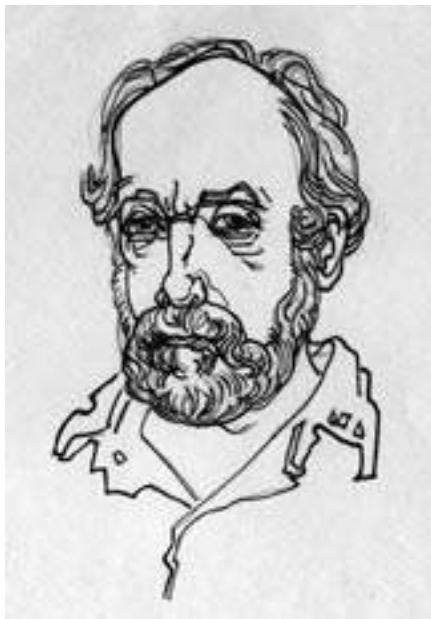
У своєму фантазійному ставленні до матеріальних речей він був дуже подібний до Параджанова, чиєю творчістю захоплювався. Як і Параджанов, був закоханий у Карпати, постійно наспівував коломийки, що у розмовах заміняли йому відповіді на нудні й надокучливі запитання: куди йдеш, як живеш, що нового. Пронизливо-тужливе звучання його співу використав режисер Сергій Данченко у музичному супроводі до вистави “Украдене щастя”. Згадуючи Параджанова, Бортяков завжди дивувався вмінню геніального кавказця бачити мистецьке призначення найнесподіваніших буденних матеріалів. І як підтвердження, під час розмови корок від пивної пляшки в його руках вмить ставав іграшковим коником, зім'ятий обривок газети перетворювався на виразну маску, а хлібна м'якушка – на веселе звірятко. І робив він це механічно, не замислюючись, неначе пальці не могли заспокоїтись у пошуках чогось нового, вперто негідатливого. Він радісно милувався риб'ячим скелетом, зачепивши його за нитки фіранки, і захоплено штовхав співрозмовника у бік: “Дивись, дивись, як воно...”. Ця дитяча здатність бачити світ

*Ескіз до вистави “Весілля” С. Виспянського. Режисер – Збігнев Хшановський. Польський народний театр, 1981 р.*



у несподіваних трансформаціях, поєднувати речі, здавалось би, несумісні, контрастні, суперечливі, допомагала Валерієві оволодівати кожною клітинкою сценічного простору.

Його феномен народжувався на перехресті культур російської, української, польської, відтак створюючи універсальний художній код, зрозумілий у будь-якій країні без перекладу і коментарів. Народжений далеко від України у суворому Красноярську, він став палким патріотом Львова, зачарованим архітектурою, історією прадавнього міста. Пізнати своєрідні традиції мистецтва Західної України йому допомогли роки навчання спочатку у художньому училищі імені Труша, згодом – на факультеті графіки у Поліграфічному інституті. Батьки-залізничники, яких життєві колії примчали до Галичини, поділяли мистецькі захоплення сина, хоча й хвилювалися, коли він блукав нічними вулицями, подвір'ями міста, зачудований і зваблений майстерністю львівських будівничих. Зупинявся перед понівеченими декорами, сприймаючи оббиту ліпнину старого будинку чи брами як свою власну драму. І не міг змиритися, що люди байдуже не помічають ознак руйнації львівського стилю, не намагаються власними руками рятувати беззахисну красу, залишену нам у спадок. Порятунком від байдужості і недбальства він вбачав у мистецтві, а тому вони обов'язково повинні були зустрітися – поляк



Портрет Збігнева Хшановського.

Збігнев Хшановський і росіянин Валерій Бортяков – так багато спільного було в їхньому ставленні до творчості, до культурних цінностей.

У Польському народному театрі він показав себе не лише талановитим, винахідливим сценографом. Тут він уперше вийшов на сцену як актор. Це була невеличка роль у комедії Шекспіра “Сон літньої ночі”. Готувався надзвичайно відповідально: повторював слова у різноманітних тональностях і буквально страждав з приводу звука “р”, який завжди вимовляв із легким грасуванням. Нервувався, як зал сприйматиме його польську мову, яку вивчав на слух. Та прихильники не сумнівалися в успіху Валерія – музична обдарованість та чудовий слух дозволяли йому безпомилково відтворювати найскладніші інтонації

не лише польської мови. Захоплено грав у багатьох виставах, випробував себе також і як режисер – здійснив постанову “Помсти” Олександра Фредра. А виставу за історичним текстом Яна Кохановського “Відмова грецьким послам” по праву вважають його авторським творінням, адже і яскрава сценографія, і талановита режисура належать йому – Валерієві Бортякову, заслуженому діячеві польської культури, нагородженому Кавалерським хрестом ордена заслуги Республіки Польща, орденом Артистичної слави “Gloria Artis”. Останній Міністерство культури Польщі присудило митцеві посмертно.

*Галина Доможирова*

\* \* \*

Сьогодні я можу з гордістю сказати, що була знайома з ГЕНІЯЛЬНОЮ людиною. З геніальним Митцем. Валерієм Бортяковим. Дуже різноплановим. Різностороннім. Це був фантастичний художник. Сценограф. Актор. Режисер. А як він співав! Такій пристрасності, емоційності і глибини голосу міг би позаздрити не один професійний співак. Але, мабуть, за життя Валера Бортяков не часто чув про свою геніальність. Ну мені так принаймні здається. Чи усвідомлював він свою велику обдарованість? Цілком можливо. Але ніколи не давав нікому відчувати своєї вищості. Свого таланту. Таланту такого очевидного... Такого величезного!

Колись у Львові було декілька таких “пунктів”, де збиралась львівська артистична богема. Один з них

– це “Кава на Саксаганського”. Щодня, а особливо у суботу, там о 13.00 можна було побачити наших львівських зірок. Акторів. Фотографів. Художників. Режисерів. Музикантів. Ще підлітком (а живу я саме на цій вулиці), визираючи через вікно, я підглядала, як вони там збираються, спілкуються, сміються, гніваються, і мріяла про те, аби колись опинитись у цьому колі. Серед цих важливих для мистецького життя Львова людей я, звичайно, часто бачила Валеру Бортякова. Я його знала з вистав Польського народного театру, куди постійно ходила на спектаклі і мріяла потрапити до складу трупи.

Не можу пригадати нашого першого знайомства. Мабуть, це було того самого дня, коли я прийшла на “вступний іспит” до Польського народного театру. Я

тоді так хвилювалась, що не бачила нікого конкретно із присутніх. Потім, коли вже була у Театрі, відчувала несамоовиту гордість від того, що перебуваю поруч із Бортяковим. Він умів із якихось наче непотрібних клаптиків та звичайнісіньких тканин з великою експресією створювати дивовижні театральні костюми та декорації. І так само експресивно, за п'ять хвилин до початку вистави, взяти ножиці і “робити корективи” у своїх витворах. Мені неймовірно подобалося, що я, так би мовити, “тусуюсь” з таким художником! А коли він, такий відомий і все ж таки старший за віком, якось мені запропонував звертатись до нього не через “пан”, а просто по імені, то я була на сьому небі від щастя!

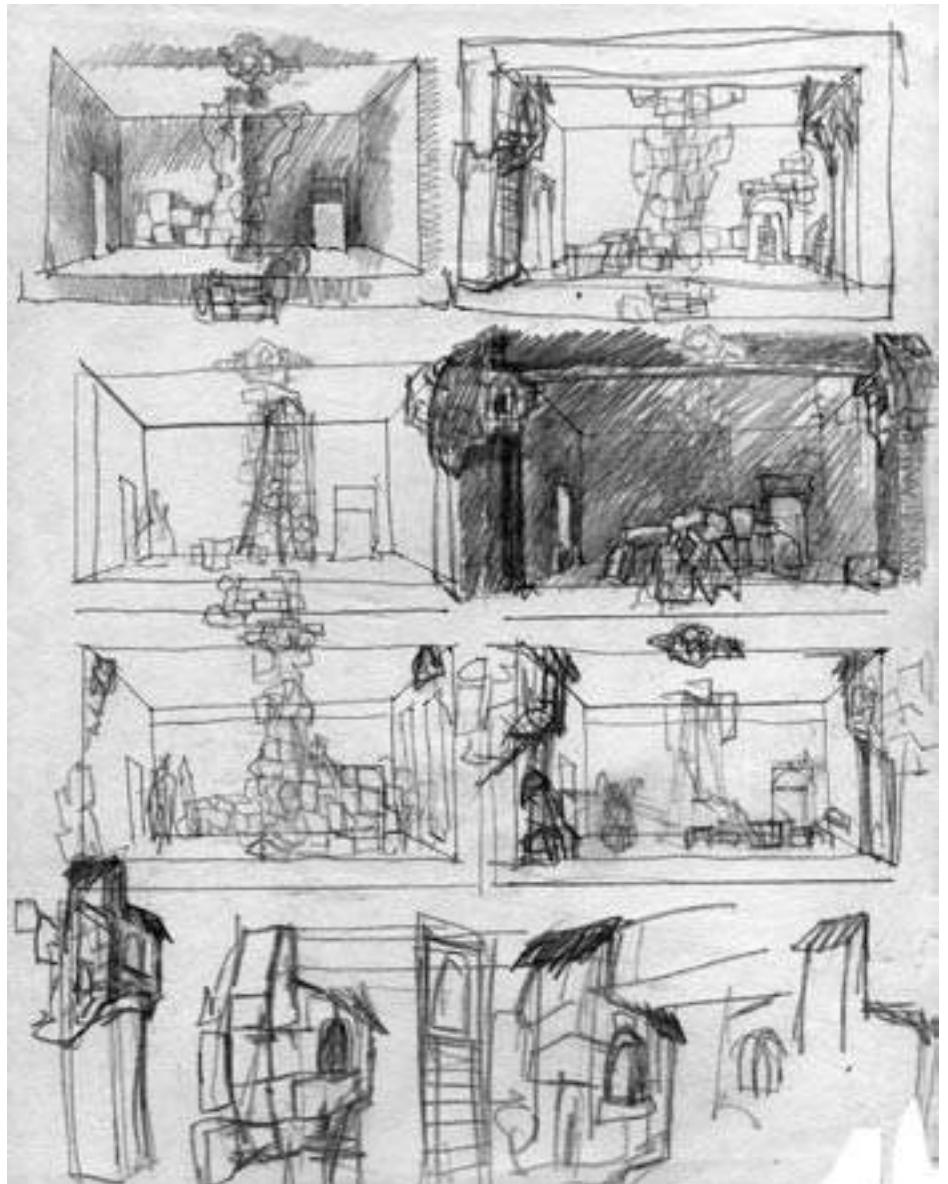
Дуже хочеться повернутись у ті часи. Я знаю, що сама була б набагато уважнішою до нього, хоча за собою особисто не відчуваю гріха байдужого ставлення до Валери. (Здається, так не кожний може сказати сьогодні). Але ще здається, що, мабуть, набагато частіше я б говорила йому те, яким авторитетним Митцем його вважаю. Може, йому б це було приємно чути. Може. Він ніколи не намагався потрапляти “на перший план”, але саме там, на “першому плані”, було його місце. Не завжди його думку вважали найважливішою, але саме він – Валерій Бортяков – найчастіше мав рацію.

Сьогодні хочу згадати щось веселе, однак...

Хоча – ось згадала: це був 1993-й рік. Польський народний Театр уперше вирушив у далекі гастролі. Що не кажіть – то не жарти. Великобританія, а по дорозі Німеччина. Як і для більшості акторів, для мене то була перша така далека європейська подорож. Ми усі хвилювалися: як то вибаглива та стримана лондонська публіка сприйматиме наші виступи? Так, це була польська діаспора, але ці люди понад 50 років жили, як вони самі кажуть, “на островах”. Островах, які так намагаються відокремитись від Європи, що навіть вилки у розетках мають квадратні... Але нам пощастило. Наша вистава їм сподобалась, і справжнім улюбленцем для цих доволі специфічно налаштованих на світ людей став власне “москаль” Валера Бортяков.

Він закохав у себе усіх. Незалежно від віку. Шанувальників та шанувальниць у нього там залишилось чимало. Зрештою, як і всюди. Але я не про те. Наша програма у Лондоні була дуже насиченою. Виступи, переїзди, часом – екскурсії. І ось одного вечора нас запросив до себе чоловік, який, власне, і організував наші гастролі в Англії. Пан Анджей Польняшек. Запросив на “party”. У мене відразу постало питання, абсолютно типове для всіх жінок: що одягнути? Перекинувши речі у валізі, я щось там знайшла – звичайно – елегантне, бо саме так випадало з’явитись на “party”. Перед самим від’їздом з готелю на цей прийом до мене підійшов Валера і спитався, чи може

*Ескізи сценографії до вистави “Помста” О. Фредра. Режисер та сценограф – Валерій Бортяков. Польський народний театр, 1988 р.*





порадитись. Я кажу: звичайно. “Отже, – каже він, – маю проблему: усі чорні шкарпетки брудні. Що робити?” Кажу йому: “Іди швиденько та купи”. Біля нас був недорогий магазин (ціни у британській столиці для нас мали не останнє значення). Валера туди побіг, але через декілька хвилин повернувся і сказав: у цій Англії також є дефіцит, тому що були лише білі шкарпетки. Звісно, він їх купив. Показує мені їх з трошки винувато- бешкетним виразом обличчя, а я його втішаю: “Звичайно, ми не в Оперу ідемо, але то якось не дуже... Та що порадиш. Не підеш же босий”. Та настрій у Валери був відверто піднесений, бо, як виявилось, у тому самому магазині він побачив ще й дивовижні, просто чудесні фломастери. Таких у нас тоді ще не було. Срібний і золотий! Такі соковиті кольори! Такі грубі! Просто краса! Звісно, що Валера і їх купив.

Отже, ми всі сіли в автобус і поїхали. Якщо хтось був у Лондоні, то уявляє собі, що то за мегаполіс. А мапа цього міста виглядає як один із томів грубезної енциклопедії. Тому навіть наші досвідчені водії елементарно заблукали. Мобільних тоді ще не було. Зателефонувати до господаря, який з нетерпінням чекав своїх гостей, і повідомити про те, що ми кружляємо вулицями величної британської столиці, – ми не могли. Тому ми собі їздили та шукали вірної дороги. А Валера увесь час сидів на задньому сидінні, заклавши ногу на ногу, підспівував собі під ніс і щось там робив. Що саме – ми не бачили. Та раптом він мене покликав і показав... свої шкарпетки. О! Вони вже не були по-спортивному білими. Вони були артистично замальовані такими хвилями, як здогадуєтесь, срібного та золотого кольору. Тільки щось не дуже однаковими мені здались ці хвилі. Оскільки фігура у Валери була “достойною”, то на правій нозі хвилі йшли по діагоналі, а на лівій – майже по горизонталі. Чи навпаки. Не пам’ятаю, та це не має жодного значення. Значення мало те, що художник Валера Бортяков зі Львова на лондонське “party” приїхав – не в білих шкарпетках! Але сміху було! Потім ми цей мистецький твір демонстрували господареві дому, до якого все ж таки, хоч і з двогодинним запізненням, а доїхали. Хтось навіть запропонував цей витвір мистецтва виставити на аукціон. Подальшої долі цих шкарпеток, на жаль, я не знаю...

У костюми, в декорації до своїх вистав Валера Бортяков вкладав увесь свій величезний талант. Усе своє величезне і добре серце. Зовсім не задумуючись над тим, що театр наш – не професійний. І актори у ньому – аматори. Та Валера ніколи не давав нам цього відчуття. Кожна акторка чи актор для нього були справжніми зірками. Чи ми це усвідомлювали? Цінували? Нехай кожен спробує сам собі на це питання відповісти.

З цього приводу мені пригадалась ще одна історія. Ми з театром мали заплановані гастролі у Кракові, та кілька днів перед виїздом з’ясувалось, що я не маю з ким залишити свою донечку Тереску. Їй було тоді чотири роки, а всі мої домашні також запланували якісь виїзди зі Львова. Що робити? То була Різдвяна програма, у якій мене не було ким замінити, адже тільки я вміла грати на фортепіано... Тоді режисер театру – Збігнев Хшановський – запропонував взяти Тереску з собою. Я погодилась. А коли прийшла на наступну репетицію, то мені назустріч вийшов Валера, а в руках тримав... дивовижні ажурні крила. І каже: чого б твоя Тереска мала просто так їхати, нехай “попрацює” у нас ангеликом, може, не зовсім справжнім ангеликом, а такою бешкетною дівчинкою з ангельськими крилами, яка сидить собі під шопкою і співає колядки. Мушу зізнатись, що ця роль їй вдалась (вона, певно, єдина з усіх знала слова усіх колядок). Але найголовніше – не це. Саме завдяки Валері та його винахідливості Тереска вперше у житті вийшла на сцену. Відчула цю особливу магію Театру. Має прекрасне фото біля шопки з Валерою. (Шопка – звісно – також авторства Валерія Бортякова).

Про неухажливість Валерія та здатність губити найважливіші речі (у тому числі гроші, паспорти, мобільні телефони та ключі) можна писати книжки. Але попри цю забутливість він мав дивовижну здатність концентруватись на головному. А головним для нього була творчість. В його голові постійно народжувались нові й нові ідеї. Він постійно над чимось працював. Все, за що Валерій брався, – завжди було особливим, було позначене Божим Даром. Мені здається, що його постава комедії “Zemsta” (“Помста”) Александра Фредра повинна увійти до історії театру. Тому що, не називаючи знаменитих і театральних, і кінематографічних постанов цієї п’єси, на жодній я так широко не ридала до сліз від сміху...

Валера ще й вірші писав... І крилаті вислови “народжував”. Постійно повторював: “Jeśli sprawa jest czysta, to cud się stanie”. Що з польської перекладається так: “Якщо справа праведна, то станеться чудо”. Казав це собі, коли мав труднощі. Казав, що то старовинне польське прислів’я. Та гадаю, що це “старовинне” прислів’я він сам і придумав, але хіба в тому річ? Я постійно собі цей вислів повторюю у, здавалось би, безнадійних моментах і... все так і виходить. Не вірите? Спробуйте і переконайтесь. Уже бачу задоволений вираз обличчя Валерія, його добродушну посмішку. Але посміхається сьогодні він далеко. Десь там, на небі.

*Софія Іванова*



\* \* \*

П'єса “Голубі олені” О. Коломійця присвячена темі війни, точніше, людям, долі яких визначила війна. Режисер Володимир Опанасенко на свій лад витлумачив мету драматурга віддати належне фронтовій любові. Двоє в його постанові стали центром Всесвіту, як і відчувають себе закохані. Проте війна була відображена просто в неможливий у 1973 році спосіб: жодного пострілу, брудних і закривавлених бійців, шанців, згарищ. Вона, залишаючись протипагою закоханим, втратила свою страхітливую атрибутику. Її голосом, відчуттям стала музика Вівальді, Альбіноні, Кореллі. Її зоровий образ визначив Валерій Бортяков. Різновисока біла колонада в центрі стриміла, тяглася догори, була згорнутими сторінками листів, що не знайшли адресата; життєвим лабіринтом, де легко загубитися і майже неможливо знайти одне одного. На цих вигнутих площинах блакитним, бузковим, червоним світлом художник малював тривогу, таємницю, загрозу, самотність, чистоту...

Не маючи конкретики, колонада півобертом круга змінювала конфігурацію, залучала увагу глядача, який не бачив війни, та особистий досвід того, хто знає, що воно таке. Радянське суспільство мало достатньо, хоч і тенденційно дібраної, інформації про війну в документальному жанрі та художньому осмисленні. Проте, ні до заньківчанської вистави “Голубі олені”, ні багато років опісля, не зустрічала випадків такого вільного поведження художника з ідеологічною темою. Навіть дивно, як допустили таке бачення, як дозволили з'явитися на люди.

Для прикладу, драматична історія “Іменем землі і сонця” Й. Друце (1981, режисер – Б. Суслівський). У залитому м'яким осіннім сонцем маленькому молдавському селі не було нічого примітного, якби не старовинна дзвіниця. Ставлення до неї та до її незрозумілої вогняної загибелі, наче лакмус, виявило людську суть кожного мешканця, незалежно від віку. Історична пам'ятка, духовний скарб народу чи символ релігійного культу, ворожого свідомості радянської людини? Йон Друце не вважав ці запитання безглуздими. Держава була активно зайнята “виведенням” нової історичної спільноти, що складатиметься з “советских людей”, тобто цілковито вільних від історичної та генної пам'яті. У всесоюзній тиші, бо всі розмови й обурення інтелігенції відбувалися на кухнях, чітко пролунало два голоси протесту: Чингіз Айтматов з “Буранним полустанком”

і Йон Друце з “Іменем землі і сонця”. Саме через ідею заньківчани звернулися до цієї п'єси. У просторі, пронизаному сонцем, здавалося, пливе густий аромат буйної молдавської осені та айви. І височіла дзвіниця, збудована Валерієм Бортяковим. А дзвін, що впав після її загибелі, чийсь добрі руки заховали у копичку, й нам його показали нишком. Мідний велетень, з барельєфом довкола, волею художника залишився живий. Він був величезний, глянувши на нього, ставало зрозуміло, що й дзвіниця була не проста, не звичайна. Конфлікти й пристрасті героїв мали більш ніж підставу. А те, що хтось таки врятував дзвін, дало надію й нам.

Як виглядало все на сцені? А так: оскільки “критики в цивільному” наполягли на заміні в тексті слова “дзвіниця”, актори вимовляли “дерев'яна сторожова вежа”, а позаду виднівся незрозумілий дощатий каркас: відповідно й дзвін виявився зайвим. А звідси – зайвою сама думка, заради якої все вибудовувалося. Лише завдяки акторам, котрі розуміли, про що грають виставу, глядач відчував зміст езопової мови, позицію театру.

2001 року вийшла прем'єра “Доки сонце зійде, роса очі виїсть” М. Кропивницького. Задум режисера Федора Стригуна сторонився побуту: постановник намагався розглядати тільки людські взаємини. Сцена відкривалася перед очима в ранковому досвітньому серпанку, й смуги туману спроквола тяглися до неймовірно-великого млинового колеса, крізь лопаті, й далі, далі. Колесо безгучно, поволі оберталося, не звертаючи уваги на те, що роблять біля нього малень-

*Сцена з вистави “Оргія” Лесі Українки. Режисер – Федір Стригун, художник – Валерій Бортяков. Національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2004 р.*





*Степан Глова – Тарас Шевченко у виставі “Державна зрада” Р. Лапіки. Режисер – Федір Стригун, художник – Валерій Бортяков. Національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2003 р.*

кі люди одне з одним. У колеса була своя робота... А в нас, у глибині свідомості, виникало запитання: що ж воно меле? Кому піде те мливо?

Коли глядач у перші хвили вистави починав відчувати красу сцени й зміст образу, завжди стихійно виникали оплески... Здаючи макет оформлення художній раді, Валерій Бортяков подякував за те, що йому (дослівно) “довірили роботу над українською класикою”, чим приємно вразив і здивував. Але й справді, серед багатьох-багатьох вистав, над якими працював, української класики не було – чи майже

не було. Нікому таке не спадало на думку, зауважив тільки він сам, і ставився до цього особливо.

Може, звідси виник задум Лесиної “Оргії” в постанові Федора Стригуна 2004 року. Класична грецька колонида Бортякова вже – не храм. Колони, бази й капітелі роз’єднані, стоять у кричущій безпорадності. Доки між людей точиться їхня звичайна суперечка за місце під сонцем, приходять кораблі й римські легіонери ретельно вивозять уламки великої культури, аби вони стали підвалинами культури іншої, що росте без кореня. Вивозять і сміються, як з архаїки. Коли привезуть, там вона стане раритетом.

Шкода, що ми навчилися любити Леся Українку лиш за псевдо. Не хочемо в театральній залі завдати собі труда, не хочемо думати, що діється між її персонажів, що робимо й ми. Образ вистави лінки було читати, як і рядки поеми, він залишився недооціненим, поза свідомістю глядача. У нашому поколінні Леся не помилилась.

А колони ще є. Перебільшені, могутні, біля яких ходять нащадки.

У професії Валерій Бортяков був особою неймовірною, ренесансною. Володів площиною, об’ємом, простором, кольором, гіперболою, знаком, часом і жанром. Любив справжні фактури, знав, як довести до блиску дворучні середньовічні мечі та як застібається керсетка. Міг розписати монументальний задник і тиждень копирсатися з якоюсь деталлю, щоб функціонувала на сцені, як він хоче. Працював зі склом, металом, деревом, папером, тканиною... Надавав масштабу й значення багатьом п’єсам, які зовсім не вартували цього. Не здійснив багато з того, на що був розрахований його талант. Ідеями, які з нього сипались, живилось багато людей, не рахував, джерело було невичерпним...

Дзвін стоїть в одному з кабінетів у заньківчан, там, де він сам його поставив зі словами: “Розібрав макет, бо ніде поставити. Хочу, щоб цей дзвін стояв тут”. Всі, хто заходить, на нього реагують. Беручи до рук, дивуються, бо чекають тягаря, а він – невагомий. Профактурена, тонована, пристарена його руками фольга розмовляє з людьми, наче дзвонить.

**Марія Білоконь**

*Сцена з вистави “У.Б. Н” Г. Тельнюк. Режисер – Мирослав Гринишин, художник – Валерій Бортяков. Національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2001 р.*



Зеновій ДЕМЦЮХ

## НАС ОБ'ЄДНАВ "БОКАЧЧО"

*Минає 130 літ від дня прапрем'єри оперети Франца фон Зуппе "Бокаччо". Уперше показали її на сцені в Карл-театрі у Відні (1879) і відтоді вона повнокровно увійшла до репертуару багатьох театрів світу.*

*У рамках фестивалю європейської музики, який відбувся в Німеччині та Швейцарії 1999 р., знову звучала неповторні мелодії австрійського композитора. Цього разу оперету вперше озвучив інтернаціональний ансамбль: сольні партії виконували провідні оперні співаки з Німеччини, Голландії, Румунії, Польщі, Бразилії, а їхніми сценічними партнерами стали два визначних колективи з України: камерний оркестр Львівської філармонії (кер. М. Гудзій) і хорова капела "Антей" (диригент-хормейстер З. Демцюх). Пропоновані читачеві спогади Зеновія Демцюха присвячені цьому проєктові – одному з численних інтеграційних кроків української вокальної та музичної культури у світове мистецтво.*

Навесні 1999 р. лавреат всеукраїнських і міжнародних конкурсів хорова капела "Антей" разом з

камерним оркестром Львівської державної філармонії отримала запрошення від артистичної агенції "Акорд" (м. Краків, Польща) взяти участь у реалізації міжнародного проєкту "Бокаччо" в рамках фестивалю європейської музики. Він мав відбутися у вересні-листопаді 1999 р. на теренах Німеччини й Швейцарії.

На фестиваль потрібно було підготувати оперету австрійського композитора Франца фон Зуппе "Бокаччо", а також "Реквієм" і Коронаційну месу В. А. Моцарта.

Оперета "Бокаччо" – вершина творчості Франца фон Зуппе. Автори лібрето, Фрідріх Цель та Рішар Жене, взяли за основу літературні новели з "Декамерона" Джованні Бокаччо (1313–1375). Свій шедевр композитор написав у шістдесятирічному віці, назвавши твір комічною оперою. У виставі мало діялогів, фактично всі тексти співані, що, ймовірно, й стало причиною такої назви.

Франца фон Зуппе поряд з Йоганном Штраусом вважають основоположником класичної віденської

*Хорова капела "Антей". Львів, 1999 р.*







*Регуля Бенінгер – Ф'яметта, Даніель Мукедо – Бокаччо в опереті "Бокаччо" Ф. фон Зуппе. Режисер – Ганс Тоеніс, 1999 р.*

оперети. Його музика – це багатство і блиск мелодики, сповненої надмірності й веселощів. До дещо заплутаного тексту лібретистів Зуппе дописав приправлені жартами куплети, чарівні арії, дуети, тріо та ансамблі.

Музика оперети добре опрацьована з погляду композиційної техніки. Інструментування та гармонія виписані симфонічно, оркестр не перевантажений романтичними мелодіями. Увагу слухача приковує своєрідний музичний зміст та різноплановість метрики, захоплюють ефектні арії у ритмі вальсу чи польки, мелодії співзвучні з італійськими тарантелами. Типовим для західної музики XIX ст. є надзвичайно красивий менует, який звучить на початку третього акту.

Згідно з програмою фестивалю європейської музики 5 вересня 1999 р. "Антей" прибув до м. Гельмштадт. Перше знайомство з режисером Гансом То-

енісом відбулося в міському театрі м. Вольфсбург. З перших хвилин знайомства він налагодив добрий контакт і створив відповідну творчу атмосферу. Режисерські завдання ставив спокійно, чітко й виразно. Відпрацьовував ретельно кожну мізансцену. З притаманним йому делікатним почуттям гумору повторював: "У нас не так багато часу, щоби поспішати" (згідно з планом режисерська робота з хором повинна була закінчитись 12 вересня).

Режисер був задоволений нашою реакцією і вирішенням завдань, які він перед нами ставив. У концертно-виконавському відношенні "Антей" був добре підготовлений. Співаки вивчили напам'ять мовою оригіналу всі хорові фрагменти оперети. З вдячністю згадую щиру допомогу нашому колективі в перекладі, поради з орфоєпії німецької мови п. Ірини Винар і її дочки Христини – нашої співачки.

До зустрічі з режисером я хвилювався з приводу можливих вимог особливого артистизму, мистецтва перевтілення, адже в такому амплуа ми виступали вперше. Та коли після декількох проб із уст Ганса Тоеніса почули щирі компліменти на нашу адресу, я зрозумів, що побоювання були марними.

Далі на нас чекала робота з головним диригентом і всім складом вистави: солістами, оркестром. "Антей" дякував режисерові за надзвичайно плідну, цікаву і високопрофесійну творчу працю. В дарунок прозвучала українська пісня. Ганс Тоеніс заворожено слухав нашу знамениту "Дримбу" у модерній обробці сучасного українського композитора В. Зубицького, а також величне і піднесене "Многая літа" Д. Бортьянського.

На сцені театру 12 вересня весь творчий склад майбутньої вистави (хор, оркестр, солісти) зустрівся вперше. Репетиційний процес очолив головний диригент фестивалю Роланд Бадер, знаний своїми творчими досягненнями на сценах багатьох театрів світу.

Репетиції тривали протягом п'яти днів щоденно. Відточували всі деталі ансамблевого виконання. Ми пишалися своїм оркестром. Музиканти грали блискуче. Склад солістів був подвійним (21 особа). Серед них було чимало співаків з провідних театрів світу, які зачаровували своїми голосами і грою. Були компліменти і на адресу хору – Beautiful voices of Ukraine – ці слова ми неодноразово чули протягом нашого турне.

Генеральна репетиція відбулася 17 вересня, опісля, в наступні два дні – перша й друга прем'єри оперети на сцені того ж таки Вольфсбурзького театру.

Преса схвально писала про поставу "Бокаччо": "Новий сезон у міському театрі відкрився темпераментною виставою. На вихідних, аж двічі, зі змінним складом, показали на сцені оперету Франца фон



Зуппе “Бокаччо”, яку радше можна вважати комедійною оперою [...] В оркестровій ямі Роланд Бадер майстерно диригував оркестром, прекрасним хором і солістами. Останні, залежно від ролі, показали привабливість, темперамент, лукавство і комізм. В кінці вистави звучали вигуки “браво”, зал аплодував стоячи” (“Wolfsburger Allgemeine Zeitung”, 20 вересня 1999 р.).

Газета “Wolfsburger Nachrichten” того ж дня під заголовком “Захоплююча музична прем’єра” відзначала: “Характерним для багатьох опер та оперет доволі часто є незрозуміла дія в стилі комедії-плутанини. Це не завжди узгоджується з музичною формою і в наш час вимагає фахового підходу до постанови. Ганс Тоєніс дуже багато зробив для того, щоб досконало опрацювати постанову для Вольфсбурзького театру, тому оперета стала захоплюючою музичною прем’єрою. Роландові Бадеру завдяки прекрасному відчуттю стилістики вдалося добре вести ансамбль, а українським співакам та співачкам вистачало лише кілька вступних тактів, щоб вдало відтворити складну артикуляцію німецького тексту. Виняткових успіхів досягли на прем’єрі солісти: румун Даніель Мукеду (Бокаччо), представник підростаючого покоління солістів Вольфганг Томбо, краківський баритон Анджей Бегун (Цирульник), відома за кордоном оперна співачка Катя Гендель з Бразилії (Беатріче, його дружина), молодий співак Стефан Гінзен (Лотарінчі), молода солістка Катрін Фельдман (Ізабелла), знаний у світі оперний співак Вольфганг Мюленбек (Ламбертуччо), відома оперна співачка Елізабет Фас (Перонелла), молода, але вже відома за кордоном Регула Борінгер та багато інших учасників.

Особлива шана музикантам, які упродовж усієї вистави грали на дерев’яних та мідних духових інструментах, виконували складні і красиві сольні партії. Впевнений ритм завдавали малі барабани й ефектні литаври. Декілька разів викликали “на біс” солістів і хор в кінці вистави...”.

Двотижневе перебування у Вольфсбурзі завершувалося. В рамках фестивалю європейської музики попереду на нас чекало двомісячне турне містами Німеччини та Швейцарії.

До складу виконавців вистави належали понад 90 осіб (24 – хор, 35 – оркестр, 21 – солісти-вокалісти, решта – костюмери, гримери, сценічні працівники та ін.).

Перша вистава в рамках турне відбулася в м. Дюрен. Майже щодня ми змінювали місце свого проживання. Переїзди інколи були досить дальніми (до 700 км). Траплялося навіть і таке: удосвіта ми були на півночі Німеччини, а ввечері співали “Коронаційну месу” В. А. Моцарта в найпрестижнішому залі Європи – Культурному і Конгресійному центрі м. Люцерна у Швейцарії.



*Орест Цимбала – Студент, Даніель Мукеду – Бокаччо в опереті “Бокаччо” Ф. фон Зуппе. Режисер – Ганс Тоєніс, 1999 р.*

Вистави відбувалися переважно в міських театрах, культурних центрах з відмінною акустикою. Вихідні дні, згідно з планом турне, використовували для репетицій – готували твори В. А. Моцарта (“Реквієм” і “Коронаційна меса”). Репетиції, як правило, відбувалися в залах готелю, де ми мешкали. Зрідка траплялися й справжні повноцінні вихідні.

В Україні тим часом готувалися до чергових президентських виборів. “Антей”, перебуваючи далеко від батьківщини, вирішив будь-що реалізувати своє право на громадянське волевиявлення. Вболіваючи за долю рідної держави, ми усвідомлювали, що кожен наш голос у цій ситуації може бути вирішальним. Після повної розвідки виявилось, що ця акція можливою є лише в посольстві України у Швейцарії, у Берні (до цього посольства ми були найближче). З розумінням поставився до нашої ідеї і наш водій – пан Януш з Кракова. В посольстві нас зустріли холодно, стримано і дещо насторожено. Після певних офіційних церемоній голосувати все ж дозволили. Процес голосування

проходив в окремо виділеній кімнаті. Заходили тільки поодиноці. Відчувалось, що працівники посольства були чимось занепокоєні. Потім хор запросили на відкриту естраду, розташовану біля будиночка посольства. Попросили заспівати. Ми виконали декілька творів, серед яких була і “Молитва за Україну” М. Лисенка. В тій ситуації вона була найбільш співзвучною зі станом душі кожного із нас. Атмосфера стала дещо теплішою. У працівників українського посольства на решті з’явилися посмішки. Колектив зумів виконати на чужині свій громадянський обов’язок.

Оглянувши мальовничі краєвиди столиці Швейцарії, сфотографувавшись на згадку, “Антей” поспішливо рушив в напрямку Німеччини: увечері на нас чекала чергова вистава “Бокаччо” Франца фон Зуппе.

Турне продовжувалось. Німецька точність, комфортабельні готелі, чіткість і прозорість в усіх організаційних моментах – усе сприяло творчості. Вистава “Бокаччо” мала неабиякий успіх. Серед усіх творів, які були в програмі фестивалю європейської музики, вона привернула чи не найбільшу увагу слухачів, оскільки музика Франца фон Зуппе останніми роками звучала доволі рідко. Зали майже завжди були переповнені. В німецьких засобах масової інформації з’явилися численні відгуки, статті, рецензії.

Наприклад, рецензент газети “Stade. Hamburger nachrichten” 29 вересня 1999 р. у статті “Змістовна й дотепна” писав: “Заслужено бурхливі оплески зібрала

вистава Франца фон Зуппе “Бокаччо” в Штадеумі. Своім успіхом вона завдячує міжнародному змішаному висококваліфікованому колективу: оркестру Львівської філармонії і хору “Антей” (Україна), провідним солістам з різних країн світу, диригентові з Пуерто-Ріко, працівникам сцени з Кракова (Польща), технічному персоналу з театру Вольфсбурга (Німеччина)”.

Газета “Bad Reichenhall” від 13 жовтня 1999 р. у статті “Das Dichter – Ehrenwort für Fiametta” (“Чесне слово поета Ф’яметті”) свідчила: “Захоплені і насамперед заслужені аплодисменти адресувала публіка разом з оркестром Львівської філармонії і добре вишколеним хором “Антей” (Україна) також і головним солістам вистави. Хор “Антей” виступав винахідливо і з гумором”.

Протягом двох місяців концертного турне в Німеччині та Швейцарії міжнародний об’єднаний колектив побував у 41-му місті, показавши 38 вистав “Бокаччо” Франца фон Зуппе; двічі прозвучав “Реквієм” В. А. Моцарта (4 жовтня 1999 – Kirche Fraumünster, Цюріх, Швейцарія; 17 жовтня 1999 – Kultur Casino, СН – Берн, Швейцарія), в одному з найпрестижніших залів Європи – Kultur und Kongresszentrum в Люцерні (Швейцарія) було виконано “Коронаційну месу” В. А. Моцарта.

Вибір, який зробив професор Роланд Бадер, узявши до постанови саме “Бокаччо”, переконує, що в морі музичних традицій інколи лежать такі перли, які вартує виловити. І те, що в процесі постанови вдалося об’єднати ансамбль з усієї Європи і створити монолітну і надзвичайно успішну виставу, є прекрасним прикладом того, як музика об’єднує народи.



Сцена з оперети “Бокаччо” Ф. фон Зуппе. Режисер – Ганс Тоеніс, 1999 р.



Мирослава ОВЕРЧУК

## СПОКУСЛИВА МІСТИФІКАЦІЯ

*(Рецензія на останні музичні вистави Волинського академічного музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка)*

Волинський академічний український музично-драматичний театр ім. Тараса Шевченка вже традиційно, раз чи двічі за сезон, привозить свої прем'єри львівському глядачеві, і періодично найкращі з робіт пропонує також увазі киян. Так для київських гастролей у червні ц. р. добрали суто музичні вистави: "Кармен" за П. Меріме та відомим лібрето А. Мельяка й Л. Галеві, музика Ж. Бізе й Р. Щедрина; "Моя чарівна леді", лібрето А. Дж. Лернера за "Пігмаліоном" Б. Шоу, з музикою Ф. Лоу; а також "Тригрошева опера" Б. Брехта з музикою К. Вейля.

Якщо, з позиції фахівця, оцінювати гастрольну афішу за самими лише назвами, пропозиція викликає безумовний інтерес, адже передбачає, крім чіткого режисерського погляду, наявність у творчому складі акторів та оркестру, здатних претендувати на виконання складних і дуже складних авторських завдань. А надто, коли знаєш, що Луцьк, якому, насамперед, і призначені вистави Волинського театру, налічує 200 тисяч мешканців. Об'єктивно не всі вони можуть бути глядачами. Тож колектив, не забуваючи касового інтересу, просто зобов'язаний щосезону показувати такі прем'єри, аби всі, хто прийшов до зали, ставали і залишалися театралами. За цих умов складно не потрапити під абсолютний диктат каси, де вже тут до мистецьких розкошів у репертуарі.

### Кров - у пісок

Тим не менше, однією з прем'єр 2009 року театр обрав "Кармен". Складних вокальних партій режисерові-постановнику Петрові Ластівці виявилось недо-

*Стена з вистави "Кармен" за П. Меріме. Режисер – Петро Ластівка, балетмейстер – Володимир Замлинний, художник – Наталія Руденко-Краєвська. Волинський академічний український музично-драматичний театр ім. Тараса Шевченка, 2009 р.*

статньо, бо ж задумав ще й пластичне вирішення за "Кармен-сюїтою". Тож довелося самому писати п'єсу – за новелою П. Меріме й лібрето всесвітньовідомої опери.

За відсутності в місті оперного театру і особливого досвіду в глядача, пропозиція оперно-пластичного симбіозу вже сама собою значний ризик. Але головне випробування чекало тих, хто вже прийшов на виставу. Адже замість звичного фонового архітектурного середовища в глибині вільної сцени розташований оркестр. Перед його очима на голому планшеті відбувається корида любовної гри, підступності, сексуальних та амбіційних тріумфів, беспорядної агресії. Але й це ще не все, жоден персонаж з класичного трикутника не вичерпується якостями одного актора: ревні страждання Хосе роздвоєні (буквально) між драматичним актором Сергієм Басаєм та голосом Павла Гарбуза; двоїсто подається професійне любовне знечуження тореро Ескамільйо (актор Анатолій Сичук і голос Сергія Беня); облудні принади циганки втілюють аж шість акторок: Лариса Півачук і Ганна Раєва – голосом; Іванна Романюк, Олена Небось, Світлана Органіста й Софія Онишук – голосом і тілом. Таке, майже лабораторне, дослідження складових





Іванна Романюк – Кармен Чорнява, Хосе – Сергій Басай у виставі “Кармен” за П. Меріме. Режисер – Петро Ластівка, балетмейстер – Володимир Замлинний, художник – Наталія Руденко-Краєвська. Волинський академічний український музично-драматичний театр ім. Тараса Шевченка, 2009 р.

характеру, взаємин і самого хрестоматійного сюжету ставить перед глядачем серйозне завдання, бо вимагає постійного розшифрування “хто-кому-що”.

Щоправда, входження в умови гри відбувається поступово й відкритим прийомом, жодних ілюзій. Трупя, незалежно, драматичні це чи балетні актори, “висипає” на арену темпераментним, відмінно організованим рухом (балетмейстер-постановник – Володимир Замлинний) з готовністю витанцювати й виспівати ще раз всім відому давню історію. Тут у пригоді стає й оформлення (художник-постановник – Наталія Руденко-Краєвська) – чорний, грубий, прямий стілець із високою спинкою. Самі виконавці вмить монтують зі стільців півколо, діагоналі, ламані конструкції з можливістю вертикального мізансценування. Все – вигадливо, різноманітно, в органічному зв’язку з пластичним рисунком сцени. Це привертає увагу, глядач починає відчувати, що тут ніхто різатися до смерти не буде, “нам просто розкажуть”, а бездоганне володіння виконавців видозмінами конструкцій навіть захоплює. Якби не та “дрібниця”, що аскетичний іспанський стілець – знаковий модуль оформлення С. Бархіна до “Кармен-сюїти” Ж. Бізе-Р. Щедріна. Здійснена ця вистава значно раніше, відома як взірць, а посилання на автора ідеї відсутнє.

Та зараз трагічну увертюру, на контрапункті, підхоплюють щебетання і пустощі купальниць, які змахують білими крилами сорочок край берега авансцени. Жартівниці встигають: відбивати атаки задерикованих чоловіків, сцена зігріває атмосферою, несподіваною образністю, проте вона – лиш ескіз. Далі головна чоловіча розвага – очікування виходу дівчат з тютюнової фабрики. Військові, городяни і селяни, Ескамільйо, Хосе і Цуніга, ба, навіть поважні іспанки (щоправда, з особливим притиском) – усі чекають небезпечної Кармен.

Вихід Чорнявої в червоному (Іванна Романюк) задовольняє сподівання кожного: темперамент, самовпевнений особистісний танець і навіть провокативна мізансцена з однозначним розкриттям колін, завдяки своїй миттєвості, виконана яскраво, епатує зі смаком. На відміну від фронтального розрізу-каре на її спідниці, що не закриваючись ніколи, спрощує й нівелює саме уявлення про звабу.

У скупому лаконізмі сцени – млість південного сонця (рух акторів, світло) і чекання свавільної ночі (внутрішній ритм оркестру й співаків), і загрозлива одночасна присутність фігурантів майбутньої трагедії...

Поява наступних іпостасей героїні (Білявої, Русявої й Рудої) в синій, зеленій та жовтій сукнях переводить систему взаємин у взаємодію Знаків. Кольороподіл і раціональна розкладка на риси характеру, відтепер і надалі, змушують глядача переважну частину уваги присвятити розшифруванню та порівняльному аналізу. Котра з них і що робить? Як поєднується вчинок котроїсь із них з поведінкою паралельних Карменсит? Яка зараз домінує й чому саме? Чи відрізняється проявами характеру настільки, як заявлено в зовнішній відмінності?

Поринаючи у потужний вир пристрастей Ж. Бізе, що охоплює, підкоряє тебе, навіть у викладі невеликого театраль-



го оркестру (диригент і аранжувальник – Микола Гнатюк), не маєш можливості пильно слідкувати за логікою пластичної шифрограми “Кармен-багатолика”, обов’язково щось прогавиш, не помітиш. Коли ж, вольовим зусиллям, змушуєш себе невідривно фіксувати кожен жест, погляд, позицію ніг і рук, минаєш мимохідь мову композитора.

У самовідданій праці Білявої-Русявої-Рудої з приємністю фіксуєш образ Брахми-багаторукого як влучний елемент, що нагадує про етнічне походження циганського племені. З сумом зауважуєш позу Венери-вершниці над безвольним тілом, розтиражану так, що вона вже й значення не має. Але зупинитися на цьому ніколи, бо треба розгледіти, що там Хосе з Чорнявою. Йому (Сергій Басай) найважче. Треба, хоч якось, встигати на чотири боки, відбиватися від лагідно-жорстокого Біляво-Русяво-Рудо-Чорнявого агресора. Як і коли позначити зародження кохання чи відкрити неподільне володарювання пристрасти над усією простою й цілісною натурою хлопця? Як знайти в собі межу, за якою образа й безвихідь перероджуються на руйнівну некеровану силу? Встигати, не розчинитися, бути – головне завдання Хосе й... глядача! І відчуваємося ми з ним приблизно однаково, емоції дражливо протистоять раціональному.

Але зринає музика, ніби нізвідки, густо-медово ворожать Голоси... Звикнувши зорovo до постійної

присутності оркестру й співаків, з часом зауважуєш, що вони живуть своїм власним, відокремленим життям, звучать “над” подіями, поза вихором смертельної гри, а все ж підбивають її підсумок.

Сцена кориди, в якій Ескамільйо грається з Хосе-биком, звучить як зловісний сон. Зацькованість Хосе, разом із мелодією “І жде тебе любов”, зростає передчуттям неминучої фатум-жертви.

Смертельна сутичка з Цунігою (Д. Мельничук), бій на навахах з Однооким Гарсією (О. Якимчук), всі чотири іпостасі Кармен, подоланої ножом Хосе – всі вряд. Руйнівний, безцільний бунт, безсторонній і без співчуття. Глядачеві допомагають Бізе й уособлені Голоси, Богу дякувати, вони лишилися живими. Обходячи криваву арену без подиву, осуду й смутку, вони підлягають лише почуттям, викликаним Музикою. Для них ця арена – лише варіант у розгортанні подій, вони знають більше.

Нам же, здатним до запитань, залишається звернутися до першоджерел: повісти П. Меріме та лібрето А. Мельяка й Л. Галеві. А там – цікаві речі.

Славнозвісна повість є тільки одним із творів, написаних Меріме внаслідок численних дослідницьких подорожей, в тому числі й до Іспанії. Знавець іспанського фольклору, літератури й драматургії, письменник подав народну легенду в формі розповіді від першої особи, це – допитливий дослідник, і образ його, зрозуміло, не обійшовся без особи

*Сцена з вистави “Кармен” за П. Меріме. Режисер – Петро Ластівка, балетмейстер – Володимир Замлинний, художник – Наталія Руденко-Краєвська. Волинський академічний український музично-драматичний театр ім. Тараса Шевченка, 2009 р.*





Сцена з вистави “Кармен” за П. Меріме. Режисер – Петро Ластівка, балетмейстер – Володимир Замлинний, художник – Наталія Руденко-Кравецька. Волинський академічний український музично-драматичний театр ім. Тараса Шевченка, 2009 р.

самого автора. Споглядальним оком фіксує він загадкову похмурість випадкового супутника (Хосе), його несподівано відверту особисту оповідь, яка висловлена майже без оцінок, майже самими дієсловами: засміялася, забирайся, люблю, продав, не можу, корисна, вдарив. Ретельно викладає у четвертому розділі всю (непривабливу) інформацію про іспанських циганів, зібрану в подорожі. Загалом, виглядає так, наче отой заключний розділ і є для автора головним у повісті, а циганська красуня (рідкість – в Іспанії, за Меріме) постає лиш для загострення й увиразнення конфлікту. Заради справедливості, слід нагадати, що Кармен від самого початку оголосила Хосе, що “вовк із собакою не уживуться”, і називала спільну ніч звичайною подякою за послугу циганці. Вона пояснювала й демонструвала йому ставлення свого племені до всіх, хто не є циганом.

Досвідчені лібретисти, так би мовити, проігнорували “діряві панчохи” Кармен, як і хитрість, злодійську діловитість облесниці, за Меріме. Вони ввели зворушливий образ нареченої Мікаели, від якої Хосе відвернувся, тим самим обтяживши його трагічну провину. Тореро Лукаса, про котрого в повісті є лиш чутка, у лібрето персоніфікували під іменем Ескамільйо, наділили характером, що на тлі претензій Хосе здатен стати каталізатором трагедії. Замовчуючи чоловічі образи, які в повісті, завдяки спритності Кармен, були невід’ємною частиною циганського

“бізнесу”, лібретисти максимально облагородили її образ темою вільного вибору в коханні.

Добре, що глядач не заглиблюється в порівняльний аналіз цієї літератури, ані у співвідношення першооснов та видозміну ідеї у новітній п’єсі Петра Ластівки. Глядач сприймає естетичне видовище, зігране з віддачею, в супроводі прекрасної музики. Глядач побачив на сцені нове, своєму театрові він давно довіряє. Ця довіра театром заслужена, а сприйняття ретельно готували.

### Пишеться “Манчестер” – читається “Ліверпуль”

Цей жарг з приводу особливостей англійської мови асоціюється з витонченим характером гумору й, зазвичай

недосяжним для нас, поєднанням чіткого етикету з аристократичною свободою, коли йдеться про відтворення шляхетної англійської теми на екрані чи сцені.

Щось змусило Бернарда Шоу, покликаючись до грецького міфу як досконалої форми, написати загальнодоступну казку для англійців про любов і повагу до рідної мови. Для них, які, хай і з великого, але острова, поширили свою мову цілим світом. Нехай це відбувалося, головно, в імперські часи, але й зараз, коли кордони колишньої Британської імперії знову наблизилися до Острова, англійська почувається серед народів зовсім незле. Шоу прикрасив свою казку історією кохання, характерами, конфліктом середовищ і психологій, гумором... Усе заради того, щоб сказати англійцям, яким скарбом вони володіють і як треба його берегти. Це – їм, котрі мають у житку словники від староанглійської до діалектів і навіть говірок!

Тому особливо цінно, що беручи до роботи мюзикл “Моя чарівна леді” за “Пігмаліоном” Б. Шоу, Волинський театр свідомо мав “на оці” свою мету, а не просто ще одну касову музичну одиницю в репертуарі. Адже видно це відразу: з культури постанови від найперших хвилин спектаклю (режисер-постановник – Петро Ластівка), з тексту, який зіштовхує з українською несамовитий, але добре знайомий суржик, і нарешті з творчої віддачі колективу.

Отже – Лондон, не туманний і не гнітюче величний. Він – як ми його собі уявляємо. Виникає в графічних образах на легких портативних конструкціях (художник-постановник – Людмила Боярська). У сонячний день потрапляємо на вулицю, де експонується суспільна гармонія. Городяни парами, групами й поодиноці spacerують містом у синхронізованому русі

й стоп-кадрах. Зупинки дозволяють розгледіти міські типажі, пластика – помилуватися симпатією балетмейстера-постановника (Володимир Замлинний) не до натовпу – до людей.

Деся серед них виникають і обслуговуючий прощарок, і Еліза зі своєю індивідуальною суржиковою увертюрою. Там зустрічаються Хігінс з Пікерінгом. Обоє молодечого вигляду, приємно, що любовна лінія не викликати натяжки й поблажливого компромісу.

Еліза – миловида, дещо занадто доглянута, як на свій статус, безпосередня, запальна й пластична. Вона (Олена Небось) помітна серед “своїх” ще до зворушливої сольної розповіді про омріяний власний дім, тож природно й легко об’єднує побратимів у мелодії й танці.

Вокал і одночасний рух викликають незаперечну повагу до працьовитості й професійних якостей творчого складу. До того ж, театр не користується фонограмою, котра давно вже заповонила мертвим байдужим звуком українські сцени, театр дозволяє собі таку розкіш – наполегливо працювати з оркестром, домагаючись потрібного звучання (аранжування й диригування – Микола Гнатюк).

Хігінс (Дмитро Мельничук) – зосереджений на своїх інтересах, знає людську психологію, елегантно-іронічний, іноді до черствости. Досить зауважити, як спокійно й холодно відсторонюється від квіткарки, посявши сумнів своїми мовними зауваженнями й миттєво втративши до неї інтерес.

Пікерінг (Ігор Зінчук) – несподівано м’який, крім статури, нічим не нагадує полковника й виглядає добрим контрастом до жорсткватості професора.

Незборимою нахабною чарівливістю озброїв свого героя Олександр Якимчук. Волоцюга й авантюрист Дулітл – життєрадісний, вільний і самодостатній настільки, що мимоволі пробачаєш (чи радше зумисне “недобачаєш”) його від’ємні характеристики, як-от звичне вимагання грошей у дочки. Слухаючи “Та, як пощастить...”, тріо Дулітла з підручними (Гаррі – студент Дмитро Реп’юк, Джеммі – Руслан Джусь), кожен у залі підсміюється, помітивши спільність поглядів.

Хігінсова обслуга, на чолі з домоправителькою місіс Пірс, окрема, вдало дібрана багатоскладова барва. Злагоджено виконуючи функцію, справляючи враження відпрацьованим танцем, актори, дедалі більше, викликають приязнь до своїх безіменних персонажів. Організований рейвах під час купання Елізи; відверте піддражнювання Дулітла двозначною фразою “Сказала плаття не присилати”; гаряче обурення професором у спільному з героїнею танці “Зачекай, Генрі Хігінс, зачекай” – важливі сцени, виконані вокально, зіграні як пластично, так і в загальній драматургії вистави. Найсимпатичніша вигадка постановника – хор знесилених слуг, абияк звалених на тачці, що з останніх сил продовжує висловлювати підтримку Елізі.

*Олена Небось – Еліза, Людмила Савош – Клара, Дмитро Мельничук – Хігінс у виставі “Моя чарівна леді” за Б. Шоу. Режисер – Петро Ластівка, балетмейстер – Володимир Замлинний, художник – Людмила Боярська. Волинський академічний український музично-драматичний театр ім. Тараса Шевченка, 2009 р.*







*Олена Небось – Еліза, Ігор Зінчук – Пікерінг, Дмитро Мельничук – Хігінс у виставі “Моя чарівна леді” за Б. Шоу. Режисер – Петро Ластівка, балетмейстер – Володимир Замлинний, художник – Людмила Боярська. Волинський академічний український музично-драматичний театр ім. Тараса Шевченка, 2009 р.*

Місіс Пірс також проходить подібний шлях: суха зверхність прислуги особливо дошкульна; потепління в ставленні як данина працьовитості й наполегливості “цієї вуличниці”; та, нарешті, ледь не материнська опіка, тривога й гордість. Завдяки особливій виразності акторських даних, О. Осік сміливо могла б користуватися половиною власних виражальних засобів. Від цього її місіс Пірс тільки б виграла, як, наприклад, від тактовно поданої гидливої розгубленості домоправительки з першою появою Елізи в домі.

Позаду, досконало проведений акторами, торг за Елізу, перетворений на дуель психологів. Віртуозне вміння Дулітла витрусити якнайбільше з кого завгодно, чи не вперше отримує відсіч і відступає під тиском активного скепсису й впевненого блефування професора.

Позаду незрозуміле дефіле щоразу нових, не завжди вдалих, костюмів героїні, які тільки відволікають увагу від того головного, чим зайняті учасники сцени. Та й навіщо скромній нахлібниці стільки одягу, який вона, як і належало сподіватися, носить вдома з капелюшками й рукавичками?

Попереду головна чарівна ніч, яка виглядає спершу зовсім буденно: слуги падають з втоми; місіс Пірс пробує вкластися й зривається з ліжка; полковник Пікерінг прикладає до чола лід, бо не здатен спати, доки тривають нічні бої за ідею; Еліза, папугою, торочить остогидлу скоромовку; Хігінс у тисячний раз виголошує монолог про значення мови... Та раптом ми з Елізою зауважуємо, що він оспівує англійську,

поклавши голову на коліна своєї мучительки... З її гострого жалю до його знесилення й наполегливості нарешті правильно й органічно раптом пролунало повідомлення про Карла з Клариними коралями. Режисер знайшов точний поштовх, що випускає на волю кохання. Тому тріумфальне тріо Хігінс – Еліза – Пікерінг народжене орфоепічною перемогою. Та далі – “Я хочу танцювати” – спроба поділитися любов’ю з тими, хто найбільше співчував стражданням, зі слугами й місіс Пірс.

Сцена зіграна тепло й зворушливо. Трохи шкода, що для перетворення буденного світу на чарівний служницям знадобилося добути з-під англійських блуз кабареткові срібні купальники, та диво кохання все одно сталося.

А вирішальним аргументом у стилі вистави виявився небезпечний іспит – “Перегони в Аскоті”. Як фантастична зграя білих птахів виглядає аристократична ложа. Її завсідники ніби однакові – білі, та всі різні, особливі. Демонстрація костюмів не просто доречна: вони – знак приналежності, задумані з фантазією, виконані (що не менш важливо) з ретельністю, за вимогами кінокамери. Серед них навіть не відразу знаходимо Елізу, так природно вона вписалася в недосяжний для себе світ. Бажано було б цього і в інтонаціях, оскільки її колоритний текст звучить гумористично, саме контрастуючи з бездоганною добірністю вимови й манер.

Режисерське вирішення перегонів пластиком самих лише жокеїв є окрасою цілої сцени, тут бракує

хіба тільки кепі. Сцена наочно демонструє, як справді театральне мислення може обійтися без будь-чого й створити будь-що.

Щоправда, “Аскот” чітким розробленням, лаконічністю й акторським виконанням покепкував із постановників, коли б це – останнє випробування! Але далі – бал, у якому сягнути власного рівня не вдалося. Перевантаження вигадкою, люрексом, пір’ям і балетом, введення шейку як засобу “демократизації” великосвітського товариства, переакцентували досягнуте, а воно варте уваги. Його основою є режисерське прочитання, вдалий розподіл ролей та особистий акторський внесок при втіленні.

Дмитро Мельничук наділив свого молодого Хігінса веселим вольовим характером. Його персонаж виглядає вільним і органічним у манерах; навіть у темпераментних сценах, не знижуючи рівня, не дозволяє собі плебейства. Актор не тільки гостро відчуває й підтримує темпоритм вистави, але й цікавий у павзах, таке зустрічаємо нечасто. Його герой перебуває в процесі: бореться з обставинами, згодом – з настановою на мовний експеримент і тільки потім – зі самим собою та почуттям. Він, усупереч власним поглядам, “набуває серця”, доростає до кохання.

Олена Небось підійшла до ситуації, в яку потрапила Еліза, з суто жіночим розумінням. Вирва неопанованого темпераменту поступово набуває цивілізованих обрисів. Вимальовується м’який жіночий характер з непосильним вантажем кохання до Недосяжного, який не помічає, хоч би ти що робиш.

Ігор Зінчук не задовольняється млявою функціональною присутністю на тлі яскравих характерів. Його Пікерінг має своє сприйняття неймовірної пригоди. Він змінює ставлення до героїні від індіферентно-поблагливого, через зацікавлену підтримку – до щирого вболівання. І нічого дивного, коли бачимо в ньому особисту зацікавленість. Він раніше, ніж Хігінс, розгледів і оцінив дівчину. Але враховуючи почуття Елізи, з природної інтелігентності не виявляє своїх.

Вистава – жива. Попри достатній простір для уточнень і допрацювань сприймається у головному. Глядач інстинктивно утримує його в полі зору, не зважаючи на шквал режисерської фантазії на балу та у фінальних сценах, тож логічна й емоційна попередня побудова була точною.

### **За чесного злодія слово закинута**

У гардеробі никають злодії. Бадьорі жебраки з гаслами “Допоможіть... жертві терору... технічного прогресу... рекламної індустрії... сексуальної експлуатації...” помітно пожвавлюються від вашого погляду, починають настирливо набридати. Коли необачно подаєш, наздоганяють і вимагають ще. Поміж публіки у фойє вештаються підозрілі типчики. “Веселі”

дівчата просто в буфеті спокійно “клеять” клієнтів, ризикуючи нарватися на дружин. Воно й не дивно, їхні умови праці та безпеку гарантує дебели охорона, що топчеться тут, неподалік. Сутенер з лоском обласного начальника “знімає касу”. Біля центральних дверей – рум’яний, квітучий “каліка” з капелюхом і протезом, причепленим обік здорової ноги. Нічого не вдієш – “Тригрошева опера” Б. Брехта, К. Вейля й... П. Ластівки!

Серед зали спалахує то лайка, то бійка, скрізь торгують валютою. Все, як на вулиці, хто має роботу – всі працюють. Доки публіка шукає собі місця, волоцюги, злодії й повії змагаються за клієнта та перерозподіл зон впливу. На сцені, по центру, мовчки сидить ВІН (Олександр Пуц). Тримаючи паузу, своїм віком, елегантністю, вагомістю, відкрито саркастичним презирливим поглядом у зал ВІН поступово набуває значення чогось загрозливо-привабливого, як ГРІХ.

Підтверджуючи наші передчуття, навколо відразу збирається юрба, й ВІН кидає кості... На всі боки шісткою! Збільшені, вони становлять єдиний конструктивний, змістовий і виразний елемент сценографії (художник-постановник – Казимир Сікорський). В них інтер’єр і екстер’єр, лондонські завулки, конюшня, бордель, тюрма і ятки фірми “Друг жебрака”. Гуде базар Сохо, наближається коронація, йде велика гра.

“Давати солодше, ніж брати” – весело інструктує новобранців жебрацький барон Пічем (Олександр Якимчук). Його цинічна філософська концепція, перенизана добором протезів і злидарських образів, заразлива надзвичайно, вона здобуває підтримку глядача, бо впізнавана, кожен мав справу з агентами Пічема. Для переконливості “бізнесмен” покликається до Біблії (щоправда – кишенькового формату), такої собі “дуже маленької Біблії”, очевидно, маючи на увазі, що й істини в ній зменшені пропорційно до його потреб.

Асистує ритуалові посвяти в професійні жебраки Селія (Олена Небось). Приваблива, жвава, жорстка й дуже добре вміє рахувати. Добирає атрибутику клієнтам так, щоб “не передати”, щоб особливо продуктивний реквізит залишився для особливих випадків. Різницю типуажу й віку зі своєю героїнею Олена Небось перекриває легко, без награвання, демонструючи повсякчас єдиний принцип натури – “мені, мені, мені...”. Від цього вік втрачає значення, а характер стає рельєфнішим.

Але й у Пічемів, всебічно захищених від усього, знайшлася слабина – донечка Поллі (Ірина Ластівка). У рожево-салатовій сукні, з доречним помірним несмаком, під іржання труби, вона постає на порозі конюшні й нового життя. Заінтриговане хвилюючою невідомістю, наївно-чуттєве курчатко.



*Софія Коць – Люсі, Дмитро Мельничук – Макхіт, Ірина Ластівка – Поллі у виставі “Тригрошева опера” Б. Брехта, К. Вейля. Режисер – Петро Ластівка, художник – Казимир Сікорський. Волинський академічний український музично-драматичний театр ім. Тараса Шевченка, 2009 р.*

Вона копилить губку, але насправді їй подобається все: кримінальна романтика, рангом вища, ніж у батьків; всевладність Макхіта; цілком “дорослі” подарунки, що означають великі можливості в близькому майбутньому. Зараз їй ще не турбує, що поцуплені у різних людей перстень, браслет, кулон і діядема не складають гарнітуру. Але артистці вдається протягом однієї цієї сцени окреслити перспективу розвитку своєї героїні. Принаймні, зубки, показані мамі й татові, були для них несподіванкою більшою, ніж для глядача. Прощання з рідним домом і батьками вже має в основі сутичку бізнес-інтересів.

Макхітова братія – “відірви й покинь”! Матіас-Монета, Джекоб-Гачок, Роберт-Пилка, Ед, Джиммі та Волтер-Плауча Верба – індивідуалізовані, без перебору в характеристиках, навіть коли реакції залу провокують на це Ігоря Натанчука, Сергія Єрмаковича, Анатолія Сичука, Олександра Веремка, Миколу Герела й Сергія Басая. Що воно таке, наче й капітан молодий, при авторитеті, але ця органічна суміш блудливих “відморожених” поглядів і запобігливої пластики, покори й зухвалости, показує, що нове покоління в справі вже підросло, і треба озиратися.

Бездоганно розмежовані два сусідні епізоди: прийняття весільних подарунків як зняття підвищених виробничих податків, і рекомендація Макових хлопчиків шефові лондонської поліції Брауну (Руслан Джузь) як вагоме вкладення в майбутнє спільного бізнесу й кожного зокрема. Дивлячись, як саме “знайомляться”, та як Браун “приймає” всіх, стає однозначно зрозуміло, чого поліція так заповзято припхалася на

весілля. Після присяги шефа поліції на бандитському ножі згадуємо, що мафія – вічна! А чого варта сентиментальність Брауна, що здатен жорстко віддавати команду про арешт бойового друга й відразу розчулено висловлювати йому співчуття в клітці!

Так само, як сцена бандитсько-поліцейського єднання, побудована режисерською уявою над авторським текстом, виникає об’ємний образ пастора Кімбла (Анатолій Мельничук). У п’єсі – кілька реплік і факт присутності. У виставі, схвилюваний близькістю накритого столу, пастор плутається не лише в імпровізованому обряді вінчання, але й в іменах Макхітових коханок і нареченої.

Дорвавшись, нарешті, до столу, Кімбл, як факір, невідомо звідки дістає торби й кульки та починає, під шумок, гребти й пакувати все, що бачить. А далі сідає й безупинно наминає все впідряд, як востаннє в житті. Він цілком заслужено отримує панібратське зауваження Макхіта за користування ножом до лососини й відверті кпини бандюків, передбачені Брехтом. Пропускаючи (навіть без тексту) Кімбла через важливі епізоди, режисер саркастично позначає пристосовані норми взаємин, як це було з “маленькою біблією” в Пічема.

І, звичайно, “прекрасною” в цій системі постає жіноча половина – повії зі своєю зіркою Дженні-Малиною (Світлана Органіста). Вони сповнені гідності й жалюгідні водночас. За тактовно поданою шаржованою характеристикою (наприклад, Ольги Осійк у ролі Старої Повії), внутрішньо, як на сміх, претендують на якийсь драматичний зміст (ролі чи долі?). У подачі Лариси Півачук, Ольги Шульги, Тетяни Сичук, Іванни Романюк “веселі дівчата” об’єднані не тільки цеховою солідарністю, але й своєрідною мораллю, яка дозволяє без особливих рефлексій продавати будь-кого й шкодувати про це, продаючи знову.

Зрозуміла річ, що Поллі, Селія й Люсі (Софія Онищук) увінчують ряд отих Доллі, Віксен, Бетті, Моллі та Старої, імени котрої вже ніхто й не згадає. Яскрава мить осяяння Поллі в прощанні із коханим – “тобі треба... зникнути” – де дієслово набуває масштабнішого та геть протилежного змісту, просто на очах перетворюється в майнову перспективу для “курчатка”. Зворушливі одкровлення Люсі з приводу вічного кохання й накладного живота... Ображена в священному материнстві месниця-Селія, що в благородному гніві не збивається з підрахунку витрат на сукні, капелюшки та рукавички донечки. І всі вони – в гарячих поєдинках, хто витрушує заповіт з приреченого за п’ять хвилин до страти, а хто – гонорар за продаж любого друга..., аби ще встигнути з ним попрощатися й випити кави.

Можна сказати “коронація”, а можна – “свято життя”. Можна сказати “зонги”, а можна – “продо-



вження думки персонажа актором”. Все – під музику. Оркестр (аранжувальник та диригент – Микола Гнатюк) посідає особливе місце. Чи пісенька про обставини, чи солдатська, чи про заміжжя, чи про три гроші – співає наречена або сутенер – все органічно, пластично (балетмейстер – Володимир Замлинний) та страхотливо-весело. Оркестр, не кліпнувши оком, займає позицію й відіграє не тільки свій номер, але й реакції на дію, на репліки. Ці музиканти бачили багато й де тільки не грали. Танці чи похорон – їх важко здивувати, хіба вже як не заплатять. Але ж капітан заплатив при всіх!

Що ж Макхіт серед усього цього? І як взагалі грати Меккі-ножа, коли треба постійно дотягувати до власної реклами? Дмитро Мельничук, зосереджений, темпераментний, пластичний, з позірною легкістю балансує на лезі. Він вагомий настільки, щоб утримувати центр вистави, та внутрішньо рухливий, щоб вільно існувати в складному заявленому жанрі. Цинізм поглядів капітана не передбачає вульгарності; жорстокість дедалі більше виглядає необхідною PR-акцією. Всупереч рекомендації Брехта про цілковиту відсутність почуття гумору, цей Мак наділений вишуканою “чорною” іронією, що проскакує навіть перед стратою. А його вищий пілотаж між дамськими атаками навіть приваблює. Жінок – через амбіцію особисто приборкати цього урвителя, чоловіків зігріває приклад невловимого переможця. Чи не в тому справа, що Меккі ще здатен робити дурниці? Все ж таки, прощаючись із Поллі, він ще

не передбачає подальшого розвитку подій, отже має ілюзію. А вислизнувши з клітки завдяки Люсі, тікає не далі ліжка професіоналки-Сьюки, де й дочекався наступного арешту.

Може, заклопотаний нищівними класовими характеристиками, Брехт прогавив капітана? Хай би як було, Мак, оминаючи раціональну авторську концепцію “драми без героя”, пішов собі темними лондонськими завулками за логікою й законами драматургії. Адже актор, слухаючи наш скептичний сміх, розраховує на співчуття до свого Меккі. І не помиляється. Ми тішимось викупом за цього пройду, байдуже, що у виставі платять не побратими і не королева, а Він. Тож – “далі буде”! І хай допоможуть заповіді Господні всім: тим, іншим і нам, грішним.

### Маска містифікації

Випадково чи ні, але драматургія усіх трьох вистав – різної міри літературна містифікація, особливе й цікаве явище в історії світової літератури. Воно об’єднує авторів різних епох, національностей, різного ступеня обдарованості й таланту. Звичайно, серед містифікацій часто можна знайти зразки грубої підробки, дешевої халтури, того, що зазвичай називають “на вербі груші”. Але найкращі зразки містифікації, безсумнівно, факт літератури. Читаючи їх, ми віддаємо змісту, стилю, ідеї, образам, не переймаючись тим, що стали мимоволі учасниками вишуканої тонкої гри, мистецького обману. Трапляються випадки, коли ми за цей обман вдячні.

*Сцена з вистави “Тригрошева опера” Б. Брехта, К. Вейля. Режисер – Петро Ластівка, художник – Казимир Сікорський. Волинський академічний український музично-драматичний театр ім. Тараса Шевченка, 2009 р.*



Усім, хто знайомий з творчістю П. Меріме, пам'ятні його знамениті витівки: спершу збірка романтичних п'єс авторства вигаданої іспанської актриси Клари Газуль; а потім збірка "Гузла", приписана уявному сербському народному співцеві Маглановичу. Про художній рівень цих літературних підробок можемо судити не тільки з власних вражень. Скажімо, на "Гузлу" похвальною статтею відгукнувся Гете, а Пушкін, у захваті, переклав 11 пісень для власного циклу "Пісні західних слов'ян".

Записані в численних мандрівках народні пісні й перекази Меріме часом теж включає до своїх книг, як "Коломба", "Нотатки про подорож Корсикою", "Локіс" і, звичайно, "Кармен". Ця літературна містифікація Меріме була повторно містифікована лібретистами, і саме в оперному трактуванні зафіксувалася в суспільній свідомості й зазнала всесвітньої слави. Мабуть, це й спокушає новітніх авторів періодично переглядати концепцію й навіть сюжет у різних жанрах театру, балету, кіно. Не пригадую або не знаю таких, які б працювали з оригіналом. Зазвичай це – варіації дуже емоційного оперного викладу, що менше або більше віддаляються від нього.

Цікава творча спроба Петра Ластівки, на мій погляд, зустрілася з опором матеріялу. Він (матеріал) не виявив бажання підкорюватися містифікації третього ступеня, де раціональна розбудова центрального образу за рахунок інших, не менш важливих, розчинила конфлікт та ідею.

Бернард Шоу – один із талановитих письменників, які не встояли перед досконалістю грецького міфу про Пігмаліона й Галатею. Овідій, Ж. Ж. Руссо, Г. Кайзер, Є. Баратинський та інші включали цей мотив як основний конструктивний елемент своїх творів. Пігмаліон – один із багатьох персонажів грецької міфології, що самим фактом свого існування, ідейною чіткістю підтримують духовні пошуки письменників і драматургів. Міфи про Орфея, Евридику, Прометея, Сизифа постійно оживають на сторінках романів та п'єс європейських чи американських письменників.

Блискучий театральний критик і драматург, з іменем якого пов'язаний цілий етап в еволюції англійського театру, Шоу ніколи не приховував своїх намірів удосконалити, "олюднити" буржуазне суспільство. Містифікація "Пігмаліона" прислужилася йому для виявлення конфлікту між зовнішньою культурою (мова, манери) та духовними цінностями людини. В цей період (1913) упертий ірландець ще був оптимістом, переконаним у можливості прогресу. Мабуть, саме тональність продовжує забезпечувати незрівнянну популярність "Пігмаліона" у "драматургії ідей", де освічений, вишукано-дотепний, парадоксальний розум Шоу постає в захоплюючій красі.

Режисерська уява Петра Ластівки значною мірою пододала небезпідставний стереотип сприйняття, мовляв, "де вже нашому теляті вовка з'їсти". Вистава "Моя чарівна леді" здатна претендувати, незважаючи на легкість жанру, на серйозну естетичну дискусію. І разом з тим показала нам, застерегла, наскільки небезпечними можуть бути пустощі, які позбавляють міф головної його риси – гармонії.

"Тригрошева опера" (1928) була однією з перших п'єс Б. Брехта.

Уже досить відомому драматургові саме вона принесла найбільший успіх, спершу в Німеччині, далі за кордоном.

Проте, загальновідомо, що "Тригрошева опера" не є оригіналом. Рівно за двісті років перед тим англійський драматург Джон Гей написав "Оперу злидарів", задуману як пародія на опери Генделя та як сатира на сучасну авторів Англію. Цікаво, що сюжет підказав Джонатан Свіфт, а Меккі-ніж мав історичних прототипів – знаменитих злодіїв XVIII ст. Джонатана Вайльда та Джека Шеппарда, злидарів та волоцюг, які відзначалися спритністю, жорстокістю, але й своєрідною душевною величчю. Ці постаті справили враження не тільки на Д. Гея. Наприклад, Даніель Дефо містифікував "мемуари", начебто написані розбійником у тюрмі, й видрукував їх під назвою "Оповідь про всі грабунки, втечі й інші справи Джека Шеппарда".

Брехт майже не змінив зовнішнього сюжету "Опери злидарів". Переробка полягала в акцентуванні класових характеристик персонажів, а через них і буржуазного суспільства. Скажімо, якщо в Гея персонаж Пічем – спритний підприємець, а Макхіт – благородний розбійник, то за Брехтом вони обоє – буржуа й підприємці, однакові за суттю, незважаючи на формальні відмінності. Перенесення дії на сто років пізніше до вікторіанської Англії, перейменування тюремного наглядача Локіта (у Д. Гея) на шефа лондонської поліції Брауна, введення нового персонажа – священика Кімбла дозволило Брехтові наголосити на зрощенні державної машини з криміналітетом.

У чималій сценічній історії "Тригрошевої опери" прочитання Петра Ластівки й Волинського театру не повинно загубитися. Поглиблений, власне режисерський, аналіз суті подій, образів і взаємовідносин жодною мірою не понизив у правах фантазії постановників. Вистава – яскрава, актори працюють не тільки на фабулу. Легкі косметичні злободенні доповнення тексту виявилися не головними у сучасній співзвучності матеріялу. Гра з глядачем захоплює єдністю простору, ритму, виразних індивідуальностей, а головне – змісту, в якому зверхність нашого сміху залишає нам надію.

Любов КИЯНОВСЬКА

## ІГОР КУШПЛЕР – ПРЕМ'ЄР ЛЬВІВСЬКОЇ ОПЕРИ



Ігор Кушплер

Серед сучасних львівських оперних співаків яскравою і багатою на видатні звершення творчою долею вирізняється народний артист України Ігор Кушплер. За сорок років своєї артистичної кар'єри він виконав близько п'ятдесяти ролей на сцені Львівського національного академічного театру опери і балету ім. С. Крушельницької. (Коли співак тільки прийшов у театр, він ще носив ім'я Івана Франка, та й статус національного здобув набагато пізніше). Такий щедрий мистецький ужинок будь-хто інший сприйняв би як цілком самодостатній підсумок професійної діяльності і мав би всі підстави “спочивати на лаврах”. Однак для Ігоря Кушплера така односпрямованість реалізації мистецького “я” аж ніяк не притаманна: маючи характер не тільки цілісний і позитивно наставлений до світу, але й сповнений запалу до розмаїтих можливостей творчого самовираження, він постійно рухається в різних напрямках. Ніби не досить йому було ще в час навчання у Львівській консерваторії вокального факультету, тим більше в класі таких знаменитих педагогів як Остап Дарчук та Павло Кармалюк – він зажагнув неодмінно здобути ще другу спеціальність – диригента в класі метра Юрія Луціва. І це невгамовне бажання охопити, пізнати ще щось не полишає співака протягом всього творчого шляху, змушуючи шукати все нових і нових виявів духовної енергії.

А в своїй професійній діяльності І. Кушплер часто робив кроки неочікувані і, на перший погляд, навіть екстравагантні. Так, наприклад, уже як визнаний молодий оперний співак, він з успіхом і немалим задоволенням співав естрадні пісні. Ті, хто пам'ятає львівські телевізійні недільні концерти на замовлення (початок 80-х років), неодмінно назовуть “Танго нежданної любови” В. Камінського на слова Б. Стельмаха, зняте ще в радянський



Ігор Кушплер – Граф Ді Луна в опері “Трубадур” Дж. Верді. Київський академічний театр опери і балету ім. Т. Шевченка, 1992 р.



Ігор Кушплер – Івашко в опері “Одеська балада” Б. Янівського. Львівський академічний театр опери і балету ім. І. Франка, 1986 р.



Ігор Кушплер – Дон Жуан в опері “Дон Жуан” В. А. Моцарта. Опера студія Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка, 1975 р.





*Ігор Кушплер – Вольфрам в опері “Тангойзер” Р. Вагнера.  
Львівський академічний театр опери і балету ім. І. Франка, 1986 р.*

*Галина Чорноба – Тетяна, Ігор Кушплер – Онегін в опері “Євгеній Онегін”  
П. Чайковського. Львівський академічний театр опери і балету ім. І. Франка,  
1988 р.*



час за законами повноцінного телевізійного кліпу. Ігор Кушплер зі співачкою Наталією Вороновською вишукано і по-театральному ефектно не просто заспівали – розіграли цю пісню як справжню сюжетну сцену.

“Не дай Боже тобі жити в час перемін”, – говорили китайські мудреці. Але багато наших видатних митців торували собі дорогу саме в такі часи під жорстким ідеологічним пресом. Не обминула ця доля й Ігоря Кушплера. Співакові довелося зустрічатися не лише зі світовими шедеврами, в яких він грав головні ролі, але й із замовними радянськими операми, як-от із оперою М. Кармінського “Десять днів, які потрясли світ”, наскрізь ідеологізованою політичною агіткою, де Кушплер був призначений на роль... одноногого матроса, і вокальна партія більше нагадувала промови комуністичних ораторів та масові пісні сталінської доби, ніж музичну мову, достойну сучасної опери. Проте така неоднозначна артистична практика, яка змушувала його не лише з повною віддачею занурюватися у ті ролі, для яких він почував себе створеним (а це насамперед роботи у вердієвських операх), але й у ті, де йому доводилося під мікроскопом шукати хоч якесь раціональне зерно змісту і ліпити переконливий образ, загартувала його професійну волю і розвинула аналітичні здібності. “Опір матеріялу”, різний художній рівень музики, яку він переспівав протягом перших років своєї сценічної діяльності, спонукали його невтомно шукати особливих нових методів входження в образ, і, як не парадоксально, навіть вдосконалили його професійну майстерність.

З роками Ігор Кушплер усе яскравіше, рельєфніше репрезентував психологію своїх героїв, дбаючи не лише про чистоту і виразність вокальної інтонації, але й передусім про те, що саме ця інтонація виражає, який має прихований емоційно-психологічний підтекст. У всіх операх, особливо ж у творах улюбленого ним Верді, цей підхід справді виявився найпліднішим. Адже герої цього геніального італійського композитора розкриваються не лише в драматичній дії, але передусім у музиці, саме через єдність протилежностей, через тонку градацію відтінків їхніх складних характерів. Тож провідний соліст Львівської опери, що переспівав чи не увесь вердієвський репертуар – Ріголетто і Набукко в однойменних операх, Жермон у “Травіяті”, Ренато в “Балі-маскарад”, Амонасро в “Аїді” – все життя пізнавав і перевтілював безкінечні глибини їхніх страждань, сумнівів, помилок і героїчних діянь.

З такою ж міркою підходив Ігор Кушплер і до іншої сфери оперного мистецтва, близької і сердечно пережитої ним: української класики і сучасних вистав. Як відомо, меломанів не надто розпещували національним репертуаром у радянський час, та й нині українські вистави посідають значно скромніше місце на сценах, ніж би це вартувало в незалежній державі. Двадцять років тому на заваді стояли найперше ідеологічні міркування, імперські перепони, тепер – фінансові причини, а зрештою, й недостатній рівень культурно-національної самосвідомості осіб, від яких залежить доля українського оперного мистецтва. До честі співака, він упродовж усіх де-

сятиліть праці, хоча би на якому “голодному пайку” сиділа у Львові українська опера, постійно грав у національних виставах. Від Султана в “Запорозжці за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського до Поета в “Мойсеї” М. Скорика – таким є широкий діяпазон українського репертуару відомого артиста. До кожної з цих ролей він підходив з великою любов’ю, переконанням, відшукував ті акценти, які дозволяли помітити, відчутти в музиці природу національного характеру. Тож знаменно, що й для свого ювілейного бенефісу в лютому 2009 р. Ігор Кушплер обрав партію Михайла Гурмана в опері “Украдене щастя” Ю. Мейтуса за п’єсою І. Франка.

Опера ця взагалі знакова і для української традиції жанру, і для Львівського театру зокрема. Автор її, колишній соратник Леся Курбаса і творець музики до його вистав у театрі “Березіль” у Харкові, пізніше вимушений був відректися від славетного режисера, щоби не повторити його долі. На львівській сцені “Украдене щастя” вперше поставлена в 1961 р. (режисер В. Данченко, диригент Я. Вошак, художник Є. Лисик). Поставка увібрала в себе дух шістдесятництва з його природністю почуттів, алегорією вияву



Ігор Кушплер – Михайло, Володимир Ігнатенко – Микола в опері “Украдене щастя” Ю. Мейтуса. Львівський академічний театр опери і балету ім. І. Франка, 1989 р.

свободи людського духу і права вибору власної долі, і була повною протилежністю у самому художньому виразі до залізобетонних штампів соціалістичного реалізму.

Сучасна вистава, яку здійснили режисер Ф. Стригун, диригент М. Дутчак та художники М. і Т. Риндзаки, не просто зберігає і плекає традицію першого спектаклю, створеного талановитими попередниками майже півстоліття тому: у ній розкрито ті підтексти, наголошено ті суперечливі колізії, які в умовах жорсткої ідеологічної цензури доводилося залишати прихованими. І власне для яскравого драматичного, багатого на різні емоційно-психологічні відтінки таланту Ігоря Кушплера така концепція вистави видавалась найспівзвучнішою. У напрочуд вдало укладеному ансамблі-трикутнику (партнерами співака виступили блискучі актори-співаки Володимир Ігнатенко – Микола та Любов Качала – Анна), де кожен є водночас і жертвою обставин, і винуватцем трагедії, Михайло Гурман розкривається винятково яскравими барвами, як постаті на полотнах Олекси Новаківського. Кушплерові у цій ролі не бракує ні суто акторської віртуозності (чого варта хоча б сцена, коли Михайло легко як пушинку бере Анну на руки і кружляє з нею по хаті кілька хвилин!), ні блиску виконання сольних номерів (як, наприклад, пісні “Треба жити, як живеться”, такого собі українського відповідника пісеньки Герцога з “Ріголетто”), але найголовніше в його інтерпретації все ж не це. Головний акцент співак кладе на ансамблевій сцені, де він або протистоїть своєму антагоністові Миколі Задорожному, або пристрасно і владно повертає собі єдину любов життя – Анну. У цій взаємодії характерів кожен з героїв виявляє себе якнайхарактерніше, і водночас – у цьому й полягає незрівнянна творча інвенція і Франка-драматурга, і Мейтуса-композитора, і постановників, і виконавців – під впливом екстремальних життєвих обставин здатний перейти у свою протилежність. У несподіваності цих метаморфоз, коли тихий затурканий Микола раптом спалахує убивчим гнівом, совіслива й богомільна Анна наважується знехтувати суспільною думкою, а бунтар Михайло в останні хвилини життя відкриває в собі духовну висоту всепрощення, якраз і полягає найсильніше естетичне враження від вистави.

Бенефіс Ігоря Кушплера у ролі Михайла Гурмана символічно висвітлив головну сутність його артистичного “єго”: багатогранність, мінливість образів, які він впродовж кількох десятиліть втілює на сцені, надзвичайну чутливість до найтонших відтінків характеру, природну єдність всіх компонентів: вокальної інтонації, звісно, як центрального елементу, але й руху, жести, міміки і того невловимого “ледь-ледь”, якому немає для окреслення відповідника в арсеналі навіть найвибагливішого критика, але яке так сильно відчуває кожен слухач.

Любов КИЯНОВСЬКА,  
Лідія МЕЛЬНИК

## ПРАПРЕМ'ЄРА ОПЕРИ “ДОВБУШ” СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА

Серед об'ємної творчої спадщини Станіслава Людкевича опера “Довбуш” (1955) має чи не найтяжчу долю. Вона практично не звучала і ніколи не була поставлена. Винятком можна назвати хіба що концертне виконання 1956 р., про яке згадує професор Стефанія Павлишин. У 1970-х народний артист України Ігор Лацанич зробив спробу записати музику опери у двох діях і окремі номери. Запис відбувся на Львівському телебаченні. Але ж сценічний, а тим більше музично-сценічний твір, що не отримав своєї повноцінної реалізації, не може бути сприйнятим і усвідомленим як завершений артефакт.

Тому, готуючись до святкування 155-річного ювілею Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка та 50-річчя оперної студії академії, а тим більше в ювілейний рік Станіслава Людкевича – 130-річчя від дня народження – керівництво Академії та творчі колективи, передусім диригентська, вокальна кафедри та кафедра оперної підготовки вирішили відзначити ці ювілеї не стільки пишними та розмаїтими акціями, скільки історичною мистецькою подією: постановою опери “Довбуш” С. Людкевича – одного з директорів Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у 1910–1914 рр., довголітнього заві-

*Сцена з опери “Довбуш” С. Людкевича. Диригент-постановник – Іван Юзюк, режисер – Галина Воловецька, художник – Тадей Риндзак, костюми – Оксана Зінченко. Національний театр опери і балету ім. С. Крушельницької, Оперна студія Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. 28 квітня 2009 р. Світлина Інни Шкльоди.*





дувача кафедри теорії музики та композиції, а передусім знакової постати в галицькій музичній культурі ХХ ст.

Завдання насправді виявилось навіть складнішим, ніж видавалося на початку: не відредагована остаточно опера потребувала істотного доопрацювання, редакції, завершення цілості. За істинно титанічну працю взявся професор Іван Юзюк, завідувач кафедри оперної підготовки. Робота тривала довше, аніж спочатку планували, тому дату прем'єри кілька разів переносили, аж врешті 28 квітня 2009 р. прем'єра і ювілейні урочистості відбулись на сцені Національного театру опери і балету ім. С. Крушельницької. Диригентом-постановником та автором музичної редакції опери виступив професор Іван Юзюк, а виконавцями – студенти й учасники хору й оркестру оперної студії Львівської музичної академії. Прем'єра зібрала повний аншлаг. Адже постава вийшла далеко за межі звичайних студентських робіт – у декораціях роботи Тадея Риндзак і костюмах Оксани Зінченко, режисурі Галини Воловецької, з ефектними хоровими й навіть танцювальними сценами (хормейстер – М. Телішевський, балетмейстер – О. Бобків) учасники студії репрезентували повноцінне оперне полотно. Недаремно академік О. Тимошенко, присутній на святкуванні, зауважив: “Серед Оперних студій українських музичних академії львівська на сучасному етапі може бути визнана найкращою”. Приймаючи цей комплімент з належною часткою самокритичності, все ж належить відзначити загалом достойний рівень виконання опери, який продемонстрували колективи Академії. Художній керівник Оперної студії – Юрій Бервецький – поважно доклався до успіху вистави.

Водночас невідомий твір С. Людкевича викликав чимало зауважень. Тому на запитання – чи можна цілком позитивно оцінити і саму оперу, і її поставу? – годі відповісти однозначно. Заплутане лібрето, складні та не завжди зручні для виконання сольні вокальні партії деколи важко давалися не лише виконавцям, але й слухачам. Попри численні ефектні моменти, багате оркестрування, масштабні хорові сцени, важко було позбутись враження переобтяженості музичної тканини, іноді істинно вагнерівської “монотонії розкоші”. Попри цитування низки відомих опришківських пісень національний дух музики також відчувається опосередковано. Видеться, що причиною тому доволі одноманітна метрика текстів (нагадаю, що автором лібрето був сам композитор, філолог за освітою, поет, що в юності належав до “Молодої музи”) з переважаючою маршовістю.



*Сцена з опери “Довбуш” С. Людкевича. Диригент-постановник – Іван Юзюк, режисер – Галина Воловецька, художник – Тадей Риндзак, костюми – Оксана Зінченко. Національний театр опери і балету ім. С. Крушельницької, Оперна студія Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. 28 квітня 2009 р. Світлина Інни Шкльоди.*

Щодо виконавців головних ролей думки теж розділились. Окремо слід відзначити блискуче виконання партії Ксені; студентка V курсу Львівської музичної академії Іванна Комаревич з честю витримала випробування і навіть зуміла створити переконливий драматичний образ пристрасної й підступної гуцулки. Вдалим образ Марійки створила і студентка Оксана Коломієць. На жаль, соліст оперної студії Віталій Домарецький у ролі Довбуша не завжди відповідав своїй ролі. Щоправда, в цьому можна частково звинуватити й сценографа та режисера, які чомусь надали героєві-опришку комедійних рис, начепивши йому буфонадну перуку та позбавивши персонажа вольових імпульсів. Попри всі зусилля, складність самих оперних партій не дала остаточно розкритися й таким перспективним виконавцям як В. Соболев (Василь), М. Корнута (Штефан) та ін. Не завжди вмотивований з позиції логіки розгортання оперного сюжету суперечливий образ Кузьми (О. Борути) молодий співак доволі ефектно розкрив як “чорний характер”, проте і йому дещо бракувало цілісності.

Можливо, з перспективи часу такий цікавий для музичної історії твір, як опера С. Людкевича “Довбуш”, потребує певного переосмислення, доопрацювання, навіть осучаснення, а не сліпого дотримання традиції того часу, коли був написаний. Переосмислений, він міг би сприйматися не лише як данина шани, акція, цікава тільки з ознайомчого погляду, але й як певна частка музичної спадщини, актуальна й сьогодні.

Уляна РОЙ

## В ГОСТЯХ У “ЗОЛОТОГО ТЕЛЕСИКА – 2009”

Театр ляльок зачаровує глядачів магією перетворень. Відбувається чудо, чудо оживлення предмета, який стає чимось схожим на людину. Предмети і ляльки набувають при тому макро- і мікрокосмічних значень та символів, що дозволяє промовляти не тільки до дітей, як це стереотипно уклалося у нашому суспільстві, а й до дорослих, зачіпаючи найрізноманітніші проблеми сьогодення.

На міжнародному фестивалі “Золотий Телесик”, що всьоме проходив у Львові (19 – 22 травня 2009 р.), світ ляльок і предметів на сцені Львівського обласного театру ляльок оживляли професіонали-лялькарі з України, Білорусії, Польщі й Росії, а також студенти-випускники навчальних вишів Вроцлава, Дніпропетровська, Києва, Львова і Харкова. Фестиваль три-

вав чотири дні – і щодня відбувалося чотири-п’ять вистав, поміж якими був час для обговорення побаченого та висловлення сподівань щодо наступних вистав-учасниць фестивалю.

Розпочав фестивальний огляд Брестський театр ляльок виставою “Царівна-жаба” Д. Рижова. Щоб розповісти історію про Івана-царевича та Принцесу-жабу, режисер Д. Нуязін використав вертепну – батлейську – скриню на колесах, яку художник Т. Нерсісян розмалувала солярними знаками в стилі “лубкового” живопису. Подібно як у вертепі, ляльки грали на двох рівнях: царські палати розташувалися на верхньому, а болото і покої Івана-царевича – на нижньому. Вистава була вирішена у жанрі народного театру мандрівних казкарів, от тільки не завадило б вертепну скриню поставити ближче до глядачів, тоді враження були б яскравішими, бо на сцені, хоча вона у львівському театрі й невелика, вертепні (тростинні) ляльки навіть з середніх рядів виглядали маленькими і не втримували уваги глядачів, на відміну від інтермедійних пісень і танців, значно жвавіших і цікавіших.

Чернівецький обласний театр ляльок показав “Повелителя снів” за сценарієм С. Новицької та Р. Неупокоева, в основі якого – біблійна історія Йосифа, проданого в рабство рідними братами. Йосиф та

*“Арлекін, або слуга трьох панів” за Г. Юрковським. Режисер – Б. Азаров, художник – Р. Рестенко. Кримський академічний обласний театр ляльок.*



його брати у виставі представлені верховими ляльками, а для створення образу Повелителя режисер Р. Неупокоев використав принцип чорного кабінету (у цьому просторі завдяки галогенним лампам на сцені світяться яскраві речі: білі, салатові, червоні). Отож, створивши в чорному кабінеті на сцені візуальний ряд кольорових тканин, що їх у певні символи уклали актори в чорних плащах, з допомогою диму та гучної музики режисер і художник Т. Виходцевська хотіли представити того наймогутнішого Повелителя, який керував долями Йосифа та єгипетського народу. Проте, біла стрічка, що супроводжувала дію та реагувала наче тасьма кардіографа на голос Повелителя, і сам металічний звук голосу, викликав асоціації з машинним, запрограмованим голосом, дещо схожим на голос Зла у фільмі “П’ятий елемент”. І в усьому цьому гаморі губилася історія Йосифа, вона ставала такою маленькою, другорядною. Поєднати принцип чорного кабінету та гру верхової ляльки, так би мовити, при світлі, досить складно, і хвала театру, що він узвся за це, але, мабуть, бракує ще майстерности та вправности, щоб досягнути повного “магічного ефекту” (звичайно, потрібно зважити, що вистава гастрольна і вперше виконується в іншому, не “домашньому” приміщенні).

Маріонеток на сцену фестивалю привіз лише Кримський академічний обласний театр ляльок у виставі “Арлекін, або слуга трьох панів” за п’єсою Г. Юрковського в режисурі Б. Азарова. У блискучій комедії дель’арте головних героїв насправді було двоє – лялька-маріонетка та актор, що нею керував (О. Шило). Разом вони мали творити цільний образ Арлекіна. Та глядачі, без сумніву, уподобали “живого” героя у майстерному виконанні актора, а не його бліду копію-ляльку. Вистави театру ляльок, де живий план, пантоміма, вокальні і танцювальні номери творили значну частину дійства, набули поширення з початку 70-х років ХХ ст. під назвою вистав “третього жанру”. Звичайно, свого часу вони стали свіжим віянням у ляльковому мистецтві, проте сьогодні ми розуміємо: якщо актор у виставі переважає – то в чому тоді полягає різниця між дійствами лялькового і драматичного театру? Невже формо- та образотворчі можливості ляльки вичерпалися і без живого плану годі обійтись? На ляльковому фестивалі

хочеться бачити тріумф ляльки, який одночасно стане й тріумфом майстерности лялькаря. На жаль, окреслення “третього жанру” можна приписати майже всім виставам цього фестивалю.

Найчастіше на сцену виходили планшетні ляльки, і це свідчить про неабияку популярність цієї форми у театральних художників та режисерів. Наприклад, у виставі Волинського академічного обласного театру “Жмуточки по завулочках” Г. Остера (режисер – Б. Азаров) художник Л. Рестенко створила кольорові ляльки в стилі глиняних дутих скарбничок (найвідоміших у вигляді свинки). Своєю яскравістю та об’ємними формами вони привертали увагу, проте не мали потрібної театральности, не кажучи про те, що акторам важко було ними керувати.

Найінтерактивнішою на фестивалі виявилася вистава “Бука” М. Супоніна (переклад з російської та постава В. Підцерковного, сценографія і ляльки Р. Котерліна) Івано-Франківського академічного обласного театру ляльок ім. Марії Підгірянки. Щоб розвеселити набурмосеного зайця Буку, сценічні персонажі активно впроваджували до гри глядачів: загадували загадки, давали завдання, навіть дозволили вийти на сцену разом із Чарівником (що виявилось досить небезпечним для психіки деяких сміливців). Глядачі цілковито перебували “у виставі”. Хотілось би побажати: не пірнути з головою у надрухливість і зважати на тривалість вистави – процес перевихован-



“Царівна-жаба” Д. Риждова. Режисер – Д. Нуянзін, художник – Т. Нерсісян. Брестський театр ляльок (Білорусь).





*“Жмучочки по забулочках” Г. Остера. Режисер – Б. Азаров, художник – Л. Рестенко. Волинський академічний обласний театр ляльок.*

акторів. Навіть дуже серйозна, недитяча тематика спектаклю аж ніяк не виправдовувала присутність цієї аматорської вистави у фестивалі професійних колективів. Інша річ – гостинність та дружні міжнародні мистецькі стосунки...

Вистава “Принцеса на даху” за п’есою та в режисурі М. Логінова російського Волгоградського обласного театру ляльок залишила у душі відчуття чарівної театральної казки. Двоє акторів розповіли зі сцени повчальну історію про те, як каприз принцеси довів цілу країну до кризи, але здоровий глузд усе-таки переміг. Персонажів у виставі було близько сімнадцяти, і всі були такими колоритними та цікавими, дотепними, одне слово – театральними.

ня доволі тривалий, проте глядачі віком від трьох до семи років, мабуть, цього ще не усвідомлюють.

Казка “Про курочку Рябу” вабить до себе митців театру ляльок так само, як Шекспір – драматичні театри: немає такого театру ляльок, де б у репертуарі не було чергового варіанту цієї справді загадкової історії. Російський державний театр ляльок з міста Набережні Челни привіз на фестиваль виставу “Загадка курочки Ряби” М. Бартенєва у режисурі С. Іваннікова. Зазвучало одвічне питання: чому слабка і маленька Мишка змогла розбити яйце, а набагато дужчі і більші Дід та Баба – ні? Відповідь шукали у зміні національності Діда та Баби: вони були то росіянами, то англійцями, то гангстерами-американцями; в кінці не обійшлося без зброї, американських боксерок та миші-переростка – дотепно, але грубо (подібне “Криве дзеркало” діти бачать на голубих екранах щотижня)...

Польський театр “Логос” з Лодзі привіз на фестиваль виставу “Сповідь у дереві” Я. Вільковського в режисурі В. Вільхельмана. Зі сцени сповідався різьбар: він скривдив свої творіння тим, що не зробив їх такими, якими вони б хотіли бути. У діалогах персонажів звучали роздуми про стосунки між Богом та людиною, про відповідальність за гріх. На жаль, дерев’яні фігури анітрохи не грали, залишаючись мертвими предметами у руках

Саме такою уявляється вистава театру ляльок: світ, створений художником Е. Мініною, доповнюється новими можливостями тієї чи іншої ляльки, дівої сценографії, а живий план органічно вписується у вигадану реальність відповідними ролями, у цьому випадку – Сонця й Місяця.

Перлиною фестивалю стала вистава Закарпатського обласного театру ляльок “Недотепа із Вертепа” за п’есою Д. Кешелі в режисурі О. Куцика (художник-

*“Загадка курочки Ряби” М. Бартенєва. Режисер та художник – С. Іванніков. Російський Набережно-челнинський державний театр ляльок.*



*“Сповідь у дереві” Я. Вільковського. Режисер – В. Вільгельман, художник – Е. Дітріх. Театр “Логос” (м. Лодзь, Польща).*

постановник – Ярослав Данилів). Ця вистава здобула уже визнання і багато нагород на інших фестивалях. Показана ж у Львові вперше, вкотре викликала захоплення, зачарувавши всіх глядачів (і дітей, і дорослих, і професійних учасників фестивалю, і звичайного глядача) високопоетичним художнім оформленням, майстерним акторським виконанням, тонко й театрално відтвореними мовними та звичаєвими особливостями закарпатців і (невід’ємно) режисерським умінням синтезувати все це у цілісну багатобарвну мистецьку картину.

Особливість львівського фестивалю в тому, що разом із професійними акторами на сцені показали своє вміння володіти лялькою студенти-лялькарі театральних шкіл із Вроцлава, Дніпропетровська, Києва, Львова та Харкова. Це було цікаво насамперед майстрам сцени, акторам та режисерам з інших міст, адже молодь через кілька років прийде в професійний театр і стане поруч із старшими на сцені. Це також стало нагодою побачити роботи студентів, а згодом, на конференції, обговорити особливості й методику виховання і навчання акторів та режисерів театру ляльок у різних навчальних закладах.

Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого показав ди-

*“Недотена із Вертена” за Д. Кешелею. Режисер – О. Куцик, художник – Я. Данилів. Закарпатський обласний театр ляльок.*



пломну виставу 4-го курсу “Все шкереберть” Д. Бісета у режисурі М. Яремчука (художнього керівника курсу). Двоє мімів, що анімували увесь створений на сцені художником особливий світ, розповіли глядачам зворушливу історію про свинку, що хотіла літати. Затишну атмосферу на сцені створив художник Т. Торбенко такими домашніми і водночас незвичними речами, що наповнювали простір – годинники, столик, вікно, гніздо пташки, місяць, маленька сцена, де живуть поросятко та його мама ... Два міми існують собі у своєму світі, де, наприклад, у поштовій скриньці оселилась качка, а мишка надгризає місяць, немов якийсь величезний кусень сиру. Вистава за-

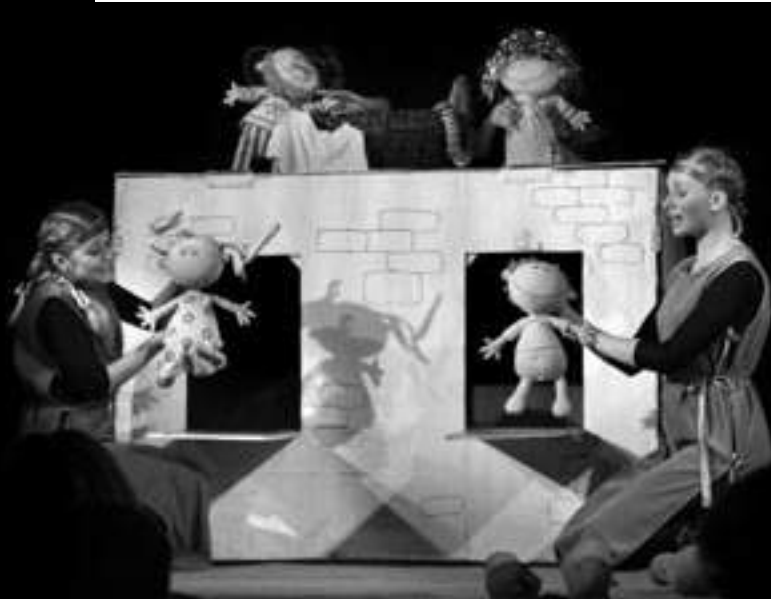


*“Гуси-лебеді”* О. Благіна. Вистава студентів третього курсу Харківського університету мистецтв ім. І. Котляревського (мистецький керівник курсу – С. Фесенко). Режисер – Д. Нуянзін, художник – П. Нерсіян.

лишила дуже тепле, затишне враження від створеної на сцені атмосфери та від вправної гри студентів.

Харківський університет мистецтв ім. І. Котляревського представляли студенти третього курсу (художній керівник С. Фесенко) із виставою “Гуси-лебеді” О. Благініна (режисер-постановник – Д. Нуянзін, художник – Т. Нерсіян). Щоб розповісти історію про викрадення гусьми Іванка, молодшого братика Оленки, актриси (цілковито жіночий колектив) на сцені і співали, і танцювали, активно використовуючи увесь простір сцени. Глядачі могли побачити майстерність кожної студентки, вокальні здібності, пластику руху, ансамблевість колективу тощо. Бракувало ляльок – активно присутніх на сцені було всього дві – Оленка та Іванко, яких перекидали з рук до рук. Усі інші персонажі (Піч, Яблунька, Баба Яга) – представлено живим планом, що давало змогу студенткам показати свої здібності драматичних актрис. Особливо епату-

*“Все шкереберть”* Д. Біссета. Вистава студентів Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого. Режисер та мистецький керівник курсу М. Яремчук, художник – Т. Торбенко.



вала глядачів (і дорослих, і малих) еротично-збаблива Яблунька а la Верка Сердючка.

Студенти-лялькарі третього курсу Львівського національного університету імені Івана Франка (мистецький керівник О. Куцик) представили свою роботу у виставі “Тарас” Б. Стельмаха (режисер – С. Брижань, художник – М. Ніколаєв). Вистава зіткана із символів, метафор, фольклорних цитат, істинно мистецьких перетворень, що є цікавими для українознавця, культуролога, фольклориста, театрознавця, а для юних глядачів, учнів середнього та старшого віку, на котрих розрахована ця робота, це ще й надзвичайно пізнавально. Вистава зі складною, майже

симфонічною партитурою пластики, голосоведення, вокалу вимагала від студентів особливої уважності та зосередженості. Проте, щоб створити узагальнюючі образи – Козака, Предків, Генія, Долі, Безталання, потрібен, крім молодечого запалу, ще й досвід (і життєвий, і професійний), а він приходить з роками. Будемо сподіватися, що такий есперимент із перенесенням вистави діючого репертуару до навчальної програми студентів став дуже важливим щаблем у їхньому фаховому зростанні.

Студенти четвертого курсу Вищої театральної школи ім. Людвіка Сольського в Кракові (Вроцлавська філія) показали дипломну виставу “Життя у шкаралупі” в режисурі І. Брашинської. Ця вистава однозначно вирізнялася серед інших студентських робіт. Випускники працювали із запрошеним режисером, викорис-







*“Принцеса-стрибунка” Л. Дворського. Вистава другого курсу Дніпропетровського обласного театрально-художнього коледжу. Режисер та мистецький керівник – О. Самохвалова, художник – М. Диргильова.*

товуючи складний матеріал – це і пісок, і розрізнені частини дитячих ляльок, і вода, і манекени, і навіть хімічна реакція сполук, що перед нами творили “свою дію”. Виставу можна назвати роздумами над оживленням і життям предметів – чим, власне, і займається сучасний європейський театр ляльок. Дійство стало підґрунтям довгих дискусій студентів-театрознавців про сутність театру ляльок і його можливості. Своєрідним висновком стало побажання студентів познайомитися ближче із поняттям “театр предмету”, щоб відкрити у собі вміння сприймати нові чи то пак інші форми.

Дніпропетровський обласний театрально-художній коледж показав виставу “Принцеса-стрибунка” Л. Дворського в перекладі С. Єфремова у виконанні студентів другого курсу (керівник та режисер – О. Самохвалова). Приємно вразила щирість гри та ставлення студентів до ляльки, а також кількісна перевага на курсі хлопців – явище доволі рідкісне на лялькарському відділенні. Оскільки це щойно другий курс, то хочеться підтримати студентів і побажати їм наполегливості в опануванні професії.

Не лише виставами був багатий фестиваль, а й зустрічами, обговореннями побаченого та майстер-класами. Зокрема, відбулися: презентація спільного видання Львівського національного університету імені І. Франка та Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Кот-

ляревського книги Світлани Фесенко “Основи тренінгу і техніки актора театру ляльок”, показ театральних костюмів та майстерності макіяжу від Одеського театрально-художнього училища, показ майстер-класів режисерів-аспірантів Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого.

На завершення фестивалю відбулась науково-практична конференція “Сучасність та майбутнє лялькового театрального мистецтва”, яка стала можливістю для митців, педагогів, режисерів, аспірантів із харківського, львівського, одеського, дніпропетровського, вроцлавського навчальних закладів висловити те, що турбує усіх педагогів та творців мистецтва театру ляльок, поділитися досвідом і підтвердити необхідність спільних зустрічей. Декан факультету культури та мистецтв ЛНУ імені Івана Франка, професор Б. Козак розповів

*“Тарас” Б. Стельмаха. Вистава студентів третього курсу Львівського національного університету ім. І. Франка (мистецький керівник курсу – О. Куцик). Режисер – С. Брижань, художник – М. Ніколаєв.*





*“А де ж п’яте?” за Б. Апріловим. Режисер – О. Куцик, художник – Т. Улинець. Львівський обласний театр ляльок.*

про впровадження Болонської системи в навчальний процес на факультеті, про її переваги, вимоги, ще невирішені проблеми в галузі творчих спеціалізацій. Завідувач кафедри акторського мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого професор Л. Попов окреслив історичну та географічну площину розвитку лялькарського мистецтва в Україні та у світі. С. Гіммельфарб з Одеського та О. Само-

хвалова з Дніпропетровського коледжів у виступах наголошували на складності виховання акторів саме в структурі училища, коледжу чи університету, важливість індивідуального підходу до кожної мистецької особистості. С. Фесенко розповіла про методологію харківської школи, де майбутнього актора-лялькаря навчають на основі використання верхової ляльки. Представники польської школи говорили про свою традиційну схему виховання акторів-лялькарів, що також дає унікальні результати: на першому курсі актори вивчають предмет як такий, і цей курс є базовим. Без опанування предмету, речі не можна братися за ляльку. Я. Грушецький, художній керівник Черкаського академічного театру ляльок, здобувач КНУТКІТ ім. І. К. Карпенка-Карого окреслив актуальні проблеми виховання лялькарів в Україні – брак школи і новітніх методик та свіжих впливів, відтік кадрів у драматичний театр тощо. Асистент-стажист КНУТКІТ ім. І. К. Карпенка-Карого Д. Драпіковський виголосив доповідь, присвячену феномену поетичної вистави на сцені театру ляльок.

У підсумку усі погодилися на тому, що подібні конференції (попередня, як зазначив Л. Попов, відбулася 20 років тому!) є вкрай необхідними для митців-лялькарів, отож потрібно проводити їх не рідше як раз на два роки, власне, як і фестиваль. Потрібно збагачуватися досвідом і ділитися як проблемами, так і здобутками, напрацюваннями, новими ідеями та шляхами втілення їх у практику.

*Під час науково-практичної конференції “Сучасність та майбутнє лялькового театрального мистецтва”. Виступає О. Самохвалова (Дніпропетровськ). Велика зала факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. Івана Франка.*



Веймарський період (1775–1832) життя і творчості Йоганна Вольфганга Гете позначений не лише розчаруваннями, але й щасливими відкриттями та успіхами. Гете не зміг здійснити своєї виплеканої ідеї реформування суспільного життя бодай у володіннях Заксен-Веймарського герцога Карла-Августа, першим міністром і тасмним радником якого він був. Однак йому вдалося здійснити реформу Веймарського театру і зробити його широкознаним в Європі. Цей театр став взірцем не лише на батьківщині Гете, а реформи його – прологом перевлаштування усього мистецького європейського життя.

Знаменитий драматург, автор безсмертного “Фавста”, директор Веймарського театру Йоганн Фольфганг Гете був водночас театральним постановником, актором, театральним педагогом і організатором акторської школи при театрі. Розв’язання проблем акторського амплу, історизму постанов, вимога чіткої дисципліни в часі репетицій і абсолютного дотримання вказівок і зауваг режисера під час вистави – лише частина мистецької програми Й. В. Гете.

“Правила для акторів” (1803), які децю пізніше на прохання автора зредагував Еккерман, були вперше (посмертно) видані 1832 року в 44 томі Повного зібрання творів Гете. У “Правилах...” своєрідно поєднана театральна практика початку XIX століття та естетичні засади Веймарського класицизму.

Чимало з того, про що понад двісті років тому писав і застосовував у практичній роботі Й. Гете, може бути цікавим та корисним сьогодні, зокрема для тих, хто починає осягати красу й закони сценічного мистецтва.

## Йоганн Вольфганг ГЕТЕ

### ПРАВИЛА ДЛЯ АКТОРІВ

Мистецтво актора полягає в мовленні та рухах тіла. Щодо цього в наступних параграфах ми подамо певні правила та вказівки, розпочавши, проте, з мови.

#### Діалект

##### § 1

Якщо у текст трагічного монологу проникає провінціалізм, то навіть найкращий поетичний твір спотворюється і разить слух глядача. Тому найперше і найважливіше завдання актора-початківця – позбавитись усіх діалектизмів у мові та опанувати чисту вимову. На сцені не потрібен провінціалізм! Там панує тільки чиста й вишукана німецька мова, та, що утворилася і витончилася смаком, мистецтвом і наукою.

##### § 2

Той, хто бореться зі звичкою до діалектизмів, повинен дотримуватися загальних правил німецької мови й намагатися вимовляти нововивчений матеріал якомога гостріше – гостріше, аніж це буває зазвичай. Тут навіть можна порадити не боятися перебільшень, вони цілком доречні: людській природі властиво повертатися до свої давніх звичок, отже, перебільшення згладжується.

#### Вимова

##### § 3

Як у музиці правильне, точне та чисте відтворення кожного окремого звуку є передумовою подальшого мистецького виконання твору, так і в акторському мистецтві передумовою найвищого рівня рецитації та декламації є чиста і досконала вимова кожного слова.

##### § 4

Досконалою вимова є тоді, коли не втрачається жодна буква слова, і всі вони реалізуються у своєму повноцінному звучанні.

##### § 5

Чиста вона тоді, коли всі слова вимовляються так, що їхнє значення для слухача є зрозумілим і точним.

Таке поєднання робить вимову досконалою.



### § 6

Актор повинен намагатися опанувати таку вимову, бо “ковтаючи” букву або нечітко вимовляючи слово, часто можна надати двозначності цілому реченню, через що публіка буде введена в оману і в найсерйозніших сценах може вибухнути сміхом.

### § 7

У словах, що закінчуються на *-em* та *-en*, треба звертати увагу на те, щоб чітко вимовляти останній склад, бо інакше цей склад втратиться взагалі, й *-e* не буде чути зовсім. Наприклад: *folgendem*, а не *folgend`m*, *hörendem*, а не *hörend`m*, і т. д.

### § 8

Також слід звертати увагу на букву *b*, яку легко можна сплутати із *w*, через що зміст усього монологу може бути втраченим або ж стане незрозумілим. Наприклад: *Leben um Leben*, *Lewen um Lewen*.

### § 9

Також слід розрізняти вимову *p* і *b*, *t* і *d*. Тому початківець повинен підкреслювати різницю між ними і вимовляти *p* і *t* сильніше, ніж це б, власне, мало бути, тим більше, якщо він через свій діалект схильний радше до протилежного.

### § 10

Якщо маємо поряд дві однакові приголосні, при чому цією приголосною одне слово закінчується, а наступне – починається, то треба їх відділяти павзою, для того, щоб можна було розрізнити обидва слова. Наприклад: *Schließt sie blühend den Kreis des Schönen*. Між *blühend* і *den* слід зробити невелику павзу також.

### § 11

У жодному разі не можна допускати нечіткої вимови кінцевих складів; особливо слід запам'ятати це правило у випадку з *m*, *n* і *s*, оскільки ці букви позначають закінчення, що керують іменником та вказують на відношення іменника до решти речення, чим і визначається сенс цілого речення.

### § 12

Чисто та чітко треба вимовляти також іменники, власні назви та сполучники, наприклад, у вірші:

*Aber mich schreckt die Eumenide,  
die Beschirmerin dieses Orts.*

Тут з'являється власна назва *Eumenide* (Евменіда), і в цьому випадку особливо важливе слово – *Beschirmerin* (та, що перепиняє). Тому обидва ці слова слід вимовляти особливо виразно.

### § 13

Власні назви слід акцентувати у вимові набагато сильніше, ніж зазвичай, тоді це слово одразу привабить увагу слухача більше, ніж інші. Дуже часто трапляється, що про певну особу згадують уже в першій дії, а вона з'явиться тільки у третій або й ще пізніше. Слід на це звернути увагу публіки, а як інакше це можна зробити, як не через чітку та енергійну вимову?

### § 14

Щоб досягти досконалої вимови, початківець повинен вимовляти все дуже повільно, окремі склади, особливо кінцеві – сильно та з притиском, щоб ті склади, які треба вимовляти швидко, залишалися зрозумілими.

### § 15

Водночас радимо спочатку говорити так низько, як тільки це можливо, і потім поступово підвищувати звучання голосу: завдяки цьому голос набуде ширшого діяпазону та налаштується на різні модуляції, яких вимагає декламування.

### § 16

Також при тому дуже добре вимовляти усі склади, короткі вони чи довгі, спочатку подовжено і глибоко, як це тільки дозволяє голос, інакше в подальшому при швидкому темпі мовлення наголос падатиме лише на дієслова.

### § 17

Хиби та неточності при вивченні текстів напам'ять у багатьох акторів є причиною помилкової вимови. Отож, перш ніж довірити щось власній пам'яті, перечитайте текст спочатку вголос, повільно та вдумливо. При цьому треба уникати будь-якої пристрасти, декламації, гри уяви; навпаки, необхідно намагатися читати правильно запам'ятати і якнайточніше – лише так можна уникнути багатьох помилок, зокрема, діалектизмів у вимові.

## Рецитація та декламація

### § 18

Під рецитацією розуміємо таку манеру виконання, коли текст виголошується без патосно-піднесеного звучання, приблизно посередині між холодним, спокійним та піднесено-схвильованим тоном мовлення. Слухач постійно відчуває, що йдеться про третій об'єкт мови.

## § 19

Тому, рецитуючи, необхідно ставити відповідні акценти, підкреслюючи ті настрої та почуття, котрі впливають зі змісту вірша, проте це повинно відбуватися поміровано, без того пристрасного самовиявлення, якого вимагає декламація. Читець передає, звісно, своїм голосом ідеї поета, а також враження, котре він отримує від чогось ніжного чи страхітливо-го, приємного чи неприємного: він використовує для відтворення чогось жахаючого звучання жахаюче, ласкавого – ласкаве, урочистого – урочисте, проте, це лише наслідки та вплив того враження, яке справляє сам зміст предмету на читця; він не змінює через це власного характеру, не відрікається від своєї природи, своєї індивідуальності, його можна порівняти з фортепіано, на якому я гратиму, використовуючи його унікальну природну конструкцію. Той пасаж, що я виконую, змушує мене своєю композицією дотримуватися forte чи piano, dolce чи furioso, проте, це не змушує мене набувати властивостей інструменту, це просто перехід душі в пальці, що завдяки своїй гнучкості, через м'якше або сильніше натискання і дотик до клавіш вкладають дух композиції в пасажі і тим самим викликають почуття, виражені у їхньому змісті.

## § 20

Усе зовсім інакше у декламації чи піднесеній рецитації. Тут я повинен відмовитись від мого вродженого характеру, зректись моєї природи і проїнятися ситуацією та настроєм того, чию роль я декламую. Слова, котрі я вимовляю, повинні звучати енергійно та жваво, виразно, наче я відчуваю і переживаю кожне пристрасне почуття як істинно правдиве. Піяніст тут використовує всі звукові відтінки, характерні для цього інструменту. Якщо вони ужиті тактовно й доречно, якщо виконавець старанно навчився їх застосовувати та свідомий ефекту, якого можна досягти завдяки такому виконанню, то можна бути впевненим в їхньому найкращому та найдосконалішому впливі.

## § 21

Мистецтво декламування можна було б назвати прозовою музикою, оскільки декламація має багато спільного з музикою. Мусимо лише усвідомити, що музика, згідно із її власним призначенням, рухається значно вільніше, а мистецтво декламування у своєму звуковому діапазоні набагато обмеженіше та підпорядковане чужим цілям. Читець завжди повинен якнайсуворіше дотримуватися цього засадничого принципу. Бо ж, якщо він змінюватиме тон зашвидко, говоритиме надто низько чи високо або ж зловживатиме “півзвуками”, він почне “співати”. У протилежному випадку він впаде в монотонність,

котра є негативним явищем навіть у рецитації – дві прирви, однаково небезпечні, між якими, зрештою, лежить і третя – проповідницький тон. Дуже легко, оминувши першу чи другу загрозу, потрапити в цю третю пастку.

## § 22

Для досягнення правильної декламації є обов'язковим до уваги такі правила:

– якщо я одразу цілком розумію значення слів і володію ними, то я повинен спробувати супроводжувати їх відповідним звучанням голосу і вимовляти так швидко чи повільно, сильно чи слабко, як цього вимагає сенс цілого речення. Наприклад:

*Völker verrauschen* – напівгучно, з шумом

*Namen verklungen* – світліше, дзвінко

*Finstre Vergessenheit*

*Breitet die dunkel nachtenden Schwingen*

*Über ganzen Geschlechtern aus* – глухо, низько, зловісно.

## § 23

У тексті

*Schnell von dem Ross herab mich werfend*

*Dring ich ihm nach etc.*

треба вибрати інший, швидший темп, ніж у попередній фразі, оскільки сенс слів вимагає цього вже сам по собі.

## § 24

Якщо трапляються місця, де одну думку перебивають інші, так начебто вони виокремлені розділовими знаками, то перед і після вставленого тексту треба дещо понизити тон та продовжити звучання, перерване цим текстом. Наприклад:

*Und dennoch ist`s der erste Kinderstreit,*

*der fortgezeugt in unglücksel`ger Kette,*

*Die neuste Unbill dieses Tags geboren, –*

треба декламувати так:

*Und dennoch ist`s der erste Kinderstreit,* (павза)

*der fortgezeugt in unglücksel`ger Kette,* (павза)

*Die neuste Unbill dieses Tags geboren.*

## § 25

Якщо зустрічається слово, котре за своїм значенням виражає щось піднесене чи, можливо, згідно зі своєю природою – своєю внутрішньою природою, а не вкладеним у нього значенням – має вимовлятися сильнішим тоном, то, декламуючи цей уривок тексту, не треба вириватися із спокійного мовлення та щосили вистрілювати цим важливим словом, повертаючись опісля знову до спокійного стану. Навпаки, необхідно підготувати, розумно налаштувати слухача на дещо піднесене декламування, надаючи

попереднім словам піднесеного звучання, піднімаючись та опускаючись до основного слова, щоби воно вимовлялося в повному та гармонійному поєднанні з іншими. Наприклад:

*Zwischen der Söhne  
Feuriger Kraft.*

Тут слово *feuriger*, котре вже саме вимагає певного підкреслення, треба декламувати із подальшим підвищенням звучання. Було б помилкою раптово знизити тон після слова *Söhne* і вимовляти з силою слово *feuriger*, треба надати слову *Söhne* виразнішої артикуляції, щоби можна було завдяки поступовому наростанню досягти тону, якого вимагає слово *feuriger*. Вимовлене у відповідний спосіб, воно звучатиме природно, округло та гарно, і актор здобуде кінцеву мету виразу.

### § 26

У випадку з вигуком *Oh!*, якщо за ним ідуть ще інші слова, треба витримати коротку павзу так, щоби *Oh!* стало самостійним вигуком. Наприклад:

*Oh! – meine Mutter!  
Oh! – meine Söhne!*

а не:

*O meine Mutter!  
O meine Söhne!*

### § 27

Так, як у мовленні рекомендують вимовляти власні назви чітко та чисто, в декламуванні згадане правило повторюється також, за винятком того, що звуки мають артикулюватися дужче. Наприклад:

*Nicht, wo die goldne Ceres lacht  
Und der friedliche Pan, der Flurenbehüter.*

У зацитованому вірші з'являються дві важливі власні назви, що окреслюють значення цілої фрази. Якщо ж читець з легкістю ковзне по них, не подавши їх чисто, з усією повнотою вимови, то цілість фрази втратить надзвичайно багато. Освічена людина, почувши ці імена, зрозуміє, що вони мають давнє міфологічне походження, проте їхнє справжнє значення може затертися; лише завдяки наданому цим словам звучанню буде зрозумілим їхній сенс. Так і в менш освічених слухачів, що не володіють відповідним фактажем, сильніше звучання збудить фантазію, і вони зможуть уявити собі щось подібне до того, що ці імена означають.

### § 28

Читець вільний у розташуванні розділових знаків, павз тощо тільки за умови, що справжнє значен-

ня фраз не зазнає спотворення, яке може трапитися, скажімо, у випадку, коли якесь слово буде опущене чи вимовлене невірно.

### § 29

З цих декількох правил можна побачити, скільки коштуватиме часу та старань досягнення прогресу в цьому важкому виді мистецтва.

### § 30

Для актора-початківця дуже добре, якщо він усе, що декламуватиме, буде вимовляти якомога нижчим тоном. Так він опанує великий обсяг голосу і зможе досконало відображати всі можливі відтінки. Якщо ж він розпочне надто високо, то, звикнувши, втратить мужнє низьке звучання і відповідно – правдивий вираз високого та духовного. Та й якого успіху він зможе досягти з високим різким і писклявим голосом? Якщо ж він повністю оволодіє декламацією “на низах”, то може не сумніватися, що досконало відтворюватиме всі відтінки у зворотах та фразах.

## Ритмічне виконання

### § 31

Усі попередні правила та зауваги можна тут узяти за основу. Особливим є характер ритмічного виконання, коли декламація відбувається ще піднесеніше, з патетикою. Вимова кожного слова повинна мати належну вагу.

### § 32

Структура складів, а також і римовані кінцеві склади не повинні бути занадто яскраво підкресленими, проте, треба дбати про зв'язок між ними, як у прозі.

### § 33

Якщо доводиться декламувати ямби, то початок вірша можна позначати незначною, непомітною павзою. Проте, це не повинно порушувати хід подальшої декламації.

## Постава і рух тіла на сцені

### § 34

Щодо цієї частини акторського мистецтва також можна накреслити декілька загальних правил, хоча вони мають багато винятків, котрі, зрештою, самі зводяться до тих же основних правил. З ними актор і намагається житися так, що вони стають його другою натурою.



### § 35

Спершу актор повинен зрозуміти, що природу належить не лише копіювати, а відтворювати її ідеально, тобто, у своїй грі об'єднати правдиве із прекрасним.

### § 36

Кожна частина тіла в його розпорядженні, тому він може використовувати кожен член тіла згідно із поставленим завданням – розкриттям того чи іншого змісту.

### § 37

Постава тіла повинна бути прямою, груди – випнуті, верхня частина рук – до ліктів – при корпусі, голова дещо обернена до того, з ким говоримо, проте, лише трішечки – так, щоб три чверті обличчя було обернено до глядачів.

### § 38

Бо актор повинен постійно пам'ятати, що він тут – заради публіки.

### § 39

Актори не повинні з хибного розуміння природности грати так, ніби між ними немає нікого іншого; вони не повинні ніколи грати у профіль чи, тим паче, показувати глядачам спину. Якщо ж за певних обставин у цьому виникає необхідність, то робити це мусимо обережно та граційно.

### § 40

Також мусимо запам'ятати, що треба говорити не в бік сцени, а звертатись завжди до зали, оскільки актор постійно існує поміж двома об'єктами: власне між тим, з ким він розмовляє, та слухачами. Замість того, щоби повністю повертати голову, треба грати очима.

### § 41

Однак важливим є те, щоби з-поміж двох акторів, які одночасно перебувають на сцені, той, хто говорить, завжди трошки відступав назад, а той, хто перестає говорити – виходив уперед. Якщо розумно користуватися цим і вправно застосовувати такий прийом, то можна досягнути найкращого сприйняття у публіки, і актор, який є майстром своєї справи, досягне прекрасного результату у грі з іншим актором такого ж рівня і матиме значну перевагу над тими, хто не дбає про це правило.

### § 42

Якщо між собою розмовляють дві особи, то актор, що стоїть зліва, не повинен підходити надто близько

до особи, що стоїть справа. Праворуч завжди місце поважної особи (жінка, хтось старший за віком, аристократи). Навіть у звичному житті дотримуємося певної дистанції до тих, кого шануємо; протилежне свідчитиме радше про брак виховання. Актор повинен поводитися як вихована людина і якнайточніше дотримуватися сказаного вище. Той, хто праворуч, повинен наполягати на своєму праві і не дозволяти витіснити себе до куліси, тримаючись твердо і лівою рукою даючи знак настирливцю відійти.

### § 43

Гарна акторська поза для замисленого юнака – коли я, подавшись уперед грудьми і всім тілом, застаюсь у 4-й танцювальній позиції, ледь схиливши голову вбік, мій погляд спрямований в землю, а руки вільно опущені.

## Позиція та рух руки й кисті

### § 44

Щоби виробити свободу рухів рук, актори ніколи не повинні ходити з тростю.

### § 45

Вони повинні зовсім відмовитися від новомодної манери тримати руки у кишенях довгих штанів.

### § 46

Неприпустимо для актора схрещувати руки на грудях, тримати їх на животі або ж закладати у проймах жилета.

### § 47

Однак сама долоня не повинна стискатися в кулак або по-солдатськи лежати на стегні, навпаки, пальці мусять залишатися напівзігнутими чи випростаними, але аж ніяк не напруженими.

### § 48

Два середніх пальці треба завжди тримати вкупі, великий палець, вказівний та мізинець мусять залишатися дещо зігнутими. В такий спосіб рука завжди буде в звичній для неї позиції та матиме правильну форму, придатну для будь-якого руху.

### § 49

Верхня частина руки повинна завжди торкатися тулуба і рухатися значно менше, ніж нижня, що має бути достатньо гнучкою. Бо, якщо я, говорячи про буденні речі, лише трішки її піднімаю, то наскільки більшим буде ефект від піднесеної угору всієї руки. Якщо я не стримуватиму себе у грі в не надто важли-

вих моментах мого мовлення, то мені забракне сили для виявлення експресії у місцях вагоміших, через що зникнуть геть усі градації ефекту.

### § 50

Руки ніколи не повинні повертатися у спокійний стан після дії аж поки я не завершу всієї фрази; виконувати цей рух треба повільно, поступово, закінчуючи говорити.

### § 51

Руки рук повинні завжди бути поступовими. Спочатку рухається зап'ястя, потім лікоть, а відтак – ціла рука. Підіймати руку треба саме в такій послідовності, інакше рух видаватиметься дуже стрімким та напруженим.

### § 52

Початківцеві аж ніяк не завадило б, якби він намагався притискати лікті якомога щільніше до тулуба, щоб у такий спосіб контролювати руки і виконувати жести згідно із поданим вище правилом. Він має так вправлятися і в повсякденному житті, тримати руки завжди зігнутими навіть перебуваючи на самоті. Під час ходи або просто в хвилини бездіяльності руки можуть звисати – ніколи не варто стискати їх, пальці завжди повинні вільно рухатись.

### § 53

Ілюструючий жест руками не треба виконувати надто часто, проте й не варто від нього зовсім відмовлятися.

### § 54

Якщо йдеться про власне тіло, треба остерігатися вказувати рукою на ті частини тіла, про які актор говорить. Напр., коли Дон Мануель в “Мессінській нареченій” звертається до свого хору:

*Dazu den Mantel wählt, von glänzender  
Seide gewebt, in bleichem Purpur scheinend,  
Über der Achsel heft ihn eine goldne  
Zikade –*

було б украй неправильно при цих словах торкатися рукою свого плеча.

### § 55

“Показувати” треба так, начебто це відбувається мимохідь. В окремих випадках трапляються і винятки, проте за основне правило треба брати сказане вище.

### § 56

Ілюструючий жест рукою для позначення власного “я” треба використовувати якомога рідше, хіба

що тоді, коли цього вимагає зміст, як, наприклад, у наступній частині “Мессінської нареченої”:

*Ich habe keinen Haß mehr migebracht,  
Kaum weiß ich noch, warum wir blutig stritten.*

Тут перше “я” можна позначити ілюстративним жестом – рухом руки до грудей. Щоби виконати цей жест гарно, слід запам’ятати: лікоть відділяємо від тулуба і піднімаємо руку так, щоб долоня без зайвого розмаху лягла на груди. Вона не закриває всією поверхнею груди, а торкається їх тільки великим і безіменним пальцями. Три інших пальці не повинні налягати на груди, їх слід тримати зігнутими над заокругленням грудей, ніби повторюючи їхню форму.

### § 57

Жестикулюючи, не можна затуляти руками обличчя або ж тіло.

### § 58

Якщо я маю подати руку, і це не обов’язково мусить бути права рука, то я абсолютно спокійно можу подати ліву руку, оскільки на сцені немає ні правого, ні лівого, завжди тільки треба намагатися не спотворити образ невідповідним розміщенням. Проте, якщо я вимушений подати таки праву руку, і стою так, що мушу простягати її поперек моє тіло, то я краще відступлю назад і подам її так, щоби моя постать будь-що залишилася en face.

### § 59

Актор повинен звертати увагу на те, з якого боку сцени він стоїть, щоби відповідно до того обирати свої жести.

### § 60

Той, хто стоїть з правого боку, працює лівою рукою, і навпаки – хто стоїть з лівого боку – працює правою, щоби якомога менше перекривати груди рукою.

### § 61

Коли на кону зображають пристрасність і актор жестикулює обома руками, згаданий принцип обов’язково треба брати до уваги.

### § 62

Саме з такою метою, а також для того, щоб груди були повернені до глядача, було б дуже добре, щоб той, хто стоїть справа, виставив уперед ліву ногу, а той, хто зліва – праву.

## Гра жестів

### § 63

Щоб навчитися досконало використовувати жестикуляцію, а також вміти її правильно оцінювати, слід запам'ятати декілька простих правил: станьте перед дзеркалом і тихо промовляйте текст, який маєте декламувати, або ж промовляйте слова тільки подумки. Так досягнете того, що не будете відірвані від декламування, проте, кожен неправильний рух, що не виражається подумки чи у стиха промовленому слові, легко помітити, як і вибрати вірні та гарні жести, і всій цій грі жестів надати руху, відповідного сенсові слів.

### § 64

Передумовою повинно бути попереднє знайомство актора із характером та становищем зображуваного персонажа і опрацювання цього матеріалу у своїй уяві. Без такої підготовки актор не зуміє ані правильно декламувати, ані діяти на сцені.

### § 65

Щоб опанувати секрети жестикуляції та мати гнучкі й рухливі руки, початківцеві дуже корисно показати свою роль комусь іншому пантомімою – не рецитуючи. Так ви навчитесь обирати правильні жести.

## Спостереження під час репетицій

### § 66

Щоби навчитися легких та належних рухів ногами, ніколи не варто репетирувати в чоботах.

### § 67

Актор, особливо молодий, що грає ролі коханців чи інші легкі ролі, повинен мати в театрі пару м'яких черевиків, в яких він працюватиме на репетиціях. Досить швидко він помітить позитивні наслідки таких вправ.

### § 68

Під час репетицій також не можна дозволяти собі чогось такого, чого не має у виставі.

### § 69

Жінки повинні відкласти набік свої торбинки.

### § 70

Жоден актор не має права репетирувати в плащі, нехай його руки будуть вільними, як і в виставі. Плащ йому не тільки перешкоджатиме виконувати належні

жести, але й привчить до неправильних жестів, які він мимоволі виконуватиме і під час вистави.

### § 71

На репетиції актор не повинен робити жодних рухів, що не пасують до його ролі.

### § 72

Якщо ж на репетиціях трагічних ролей рука торкається грудей, то під час вистави з'явиться небезпека шукати отвору в обладунках.

## Шкідливі звички, яких треба уникати

### § 73

До грубих помилок, що їх мусимо уникати, належить випадок, коли актор, сидячи на стільці, намагається пересунути його вперед, і при цьому, ледь підвівшись, охоплює сидіння стільця стегнами, і так пересуває крісло. Це зневага не тільки до прекрасного, але й до правил пристойності.

### § 74

Актор не повинен на сцені виймати носовичка, тим паче чистити носа чи спльовувати. Жахливо, коли під час показу вистави виникатимуть такі натуралістичні образки. Треба мати при собі крихітний носовичок, що стало тепер модним, і, в разі потреби, скористатися ним.

## Актор у повсякденному житті

### § 75

Актор і в побуті повинен пам'ятати, що на людях він також залишається митцем.

### § 76

Актор повинен позбутися звичних для нього у побуті жестів, поз, постав та рухів рук і тіла, бо коли його мозок на виставі буде зосереджений переважно на тому, щоби оминати такі звички, то основне його завдання – вистава – провалиться.

### § 77

Тому необхідно, щоби актор цілковито вивільнився від усіх побутових звичок і на виставі міг повністю увійти в свою роль, і його розум займався тільки його сценічним образом.

### § 78

Водночас важливим для актора навіть у повсякденному житті є уміння триматися і поводитися так,



як під час найвідповідальнішої репетиції. Це надзвичайно важливий фактор для розвою всіх складових акторського мистецтва.

### § 79

Той актор, котрий обрав собі патос, зможе тільки тоді вдосконалюватися, якщо намагатиметься вимовляти все, що має виголосити, правильно щодо звучання й вимови, а також дотримуватись піднесеності у всіх своїх жестах. Проте, з цим у повсякденному житті не слід перебільшувати, оскільки легко можна стати посміховиськом для свого оточення; коли ж актор дотримуватиметься міри, оточення завжди впізнає в ньому митця, який працює над собою. Це аж ніяк не викличе до нього зневаги, усі сприйматимуть будь-яку його поведінку, якщо завдяки цьому зможуть милуватися ним на сцені як великим митцем.

### § 80

Оскільки на сцені завжди хочеться показати все не тільки правдиво, але й гарно, оскільки око глядача прагне втішатися граційним групуванням та взірцями поведінки, то актор за межами сцени повинен дотримуватися цих настанов, завжди уявляючи перед собою глядну залу.

### § 81

Вивчаючи свою роль напам'ять, актор обов'язково і завжди мусить звертатися до якогось певного предмета; навіть якщо він сидить з колегами за трапезою, то мусить намагатися сформувати свій власний образ, надати всьому вишуканості, виконувати кожен рух так, начебто дія відбувається на сцені.

## Розташування та групування на сцені

### § 82

Сцена та зал, актори та глядачі творять ціле лише в сукупності.

### § 83

Театр оглядаємо як цілісну, позбавлену фігур картину, в якій актор служить стафажем\*.

### § 84

Тому ніколи не можна грати близько до куліс.

### § 85

І заборонено, зокрема, грати на просценіумі. Це найбільша помилка, оскільки постать виходить за

межі простору, в якому вона вкупі з декораціями та іншими акторами творить одне ціле.

### § 86

Той, хто сам-один стоїть на сцені, повинен пам'ятати, що він покликаний заповнити собою всю сцену, тим паче, що вся увага глядача буде скерована на нього.

### § 87

Так як авгури своєю палицею ділили небо на різні поля, так само і актор може подумки розділити сцену на кілька частин, котрі на папері можна для прикладу зобразити ромбами. Підлога сцени – це своєрідна шахова дошка, і актор мусить вирішити, на які поля він ступатиме. Він може зафіксувати їх на папері і тоді буде певен, що у сценах, сповнених пристрасти, не шарпатиметься безсенсовно вусібіч, а гармонійно поєднає красиве із вагомим.

### § 88

Актор, виходячи для монологу на сцену із задніх куліс, зробить добре, якщо рухатиметься до просценіуму по діагоналі, оскільки рух по діагоналі є дуже привабливим.

### § 89

Той, хто виходить з-за останньої куліси до когось, хто вже стоїть на сцені, повинен рухатись не паралельно до куліс, а в напрямку до суфлера.

### § 90

Усі ці технічно-граматичні правила необхідно вивчити і постійно вправлятися, щоб вони стали звичкою. Напруження повинно зникнути, і правила тоді стануть прихованою лінією живої дії.

### § 91

Звісно, цих правил можна дотримуватися переважно в тих випадках, коли на сцені зображуються характери благородні й достойні. Проте, є й персонажі цілком відмінні, напр., селяни, бешкетники та ін. Цих можна відтворити якнайкраще, демонструючи з хистом та свідомо протилежне благородству й вихованості, при тому не забуваючи, що це має бути тільки імітація, а не пласка дійсність.

*Переклав з німецької Володимир Сулим*

\*Стафаж (нім. Staffage, від staffieren – прикрашати картини фігурами) – група людей або тварин, що вписана у пейзаж для його урізноманітнення і має другорядне значення.



Анатолій НОВІКОВ

## “ТЕАТР – ЛІЧНИЦЯ ДЛЯ ДУШІ”

*Перелік написаного про Кримський академічний російський драматичний театр ім. М. Горького та його мистецького керівника, народного артиста України, лауреата Державної премії СРСР, академіка Академії мистецтв України Анатолія Новікова, можна виявити хіба що виданням окремого бібліографічного покажчика (до чого й закликаю театр). Кожного спраглого великих форм адресую до видання Р. Коломійця “Анатолій Новіков. Прогулки с Командором” (Сімферополь, 2003). А що сімферопольці, як істинні кримчани, гостинні – то скромне ім’я авторки цих слів, стало, мабуть, со- тим, а можливо, й п’ятисотим в шерезі імен знаних і маловідомих, українських та іноземних, столичних та провінційних театрознавців, що побували тут. Зрештою, ідея запросити і львів’ян виникла в А. Новікова з бажання відродити культурні, мистецькі контакти поміж Кримом та західним регіоном України. Дебют знаного керівника цього театру в “Просценіумі” – знак відкритості, доброї волі до спілкування та взаємопорозуміння.*

“Я – танк, прикрашений квітами! Прошу не плутати з клумбою і поводитись обережно!” – нагадав колективу на святкових загальних зборах 22 лютого Анатолій Новіков. Привітання ветеранів (серед них – і добре знаний львів’янам актор колишнього Львівського театру Радянської армії, народний артист України В. Кондратьєв) завершилось обговоренням виробничих справ і проблем. Винним поставлено на карб. “Передовиків” відзначено й похвалено. Роздано вказівки. Призначено відповідальних. У цьому – весь Анатолій Григорович. За пів години усі на робочих місцях: актори – в чудово обладнаних репетиційних залах, студенти – в затишних аудиторіях, облаштованих цілком по-європейськи – на піддашші. Ми із головним героєм оповіді – в його антикварно-аристократичних службових апартаментах.

*Довідка: загальна площа театральних приміщень Кримського академічного російського драматичного театру ім. М. Горького – 16 тис. кв. м.*

*Діючих сцен: 6. Кількість прем’єр – 4-5 на Основній сцені, загалом – 10-12 прем’єр щорічно. Заповненість глядачів зали – 80%. Число глядачів упродовж року – 150-180 тис. Репертуар – понад 30 назв.*

*Перебування А. Новікова на посаді мистецького керівника Кримського театру – тридцять сім років. Число заступників мистецького керівника – 6. Режисерів – 5. Початок робочого дня адміністрації – рівно о 9.00. Тривалість – необмежена.*



*Заняття з акторської майстерності студентів Державної школи-студії при Кримському академічному російському драматичному театрі ім. М. Горького, педагог – В. Крючков.*

**Анатолій Новіков:** Ти так і напиши – ми запрошуємо львів'ян до себе, на нашу сцену. І самі готові їхати з гастрольями до Львова. Нам так бракує контактів, зв'язків, інформації, співпраці. Обов'язково напиши!

**Майя Гарбузюк:** Неодмінно, так і напишу... Анатолію Григоровичу, на Вашу думку, Криму вистачає театрів?

**А. Н.:** Звісно, ні! В Німеччині містечко на 15-20 тисяч мешканців – і вже театр. А Ялта, місто на 160 тисяч населення, не має театру. Місто Керч відірване від цивілізації, тут бандитизм, все що завгодно процвітає, і – теж немає театру. Театр – це не просто заклад. Це – лічниця... для душі. Лазарет для душі. Наші мордаті керівники не ходять до театру, бояться почути тут незручні для них питання...

**М. Г.:** Мордаті керівники, на жаль, були і залишаються в усі часи. Але Ви завжди уміли з ними домовлятися – на користь театру. Звідки виникла ідея грандіозної реконструкції театру, побудови цілого комплексу на шість сцен?

**А. Н.:** Від батька! Батько – будівельник, я з ним клав печі, дахи, закладав фундаменти, допомагав усе робити. Звичайно, це не головне. Головне, коли я ще навчався на Вищих режисерських курсах у великого Охлопкова, у нього вже був тоді план розбудови Малих сцен. Він привіз це з Англії, з Франції. В тому приміщенні, де розташовано Театр імени Маяковського у Москві – там нічого зробити не можна! Нічого! Там репетиційної зали немає справжньої, там зрушитись немає куди. І він дуже розпачав – немає того, немає цього. І коли я дивився ескізи, а їх було десь близько двадцяти, вже тоді в мене виникли ідеї.

Це було на початку 60-х. Потім я працював у театрах Болгарії, Угорщини, Польщі – там, власне, вже побачив дещо зроблене в цьому напрямі. Я побачив – і зрозумів, що можу це також зробити. Залюбки. В Сімферополі я прийняв театр у сімдесят другому, Майєчко, фактично, в розібраному вигляді. Те, що я тут побачив, це був просто розгром. Будівля театру ставала непридатною до праці, тому що свого часу була збудована за рік – місцевим купцям був потрібен не театр, а магазини. Ви бачили, на першому поверсі залишилися вікна на Пушкінську і два ресторани?! Як робити сцену, вони не знали. Сказали, що робитимуть дворянське зібрання, місцеву думу. А робили театр. Для того, щоб приміщення нагадувало будинок – там, де колосники, вони поставили вікна, уявляєте? Не розуміли, що від навантаження на сцені стіни почнуть тріскати. Коли я прибув, ці тріщини вже були серйозні. Гадаю, театру поталанило в тому сенсі, що прийшла людина, тямуща в будівництві. Бо тут навіть не знали що таке – поставити маяк. Для них маяк – це, звичайно, на морі. А маяк у будівельній справі – особливий шов з гіпсу, накладений на тріщину. Якщо шов розходиться – значить, будинок “пливе”. І ось тут довелося боротись! Існував жалюгідний місцевий проєкт реконструкції. Що вони хотіли? Побілити, пофарбувати, де-не-де щось обновили – і все... Мусив переконати. Я – людина нова? Але в мене біографія гарна. Я “не був”, “не брав участі”, “не притягувався”... Весь “червоний”, а головне, дружина – не актриса. Тому моя кандидатура на керівника і пройшла. І коли нарешті затвердили мій варіант проєкту реконструкції – там і була закладена ідея кількох малих сцен. Мені поталанило: ніхто ж над цим не замислювався, крім однієї жінки, нині покійної, а тоді – заступника голови міськвиконкому. Вона сказала: “Та він не гудзик до піджака, як обіцяв, а піджак до гудзика пришивати-ме!” Тоді всі посміялись, ніхто не звернув уваги. І я почав справді “пришивати до гудзика піджак”. Ви знаєте, що це таке – зайняти територію обширом в 16 тис. квадратних метрів? Та ще й філіялу позбавити – кого? – “Чорноморгазонафторозвідку”!

**М. Г.:** Це виглядало як справжній авантюризм з величезною часткою талану! Ви – великий авантюрист?

**А. Н.:** Зараз я став кращим, спокійнішим, стриманішим, але в ті часи я піратствував! Можливо, це й допомогло досягнути бажаного. Інакше не було нічого. Я завжди говорив: авантюризм з почуттям міри необхідний за нашої влади. Просто необхідний! Ну як можна було переконати, що в цьому маленькому містечку крім українського (з ними ми працювали на одному майданчику) потрібен і російський театр. Я ж недаремно Воланда граю. Щось є в мені, щось я нашаманив... Переконав же всіх! Це – головне моє досягнення. Я знав, що одних – обдурю, інших



– умовлю, ще інших налякаю, а я був членом обкому партії, і таке інше. І всі робили.

**М. Г.:** А якби не Сімферополь, якби доля привела Вас в інше місто, там би таке ж було?

**А. Н.:** У межах СРСР – так. Тому що лад один і той самий. А ось до Німеччини мене запрошували на роботу, я відмовився – мене б там на другий день розкусили. Там мої витівки не проходять. Там я нічого не можу зробити. Хоча сам люблю німців. І сам німець – натурою. Я пунктуальний, я страшний педант. Я приїхав у Пермський театр – там не було ні гаража, ні машин. Я одразу збудував дюралеві гаражі, тому що поруч – авіазавод. Мені допомагало, звичайно, що я був усюди членом обкому партії. Це висока посада. Якщо щось – я приходив до першого секретаря – і питання вирішували. Але і в цьому також потрібно знати підходи. Так, уже в Сімферополі, я одного разу прийшов засмучений – мовляв, хочу зробити по-людськи – майданчик для присяги жовтенят і піонерів біля театру, а не дають. Поскаржився – наступного дня вже кран ламав старі стіни під новий майданчик. Що я поганого зробив? Кого обдурив? Кому збрехав? Ви бачили? Так, це орхестра – наша відкрита літня сцена для вечірніх вистав. Але ж я не міг написати “орхестра”, а піонерів і жовтенят – будь ласка, приводьте! Майданчик є!

**М. Г.:** Ви – чудовий психолог і знавець законів спілкування...

**А. Н.:** З людьми в кожній країні слід жити за законами, які в цій країні існують. Не можна уявляти, ніби ти – англієць, і вимагаєш порядку... Не треба, у нас свій порядок! Як там у Тютчева: “Россия – страшная страна, в ней даже жить порой геройство, почти при всех царях она – устроенное неустройство”. Що, сьогодні не так? Так у Росії, так в Україні. У нас менталітет інший. Ми нікого і нічого не боїмось. Нам, звісно, трохи демократія “нашкодила” за останні роки. Це ж не наше! Яка демократія! Звідси і йде корупція. Нас не можна вбрати в роботу швейцарців – ми помремо. Ми широкі, і ріки в нас широкі: “Рева та стогне Дніпр широкий!” Я це чудово розумів, і тому стільки вдалось зробити...

**М. Г.:** Ваші виробничі показники: кількість прем’єр, кількість показаних за рік вистав вражають, хоча й викликають питання: це ж – не стільки творча необхідність, скільки боротьба за виживання у скрутний час, боротьба за глядача? Чи не так?

**А. Н.:** У цьому місті інакше не можна. Це у великих містах можна ставити по два-три спектаклі. І досить. Але ж я знаю, що навіть у найсерйозніших театрах, і в Театрі Заньковецької, керівника якого Федора Стригуна я дуже поважаю – всюди нині проблеми з відвідуваністю, з глядачем. Тому ми виїжджаємо до Євпаторії, до Ялти, Перекопа, Джанкоя. Інакше – загибель.

**М. Г.:** Але, крім питань “хліба насущного”, є й стратегічні лінії розбудови театру – наприклад, підготовка власних акторів у власних стінах, так?

**А. Н.:** Найголовніше, на чому тримається наш театр – студія. Думка про студію прийшла зі мною сюди ще з інших театрів, де я працював – при театрі конче відкривати студію, хоч платну, хоч безкоштовну, будь-яку – але відкривати. Це був уже мій п’ятий з черги колектив. Тоді театри перетворились на геронтологічні заклади. Анну Кареніну грає шістдесятишестилітня актриса. Джульєтту хоче грати жінка вагою під сто. І таке інше. Суцільні депутатки, молоді немає. Коли я приїхав сюди – та ж картина. Ті, хто був молодий – п’яниці, довелося звільняти. Згодом я домігся позакатегорійності, а потім, після гастролей у Москві – звання академічного, а потім і те, і те, і це... Постало питання – при такому театрі можна мати школу? Спершу було відкрито клас у музучилищі. Потім – затверджена постанова Ради міністрів Республіки Крим. Наша вища школа – на автономному бюджеті Республіки Крим. Вони сплячують нам оренду приміщення: 1 гривню в рік. Але навіть коли в столичних театральних вишах затримують платню, то у нас – ніколи. А завдяки школі почалось і триває повне омолодження колективу.

**М. Г.:** А, отже, і глядної зали? Існує закономірність: приходять молоде покоління акторів, і з ними до театру вливається нове покоління глядачів. У Вашому театрі це також діє?

**А. Н.:** Вісімдесят відсотків нашого глядача сьогодні – молоде. Ще двадцять років тому все було навпаки. Ви дивилися вчора “Майстра і Маргариту”?

**М. Г.:** Так, у залі сидять молоді чоловіки і потай витирають сльози!

*Велика сцена ім. А. Новікова Кримського академічного російського драматичного театру ім. М. Горького.*



**А. Н.:** Молодь на сцені і в залі – наш головний здобуток! Але є люди, які працюють зі мною по тридцять років. Кажуть, я злий, недобрий. Та я – найлагідніша людина! Чому повертаються ті, котрі звільнялися, лаяли мене, а потім приходили – і я знову їх брав на роботу? В чому річ, Ви не скажете? Треба знати людей! Я їм усім – як батько рідний. Я дуже контактна людина. Лиш одне: якби були такі ліки, щоб ними труїти ледарів і недбалих – я пішов би на це, я б їх підготовував. Тому що не можна терпіти наволоч, яка не любить театру! Навіщо ви прийшли до театру? Не можна терпіти людей, які порушують елементарні правила поведінки! Ви звернули увагу, що у нас ніхто не курить, не п'є, не паскудить, не пісяє поза унітаз? Усі туалети я переробив під мрамур – для тих же людей театру. Вони заходять – і стають “краше”. Як казав Товстоногов – єдине місце, де допускається культ особи – це театр. Але культ – таланту. Якщо ти талановитий, довкола тебе самі створять культ. А якщо не талановитий – започаткувай що хочеш, ти однаково не будеш авторитетом. Чи міг би я працювати тридцять сьомий рік? А я молодий, красивий – сиджу ось тут, перед Вами.

**М. Г.:** Вашою настільною книгою була, серед інших, і Мак'явеллівський “Державець”. Вона Вам допомагала?

**А. Н.:** По-перше, сам Мак'явеллі – геній. Розумна людина не може довго бути потрібною. Вона заважає. Вона непокоїть, збуджує. Вона заважає жити так, як усі. І тому її треба вбити. Я прочитав усі книги Мак'явеллі. А “Державець” – настільна книга кожного керівника. Бо керівник має бути різним, і ласкавим, і грізним.

**М. Г.:** А Ви?

**А. Н.:** А я – такий ласкавий...

**М. Г.:** Ви у своєму театрі допускаєте експеримент? Тобто роботи, що не вписуються у Вашу твор-

чу програму? Я, до прикладу, не бачу на сцені Вашого театру драматургії абсурду.

**А. Н.:** А де Ви її бачите?

**М. Г.:** Спроби виникають то тут, то там...

**А. Н.:** Невже Ви вірите, що в менталітеті російського й українського народів можуть бути фахівці з абсурду? Це найполітичніший жанр. Правильно колись радянська влада забороняла такий театр. Він закликає жити одним днем – а комуністичне майбутнє хто будуватиме? Я свого часу дивився справжній театр абсурду – у Франції, в Польщі. Але скажіть мені, як можна працювати з актором, котрого ніде не вчили грати подібну драматургію – ні в студії, ні в інституті? Його ж “півень мав у тім'ячко клонути” ще там, в часі навчання. І де Ви бачите зараз такі вистави, які я, наприклад, дивився у Франції? У мене лежить п'єса Йонеско “Макбет”. Я прочитав її на колективі – вони вдавали, що розуміють. Я можу поставити. Я – багато в чому абсурдист. Навіть там, де його немає – вставляю. Адже це – про нас. Колись, років через 30-40, прийде нове покоління з кров'ю людей, яких не знищували, – тоді й виникне у нас театр абсурду. Але якщо з'явиться людина з цікавою п'єсою – я її візьму. У мене ж п'ять режисерів! І це в той час, коли багато українських театрів не мають мистецьких керівників!

**М. Г.:** Частина з них – це Ваші ж актори...

**А. Н.:** І Слава Богу! А Станіславський, а Немирович ким були? Так вони хоч щось тямлять у сценічній творчості. Але я їм даю повну свободу.

**М. Г.:** А зараз – підступне питання. Ви чудово відчуваєте публіку, її вимоги. Але в тих виставах, що їх довелось побачити, все надто зрозуміло, глядач не тренується в багатозначності сенсів, так, наче не буває трьох крапок в кінці речення...

**А. Н.:** Це питання, на яке можна й не відповідати. Хто сказав, що я маю на меті саме це? Якщо



Мала сцена Кримського академічного російського драматичного театру ім. М. Горького.

Нова сцена Кримського академічного російського драматичного театру ім. М. Горького.



режисер дбає про те, щоб було незрозуміло – він або непрофесіонал, або ще гірше. Я ніколи не замислююся, як публіка сприйме мою концепцію. Це мене мало хвилює. Я так бачу – отже, це, мабуть, збігається з думкою публіки. Щоб Новіков запобігав перед глядачами? Перед критикою? Те, що Ви кажете – дуже цікаво. Чи знаю я публіку? У нас вона різна. Актори інколи губляться – чому вчора аплодували, а сьогодні – тиша? Але з іншого боку – чи я залежний від п'єси? Звичайно. Дайте мені п'єсу, де будуть три крапки! Я чотири рази ставив Горького “Останні”. І п'ятий буду ставити. Треба. Бо п'єса – геніяльна. Хоча це не мій драматург. У всіх театрах, де працював, ставив “Катерину” Островського – зараз немає актриси. Не треба тільки мудрувати! Я завжди казав: коли режисера лізе в авторство – я б таких стріляв. Ось головна частина ракети – це драматургія. Вона вибухає, а там є начинка, вона летить – і на землі є хтось, хто запускає ракету і керує польотом. Ось це і є режисера: як правильно і без помилок запустити. І якщо на землі на соту частку ми неправильно обчислимо – вона відійде на тисячу кілометрів вбік у польоті.

**М. Г.:** І, однак, Ви – автор радикальних режисерських рішень. Свого часу Чехова ставили в опозиції до всіх хрестоматійних уявлень. Іншою виставою викликали у Львові переполох...

**А. Н.:** Це було під час наших гастролів. Коли у виставі злетів угору наш Ісус Христос – пам'ятаєте, в Театрі Заньковецької проходи? Так ось, люди, які сиділи до них близько – всі на коліна і – молитися. До нашого парторга прибіг переляканий комсорг: там, у залі, моляться! А я був дуже радий. Я сказав: значить, люди тут не зіпсовані. Я б і сам з ними поруч став. А хто вивіз уперше в Радянському Союзі Ісуса Христа в Москву? Ви не знаєте?

**М. Г.:** Здогадуюсь...

*Відкрита літня сцена Кримського академічного російського драматичного театру ім. М. Горького.*



**А. Н.:** Новіков! Думали, що посадять... Спектакль “Версія” Штейна. В тексті насправді нічого такого не було. А в мене червоноармійська банда п'яна лежить, а по станку йде... Ісус Христос! З червоною бруднуватою ганчіркою. Грав його – не грав, а “виводив” – наш художник. Він наче дві краплі води був подібний на Христа. Він підходив до Блока, клав червону ганчірочку – ось те, що ти отримаєш, що тобі дістанеться у спадок. В залі – остовпіння... А в фіналі цього спектаклю, коли помирав Блок, згори, з висоти сцени спадав клаптик ексельсіора, наче душа поета пролітала над сценою. Спадала біла завеса, і матроси нею накривали тіло. А після цього хрипко вигукували останні рядки поеми “Дванадцять”: “В белом венчике из роз Впереді – Ісус Христос”!

**М. Г.:** Вас просто зобов'язані були посадити!

**А. Н.:** Якимось усе минуло безкарно... На одній з цих вистав був присутній тодішній міністр культури СРСР Демічев. Після вистави відбулася сорокахвилинна розмова – і ані слова про це. А вже прощаючись, не дивлячись на мене, він сказав: “А до речі. Про фінал... “В белом венчике из роз... Впереді Ісус Христос...” Може бути... Все може бути...” Обійнялися, я пішов. А він як у воду дивився.

**М. Г.:** А чому так? Ви – віруючий?

**А. Н.:** Не можу сказати, що я – глибоко віруюча людина. Я просто вірю, що наді мною є якість добрих сил, я називаю їх рожеві хмари, вони допомагають мені жити. І застерігають. Я знаю, що мене оберігає якась добра сила. Я заходжу іноді в церкву. Довго стою. Подумки промовляю молитву. Дивлюсь на людей, на обличчя, на лики... У мене багато було ризикованих моментів. У вісімдесят першому році я поставив “Ревізора” – і там шістдесят гостей співали



*Музична зала Кримського академічного російського драматичного театру ім. М. Горького.*



“Боже, царя храни...”. А Ви знаєте, що таке – поставити виставу без “літу”<sup>\*</sup>? Я спершу зробив так “Без права на смерть”, а потім – “Вони були акторами” – про кримських акторів, які працювали в театрі під час Другої світової війни. Мені говорили, що цього не можна робити, адже їх вважали “зрадниками батьківщини”. Їх реабілітували тільки в 2001 році, коли я поставив уже другу версію спектаклю. Все це можна вважати авантюрами – а можна провидінням. Адже я зміг із цього всього вийти неушкодженим. Ці спектаклі йшли в Москві, ми отримали за них Державну премію СРСР.

**М. Г.:** Вас, звичайно, зваблювали, переманювали у столичні театри!?

**А. Н.:** Пропонували працювати в Москві... Але це величезне щастя, що я збудував свій театр. Так, я пробивався із гулями, синцями. Але пробити непробивне – ось чим я пишався! Я домігся дозволу будувати сцену над виробничими цехами! Зміцнили бетонну подушку – це теж заборонено – і стало можна! Ще за радянської влади ми назвали один із залів залом Врангеля. Врангель – він же хотів врятувати Крим. Він був розумником. Так само, як Колчак. Вони були справжніми російськими патріотами. А їх зробили зрадниками, негідниками. І я знав, що рано чи пізно... Я багато читав, багато вчився... І думав – чому мого батька тричі забирали? Мати у мене проста. Але батько – не простий чоловік. Хто міг навчатись у Варшаві у вищій школі? Хто його до Петербургу запросив працювати? І чому потім бельгійці взяли його на Донбас? Чому руками полонених австрійців збудували для нього дім, куди він привіз дружину?

**М. Г.:** А що кажуть сімейні архіви?

**А. Н.:** Мовчать. Немає нічого.

**М. Г.:** А як Ви голод пережили?

**А. Н.:** Мені йшов сьомий рік, і батько відвіз нас із молодшою сестрою на село до мами. На вантажівці. Там ми вижили. Він повернувся до праці. Ми були там близько року. Потім він нас забрав.

**М. Г.:** Ваше “непролетарське” походження вплинуло на амплу актора Новікова?

**А. Н.:** Та я весь час грав білогвардійців! І німецьких офіцерів. В молодості не зіграв жодного позитивного героя! І коли мене прийняли в партію – до мене підійшов секретар і став допитуватися – так хто ж насправді мої батьки? Я сміюсь. А він: “Ти руки

свої бачив? А я бачу! І чому, коли ти граєш білогвардійського офіцера, я йому симпатизую, а червоному комісару поруч з тобою – ні?” Коли я приїхав до Саратова, за спиною одразу почув: “К нам белая сволочь приехала!” Чому? Батько був інженером. І я розумію, чому мої і пластика, і мова трохи інші, ніж, наприклад, в акторів, від яких я не можу цього домогтися. Батько з ранніх років дресирував мене: вірші Пушкіна, Лермонтова, Кольцова я вчив вдень і вночі. Шляхи Господні несповідимі. Чи допомагало це мені? В житті і на сцені допомагало. Я був справжній герой-неврастенік. Блискуче грав “фрочні ролі”. Це важка праця. Відходить ця категорія. Молодь інша.

**М. Г.:** А як її виховувати, щоб вона теж могла грати і такий репертуар?

**А. Н.:** Я в юності шалено закохався в одну актрису, значно старшу за мене, і за нею поїхав в Іжевськ. Вона була з давнього дворянського роду. Від’їжджаючи з Петербургу, вони якось зберегли частину свого майна. І ось, живучи в неї, я отримав від її мами “остаточний”, практичний вишкіл. На сніданок – скатертину одного кольору, на обід – іншого. Шість столових приборів. Як встати з-за столу, як сісти – все це я запам’ятав на все життя. Вцілілий, неймовірної довжини перський килим, згорнутий в рулон і захований в сараї, ми з її онуком різали на шматки і продавали. Неможливо було все це не взяти, не всотати. Олександро Іванівно, Ви мене чуєте? – це було останнє моє шліфування! Як вона все це робила!

**М. Г.:** А цей театр, в якому ми розмовляємо, для Вас сьогодні – що?

**А. Н.:** Це – історія мого творчого успіху! Не боюсь так говорити – вже неможливо наврочити. За тридцять шість років – повірте – не було жодного дня, щоб ми працювали гірше. Не в творчому плані, ні, там всіяке траплялось, – у роботі. Сантиметр за сантиметром видряпуватись... Звичайно, цей театр – мій. Я його створив. На руїнах. Мене знають. І те, що вдалось збудувати приміщення, це пам’ять назавжди – нас не буде, зігниють наші кості, а люди дивуватимуться: хто це зміг? кому це дозволили? Ось за це мене слід любити!

*Розмовляла і переклала з російської Майя Гарбузюк  
Львів – Сімферополь*

<sup>\*</sup> літ (Головліт, крайліт, облліт) – підрозділ Народного комісаріату освіти (пізніше – Міністерство народної освіти), створений 6 червня 1922 р. Діяв до 1991 р. Основне завдання Головліту полягало в об’єднанні всіх видів цензури друкованих творів. У подальшому принципи цензури були значно розширені і диференційовані за напрямками. Головліт надавав дозвіл на відкриття видавництва і затверджував керівників; дозволи на випуск періодичних видань; під його контролем перебували також теле- і радіомовлення, виставки, публічні лекції та видовища. Головліт здійснював попередню цензуру всіх книжкових та періодичних видань в СРСР та усієї літератури, яку ввозили з-за кордону. – Прим. ред.



В'ячеслав ХІМ ЯК

## ДРАМАТИЧНИЙ СВІТ КАРПЕНКА-КАРОГО У ВІЗІЯХ ФЕДОРА СТРИГУНА

Так сталося, що тільки восени 1991 р. Федір Миколайович Стригун відгукнувся на запрошення Тернопільського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка здійснити постановку за п'єсою І. Карпенка-Карого “Суєта”. Кажуть, що й до цього його неодноразово запрошували, але згоди він не давав. Як на те були причини – невідомо. Добитися згоди Майстра вдалося художньому керівнику Михайлові Якубовичу Форгелю, який тільки-но очолив театр. Від І. Карпенка-Карого, від Ф. Стригуна розпочалася у Тернопільському драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка епоха Михайла Форгеля. Щоправда, тоді ніхто й подумати не міг, що творча дружба Стригун-Форгель буде такою тривалою й плідною. Та сьогодні, оцінюючи постановки Федора Стригуна на тернопільській сцені, можна впевнено стверджувати, що в творчості Майстра був тернопільський період. Найперше зазначимо, що вистави, які він створив, були не випадковими, а чітко вписувалися в репертуарну стратегію тернополян: І. Карпенка-Карий – “Суєта” (1992), “Хазяїн” (1994), “Житейське море” (1996), Я. Барнич – “Гуцулка Ксеня” (1998), М. Куліш – “Маклена Граса” (2001) і власна Стригунова інсценізація за О. Кобилянською “У неділю рано зілля копала” (2004). По-друге, вистави мали високу художню пробу. Про це свідчать численні рецензії та захоплення глядачів не тільки Тернополя, а й Рівного, Луцька, Чернівців, Івано-Франківська, Хмельницького і, нарешті, Львова, а “Маклена Граса” була окрасою Херсонського фестивалю “Мельпомена Таврії – 2002”. Вистраждана репліка “Глядач голосує за театр ногами” стала театральним афоризмом, який належить Федорові Миколайовичу. Але це не тільки фраза. Його вистави говорять самі за себе – на них глядач іде.

І третє – вистави режисера Федора Стригуна завжди рясніли яскравими творчими роботами не лише

акторів з досвідом та званнями (В. Ячмінський, Л. Давидко, І. Ляховський, В. Самчук, Б. Стецько) – удача приходила до молодих (Микола Ткачов, Микола Петрушенко, Ігор Матейко, Ірина Складан) та до студентів (Олександр Папуша, Уляна Вільчинська-Бурняк, Андрій та Оксана Маліновичі, Оксана Шимків, Юрій Черненко, Тетяна Панькевич, Світлана Прокопова та ін.). Для юних це був щасливий початок, для старших утвердження, ще для когось – відкриття нових акторських барв.

Федір Миколайович Стригун – художній керівник та актор Національного академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької, голова Львівського відділення СТДУ, народний артист України, лавреат Національної премії імені Т. Шевченка, член-кореспондент Академії Мистецтв, завідувач кафедри режисури Львівського Національного університету імені Івана Франка.



*Лариса Дишкант – Наташа, Михайло Конечний – Акіл Акілич, В'ячеслав Хім'як – Михайло у виставі “Суєта” І. Карпенка-Карого. Режисер – Федір Стригун, художник – Казимир Сікорський. Тернопільський драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1992 р.*

У Тернополі Федір Миколайович нагадує чоловіка, який дозволяє собі бути відвертим з випадковим супутником. Мабуть, ці легкі й невимушені бесіди іноді лікують від жахливих нічних сновидінь. Людина поза домашнім прихистком по-іншому думає про дім, у відпустці інакше відчуває плин часу. І цей час сповільнюється, він захоплює піднесеною святковістю, навіть якщо працюєш. У такі хвилини можна дозволити собі навіть легковажність. Відповідальність іноді нагинає митця до землі, іноді заганяє в побут. А зневага до обставин, відмова від самокопання розкріпачують. У Тернополі Федір Стригун здобував свободу мистецького самовладарювання. Його тернопільські вистави розкуті, легкі, де, здається, можна все – і водночас стрункі, налаштовані на певну висоту розмови.

З літами всі теми в мистецтві зводяться, по суті, до однієї і найпрекраснішої – любові. Вистави режисера Стригуна люблять глядачі, поцінують критики, боготворять актори. Можливо, комусь щось в них не подобається, та ніхто не заперечить його безмежну залюбленість у театр, бажання творити його.

Отож, “Суєта”. Режисер Ф. М. Стригун створив у своїй виставі світ простий, природний і цілісний,

реальний з нотками романтизму. Розпадається селянська родина. І проблема не в тому, що відходять сини, утворюючи власні сім’ї – турбота і печаль Макара Барильченка насамперед у тому, що пропадає і всихає віття його родового дерева. Сини показують його, батька, – і хату, в якій народилися і виростили, своїм дружинам та новим родичам, соромлячись свого походження.

Усім відомо, що Федір Миколайович до нестями, безмірно любить українську класичну п’єсу, і найбільше І. Карпенка-Карого. (Це не означає, що він не любить і не ставить В. Шекспіра, Ф. Дюрренматта, І. Кальмана та інших). Федорові Стригуну вдалося одразу заразити цією любов’ю Тернопільський театр. Він переконав акторів у необхідності священнодіяти в найкращому розумінні цього слова. І вистава від сцени до сцени набувала особливого звучання. Пригадується, якою була святкова метушня у першій картині, коли родина готується до приїзду Михайла. Сцена урочисто світилася, здавалося, навіть стара батьківська хата посміхається (художник – Казимир Сікорський). А як Макар і Тетяна, батько і мати, тішилися вченим сином, як майстерно вибудовувався конфлікт і як він підсилювався родинною піснею,

жартами, спогадами! Здавалося, до нас усіх прийшло далеке селянське дитинство Стригуна, Коцюлима, Гонти, Ячмінського, Ткачова... О, таке відчуття в театрі дорого вартує! Суєта, життєвий галоп та гонитва руйнували і калічили людські душі: Михайла, Петра Барильченків, Терешка Сурми, Тараса Гупаленка. І ця суєта суєт була поважною і незворотною, простою і смішною, по-селянськи і по-біблейськи мудрою і величавою.

З одного боку, Ф. Стригун цілком традиційний. У своїх виставах за п’єсами І. Карпенка-Карого режисер дотримується всіх найхарактерніших для класика мотивів і прийомів. Мінімум зовнішньої дії, в якій на першому плані – настрій і душевний стан, зигзаги почуттів персонажів. Такі п’єси на українському театрі починалися



Сцена з вистави “Суєта” І. Карпенка-Карого. Режисер – Федір Стригун, художник – Казимир Сікорський. Тернопільський драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1992 р.

з Карпенка-Карого, викликаючи протест і навіть неприйняття через відчуття зміни естетичного курсу, а то й невмілі спроби писати нову драму. З одного боку, чітка лінія сюжетного розвитку, а з іншого – ілюзія безформності і навіть хаосу, необробленого матеріялу, що демонструє віддзеркалення життєвої “святої простоти”, безпосередності. Режисер побачив за всім цим строгі конструкції і витворив свої образні ходи. Він обминав крикливий “прозаїзм” сільського буття, антилітературну мову і суворий погляд на життя, яким живуть звичайні люди, чий вчинки не можна характеризувати мірою добра чи зла. Його цікавила висока напруга світлої поезії, вона наскрізь пронизувала його постави.

І ще одне достоїнство роботи режисера над цією виставою – висока міра шляхетності виконавців в образах селян. Власне, цей вимір став аксіомою для всіх подальших постанов Федора Миколайовича на тернопільській сцені. Свої вистави Федір Стригун уміє оздоблювати простими, але дуже промовистими музичними штрихами, які він вмщує в одне слово – “красиво”.

У “Суєті” – хоріві співи родини Барильченків, коли зникали всі проблеми, і як противага – чистий глибинний роздум дуету валторн (музичне оформлення Євгена Корницького); в “Хазяїні” – пісні, що оточували персонажів, контрастували їхнім вчинкам і устремлінням, ці пісні жили десь там на краю вистави, а герої часто були на краю пісень; у “Житейському морі” – духовий оркестр і трагічна Надя, що вальсувала і дуже нагадувала чеховську Ніну Заречну, яка мріяла летіти до театру – не даючи собі відповіді: а що таке театр?!

І останнє, найцінніше: вистава “Суєта” була “сокровенна” за своїм надзавданням і соборна за своєю суттю. Саме “Суєта” об’єднала лівих і правих в один монолітний колектив для красномовного ствердження найвищої цінності в театрі – мистецтва.

Наступна постава – “Хазяїн”.

Перед режисером постало непросте завдання очистити п’єсу від нашарувань та ідеологем минулого. Перед нами постає сімейство Пузирів. Невтомний господар Терентій Гаврилович не покладаючи рук трудиться, примножуючи статки. Здавалось, усе йде добре – удача, здоров’я, успіх, людська повага. Чого ще треба?! Та не так у нас ведеться: а “щирі” друзі, “дорогі” помічники та сподвижники?! За господарями слідом ідуть нечисті на руку “доброзичливіці”, грядуть “чумазі”. Стригун знає їм ціну, не з розповідей знає, на що вони здатні. Сцени Пузиревого оточення режисер розробляв з особливою скрупульозністю, доводячи їх до гротеску.

Тернопільський Терентій Гаврилович Пузир (одна з найкращих ролей М. Коцюлима) був талано-



*Володимир Ячмінський – Феноген, Мирослав Коцюлим – Пузир у виставі “Хазяїн” І. Карпенка-Карого. Режисер – Федір Стригун, художник – Казимир Сікорський. Тернопільський драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1994 р.*

витий господар. Так хотів режисер. Таку непросту ношу міг нести актор.

Заперечувати таланту безглуздо, його можуть здолати не логічні доводи, а вплив переконливішого (чи потужнішого) таланту.

Пузир-хазяїн буде, а користуватися будуть Феногенушки, Ліхтаренки, Маюфеси... Вони не так талановитіші, як винахідливіші, вони навіть симпатичніші у своїх діяннях, вони – з тієї зрозумілої всім сірої більшості, яка вирішує, а хто ж власне є талант.

Поступово стає зрозуміло, що режисер навмисне не обрав шляху зниження соціального звучання вистави, при тому не нівелюючи жанр. Власне комедія давала можливість демонструвати ставлення до проблематики. Для виявлення її дотичності з реальністю режисерові не було потреби робити спеціальні акценти в текстах, ситуація красномовно свідчила сама за себе. З часів І. Карпенка-Карого нічого не змінилося. Все те саме: ті ж прагнення “вибитися в люди”, ті ж компроміси. Змінилися означення – суть залишилася.

Вистава “Хазяїн” – передовсім граціозне удавання, дотепне, з лукавинкою. Вся дія відбувається в кошарі для овець (художник – Казимир Сікорський), що посилює і без того неоднозначне ставлення до



дійових осіб. У цьому простому просторі ніщо не заважає акторам, і майже кожен з них виявляє граничну винахідливість, намагається знайти для своїх героїв точні характерні риси. Обора – гігантський ринг з безконечними раундами: Хазяїн-Пузир одинокий, а супротивники змінюються, іде двобій до остаточної перемоги. Апофеозом звучить розгнуждана, переможно криклива пісня Маюфеса, Феногена та Ліхтаренка.

Створенню відповідного настрою допомагає чудове виконання українських народних пісень тріо “Золоті ключі”. Пісня доповнює одні сцени, а в інших – контрастує, іронізує.

Так, ці досвідчені лицедії зробили все можливе, загнали чоловіка, а самі залишилися абсолютно чистими, навіть дуже симпатичними, і хто ж би подумав, що це якась там “грізна сила”. І все так просто, і страшно, і смішно, аж мурашки біжать по спині: люди “вміють жити”. Згадується Марина Цветаєва: “Відбувається тут, вершиться – там”. Звершиться суд непідкупний, суд Божий. От тільки страшно, що судити можуть і не тих...

Третьою постановою Ф. Стригуна була вистава “Житейське море” – протяг “Суєти”, як зазначено в автора. Попри те, що це діалогія, і дійові особи з “Суєти” переходять в “Житейське море”, режисер несподівано запропонував інший образний лад для



Сцена з вистави “Хазяїн” І. Карпенка-Карого. Режисер – Федір Стригун, художник – Казимир Сікорський. Тернопільський драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1994 р.

реалізації цієї нелегкої п’єси, яка часто провалювалася в інших театрах.

Перше, що було зроблено – вдалі скорочення. Побувавши непотрібних побутових сцен, вибудувавши нову художню логіку, режисер відмовився від зайвої деталізації і цілого ряду дійових осіб. Художник Григорій Лоїк запропонував щось дуже пізнавальне, але далеке. Не то старий театр, не то руїни Херсонесу. Десь там захована таємниця, а може, й гармонія, та все заросло плющем і квітами. Лаштунки витворювали образ старого театру, “театру в театрі”, старі світлини часів “театру корифеїв”, біля порталів – два великих дзеркала, які відбивають глядачів, а в найвищій точці, посередині – портрет І. Карпенка-Карого, з усміхнено примруженими очима.

“Житейське море” – глибокий і болючий роздум про призна-



Сцена з вистави “Хазяїн” І. Карпенка-Карого. Режисер – Федір Стригун, художник – Казимир Сікорський. Тернопільський драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1994 р.



чення митця і його місце в суспільстві, і про те, як суспільство ставиться до митця. Кожна епоха шукає своє відображення в дзеркалі, яке театр тримає перед природою. Центральна постать, Іван Барильченко, – актор, що задумується, як поєднати високе з буденним і чому наш розірваний, дисгармонійний, перенасичений дисонансами час приймає ту доступну і знайому деформацію світу видимого з його лінійною логікою – зрікаючись світу іншого, не даного нашим відчуттям, і який не вкладається в закони, підпорядковані нашому мисленню. “П’ятнадцять років роботи в театрі витворили з мене штучну людину з розбитими нервами”, – заглиблений в себе, скаже Іван, хоча його уже манить дорога, театр – воля, родина (Маруся) – клітка, хоча й золота. Інша річ – Ваніна “Людя”, “нектар життя”.

Скорочення в тексті п’єси дали можливість вибудувати стрімкий темпоритм вистави, а темпоритм відкрив простір режисерській фантазії, яка утримувала всю виставу над побутовою реальністю. Цікава знахідка – віддзеркалення глядача – давала можливість акторам перебувати в широкому оточенні людей; персонажі діяли в особливому світі – зламаному і зміщеному, спресованому і калейдоскопічно мінливому, як це буває у снах. Приклад – режисерське рішення сцени, коли Маруся й Хвиля застають Івана з Ваніною. Довга пауза. Ваніна ховається до своєї кімнати, Стьопочка насолоджується житейською драмою. В Івана відібрано текст монологу, і він стає перед чистотою Марусі навколішки, у такий спосіб визнаючи своє гріхопадіння. Працює одна-єдина фінальна фраза Стьопочки: “От де настояща трагедія”. Це, мовляв, не Отелло на сцені розігравати.

Режисер неодмінно повинен пристати на бік того чи іншого персонажа, інакше він не зможе відповісти на запитання глядачів. Ці уявлені запитання примушували Стригуна-дослідника прискіпливо вдивлятися в суть образів, докопуватися до мотивацій їхніх вчинків та поведінки, збагнути їхній “код” і причину, яка змушує автора взятися за перо, щоб усе це написати. Іншими словами, занурюючись у п’єсу, режисер прагне зрозуміти її, щоб вивільнити енергію постанови. І тоді в театрі відбувається диво. На сцені виникає людське життя, яке хвилює тебе, глядача. Воно втягує тебе у вир своїх проблем і раптом виявляється, що це й твої проблеми. Ти починаєш їх розуміти, навіть співчувати.

“Житейське море” наповнене особливим світлом. Тут багато сонця і нестримне бажання кожного бути щасливим. Тільки щастя у кожного різне. І саме тут несподівано вимальовується незаперечна формула режисера Стригуна: у театрі за все треба платити! І хоч плата з кожного береться різна, та безперечно одне – найбільше платить той, хто віддає театрові душу.



*Володимир Ячмінський – Усай, Мирослав Коцюлим – Стьопочка, В'ячеслав Хім'як – Іван Барильченко у виставі “Житейське море” І. Карпенка-Карого. Режисер – Федір Стригун, художник – Григорій Лоїк. Тернопільський драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1996 р.*

Театральний кін – теж житейське море. Це зрозумів Іван Барильченко. Цим живе Федір Стригун.

У “Суєті” діти йдуть у світ, у “Житейському морі” Іван мріє про тиху гавань, де “здорова праця приносила б райський спокій”. Але ж чи буде так? Чи це ще одна ілюзія самотньої талановитої особистості? Суєта стає ознакою життя: не робота, не творчість, а саме суєта навколо роботи, творчості. Суєта на кону буття, і назад дороги немає. Суєта суєт – людська комедія, а як вирватися, як зберегти себе, де знайти пристань – драма.

Нетривке каяття Івана переходить в усвідомлення неминучості долі, не залежної від людини. Митець

не обирає часу. Час обирає або не обирає митця, і це аксіома.

Федір Стригун – режисер, якому важливо у виставах усе: і те, що викликає назовні сокровенне, і те, чого прийняти не може і ніколи не прийме, але воно збуджує його бунтарську природу до глибин, одне слово, над чим плаче, з чого сміється. До слова, сміх у нього неоднозначний – комусь смішно, а в когось сльоза закипає.

В українському театрі кінця XIX ст. діяла могутня сила художнього синтезу. Театр І. Карпенка-Карого вбирав у себе все можливе, не відаючи часових меж. Сьогодні розв'язуємо ті ж проблеми. Повільний процес художнього синтезу нашого часу засвідчує гігантську роботу українських драматургів кінця XIX – поч. XX ст., які убезпечили сценічному мистецтву потенціал руху на десятиліття вперед. Що побачить у театрі майбутнє? Які властивості нашої класики, від нас приховані, відкриються йому? Сьогодні ми дивуємося, як можна того чи іншого не побачити. Прийде час – здивуються і нашої сліпоті. Так буде. Тому що класиці немає кінця.

“Нині у публічності понизився смак і виросла байдужість до старого літературного репертуару. Іде хороша, строга комедія – кажуть: “Скучно”; іде дра-

ма – кажуть: “У нас своя щоденна драма”! Давайте голих женщин, давайте веселого, веселого! Ха-ха-ха! Ніхто не хоче думати і страждати; нині всі хочуть весело жити і закривають очі, і затуляють вуха, щоб не бачити і не чути стогону наболілої людської душі!.. А на цьому веселому ґрунті ростуть егоїзм, цинізм і байдужість до прекрасного, які виганяють і виженуть з людської душі справедливість і любов!”

Цей монолог Івана Барильченка, вистражданий Іваном Карпенком-Карим, був, є і зостанеться художнім маніфестом Федора Стригуна.

Сьогодні в наші “веселі часи” художникові масштабу Федора Стригуна просто лишатися в мистецтві – смерті подібно. Ситуація вимагає осмислення складного часу і людських вчинків. Це аксіома. Федір Стригун не тільки осмислює, а всією суттю стверджує чи заперечує.

Ця важлива складова його обдарування підтверджує очевидне його пророцтво. “Ми, українці, люмпенізовані Зеленськими, Маюфесами, Фенегенушками, здатні лише говорити про те, як треба. Нас годують висівками у найширшому розумінні, а ми, прийнявши для хоробрости, фарсуємо, відстоюючи права. Біль і гіркота проймає, до чого доходять людина-чоловіки?!” Це цитата з інтерв'ю Федора Стригуна у одній з тернопільських газет.

Ми часто чуємо, що пам'ять – це культура. Але дуже рідко бачимо творчі сни. А ще – дуже рідко виникає почуття – якже я цього не зауважив? Або – невже я так само це розумію?

Глядач на виставі – різний. І ті, хто не читав української класики або читав дуже давно, і ті, хто перечитує багато разів – ніхто не повинен іти з вистави обділеним. Адже І. Карпенко-Карий – національний театральний міф і він у кожного свій. Театр не має права образити цю любов глядача. На щастя, Федір Стригун своїми поставами її примножує. Такого Івана Карпенка-Карого, як на тернопільському кону, немає ні в кого, і він, завдяки режисерові та його виставам багатом став “приятелем”. А це вже чимало.



*Віра Самчук – Маруся, В'ячеслав Хім'як – Іван у виставі “Житейське море” І. Карпенка-Карого. Режисер – Федір Стригун, художник – Григорій Лоїк. Тернопільський драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 1996 р.*

Марк РОЗОВСЬКИЙ

**“БЕЗ БОЛЮ НЕМАЄ МИСТЕЦТВА”**

Марк Розовський під час зустрічі з театральною громадськістю Львова. Камерна сцена Національного театру ім. М. Заньковецької, 30 січня 2009 р.

Січень 2009 року у Львові видався контрастним на перепади температури російсько-українського політично-культурного життя. Ще не забули в місті про повстанський вертеп, підготовлений та показаний молодими львів'янами на Різдво спеціально для російського консула (!), як у міжнаціональних взаєминах різко “потепліло”. 30 січня 2009 р. до міста уперше завітав знаний російський режисер, драматург, педагог, театральний діяч Марк Розовський, керівник московського театру “У Нікітських ворот”. Причина, що привела його на західні терени України, була вагомою: у Львівському національному академічному українському театрі ім. М. Заньковецької 31 січня мала відбутися прем'єра вистави “Історія коня” за повістю Л. Толстого (режисер – Вадим Сікорський, художник – Мирон Кипріян). Це перше в історії української сцени звернення до п'єси, створеної М. Розовським за повістю Л. Толстого “Холстомер” для Великого драматичного театру ім. М. Горького у Ленінграді (нині – Великий драматичний театр ім. Г. Товстоногова). Перебування подружжя Розовських у Львові розпочалось із зустрічі з театральною громадою міста. Камерна сцена заньківчан заледве вмістила усіх бажаних: митець розповідав про себе, свій театр, російське театральне мистецтво, створення “Холстомера” і на прохання аудиторії артистично виконав кілька вокальних номерів із вистави. По закінченні зустрічі гість знайшов час для розмови з кореспондентом нашого часопису.





**Майя Гарбузюк:** Марку Георгійовичу, після цікавої, напрочуд театральної, активної зустрічі хочеться насамперед запитати: у Вашій особі вражає поєднання несамовитого творчого ентузіазму із професійними засадами. Як це відбувається? Адже зазвичай перше вбивається другим і навпаки...

**Марк Розовський:** Ви знаєте, я, чесно кажучи, не надто радий цього компліменту. Бо не вважаю ентузіазм якимсь особливим набутком. Це – даність, без котрої в мистецтві, мені здається, взагалі неможливо жити і бути. Я не розумію митців “з холодним носом” і, так би мовити, “риб’ячою кров’ю”, творців, котрі не наповнені якимсь бажанням духовного вияву. Якщо вони байдужі внутрішньо, то в них нічого не буде виходити. Колись Мейерхольд сказав, що майбутнє театру – за дилетантами, що дилетанти врятують театр майбутнього. А я мав сміливість додати до цього власну тезу: “дилетанти, котрі опану-



*Богдан Козак – князь Серпуховський, Януш Юхницький – Холстомер у виставі “Історія коня” за Л. Толстим. Інсценізація – Марк Розовський, режисер – Вадим Сікорський, художник – Мирон Кипріян. Національний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2009 р.*

ють професію”. Тому що, не оволодівши професією, залишившись дилетантом, можна тільки знищити майбутнє театру. Думаю, що Мейерхольд мав на увазі саме той дилетантизм, котрий – свобода, свобода від навиків, професійних штамтів, свобода мислення, не прив’язаність до якогось вдалого, хай навіть чужого, досвіду. От із цього починає дилетант. Він мислить і живе в творчості непередбачувано. Тому театрові і потрібні такі карколомні ідеї, котрі може він запропонувати. Одначе далі починається найскладніше. Далі починається професія. Аматорство слід забути і спробувати втілити карколомну ідею професійно. В цьому сенсі мені вкрай поталанило з “Історією коня”, тому що я потрапив у найпрофесійніший театр

того часу – театр Товстоногова. Але скажу відверто: мене багато що вразило там, і то неприємно, тому що багато хто з професіоналів працював на техніці, і власне не відчували того градусу ентузіазму, якого я від них сподівався. На репетиціях вони поводитись в’яло, “важничали”, спеціально заводили в безвихідь. Я вихований на студійному ентузіастичному відгуку, взаєпорозумінні. Тому спочатку відчував великі незручності. Але чим ближчим був день прем’єри, тим професіоналізм їхній зростав, всляккі зайві моменти відходили вбік, і вони, як майстри найвищого класу, долали свою байдужість, в’ялість і включалися в роботу. До прем’єри підійшли як професіонали в найкращій своїй формі. Я навіть можу розповісти, як я працював спочатку. Звичайно, я готувався до репетиції. Мені здавалося, що якщо я прийду на репетицію неготовий, то це буде моя страшна поразка. Тому що довкола мене самі народні артисти – Лебедев, Баси-лашвілі, Ковель! І я сидів ночами в готелі, придумував план репетиції, записував своє вирішення того чи іншого епізоду і навіть мікроепізоду, приходив з цим на репетиції. Працюючи до того часу в самодіяльності, я вважав, що цілком озброєний і можу робити те, що забажаю. Я впевнено викладав свій концепт – і зустрічав... повне мовчання. Ніхто не заряджався жодним ентузіазмом. Вони вислуховували мене і після цього говорили: а може, спробуємо ось так – і пропонували щось зовсім інше. Далі виникали безкінечні суперечки, і справа спершу посувалася дуже повільно. Актори пропонували наступний варіант, далі ще... За репетицію ми пробували вісім, десять, інколи дванадцять варіантів того рішення, котре було для мене цілком очевидним, з яким я прийшов. Ну ніяк не міг я “пробити” своє бачення через ось цих чудових, талановитих артистів, котрі мені, цілком справедливо, здавались якимись монстрами. Вони такими й були – бо це були могутні, досвідчені митці. Вони не заперечували – просто пропонували своє. І десь через два тижні таких репетицій я різко змінив тактику. Я точнісінько так само сидів і придумував своє чергове рішення, але прийшовши на репетицію, його не оголошував. Навпаки, вдавав, що нічого не розумію, не бачу. І актори радо пропонували зробити одне, друге. Але ж у мене було власне рішення – і я громив їхні пропозиції наліво і направо. Так вони видавали всі десять варіантів, від яких ми відмовлялись. Далі наставала павза, я чекав близько хвилини, і потім врешті пропонував – власне ту концепцію, з якою прийшов. І отримував у відповідь: ну ось, нарешті, ось те, що треба! І вони “брали” моє рішення. Про що це говорило? Про те, що вони – професіонали, але не можуть ось так, наче маріонетки, виконувати завдання молодого режисера. Це повинно народитись разом з ними, на репетиції, через їхні муки, наші

спільні муки. Вони повинні були бути обмануті мною як режисером.

**М. Г.:** *(усміхаючись)* Як інтриганом...

**М. Р.:** ... і це теж входить в нашу професію! Просто в студії я звик до іншого: кажу “А”, а мені у відповідь “Б”, мені актори навіть не дають до кінця висловитись – і вже розуміють. Не завжди, звичайно, бувають глухі кути – але ж це мистецтво, це нормально. Я працюю зі своїми акторами так: перший раз – пояснюю; вдруге – вони мають право на помилку; а втретє – повинні виконати. Четвертих спроб не має в нашому театрі, і п’ятих теж. Так стається, що я їм ставлю завдання – і вони з ним справляються... але не на прем’єрі, а на восьмій, десятій виставі. Через це прем’єри можуть виглядати сируватими, невикінченими. А критик приходить і бачить розхлябаність. Я добре знаю цю свою слабину... Але найголовніший режисер насправді – це публіка. Вона диктує свої ритми. Я дослухаюсь до цього, коригую виставу. Адже театр – жива справа, а ми – не царі і не боги. До речі, Товстоногов був великий саме в цьому – одним з уроків його режисури я вважаю бездоганне володіння мистецтвом композиції. Він говорив, що співвідношення частин – одна з найважливіших складових нашої професії. Ніхто так зубодробильно не вмів різати власну виставу, як Товстоногов. Він це робив у мене на очах. Коли вистава готова, коли все важливо, саме Товстоногов приходить і каже: викинь. Ми – неприємні. Потім розумієш, що в цьому була своя логіка. Він йшов за Мейерхольдом, котрий

теж володів мистецтвом монтажу. Звичайно, цього не можна робити із класикою. Не можна “різати” Чехова, бо його п’єси виконані драматургічно прозоро й могутньо водночас. А от з Шекспіром часто трапляються такі речі. Але це, зрештою – на відповідальності режисера. Він відповідає, власне, за професіоналізм.

**М. Г.:** А в чому для Вас полягали уроки Олега Єфремова?

**М. Р.:** Єфремов, насамперед, блискучий актор, і він умів працювати з актором, міг точно підказати щось акторові, чого інші не могли. Я щойно розповідав, як на “Амадея” він запропонував мені актора. Я хотів, щоб Моцарта грав нікому не відомий актор, хлопчик – один посеред знаменитих акторів. Щоб від нього можна було відмахнутись – мовляв, хто це? а він робить те, що вони – поважні, обм’яклі – не можуть зробити. Звідси і сальєризм. Бо вони – професіонали, але не більше. А він – той дилетант, котрий володіє і професією, і водночас вільний, дитина любові й світла, загадковий птах, що співає не по нотах... І Єфремов сказав: є у мене хлопчик, у котрого “лампочка всередині”. І справді дав молодого актора. Це – класика єфремовської праці. Він блискуче формулював те зерно, яке, за словами Станіславського, визначало сутність ролі. Якщо Моцарт без “лампочки” – який же він Моцарт? Це пушкінське, моцартянське начало я дуже ціную в акторові, коли артист здатен імпровізувати, жити на сцені вільно, з розкутими м’язами, свobodно мислити. Мої актори знають, що майже в кожній з вистав, які я роблю, окрім, мабуть,

*Сцена з вистави “Історія коня” за Л. Толстим (Януш Юхницький – Холстомер). Інсценізація – Марк Розовський, режисер – Вадим Сікорський, художник – Мирон Кипріян. Національний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2009 р.*



лише чеховських, я буду так звані зони імпровізації. І кажу: в цій зоні ти – вільний, ти можеш текст сказати іншими словами. Те, що в інших виглядає як “відсебеньки”, у мене – спровокована гра. Але “відсебеньки” – це невдала імпровізація, а імпровізація висока – вона продовжує життя ролі, і, власне, всі вистави ми робимо ось таким, етюдним методом.

**М. Г.:** Марку Григоровичу, Ви позиціонуєте три засади на театрі: високу професійну етику, театр як “кафедру...”, психологічний театр. Ви відчуваєте себе білою вороною в сучасному театральному середовищі?

**М. Р.:** О-й-й-й... Важке питання. Ні, таких білих ворон є кілька. Але нас винищують... (сміється). На жаль, зацікавленість психологічним театром падає, зокрема, й через відсутність професіоналізму, і через відсутність бажання служити мистецтву, і через розрив із традицією. Все те, що Ви сказали – це справді моє кредо, яке я визначаю так: “живий академізм”. Вважаю, що без цієї першооснови театр не може існувати. Він виникає, звичайно, і живе, в нього є свої досягнення, але мені він нецікавий. Театр без оцієї триєдності, яку Ви зволили щойно назвати, видається мені пустою вигадкою. І таких пустуватих вигадок сьогодні розвелось, признаємось, чимало. Але не хочеться бути підстаркуватим бурчуном, котрий “поливає” молодь. Я якраз стою на крайніх позиціях. Я вважаю, наприклад, що театр може бути будь-яким – меж немає. Він повинен нести карколомні ідеї, дивувати, вражати, він має бути яким завгодно – але я відмовляю йому при цьому лише в одному – в беззмістовності. Якщо він позбавлений сенсу – це таке собі

шарлатанство. Сьогодні дуже багато шарлатанства. Дилетант – це не шарлатан. Дилетант, що опановує професію, може багато чого досягти, пардон, я не про себе, хоча, можливо, й про себе найбільше. Зрештою, і Станіславський не закінчував Школи-студії МХАТ (сміється). Я, до речі, часто запитую акторів: “А як називається книга Станіславського?” Вони відповідають: “Праця актора над собою” – “Ото ж бо й воно, не “Праця режисера над актором”, а актора – над собою. Ви працювали сьогодні над собою?!” (Сміється).

**М. Г.:** Тривожна думка прозвучала у Вашому виступі. Ви говорили про процедуру банкрутства театру. Я вперше для себе почула таке визначення щодо театру. Це вже існуюча практика, чи – образний вислів?

**М. Р.:** Я говорив про загрозу банкрутства. Сьогодні в Москві немає театру, який би закрили з цієї причини. Але багато театрів перебувають нині на межі банкрутства. Ми чекаємо, коли вдарить грім. Загроза цілком відчутна, вона насувається на нас з усіх боків. Тому що немає театральної реформи, Закону про театри. А нові правила провадження театральної справи звужують поле нашої діяльності, і ми опиняємось під владою – згубною владою – чиновників. Сьогодні наші російські державні, бюджетні театри живуть за законами будь-якої іншої бюджетної організації. Зрівняли лікарню, дитячий садок, театр – без урахування специфіки кожної з цих ділянок праці. На художника – тендер. На композитора – тендер. Все, що коштує понад 99 тисяч рублів – обов’язково має бути виставлене на конкурс. І тому якщо держава встановила режисерський гонорар М. Розовського в 150 тис.

*Сцена з вистави “Історія коня” за Л. Толстим (Юрій Хвостенко – Холстомер). Інсценізація – Марк Розовський, режисер – Вадим Сікорський, художник – Мирон Кипріян. Національний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2009 р.*





рублів – його, Розовського, також треба виставляти на тендер. У власному театрі! А раптом знайдеться “дешевший” постановник – тоді він і ставитиме виставу! Тільки місяць тому зняли головних режисерів з тендеру, але художники й композитори – залишились. Уявіть собі на хвилиночку Мейерхольда, який запросив художника Головіна. А Головін, який робить, до прикладу, “Маскарад”, не вкладається в ті “99 тис.”. Що тоді робити?

**М. Г.:** А планування роботи?

**М. Р.:** Все як у лікарнях чи дитячих садках. У них календарний рік коли починається?

**М. Г.:** Першого січня...

**М. Р.:** А театральний сезон?

**М. Г.:** Звичайно, у вересні.

**М. Р.:** Отож бо й воно, що я як керівник театру зобов’язаний на відкритті сезону оприлюднити плани: що будемо ставити в цьому сезоні? А як я можу це сказати, якщо не знаю, скільки у мене буде грошей, бо бюджету ж на наступний рік ще немає! А коли його вже укладено, то гроші надходять на рахунок театру в найкращому випадку в кінці лютого-березні. А в мене якраз – кінець сезону. Як можна в такій ситуації щось планувати? А зараз взагалі вимагають планування на три роки наперед. Як може режисер чи театр це робити? В цій ситуації й насувається ситуація банкрутства, хай би як театр заробляв власні кошти. І закону про меценатство також немає! А не вижили – до побачення! Тоді доводиться виживати різними способами. Навчилися якось... Хочеться крикнути: відмініть обмежувальні закони, щоб не доводилось їх обходити! Звільніть театр!

**М. Г.:** Повернімося до приємного. За годину відбудеться прем’єра заньківчан. Вас дуже здивувало прохання заньківчан про дозвіл на поставу? Чи це була для Вас просто ще одна, чергова, версія “Холстомера”?

**М. Р.:** Для мене надзвичайно важливим і приємним було звернення львів’ян. Після тієї відомої вистави у Ленінграді утвердилась думка, що ніхто не зможе зробити краще, ніж у БДТ. Але після цього були вдалі сценічні прочитання цієї п’єси у Ризі, на Бродвеї, в Сеулі, – усього в театрах тридцяти країн. І я зараз перебуваю на тому етапі авторського самолюбства (*сміється*), коли кожна нова театральна версія доводить самостійність та “затребуваність” твору Л. Толстого та його інсценівки у сучасному театрі. Він виявляється потрібним та зрозумілим глядачам на різних континентах, у різних країнах та культурах. Це щоразу – відповідь моїм опонентам, котрі вважають, що існував лише один “Холстомер”, лише одна вистава – ленінградська. Так не можна говорити. Це значить – не поважати працю акторів та режисерів інших театрів. Заньківчани ж – перші в Україні, хто

звернувся до цього твору. Вони проклали своєрідний міст – від Петербургу через Америку, Азію, Іспанію, Угорщину – до України. Дуже приємно. Тому у безкоштовному дозволі на втілення була одна умова: обов’язкове запрошення на прем’єру. І тому я – тут.

**М. Г.:** Коли Ви давали згоду, Вам щось було відомо про цей театр, його акторів, творчі можливості?

**М. Р.:** Цей театр знайомий мені ще з того часу, коли я зустрів тодішнього керівника заньківчан, відомого українського режисера Сергія Данченка. Це було в сімдесяті роки минулого століття. З того часу поважаю цей колектив. А ще десятиліттям раніше, коли довелося керувати студентським естрадним театром Московського державного університету, пригадую, як ми дружили з іншим львівським колективом – молодіжним самодіяльним театром під керівництвом Бориса Озерова. Тому Львів для мене – зовсім не чужий.

**М. Г.:** Але тут Ви уперше. Як Вам місто?

**М. Р.:** Європейське місто. Красиві люди. До речі, ніхто на життя не жаліється – наче й кризи немає.

**М. Г.:** А проте вона є. І в наших державах. І в театрах...

**М. Р.:** ...Насправді криза – найкращий, найправильніший стан душі митця. У нас же сьогодні немає театру з болем. Усі заробляють. У міській театральній касі, що поруч із нашим театром, подивився – від назв голова йде обертом. Усі ці коханці, коханки, шлюби, зради...

**М. Г.:** Зрештою, театр у всі часи мусив щось долати. Ви, керуючи Студентським театром у шістдесяті, воювали із партійною цензурою, пізніше, у період перебудови, відвойовували право своєї студії стати професійним колективом, зараз утримуєте на плаву театр – всупереч економічним обставинам. Тож молодим гріх нарікати...

**М. Р.:** На жаль, серед молоді нині – дуже багато старичків. Прагматичних. Раціональних. Ділових. Вони укладають проекти, отримують гранти, їздять на фестивалі. А фестиваль минув – і що залишається? Що дивитись глядачеві?

**М. Г.:** Ви – проти фестивальних вистав?

**М. Р.:** Як на мене, то завдання будь-якого режисера – створити свій театр. Це коли ти особисто відповідаєш за все перед Богом. Сучасні ж режисери приходять туди, де вже все готове, поставлять виставу і йдуть собі далі. Вони не беруть участі у будівництві театру. Я ж люблю робити театр з нуля, на порожньому місці.

**М. Г.:** Вашому театрові “У Нікітських ворот” минуло чверть віку. Солідний вік. З Вами залишились актори “першого набору”?

**М. Р.:** Коли ми починали студію при Будинку культури медичних працівників 1983 року, зголосилось

двісті чоловік. З них залишилось сто. Потім – п’ятдесят, десять. І нарешті – вісім. Вісім із першого “призову” сьогодні продовжують працювати в театрі. Далі були наступні набори: для їхнього професійного розвитку я “пробив” у Державному театральному інституті “госпрозрахункові” курси – три покоління наших акторів отримали дипломи “ГІТИСа”. Я ж став професором – на знак помсти (*сміється*). Мене ж туди свого часу не взяли на акторське відділення! І Богу дякувати!

**М. Г.:** Чим живе зараз Ваш театр?

**М. Р.:** Наше найголовніше сподівання – відкриття нової сцени. Уряд Москви надав нам велике приміщення колишнього кінотеатру. Після ремонту та реконструкції тут невдовзі відкриється Велика сцена на 300 місць. Хвилюємось – бо ж її треба наповнювати глядачем! Наше перше невелике приміщення стане Камерною сценою – тут робитимемо експериментальні, пошукові вистави. Загалом, театр у нас різножанровий, різноплановий. Актора виховуємо синтетичного, здатного до імпровізації. Працюємо етюдним методом. Дуже часто переді мною як режисером, окрім суто мистецьких, стоять і педагогічні завдання. У репертуарі – і чеховські вистави, і рок-мюзикл за “Парфумером” Зюскінда, і “Над прірвою у житі” за Селінджером, і “Собаки” Сергієнка.

**М. Г.:** І моновистава “Співаючий Міхоелс”... Цю виставу Ви вперше винесли до глядача у Києві, на фестивалі “Відлуння”, і отримали Гран-прі. Як склалась її подальша доля?

**М. Р.:** З нею ми об’їздили всю Америку, Канаду. Грالی у залах на 1200 місць – з величезним успіхом. Тема Міхоелса, цього великого митця єврейського театру, надзвичайно близька мені. До речі, саме він намагався підтримати славетного українського ре-

жисера Леся Курбаса, коли того було знято з посади керівника “Березолу”.

**М. Г.:** Сподіваємося колись побачити цю виставу у Львові... А що Ви очікуєте від львівської прем’єри “Холстомера”?

**М. Р.:** Мені дуже б хотілось, щоб була впізнавальною просторова широчінь, безкрайність. Для мене завжди важливі акценти, відбивки. Люблю тихий початок, поступове входження у виставу – потім напруження і створення сильного емоційного поля... Згадалося, як на лєнінградській прем’єрі “Холстомера” трапився випадок: один із глядачів, старенький чоловік, у фінальній сцені, коли мають різати коня, раптом схопився з місця і закричав: “Не треба!!!” Після завершення вистави чергові у залі вираховували його (звичайно, з допомогою “добрих сусідів” по ряду), але він щиро заперечував і відрікався від скоєного. Думаю, він просто забувся, цілковито занурився у видовище. Це і є найвища мить театру. Так і треба! В цьому – гіпноз, магія театру.

На прем’єрі заньківчан подібних інцидентів не сталося. Добре це чи зле – не знаю. Зал стоячи аплодував виконавцям, постановочній групі вистави, автору інценізації та музики М. Розовському. Московський гість з авансцени звернувся до присутніх: “Мені здається, що ми живемо в час, коли культура наших народів, це, можливо, єдиний, останній, найнадійніший міст, через який ми подаємо один одному руки, котрий здійснює найголовнішу місію, яку несе мистецтво: місію братерства, братерства культур. Сьогодні Лев Миколайович Толстой, великий, могутній геній російського мистецтва, прозвучав українською мовою. Це прекрасно, чудово! Завдяки майстерному мистецтву заньківчан я був сьогодні поруч із вами звичайним глядачем, хвилювався, співпереживав, відчував біль. А без болю – немає мистецтва. Дякую усім вам!”

*Розмовляла  
та з російської переклала  
Майя Гарбузюк*

*Світлини до статті  
Ірини Шкльоди*



*Марк Розовський на прем’єрі заньківчан. 30 січня, 2009 р.*

Степан П'ятничко – Богдан Хмельницький в опері “Богдан Хмельницький” К. Данькевича. Диригент-постановник – В. Василенко, режисер-постановник – В. Вовкун, сценографія – Т. та М. Риндзаків, художник з костюмів – О. Лисик-Зінченко. Донецький академічний театр опери і балету ім. А. Солов'яненка, 2005 р. Світлина Євгена Кравса (внизу) та Інни Шкльоди (праворуч).



## ОПЕРНИЙ СПІВАК ПОВИНЕН БАГАТО ГАСТРОЛЮВАТИ

**Тетяна Шевченко:** Скажіть, будь ласка, пане Степане, що було до занять музикою, співом?

**Степан П'ятничко:** Я народився на Тернопільщині. Батько працював ковалем, а мама у колгоспі. Старші брат і сестра були хорошими дітьми, а про мене батько говорив: “Невідомо що з нього вийде, бо тільки ходить і співає”. Після школи закінчив Калуське ПТУ, отримавши професію електрогазоварювальника. Опісля – армія і робота на будовах. Мій викладач з ПТУ радив вступати до Львівської консерваторії. Тоді це мені здавалося чимось абсолютно неймовірним. У Львівське музпедучилище я вступив одразу на другий курс. Якось мене почув професор Львівської консерваторії, відомий співак Павло Кармалюк, і запропонував вступати в консерваторію. Спочатку не мав стипендії, то мама віддавала мені половину своєї мізерної пенсії; батько на той час уже помер.

**Т. Ш.:** Коли Ви вперше побували в оперному театрі?

**С. П.:** Уперше в житті побував на оперній виставі під час екскурсії до Москви. З великими зусиллями потрапив у Большой театр, на виставу “Борис Годунов”. Вона справила на мене неймовірно враження. У Львівський оперний прийшов уперше, коли студентів музпедучилища посилали ...вносити сміття в часі реставрації.

**Т. Ш.:** Вносити сміття з театру важкувато, але співати, певно, ще важче...

**С. П.:** У Львівській опері я почав співати з 1989 року. Звалилося безліч проблем – і вокальних, і сценічних. Та ще

*Життєва історія українського оперного співака Степана П'ятничка подібна до тих, що їх знімають у кіно. В дитинстві його не віддали навчатися музики, бо нікому було пасти корову. Звичайно, хлопець тоді й не сподівався, що колись виступатиме на найкращих світових сценах і про нього, баритона Степана П'ятничка, поважні музичні критики писатимуть захоплені рецензії.*

*Часопис “Просценіум” уже пропонував читачам переклад публікації німецького автора, присвячений творчості С. П'ятничка (див.: Філіпс Х. Е. Степан П'ятничко. Новий Верді-баритон // Просценіум. – 2005. – Ч. 1–2 (11–12). – С. 77–78). Сьогодні продовжуємо знайомство із славним співаком у його розмові із українським театрознавцем.*





Степан П'ятничко – Ріголетто в опері "Ріголетто"  
Дж. Верді. Гранд театр. Женева, 1996 р.

жити ніде... Хоч би як добре ти вчився в консерваторії, але справжня майстерність здобувається лише в часі виступів на сцені. Я знав, що мені треба навчитися співати, як співають найкращі. Добре, що допомагав у побутових питаннях соліст опери – мій викладач (після смерті Кармалюка) Олександр Врабель. Над вокалом я працював з Анатолієм Зоріним. Багато мені дала концертмейстер Олена Буткевич. До речі, тепер, побувавши на Заході, я зрозумів, що її мистецький і професійний рівень цілком відповідає рівню західних колег. У театрі я пройшов добре загартування.

**Т. Ш.:** Нормальною світовою практикою є те, що оперний співак багато гастролює. Звичайно, не всім це вдається...

**С. П.:** Я намагався їздити на конкурси, слухати інших, аналізувати. Західні спеціалісти пропонували співпрацю, але не розуміли наших реалій. Напри-

клад, отримую факс: "Післязавтра ви повинні бути у Франкфурті на прослуховуванні". Хіба їм втямки, який-то мій фінансовий стан, що мені документи на виїзд треба оформлювати щонайменше два тижні? Я коли починав кар'єру, то мав боргів понад сім тисяч доларів. Так тривало до 1995 року.

**Т. Ш.:** Невже з'явився чарівник?

**С. П.:** Чарівники бувають тільки в казках... Мене запросила одна з українських громад у США, яку підтримує композитор Ігор Соневицький. Мені запропонували 15 концертів у багатьох містах Америки. Я, підготувавши програму на два відділення, разом із хормейстером Василем Яциняком ледве знайшов гроші на дорогу. Купив квиток, вислав факс. Приїхав... Але ніхто не зустрічає. Досі не з'ясував, чому так трапилося. На щастя, мав телефони своїх друзів з консерваторії, які вже жили в Америці. Вони допомогли влаштуватися на роботу, аби я заробив гроші на зворотню дорогу. Довелося фарбувати будинки у страшну спеку, сльози текли від фарби, що потрапляла в очі. Але, тим не менше, не шкодую про ту поїздку. Тоді я познайомився з музичним агентом, з яким працюю досі. Це Юрій Мартинюк, американець українського походження. Він мав досвід роботи в агенції, з паном Юрієм співпрацюють відомі співаки – Павло Плішка ("Метрополітен-опера"), Любов Казарновська, Джері Гедліс. Після прослуховування Мартинюк відразу запропонував мені контракт. Я згодився.

**Т. Ш.:** І Ваше життя різко змінилося?

**С. П.:** Ні. Для того, щоб робити собі рекламу і бути популярним, треба сидіти у Нью-Йорку. А я не міг, бо працював у театрі. Важко було поєднувати одне з другим. Так тривало два роки. Тодішнє керівництво театру не погоджувалося мене відпускати на зарубіжні виступи, тож довелося звільнитися. Поступово ставало більше цікавих запрошень. Тепер вже доводиться і відмовлятися.

**Т. Ш.:** Відмовляєтеся через низькі гонорари чи просто з вередливості?

**С. П.:** Справа не у вередливості чи в гонорарах. До речі, спочатку я дуже відчував різницю між нашим і їхнім вихованням. Мене ж учили, що головне, аби я своїм співом ніс добро, світло... (Усміхається). А тут мені інше: "Це твій бізнес. Думай про що хочеш, але вмій гроші заробляти". Причини відмов бувають дуже різні. Наприклад, нещодавно я відмовився від участі в опері "Джоконда" у постанові славетного Плачідо Домінго через те, що партія, яку мені пропонували, не зовсім підходить для мого голосу. Відмовився я від прослуховування у "Метрополітен-опера". На мою думку, я ще не зовсім готовий, аби там вагомо заявити про себе. Не хочу заспівати там перший і останній раз, аби потім ціле життя хвалитися... Інколи відмовляєшся, бо не можна надмірно експлуатувати голос.

**Т. Ш.:** А якщо, не дай Боже, захворієте...

**С. П.:** Це нікого не цікавить. Відмовишся – нічого не отримаєш. Мені не раз доводилося переживати шоківі ситуації, коли, наковтавшись антибіотиків, виходив на сцену. Весь мокрий, руки тремтять... Співак мусить мати не тільки добрий голос, блискучу техніку і пам'ять. Йому не обійтися без витривалості. Інколи вже починаєш просити всіх святих, щоб допомогли.

**Т. Ш.:** Якими бувають контракти оперних співаків?

**С. П.:** Контракти є двох видів. Фаст-контракт – на два-три роки постійної праці в одному театрі. Я працюю за так званим гест-контрактом. Це важче. (За такими контрактами працюють співаки вищого рівня – *Т. Ш.*). Себто, я маю контракти на окремі виступи в різних театрах. Тобто співаєш одну партію, а паралельно вчиш іншу. Часто не знаєш, хто диригент – доводиться працювати із японцями, італійцями, німцями, американцями. Це люди різних емоцій, різного характеру. Я вже не кажу про режисерів. Інколи трапляються такі складні люди, що навіть неможливо собі уявити. Я почуваюся, немов кінь у шорах: вокзал, літак, квиток, чемодан, посольство. Готель – репетиції, готель – репетиції і більше нічого. Я дивуюся, що ще тримаюся.

**Т. Ш.:** І Ви знайшли час і можливість взяти участь у проєкті “Богдан Хмельницький” – поставі опери Костянтина Данькевича у Донецькій опері. Для Вас було несподіванкою таке запрошення?

**С. П.:** У принципі так. Це була опера моєї мрії. Коли я ще тільки почав професійно займатися співом, то мріяв про цю партію. Взяти участь у донецькій поставі мені запропонував диригент-постановник спектаклю Василь Василенко. До речі, саме він, разом з композитором Євгеном Станковичем, працював над новою редакцією цього прекрасного твору.

**Т. Ш.:** Партія Богдана Хмельницького була для Вас складнішою в музичному сенсі – чи як акторський образ?

**С. П.:** Постать Хмельницькою ще не до кінця пізнана. Це суто по-людськи неординарна особистість. Він жив і діяв у неймовірно складних обставинах. І це все передати дуже нелегко. Що ж стосується музики, то партія ніби не надто складна, але, разом з тим, вимагає досвіду, вміння, витривалості. Бо мій герой на сцені буквально в кожній картині, від першої до останньої дії. Як на мене, режисерові-постановнику Василеві Вовкуну вдалося створити цілісне видовище. До речі, художниками-постановниками цього спектаклю були львів'яни – Тадей та Михайло Рин-



*Степан П'ятничко – Маркіз ді Поза, Хосе Кура – Дон Карлос у опері “Дон Карлос” Дж. Верді. Цюрих Опера, 2001 р.*

дзакі, художник з костюмів – їхня колега з тієї ж Львівської опери – Оксана Лисик-Зінченко.

**Т. Ш.:** Суто за віком Ви не могли чути цієї опери у живому виконанні...

**С. П.:** Так, я її чув тільки у запису. Але багато про цей твір мені розповідав мій педагог, відомий український співак Петро Кармалюк. Багато мені дала й зустріч з дружиною Данькевича. До речі, корені її роду – від Богдана Хмельницького. Дружина Данькевича приїжджала в Донецьк на прем'єру. Як у Донецьку, так потім і в Києві виставу сприймали надзвичайно тепло.

**Т. Ш.:** Щоб оцінити рівень оперного співака, зазвичай питають, на яких сценах він співав і з ким?

**С. П.:** Якщо про Америку, то у “Карнегі-холл”, у Нью-Йорку, у Балтіморі, у Сан-Франциско – це другий театр після “Метрополітен-опера”. В Європі три роки співав на великому фестивалі у Брегенці (Австрія), у Цюриху, Женеві, Парижі, в оперних театрах Німеччини. Зараз ідуть переговори про виступ у Мадридській опері. Серед моїх партнерів були відомі співаки – Самюель Ремі, Лена Заремба, Пата Бурчуладзе, Хосе Кура. Маю співати у двох виставах з Плачідо Домінго.

**Т. Ш.:** А “зоряна” хвороба не турбує?

**С. П.:** Та Ви що (*сміється*). Це спортсмен встановить рекорд – і досягнення назавжди буде при ньому. А співакові щоразу треба доводити, чого він вартий.

*Розмовляла Тетяна Шевченко*



Сергій Павлюк.

Світлина Олександра Андрющенка.

Сергій Павлюк – режисер-постановник Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру імені Миколи Куліша. Народився 22 грудня 1978 р. в с. Шарки, Рокитнянського району Київської області. Після закінчення у 1995 р. середньої школи вступає до лав Армії України (1996 – 1998). У 1999 – 2000 рр. навчається у професійно-технічному училищі № 16 м. Києва (фах – столяр), яке закінчує з відзнакою. Від 2000 до 2005 рр. – навчання у Київському національному університеті культури і мистецтв (кафедра театральної режисури, курс професора Н. М. Гусакової). Від 2007 р. працює у Херсонському обласному академічному музично-драматичному театрі ім. М. Куліша, де здійснив 10 постанов. Загалом у творчій біографії режисера – 16 спектаклів на різних театральних сценах України. С. Павлюк – лауреат фестивалю “Тернопільські театральні вечори – 2005. Дебют” в номінації “За найкращий режисерський дебют”, переможець театральних фестивалів “Коломийські представлення-2008” та “Мельпомена Таврії-2009” – Гран-прі за вистави “Вій” і “Страшна помста” за М. Гоголем (у власній інсценізації).

Наша розмова з молодим режисером відбулася на гостинній херсонській землі під час Міжнародного театального фестивалю “Мельпомена Таврії” (засновник – знаний в Україні організатор театральної справи, генеральний директор – художній керівник театру, заслужений працівник культури України Олександр Книга).

Сергій ПАВЛЮК

## “Я – З РОДИНИ ЗЕМЛЕРОБІВ”

**Світлана Максименко:** Сьогодні будемо говорити про те, як театр приходиться до кожного з нас. Як він прийшов до Вас? Можливо, це був не професійний театр, вертеп удома, чи віршик на кріслі? Ви з театральної родини?

**Сергій Павлюк:** Ні, я з родини землеробів. Єдиним винятком був дядько, який став моряком після армії. А так земля... земля... земля... Хоча, думаю, є надія, що десь там, у родоводі, є щось трошки від гетьманського, козацького роду відомого Павлюка, який зі своїм військом морем мандрував, той, що руйнував Кодак. До речі, з нього все і почалось.

**С. М.:** Тобто?

**С. П.:** Це була радіовистава Сергія Проскурні.

**С. М.:** Яка?

**С. П.:** “Дума про братів Неазовських” Ліни Костенко. Її тоді часто крутили на радіо. Це ж село, радіо грає щовечора, якраз була дев’ята година, батьки змушували мене лягати спати, адже наступного дня до школи. Отже, вперше почув цю радіовиставу в сьомому класі.

**С. М.:** Досить серйозний вік!

**С. П.:** Так. Хоча ще раніше був “Портрет” за Гоголем. Я запам’ятав це на все життя. Треба читати “Портрет”, щоб зрозуміти, що таке мистецтво. Тому я намагаюсь тримати себе в руках, коли йдеться про “зірковість”. Не поспішаю, щоб не трапилося, як з персонажем цього твору... Саме тоді з’явився потяг до театру.

**С. М.:** Це були перші маленькі кроки?



**С. П.:** Взагалі, це завдяки старшому братові я багато читав, брав з нього приклад.

**С. М.:** Як Ви навчались у школі?

**С. П.:** Гуманітарій. Багато читав і добре писав твори, але були проблеми з помилками. Знову ж таки, надзвичайно пощастило з викладачем літератури. Катерина Сергіївна побачила мій потенціал, багато працювала зі мною після уроків. Ми з нею читали і писали.

**С. М.:** Зараз не бачитесь?

**С. П.:** На жаль, я зараз мало про неї знаю. Але хоча б раз на рік намагаюсь влаштувати з нею зустріч. Я їй багато чим завдячую.

Щодо радіовистави і прізвища Павлюк. У виставі був гетьман Павлюк, я сам Павлюк...

**С. М.:** Скільки збігів...

**С. П.:** Так. Я тоді одразу почав гортати історію, шукати, чи є така особа. Виявляється, справді є. Брат філолог, народознавець; почав допомагати, ми цікавилися нашим прізвищем, багато чого знайшли. Наприклад, близько гирла Дніпра річка така була – Павлюк. Почитати Грушевського – взагалі багато інформації про Павлюка, який оголосив себе королем, і ще багато несподіваних деталей. Гадаю, це стовідсотково: він був моїм родичем, впізнаю власний характер у ньому (*сміється*). Моя вчителька, Катерина Сергіївна, казала, що мені треба на телебачення іти, ведучим. А я тоді максималістом був страшенним і вирішив – нічого не виходить в мене, все – піду в монастир. Батьки тоді дуже зраділи.

**С. М.:** У лапках чи навпаки?

**С. П.:** Навпаки – вони люди віруючі, тому справді були щасливі з мого рішення.

**С. М.:** Повернімося ближче до професії.

**С. П.:** Це теж доволі цікаво. В школі був шибеником, більше літературою цікавився, а з українською мовою виникали проблеми. Жахливо, правда? Мені досі за це соромно. А тоді, після восьмого класу, намагався вступити на агронома, як батько, але не здав української мови. Потім, після одинадцятого класу, пробував вступити у Київський університет імені Михайла Драгоманова, на факультет фізкультури та біології (тоді був такий). Два іспити склав на відмінно, а українську мову знову “провалив”. Після цього довго дискутував з батьками і врешті втік до армії, хоча міг не йти за станом здоров’я, але все-таки втік.

**С. М.:** Чому?

**С. П.:** Виникла якась потреба... Потреба змінити своє життя. Прожив у селі вісімнадцять років, а всередині увесь час щось бунтувало. Тому і втік.

**С. М.:** А брат?

**С. П.:** Брат теж так вчинив. Він за станом здоров’я до армії не зміг потрапити, але зате закінчив з відзнакою школу, радіотехнікум, рік попрацював у

Смілі, на заводі, потім втік звідти і вступив до Київського університету імені Шевченка. Батьки навіть про це не знали. Закінчив його з відзнакою, довгий час працював у музеї Олесея Гончара. Зараз у брата фірма, пов’язана з виготовленням одягу. Відновлює, так би мовити, традицію шляхетського одягу. Сам козакує вже майже 16 років, з оселедцем ходить.

**С. М.:** Як батьки ставляться до цього?

**С. П.:** Вони шоковані.

**С. М.:** Чому?

**С. П.:** Нас таких двоє у сім’ї. Ми періодично зустрічаємося і думаємо: чому так? Адже родина у нас спокійна, хоча і дуже велика. Наприклад, у матері шестеро сестер, вона із Західної України – Зелена, Надвірнянський район на Івано-Франківщині. Але, як кажуть, в сім’ї не без виродка. Коли я повернувся після армії, мама змусила вступати на фельдшера, але я не вступив – знову... українська мова (*сміється*). Як зараз пам’ятаю, якось у школі у мене в диктанті було близько сорока шести помилок, і це при тому, що я був достатньо начитаний.

**С. М.:** Але як це могло трапитися, адже у Вас музикальний слух?

**С. П.:** Так, хоча я ніколи не співав. Мабуть, я багато втратив у дитинстві. Село – робота, робота і робота. В одинадцятому класі почав вчитися грати на сопілці ні сіло, ні впало. Батьки сміялись з цього захоплення, але я не покинув. Та найбільша заслуга не моя – а Катерини Сергіївни, вона домоглася, що у мене в диктанті було усього шість помилок. Вони мене супроводжують і досі. Це – дефіс, коми, чергування “е” - “и”. З чергуванням досі виникають проблеми в окремих словах.

**С. М.:** Ви самі інсценізуєте прозові твори?

**С. П.:** Так.

**С. М.:** Звідки це?

**С. П.:** Не знаю.

**С. М.:** Цього ж навчають в інституті на спеціальності “Драматургія”.

**С. П.:** Нас не вчили.

**С. М.:** А кумири у Вас були? В професії і в житті?

**С. П.:** У житті... в шкільний період був Мартін Іден.

**С. М.:** Чому саме він?

**С. П.:** Не знаю. Катерина Сергіївна привчала нас до хорошої, справжньої літератури. Десь з восьмого класу я захопився зарубіжною літературою. Саме тоді до рук потрапив “Мартін Іден”. Він мене дуже вразив. Мабуть, то був перший колосальний поштовх до прагнення змінити щось у своєму житті. Я перечитав роман, потім прийшов з армії – перечитав ще раз.

**С. М.:** А що Вам дала армія? Не розчарувалися?

**С. П.:** Втратив багато часу, але вдосконалився, зрозумів, що маю сильний характер і командний голос, і я дуже швидко став сержантом, без спеціальної школи. Служив у Конотопі...

**С. М.:** Знову Гоголь.

**С. П.:** Коли мене везли у Конотоп, то була ціла історія. Я на той час не багато читав Гоголя, чув також назву “Конотопська відьма”, тоді більше було на слуху “Гості з майбутнього. Міжнародна станція Конотоп”. Для мене було жахом, коли нас із Харкова, де ми сиділи на карантині в Лозовій, повезли в Конотоп. Я думаю: “Господи, куди ж мене завезуть, якась космічна станція”. Такий собі невеличкий мінус – незнання географії. А привезли – виявляється, звичайний населений пункт, від дому недалеко, всього вісім годин їхати, це ж Сумська область. Там і відслужив. Багато чого зрозумів: хто я, що я за особистість.

**С. М.:** А не зламало? Кажуть, що всіх ламає.

**С. П.:** Дуже багатьох заламало.

**С. М.:** То Ви “міцний горішок”?

**С. П.:** Ну, так. Там жорстокість панує. А я з дитинства пропадав на вулиці, постійний протест, бійки. Таке життя виробило характер, це згодом допомогло вижити в армії. Я завжди керувався справедливістю,

з дитинства від проблем і бійок не тікав. От такий “героїчний образ”.

**С. М.:** Начиталися, а потім довелося в життя втілювати.

**С. П.:** Саме так. Виникали ситуації, коли всі тікають, а ти залишаєшся, бо вважаєш, що не годиться тікати. Якось, ще до армії, йшов додому із сусіднього села: обличчя розбите, зате не втік від бійки. Мама завжди була в шоці від цього, вона боялася за мене. Я лише зараз усвідомив, що вона відчувала, коли я приходив о третій-четвертій годині вночі, вона не спала, чекала на мене, потім лаяла, навіть била, а я терпів, мені завжди було соромно.

**С. М.:** І коли мама здалась?

**С. П.:** Після цього і здалась.

**С. М.:** Справді, чи й до сьогоднішнього дня не може змиритись?

**С. П.:** Батьки постійно вмовляють: “Повертайся до села”. При кожній зустрічі. Я їх люблю, але вони постійно грузять мене цією темою. “В місті не варто жити. Для чого тобі ця робота? Повертайся додому, до землі, до церкви, до нас”.

Але повернуся до того, що мені потрібно було кудись вступати, і Катерина Сергіївна порадила за-

*Сцена з вистави “Страшна помста” за М. Гоголем. Інсценізація та постава – Сергій Павлюк, художники – Сергій та Наталя Ридванецькі. Херсонський академічний обласний музично-драматичний театр ім. М. Куліша, 2009 р. Світлина Ольги Мельохіної.*



кінчити якесь училище, отримати червоний диплом, щоб потім було легше потрапити до вищого навчального закладу. Вона і після армії зі мною працювала, бо ситуація з грамагікою знову ускладнилась. Вона мене підтягнула, і ми з братом почали об'їжджати училища Києва.

**С. М.:** Куди Ви поступали?

**С. П.:** Ми довго шукали куди вступити. У нас була спеціальна книжечка з переліком навчальних закладів, і ми з нею поїхали до Києва. Об'їхали майже двадцять училищ: комп'ютерні технології, слюсарі, ще щось, але мені ніде не подобалось. Не повірите, останнім у списку було столярне училище № 16 на Видубичах. Воно таке, дещо окреме, метро Видубичі.

**С. М.:** Майже монастир.

**С. П.:** Так. Воно розташоване майже біля Дніпра, десять метрів – і річка. Ми туди прийшли, я глянув і вирішив – я тут залишаюсь. Виявилось, що нам, хто після армії, потрібно лише співбесіду пройти. Мене взяли. Вернувся додому і кажу татові: “Я здав документи, мене прийняли”. Тато: “Дуже добре. Куди?” – “Видубичі, училище № 16”. Пауза. Потім тато каже: “Ти знаєш, ми з твоїм дядьком теж закінчили “краснодеревщину”. І от я закінчую училище з відзнакою, з червоним дипломом. Але... теорія у мене супер, а руки не слухаються. Я завжди поспішаю, мені не вистачає витривалості й терпіння робити щось повільно. Але червоний диплом все-таки отримав. Тоді познайомився з Танею, вона стала моєю дружиною.

**С. М.:** Ви разом учились?

**С. П.:** Я вчився з її старшим братом. Так і познайомилися. З'явилася родина, але столяр з мене посередній, тому куди могли взяти хлопця після армії? В охорону. Якраз на той час народилася наша первісточка – Ангелінка.

Наймали ми тоді квартиру у родичів за 74 гривні, а я отримував у державній охороні 110 гривень. Платили за квартиру і купували упаковку памперсів. Через дорогу було місто Вишневе, залізниця розділяла його, і там, виявляється, жив мій друг дитинства з дружиною. Ми зустрілися випадково. Коли я пішов до армії, ми втратили зв'язок, не бачились три роки. Саме він і влаштував мене в охорону. Попрацював я там рік, навіть менше, було дуже важко. Якимось телефонував товаришу з училища. Його дядько там викладав. Виявилось, що він теж працює охоронцем, але в Університеті культури, стоїть на вході, отримує за це 300 гривень зарплатні. Я кажу: “Я за ці 300 гривень цілодобово буду стояти”. Влаштувався і я в Університет культури. Це було 27 січня, і саме того дня в бібліотеці Університету сталася пожежа. Таке було моє перше чергування.

**С. М.:** “Хороший” початок!

**С. П.:** Снігу повно, вісім пожежних машин, вечір,



*Сцена з вистави “Страшна помста” за М. Гоголем. Інсценізація та постава – Сергій Павлюк, художники – Сергій та Наталя Ридванецькі. Херсонський академічний обласний музично-драматичний театр ім. М. Куліша, 2009 р. Світлина Ольги Мельохіної.*

“кіпіш”. Відпрацював я там півроку. Не пам’ятаю, з чого усе почалось... У нас було завдання – виганяти всіх студентів, до десятої вечора в університеті нікого не мало бути. А в нас є дві аудиторії: 128 і 238, де відбувалися постійно репетиції. Є п’ять курсів акторів і стільки ж режисерів, періодично хтось із них там мав репетиції. Я повинен був приходити і виганяти їх звідти. А я тоді був такий собі веселий бабій із сопілкою, з гривкою – епатажний. І я приходив до аудиторії, залишався там, сидів тихенько, доки вони репетували, мені чомусь стало цікаво. Аж ось прийшов час, коли... Не пригадую достеменно всього, пам’ятаю лише, що у них “випав” якийсь хлопець, і хтось запропонував мені взяти участь у студентських роботах.

**С. М.:** “Вот она судьба, вот она”.

**С. П.:** Ага. Мене запитали: “Ти що, не хочеш?” А я: “Хочу”. І мене за десять днів ввели у дві вистави. Це “Воробйові гори”, де я грав роль студента – уривок, епізод; та “Балаганчик” Олександра Блока. А я на той час вже трохи писав вірші про те, що життя скінчилось, якісь занепадницькі. Але Блок любив, особливо за ті моменти, де смерть закінчувалася помилуванням. У “Балаганчику” я грав лицаря. І от настав момент, коли я прийшов на кафедру і сказав, що хочу вчитися. Мені сказали: “Йдіть до М. Поплавського”. Я пішов і йому сказав те саме. Він: “Добре, прийдеш через три тижні”. Я прийшов за тиждень, він питає: “Що хочеш?” – “Я хочу вступати” – “Добре, приходь через 10 днів”, я прийшов через 5 днів – знову те саме. Але я – черговий, бачив його щовечора і щоранку. І так це продовжувалось... Та





ось він поїхав на гастролі, а в Університеті якраз показ курсових робіт, про мене ніхто не знає, приходить на перегляд кафедра. Починається показ Нелюха Андрія – він зі спеціальности “режисура”. Нелюх став для мене своєрідним подразником на майбутнє. Дуже талановитий. Долі його подальшої, на жаль, не знаю, знаю тільки, що він працював у Києві актором у театрі “Браво”, режисером. Ми з ним давно не зустрічались. Це тоді Андрюша мене і взяв у свій “Балаганчик”. Початок. Виходять усі актори, називаються, хто вони, і починають грати. Я, як зараз, пам’ятаю очі мого майбутнього викладача Ніни Миколаївни Гусакової, вона зараз завідує кафедрою. Ми виходимо, і всі бачать – охоронець! Той, епатажний. Я маю веселу вдачу, люблю поспілкуватись, мене всі знають. Зал затих. У Ніни Миколаївни очі здоровенні: охоронець у лицарських обладунках. Відіграли “Балаганчик”, хороша річ; але потім мені сказали, що більше я сподобався у “Воробйових горах”. Перші розумні слова про театр, які я почув, були: “шлейф запропонованих обставин”. Мені сказали, що я його тягнув за собою. Ух ти, думаю, класний я! Якраз повернувся з туру Поплавський, і вже про все знав. Зупиняє мене вже сам (я якраз обхід території робив): “Іди сюди. Павлюк?” Я: “Павлюк”. – “Ну що, вітаю тебе”. Я: “З чим?” – “З прем’єрою”. Я: “Дякую”. Він: “Зайдеш до мене через два тижні” – і пішов. А я до цього розмовляв із секретаркою, вона розповіла, що він телефонував і запитував, що відбувається в нього в університеті. Він не любить, коли кажуть, що нічого не відбувається, от вона й розповіла, що була прем’єра, охоронець Павлюк брав участь у ній. Вона багато розповідала про Поплавського, і я сам дечого навчився в нього. Наприклад, у бібліотеці висіла на дверях табличка: “Бібліотека працює...” – великими літерами, а нижче меншими: “Санітарний день – першого числа кожного місяця”. Там було написано “місяця”. Поплавський це побачив і зняв з усіх преміальні. Я не знаю, який він, як особистість, але він вмів створити навколо себе команду. Отож здав я документи і приходжу знову до ректора. Він: “Ну що, здав документи?” – “Здав” – “Прийдеш післязавтра”. Та що ж таке?! Приходжу післязавтра (а за кілька днів вступні іспити), сиджу, чекаю в приймальні: “Приходь ще післязавтра”. Прийшов (у мене вже завтра перший іспит), сиджу з десятої години, а він ходить, мене не бачить, запрошує всіх, з кимось розмовляє, у когось з ним зустріч. І от я сиджу, вже десята година вечора, завтра іспит, він проходить, уже всіх відпустив... Стоп: “Ти чого тут сидиш?” “Тобто?” “Йди, ти вже вступи”. Розумієте, яка ситуація? Хоча режисуру я здавав, як належить, і акторську майстерність.

**С. М.:** Хто ще були Ваші вчителі з професії?

**С. П.:** Ніна Миколаївна Гусакова. Вона дала мені колосальну школу, як на мене, все, що я вмю – її заслуга. Знову ж таки, я був страшенно неслухняний, ніколи нічого не писав. Вона запитує: “Чому нічого не пишете?” А я тільки починаю писати – все, бачу, що в мене замість літер тиночки малюються, мені вже стає цікаво їх малювати, і я не чую Ніни Миколаївни. Тому я сидів, слухав, малював карикатури, дивився у вікно. Але за п’ять років зрозумів,

*Сцена з вистави “Вій” за М. Гоголем. Інценізація та постава – Сергій Павлюк, художники – Сергій та Наталя Ридванецькі. Коломийський академічний обласний український драматичний театр ім. І. Озаркевича, 2008 р.*

що все сказане залишилось у голові. І в роботі з акторами воно поступово виявляється. Звичайно, мені ще багато чого треба навчитися, я це усвідомлюю, я ще багато не знаю, поступово вчуся, якщо є в кого.

**С. М.:** А в драматургії – які критерії відбору? Що і як Ви відбираєте – Ліна Костенко, Гоголь... Що треба, аби зачепити Павлюка і щоб він сказав: так, я це ставлю?

**С. П.:** Чому Ліна Костенко? Не знаю, це випадок. Я вісім років прожив у творчості Ліни Костенко, вивчав історію гетьмана Павлюка, придумав собі, що це мій пра-пра-прадід, тому, що він родом з Черкащини, а в мене дід звідти.

**С. М.:** Вся Україна – родина Павлюків (*сміється*).

**С. П.:** Так. До речі, то не смішно – я в двадцять років побачив живого Павлюка, не родича, а просто однофамільця. Це було в училищі, якийсь студент, якого лише прийняли, а я вже закінчував навчання. Такий довготелесий хлопець Павлюк. Це був перший; потім я поїхав до Рівного ставити виставу, а там Павлюків – безліч.

Ми ж усі колись закінчуємо навчання. Ми вважаємо, що всім потрібні, є бажання щось робити. Віримо, що театр усі люблять і всі тебе будуть підтримувати, а потім доводиться натрапляти на глуху стіну. На щастя, я зумів цю стіну пробити.

**С. М.:** Коли це сталося?

**С. П.:** Одразу. Під час пошуку місця для дипломної роботи.

**С. М.:** Як Ви його знайшли?

**С. П.:** Знову ж таки, знайшов випадково. Черкаси. Хоча спочатку, звичайно, були спроби знайти щось у Києві, на периферію не хочеться їхати, але коли мені дуже інтелігентно відмовив Мойсєєв (і слава Богу, що інтелігентно, це тому, що він на той час у нас викладав, мав курс), потім у Театрі імени Івана Франка (бо я був зухвалий хлопець і вирішив спробувати щастя й там), а згодом і ТЮГ, куди мене взагалі не пустили і по телефону з презирством відмовили, навіть не так мені, як навчальному закладу, який я закінчував.

Коли я закінчував навчання, то в мене виникла думка, що ставитиму лише трагедію. В мене навіть був список трагедій.

**С. М.:** Це випав такий період?

**С. П.:** Ні, я люблю трагедії. Я таким був тоді. Можу паспорт показати, там два фото: в 16 і 26 років (я не в 25, а в 26 років фото вклеїв), 10 років різниці – і дві зовсім різні особистості. Тоді в мене на першому місці були “Калігула” Камю, “Макбет” Шекспіра. Жодну з цих п’єс досі так і не поставив. Казав, що комедії ставити не буду, мав у планах “Тараса Бульбу”. Бажання було зробити полотнище.

*Сцена з вистави “Вій” за М. Гоголем. Інсценізація та постава – Сергій Павлюк. Коломийський академічний обласний український драматичний театр ім. І. Озаркевича, 2008 р.*



**С. М.:** А “Страшна помста”?

**С. П.:** Так само випадково. Не пам’ятаю, чому обрав цю річ. Коли прочитав, дуже захопився, справді сподобалось. Хоча пояснити такий вибір мені важко. Я ж приїжджаю в театр, щоб вони мені сказали, чого хочуть. Так, як було у Херсонському театрі або у Черкаському. Наприклад, Володимир Осипов приїхав до нас на виставу у Київський національний університет культури, де я виконував головну роль Борцова у курсовій роботі за Антоном Чеховим “На великій дорозі”. Ми зіграли виставу лише сім разів, і я мав змогу зрозуміти, що таке розвиток ролі, вважаю для себе це великим плюсом: тепер дуже допомагає в роботі з акторами.

Я був з тих студентів, які завжди роблять щось наперед. Я тоді сказав собі: II курс – повноцінна вистава на 1 дію, III курс – повноцінна вистава на 2 дії. Мене попереджали – провалиш. Але я вважав, що навіть якби провалив, однаково чогось навчуся. І вигадав тоді для себе такий закон, а потім виявилось, що це теорія шахової гри, яку сформулювали ще 1886 року: “Хочеш чогось навчитися – грай із сильнішим гравцем”. Тому я завжди намагався брати дещо важчий матеріал, хай я його до кінця не продумаю, а лише трохи зрушу, але зможу набратися якоїсь нової сили. Після “нової сили”, на п’ятому курсі, я поїхав у Черкаси, спершу обдзвонивши багато театрів, і вже не сподівався на успіх. Аж раптом Володимир Осипов каже: “Приїжджай”. Я приїхав, він запитує: “Це ти тоді в “Чехові” грав?” – “Я. Хочу робити у вас виставу”. – “Йди до Аліма Івановича Ситника”. Я пішов. Алім Іванович уже старший чоловік, здається, тоді був після операції, і от я йому розповів про

Ліну Костенко, про Павлюків, гетьмана, усю свою історію, що бачу свій задум на сцені професійного театру. А він каже: “Знаєш, я теж з козацького роду, з одинадцятої сотні, яку із Запоріжжя перегнали сюди, до Черкащини. Нас ціле село було. Добре. Починай, працюй”. “Дума про братів Неазовських” тоді була моєю першою роботою в Черкаському театрі і першим розчаруванням у ньому.

**С. М.:** Чому?

**С. П.:** Суто людський фактор. Хоча мені пощастило зустрітися із Сергієм Ридванецьким. Сергій – моя перша зустріч з професійним художником. Сергій та Наталя Ридванецькі – люди, які мене постійно супроводжують. З ними я створив свої найкращі роботи. У нас одразу виникла взаємна симпатія. Ми стали одним цілим, з’явилася творча команда. Також балетмейстер Федір Татаринів, який мені дуже допоміг. Але з іншого боку – акторський склад. Периферійний театр, слабка акторська майстерність, зовсім відсутня повага до себе і до своєї професії, особливо в старшого покоління. Я тоді виявив характер, багатьох поставив на місце, заховав у себе – що є, те є. Але виникали конфлікти під час репетицій.

**С. М.:** До речі, як виникають образи вистави? Коли вони з’являються – до вибору матеріалу, в процесі спілкування з художником? Як виникає зорово-емоційний образ, такий сильний у Вас і який є каркасом – самодостатнім в обох виставах (“Вій” та “Страшна помста” за Гоголем)? Хто є його автор: Ви, художник?

**С. П.:** Обидва. Але є така річ: головне – дати зерно, те, що мені вдається, і я даю, воно в генах. Це ми із Сергієм та Наталкою перевірили ще на першій виставі.

*Сцена з вистави “Дума про братів Неазовських” Л. Костенко. Режисер – С. Павлюк. Черкаський музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка., 2005 р. Світлина Майї Гарбузюк.*





ві – Ліни Костенко. Коли ми зробили вже купу роботи, нам до рук потрапила книга “Українська міфологія”. Ми почали її гортати – і виявилися дивні речі. У нас є Смерть, вона іде і тягне за собою полотнище, потім накриває ним... Вона так тричі з’являється, тягнучи біле полотно. І потім – раз... Чумацький шлях, Божа дорога, третє небо, журавлина дорога. В ідеї вже було семеро козаків, які у фіналі виходять журавлиним ключем. Відома річ, що душі козаків нібито забирають журавлі. Великий Віз (Ведмедиця) складається з семи зірок – тут з семи козаків, це їхні душі, які оберігають Україну. Ми від цього почали просто божеволіти.

**С. М.:** До речі, в “Страшній помсті”, окрім зорово-емоційного, є ще той, етнічний музичний ряд. Звідки він виник і як народився? Це Олекса Воропай. Ви читали його, дивилися рисунки? Як вибудувався отой музичний ряд, такий самодостатній і такий органічний?

**С. П.:** Інтуїтивно.

**С. М.:** А де Ви це чули? Це ж треба вибудувати, вмотивувати – це серйозна робота.

**С. П.:** Кожна моя робота так починається: звичайно, я прочитав і вже знаю – перекрою. Не знаю чому, але знаю, що це відкину, а це залишу. Майже з усіх робіт від автора залишається шістдесят відсотків – це найбільше. Все зайве, непотрібне, відкидаю – балаканину. Там, де можна словесну дію замінити пластичною або фізичною – я замінюю. Мені так цікавіше. Я додумую історії. Ліна Костенко починається з того, що вони вже їдуть на возі, а я, маючи великий запас історичного матеріалу, на п’ятнадцять хвилин роблю прелюдію про те, що відбувалося до цього часу: уявний бій, зрада, катування (а катували Павлюка три місяці в Києві – отже, це факт). Картина виникає сама собою, тобто вибудовується вже інша робота, не така, як у автора. Музика в цьому випадку відіграє колосальну роль, я маю її чути. Інколи сиджу добу, просто прослуховую – і знаю приблизно, чого хочу. Іноді музика виникає випадково, я її чую. От почув – це воно.

**С. М.:** Як виникла, наприклад, у “Страшній помсті”? Хтось Вам її приносив, чи в театрі є така людина?

**С. П.:** Ні. Я принципово сам. Ми сваримось з директором з цього приводу. Він каже: “В мене нічим тобі заплатити за музичне оформлення”. Гроші невеликі, але мені вони потрібні. Не в грошах справа, а в тому, що я одразу так собі сказав: вистава може бути посередня, але музику мушу добрати на сто відсотків. Є відчуття: якщо я відчуваю музику, я знаю матеріал, і вона мені дає візуальні картинки. Поступово вони вдосконалюються, десь щось відмітаю. Тобто вся музика, по суті, моя. В мене брат народо-



Сцена з вистави “Дума про братів Неазовських” Л. Костенко. Режисер – С. Павлюк. Черкаський музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2005 р. Світлина Майї Гарбузюк.

знавець, фольклорист, тому в мене зараз 8 гігабайт автентичної музики. Брат розбирається, я – ні. Зараз є чудові “Гуляйгород”, “ДахаБраха”, “Божичі”. Ти сидиш і слухаєш; тематично: пробиває – не пробиває. Перша пісня з цього блоку, яка в нас є, перша, що потрапила до рук – це “Іде Ромко женитися”. І тут у виставі весілля було. Я розумію, що не маю права робити просто весілля, побутове. А значить, буде блок весільної музики, а там щось придумаю.

**С. М.:** Спочатку була Музика.

**С. П.:** Так. Спочатку була Музика. Я дуже довго слухав, відбирав. У мене так відбувається: Гоголь – папка, туди скидаю всю музику, Гоголь 1 – з цієї папки, Гоголь 2 – туди все, що залишається. Остання пісня “Відверни, Боже, хмару” з’явилась буквально за тиждень до прем’єри і повністю все змінила. Телефоную Сергієві, кажу: “Сергію, є пісня”, але ми не могли її розшифрувати. Коли слухаєш такі пісні, ти їх відчуваєш, але слів не розумієш. І тому, коли я почув “Відверни, Боже, хмару на чужую сторону, де діди бородаті, дівки череваті”, я не міг зрозуміти оце “діди бородаті”. А він прислав мені іншу варіацію: “хлопці бородаті” і “дівки” – я почув цю фразу – “череваті” – вагітні, і далі все зрозуміло: “і немає подруженьки, щоб попрати пелюшечки”. Ця пісня йде дві хвилини, вони її виспівують. Питаю: може бути на поховання дівчини? Кажуть: “Супер!” Я дуже відповідально ставлюсь до музики. До цього в мене був лише один прокол, в “Таїні літаючої жінки”. Мені важливо знати, що за музика, про що співається, коли була написана. І мені переказали, як бути чорним у душі. Коли ти чорний, ти не бачиш неба, в тебе забирають рай, перед тобою закривають сонце, але ти любиш, і так далі...

Але виявляється, є такий мюзикл, я його ніяк не міг знайти (мені хлопці аж за рік в Інтернеті все-таки знайшли), про американську громадянську війну, і ця пісня буквально. Коли ти чорний, ти нічого не бачиш. І мені зараз дуже соромно, правда. Але, знову ж таки, після того, як я про це дізнався, приїхали інші французи і кажуть: “Заспокойся, все дуже вдало. Зрозуміло – негр співає в цьому мюзиклі про рабів, але по тексту йде тема – бути чорним всередині, а не ззовні”.

**С. М.:** Про чорноту питання метафоричне – темнота, темні сили, темні енергії, так чи інакше присутні; чорнота Вас не лякає? Ви людина віруюча, як Ви до цього ставитесь?

**С. П.:** Гоголь теж був глибоко віруючою людиною. Якщо він це писав, значить, щось у цьому було. Не боюсь, навпаки – іду на арапа. Коли ставив “Калігулу”, мав проблему – впав з п’ятиметрової висоти на декорацію і майже рік мені різали ногу. Але мене це не зупинило. Поставив “Вія” в Коломиї, слава Богу, всі живі-здорові.

**С. М.:** Це трошки інакше, все-таки там є про-світлення, є світло.

**С. П.:** А хіба в “Страшній помсті” того нема?

**С. М.:** Є. От фінал усе-таки червоний-червоний.

**С. П.:** Фінал – це натяк, що всі там будемо. Ще раз кажу: хочу ставити “Макбета”, про якого теж кажуть... Дуже важливо те, що не завжди говориться, але в мене є в кожній роботі, навіть у комедії (а в мене їх уже 14) – всепрощення. Навіть якщо в матеріалі немає.

**С. М.:** У контексті цього, що для Вас театр: про-вокація, реінкарнація, сповідь, alter ego?

**С. П.:** Сповідь, я думаю. Ніби і все інше доречно, але мене більше вколало – сповідь. Бо, як кажуть, драматург пише про себе, режисер ставить про себе, актор грає себе.

**С. М.:** Ваша зовнішня епатажність від нереалізованого акторства?

**С. П.:** (сміється) Можливо. Відверто кажучи, ніколи про це не думав. Борода з’явилась на першому курсі, тоді ж з’явилася традиція голити її після кожної здачі або прем’єри. Одяг, сорочка – поступово. Я взагалі зі школи звик ходити в костюмі, в трійці, джинси не міг терпіти. І знову ж таки, вплив брата, він подарував мені українську сорочку. До цього я був нормальною людиною, ходив у светрах, поступово почав ходити в джинсах, але потім брат подарував сорочку, в якій я вперше з’явився на “Тернопільських вечорах”. Вона пошита за кроєм XVI ст., вишита білим по білому, з хорошого полотна. Я її надів, захотів надіти, і коли вдягнув, зрозумів, що знімати буду дуже рідко. Мені пощастило, дружина в мене кравчиня, вона мені зробила копію з цього крою, і я відчув, що то мій стиль. Брат на день народження подарував

чоботи, пробиті дерев’яними цвяшками, і тепер я ці чоботи ношу. В мене є капелюх батьківський, якому тридцять два роки (мені тридцять), я його ношу. В мене є пальто, подарунок мого дідуся, він його купив тридцять чотири роки тому в Калінінграді.

**С. М.:** За матінки Австрії, у нас кажуть...

**С. П.:** Так. Він одягнув його двічі і воно висіло у шафі. Але виглядає наче нове.

**С. М.:** Тепер про сприйняття – не сприйняття Херсону. Які у Вас взаємини з цим містом, з його людьми, як Ви себе тут почуваете?

**С. П.:** Відверто – це не моє місто. І взагалі, місто – це не моє. Все-таки моє коріння ще в селі, я дуже хочу до землі. Я дуже хочу, але знаю: якщо я поїду в село, я втрачу можливість робити те, що вмію. А я це вмію, нічого іншого... Столяр з мене не вийшов, охоронник з мене не надто добрий. Значить, Бог дав те, що мені йде легко. Без роботи помираю, а от репетиції... Не знаю, звідки воно. Звідки беруться ці картинки? Я маю здатність чути актора і більшість сцен – то їхнє, я просто хапаю і розвиваю далі.

**С. М.:** А знаєте міста, які є Вашими?

**С. П.:** Ні. Ті самі проблеми я мав у Коломиї. Де-де – я був здивований. Взагалі не люблю, де маса людей, бо люди, за своєю основою, занадто багато грають, ніхто не показує свого справжнього “я”. Оця молодь на вулиці, вони ж не такі, вони нормальні, але в цьому соціумі... масовка... тоді ж треба щось лягнути. В театр такі приходять, старшокласники; хочуть “зарісоватися”, щось лягнути, щоб “визвати” сміх... Не можу. Не люблю міста.

**С. М.:** Що дає силу фізичну і моральну для роботи, і що її відбирає?

**С. П.:** Силу дає сама робота. Чим більше працюю, тим більше... Я отримав рівновагу від роботи півроку тому, коли за чотири місяці випустив чотири вистави. І вони, повірте, дуже доброго гатунку. Вони успішні, збирають аншлаги, вони “прокатуються”. Пощастило, що це мала сцена, всі вистави йдуть на малій сцені.

**С. М.:** А є погані вистави Павлюка, які йому не подобаються, чи всі хороші?

**С. П.:** Є погані актори, які погано грають у виставах, на жаль. Втомлюєшся, але маєш від цього щастя, підтвердженням є результат. Втомлююсь від непрофесійності.

**С. М.:** Чиєї?

**С. П.:** Жахлива річ, я зіткнувся з цим: актор отримує зарплатню, можливо, має талант, але не хоче працювати. Ти починаєш їх ламати, знищувати, як особистостей. Найстрашніше, що ти їх знищуєш, переробляєш, і моментально кажуть: “Павлюк відкрив нового актора”. В кожному театрі це відбувається. І найбільше забирає сили необхідність повторюва-

ти. Я кажу: “Купіть клітку велику, посадіть мене в цю клітку, і я буду, як папуга, кожну репетицію повторювати вам одне й те саме. Але в клітці це буде виправдано”.

**С. М.:** Як Ви оцінюєте сучасний театр загалом?

**С. П.:** Театр вмирає, режисерів немає (*сміється*). В мене недавно фраза з’явилась: театр помирає, але помирає відтоді, як народився. Запевняють, що мені пощастило пробитися. Безліч людей є талановитих, талановитіших, ніж я, набагато, повірте, але в них просто не вистачає характеру пробитися. Коли я майже місяць сидів без роботи, телефонував і говорив: “Я молодий і перспективний, я вже режисер, отримав на “Тернопільських вечорах” визнання, овації вісім хвилин. Актори в шоці – супер! Я вже в Рівному поставив...” Це Петрів мене побачив. Він спеціально приїхав з Рівного в Тернопіль, відразу забрав, і там, у Рівному, я поставив підряд дві роботи. Тобто, я вже мав доробок – дві вистави за один рік. Казав: “Я такий кльовий, беріть, я хочу піднімати український театр”. Я телефонував у Львів, у Франківськ, у Вінницю... Мені майже всі театри відмовили. Все, в мене вже майже дах з’їхав. Тоді я відкриваю Херсон, а в Херсоні жив мій близький друг, який зараз у Москві. Дивлюсь – прізвище Книга (генеральний директор, художній керівник театру), телефоную. У відповідь

чую: “Так, сонечко!” Я: “Що таке? Павлюк такий-сякий, вже поставив у Рівному, Коломиї”. Олександр Андрійович Книга каже: “Я завтра буду в Києві, давай зустрінемося у міністерстві, в мене там такий столик є на другому поверсі”. Ми зійшлися, такий симпатичний дядько, я теж такий собі нічогенький. “Давай 25 грудня до мене приїдь, подивишся”. 25 грудня, після свого дня народження, я приїжджаю в Херсон. Тут якраз вогники, мені показують прем’єрну казочку. Директор каже: “Що ти хочеш? Почитай “Між небом і землею” Ігоря Афанасьєва. Три роки тому купили її, а брати ніхто не хоче. Ти 15 січня приїжджай”. Добре, я приїхав, поставив, два роки тому. Після того у Хмельницьку поставив “Дуже просту історію” Марії Ладо. Далі Книга каже – “Приїжджай”. А він хитрий же ж, через жінку діяв. Таня приїхала, а він їй: “Ляля-ля, все буде, все добре”. Таня каже: “Я хочу”. Я: “Точно? Тоді мені немає різниці де”. – Вона: “Я хочу, і все”.

Так що Олександр Андрійович Книга знайшов мене, а я знайшов Книгу. А потім ми знайшли один одного, і тепер Ви у нас.

**С. М.:** Дякую.

*Розмовляла Світлана Максименко.*

*Рошифрування тексту –  
Любов Максимова, Анастасія Сімака.*

*Світлана Максименко бере інтерв’ю в Сергія Павлюка в одній із робочих поїздок учасників фестивалю “Мельпомена Таврії – 2009”.  
Світлина Олександра Андрющенка.*

Херсон – Львів





Богдан МЕЛЬНИЧУК

## БАГАТОВИМІРНІСТЬ ТАЛАНТУ СЕРГІЯ АНДРУШКА



*Сергій Андрушко*

Ми йшли нещодавно з Сергієм Андрушком Валовою – чи не “найшармовішою” вулицею нашого провінційного, та все ж прекрасного Тернополя, й жваво обговорюючи нову радіоп’єсу, в якій уже за традицією він, мій друг і прекрасний актор, мав узяти участь. І враз Сергій жестом попросив, щоб я замовк, а сам прикипів поглядом до колоритного перехожого, що на ходу розмовляв по мобільному телефону. Навіть пройшов кілька кроків услід за тим випадковим стрічним, пильно придивляючись до нього. Я зрозумів, що Сергій виконав, як окреслював це колись Бертольт Брехт, теоретико-практичну вправу, упіймавши пильним зором “вуличну сценку”, і з часом побачене напевно оживе у театрі; після трансформації у свідомості актора з’явиться перед глядачами як абсолютно очевидна істина – проста й переконлива, дієва надовго, навіть на роки.

Років з тринадцять тому ми з режисером-постановником, заслуженим артистом України Іваном Ляховським вирішували, кого з акторів Тернопільського театру ім. Т. Шевченка запросити на головну роль у виставі “Матріополь” за однойменним романом Валентина Тарнавського. Інсценізувавши цей твір, визнаний найпопулярнішим романом 1994 р., я хотів, щоби він отримав сценічне втілення, відповідне його літературному рівневі. Складність полягала в тому, що актор у ролі Іллі (одній із лише двох чоловічих) мав бути справжнім героєм, на фактуру і розум якого звернули б увагу всі мешканки міфічного міста жінок – від Муз до звичайних дівчат. Акторові належало приваблювати і матріополянок, і глядачів: а) зовнішністю; б) пластикою; в) мудрістю; г) дотепністю; г) наполегливістю; д) мужністю; е) духовною чистотою... Цей перелік можна було б продовжувати, мабуть, до кінця алфавіту. І ми з режисером зійшлися на одній кандидатурі:



*Сергій Андрушко – Майкл Деделюк, Ірина Муха – Марічка у виставі “Гуцулка Ксеня” Я. Барнича. Режисер – Федір Стригун. Тернопільський академічний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2000 р.*

Сергій Андрушко. Тільки Сергій Андрушко, й ніхто більше!

Прем'єра показала, що вибір був правильним: молодий актор цілком виправдав сподівання і наші, і глядачів. Без нього, як відзначила тоді преса, вистава, в якій були зайняті, зокрема, народна артистка України Люся Давидко, заслужена артистка Віра Самчук, акторки Світлана Обухівська, Генаїда Долгополова, Тетяна Гончарик, значно збідніла б.

Сергій Андрушко мав тоді 32 роки. В одлітованому житті залишилися у нього, уродженця села Сліди Тиврівського району Вінницької області, навчання на хореографічному відділі (звідси й теперішня пластика актора, зрозуміло, підсилена постійним самовдосконаленням) Тульчинського культосвітнього училища й на акторському факультеті Київського інституту театрального мистецтва (нині – Національний університет театру, кіно й телебачення) ім. І. Карпенка-Карого, який закінчив 1989 р., перші ролі у Тернопільському, тоді ще музично-драматичному, театрі ім. Т. Шевченка, а згодом і значніші – Горацій у “Гамлеті” В. Шекспіра, Кривоніс у “Сотниківні” за Б. Лепким, Подкольосін в “Одруженні” М. Гоголя...

Гідно і скромно, без зайвих амбіцій, почавши творчий шлях у товаристві відомих митців (досить назвати народних артистів України Павла Загребельного, Мирослава Коцюлима, В'ячеслава Хім'яка і Володимира Ячмінського, заслужених артистів Анатолія Бобровського та Богдана Стецька), якимсь непомітно, але беззаперечно Сергій Андрушко піднявся на вершину популярності. Нині без нього вже важко уявити

наш, тепер академічний драматичний театр. На сцені С. Андрушко може і вміє все: від філософського заглиблення в образ – до, здавалося б, невимушеної комічності (насправді за зовні легким малюнком ролі – велика праця). При тому – бездоганна пластика. Треба танцювати чи фехтувати – нема проблем, співати – актор може й це. Досить пригадати такі його різні за характером ролі, як Меркуціо (“Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра), Гриша (“Свангеліє від Івана” А. Крима), Йосип (“Ревізор” М. Гоголя), Ротмістр (“Дами і гусари” О. Фредро), Майкл Деделюк (“Гуцулка Ксеня” Я. Барнича).

У своєму театральному світі, населеному такими відмінними від одного персонажами, актор говорить своєрідною непрямую мовою: широко використовує гіперболу, доповнює слова рухами і жестикуляцією, повторюється, повертається до тих чи інших акцентів і знову ніби губить тему, бо такий постулат театру – систематичний мовний виклад викликає нудьгу, а відтак стає неприйнятним, суперечить рухові й дієвості вистави.

Коли в Палаці культури “Березіль” ім. Леся Курбаса відбулася прем'єра “Матріополя” (1995), Сергій Андрушко зіграв ще одну, знакову для нього роль – російського імператора Миколу II у виставі “Соломія Крушельницька”, до якої безпосередньо причетний автор цих рядків. Якщо хтось сподівався побачити немолодого насупленого, злого, малокультурного самодержця (а саме таким його змальовувала прокомуністична пропаганда), то розчарувався. Коли Соломія Крушельницька у Скерневіцах біля

Варшави співала для царя та його почту, Микола II мав 31 рік. Здобувши належну освіту, добре розумів значення культури в суспільному житті (з особливою інтонацією С. Андрушко мовив ключові фрази свого героя: “Такі люди, як Крушельницька – державний скарб”, “Моя родина шанує оперу”), але разом із тим Україна залишалася для нього однією з підвладних йому територій, мистецький потенціал якої мав служити зміцненню Російської імперії. “Таланти треба приручати, використовуючи для цього будь-які засоби – від похвали до погрози”, – таке внутрішнє



*Сергій Андрушко – Гриша у виставі “Свангеліє від Івана” А. Крима. Режисер – Олег Мосійчук. Тернопільський академічний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2003 р.*

*Сергій Андрушко – Прокоп,  
Наталія Лемішка – Одарка у  
виставі “Сватання на  
Гончарівці” Г. Квітки-  
Основ’яненка.  
Режисер – Олег Мосійчук.  
Тернопільський академічний  
музично-драматичний  
театр ім. Т. Шевченка,  
2007 р.*



переконав імператора С. Андрушко передав особливо виразно.

Непересічним творчим набутком актора стала і роль Онисима у виставі “Коханий нелюб” Я. Стельмаха. Значною мірою завдяки майстерності Сергія Андрушка і заслуженого артиста України Ігоря Сачка вистава ось уже дев’ятий рік залишається в репертуарі. Деякі глядачі дивляться їй і вдруге, і втретє, знаходячи у грі Сергія Андрушка, Світлани Обухівської, Андрія Малиновича та інших акторів нові й нові нюанси. Мені цю п’єсу пощастило бачити в кількох театрах, тож можу твердити: “тернопільський” Онисим у трактуванні Сергія – таки найкращий! Зрештою, цієї ж думки був і драматург, нині, на жаль, покійний, Ярослав Стельмах.

Двома новими роботами Сергій Андрушко порадував глядачів у сезоні 2008–2009 рр.. Це ролі Менахема (“Поминальна молитва” Г. Горіна) і Калитки (“Сто тисяч” І. Карпенка-Карого). На моє запитання, чи є щось спільне між цими героями, актор відповів ствердно.

– ?

– Це – бажання обох згаданих персонажів насамперед вижити в цьому шаленому світі.

І Менахем, і Калитка у трактуванні С. Андрушка не є абсолютно негативними героями, якими глядач звик бачити їх в інших поставах.

Менахем – добра, відкрита людина, і саме через цю доброту та відкритість він потрапляє в дивні ситуації. І навіть у сцені, коли помирає Голда, Менахем щиро бажає чимось допомогти, а виходить якась комічна ситуація.

Калитка – господар, який працює, дає роботу іншим і хоче бути багатим. Здавалось би, що в цьому лихого? Але він розуміє, що досягти омріяної мети

чесним шляхом – неможливо, і тому йде на злочин. Прагне, щоби земля стогнала під його товаром, але забуває, що земля ще стогне від заздрости, підлости й зла. І в результаті Калитка потрапляє під всюдисущу машину лохотрону.

Ще одна творча удача С. Андрушка (точніше, результат цілеспрямованої праці) – роль Прокопа у “Сватанні на Гончарівці” Г. Квітки-Основ’яненка. Ця вистава належить до “найкасовіших” у нашому театрі. Хоча п’єсу ставили на різних сценах – від столичних театрів до сільських клубів, – усе ж досвідчений режисер Олег Мосійчук знайшов свій шлях до прочитання і трактування класики. А успіх у глядачів забезпечили Сергій Андрушко, Мирослава Мельник, Анатолій Гончарик, заслужені артисти України Наталія Лемішка, Ігор Сачко.

Майстерність і неповторність С. Андрушка-актора особливо помітні, коли одну й ту саму роль він виконує (точніше – живе у ній) в чергу з іншим виконавцем. Тоді відразу ж зауважуєш особливу правдивість Сергія, органічність перевтілення в образ, логічну вмотивованість розвитку характеру. До того ж, митець не копіює зовнішнього малюнка ролі з акторських робіт “корифеїв”, а створює оригінальну концепцію трактування авторського задуму й блискуче реалізує її.

Варто додати, що С. Андрушко – неодноразовий переможець Всеукраїнських театральних фестивалів у номінації “Найкраще пластичне вирішення вистави”, зокрема 4-го фестивалю (2003 рік) “Тернопільські театральні вечори. Дебют” (вистава “Не судилось” за п’єсою М. Старицького). Професійно точними є пластичні номери, що поставив Сергій у “Лісовій пісні” Лесі Українки. Бо до вистав шевченківців, де використовують зброю, – “Ромео і Джуль-



етта” В. Шекспіра, “Сотниківна” за Б. Лепким, “Труфальдино із Бергамо” К. Гольдоні та інших – також поставив Сергій Андрушко. Зауважте, у Тернопільському академічному обласному драматичному театрі ім. Т. Шевченка нема артистів балету. Та все ж молоді актори чудово рухаються на сцені – значною мірою завдяки урокам Сергія Андрушка. Тож не випадково саме йому 1993 р. довірили навчати майстерности танцю, сценічної пластики й фехтування студентів акторського відділення Тернопільського музичного училища ім. С. Крушельницької, а 2005 – сценічного руху в Інституті мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

Усього ж Сергій поставив пластичні номери і фехтування до одинадцяти вистав Тернопільського та інших театрів. А ролей зіграв понад п’ятдесят. Воістину – багатолюддя, а відтак і багатосвіття – доль, життєвих позицій, філософії, тут і старший за віком актор може тільки позаздрити! У творчому доробку – ще й кіноролі, серед яких найбільше запам’яталися Роман у стрічці “Укртелефільму” “Чотири броди” і старшина Хоменко в кінокартині “Один у полі воїн” (студія “Західфільм”).

Розповідь про Сергія Андрушка була б збідненою, якщо б не висвітлити ще одну грань його таланту. Йдеться про нашу спільну з ним, а також із народним артистом України, професором В’ячеславом Хім’яком, заслуженою артисткою Марією Гонтою, студентами-акторами працю над радіовиставами. Спільно, з допомогою моєї колеги, журналіста та літератора Лариси Щербак ми взялися відроджувати цей незаслужено забутий жанр, що свого часу мав тисячі й тисячі шанувальників, і вже не раз чули схвальні відгуки щодо нашої творчої праці на радіо. Кого тільки не доводилося Сергієві грати у радіовиставах – і скромного сільського парубка, і хитрого міського ловеласа, й обманутого через свою наївність художника, й заклопотаного бухгалтера, й нахабного грабіжника,



*Сергій Андрушко – Менахем, В’ячеслав Хім’як – Тев’є у виставі “Поминальна молитва” Г. Горіна. Режисер – Олег Мосійчук. Тернопільський академічний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2008 р.*

й директора бібліотеки... Голос С. Андрушка завжди звучав органічно правдиво; слухачі легко уявляють того чи іншого героя. А перевтілитися без, так би мовити, “зорової картинки”, зіграти лише голосом, словесними модуляціями відобразити неповторність персонажа – дано, повірте, не кожному. Адже, як і текст, – це, за визначенням теоретиків, синтаксис театру.

...Тернопільське радіо транслювало десяту (першу ювілейну) виставу. Режисером вистави уже традиційно була дружина Сергія – талановита журналістка, тонкий знавець музики й театру Наталка Колтун.

Слухачам і глядачам хочеться нарешті довідатися, як і глядачам у театрі побачити в програмках, що Сергій Андрушко – заслужений артист України.

Не належить до звичок актора стукати у кабінети влади, його не можна увити зі схиленою навіть перед найвищим чиновником головою, з простягнутою рукою. Але будемо сподіватися, що ті, від кого залежить присвоєння такого титулу, таки звернуть увагу на актора, без якого наш театр був би непоправно біднішим. Почесне звання заслуженого Сергій Андрушко таки заслужив! І якщо він його нарешті отримає, я радитиму за митця як за самого себе. І ще буду так само радий, коли і неофіти, і давні театralи знову й знову впізнаватимуть творчий почерк Сергія Андрушка і в апробованих на сцені, і в нових ролях.

*Сергій Андрушко з дружиною Наталею та сином Ярославом, 2007 р.*

Олександра БОНКОВСЬКА

## “...МУЗИКА З УСІХ МИСТЕЦТВ НАЙБЛИЖЧА ДО БОГА...”



*Олександра Бонковська – заслужена артистка України (1997), актриса Національного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької (від 1978). Випускниця акторської студії заньківчан (1976–1978, мистецький керівник курсу – О. Ріпко). Вищу освіту здобула на факультеті журналістики Львівського державного університету ім. І. Франка (1979–1985, заочно). У 1988–1990 роках співпрацювала із театром-студією “Не журись”. У творчому доробку О. Бонковської – понад 60 ролей. Разом із чоловіком, композитором Ю. Саєнком, створила і записала кілька музичних проєктів: “Нокторн для сина” (1993–1994), “Народився Бог на саях” (1999). Педагогічна діяльність: викладач історії українського театру для студентів акторського відділення кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка (2000–2003).*

**Ірина Попівчак:** Олександро Богданівно, ще першокурсницею я побачила Вас уперше не на сцені, а ...під час наукової конференції у Дзеркальній залі нашого Університету, що відбувалася з нагоди 90-ліття Театру імені Марії Заньковецької. Ви тоді привернули мою увагу елегантною жіночністю, якимось французьким шармом. Це тому, можливо, що Ваше амплуа у заньківчан – “французька жінка”?

**Олександра Бонковська:** (Сміється). Справді так сталося, що я зіграла на кону більше французькою, аніж україночкою. Зараз згадаю: Емма Боварі – “Мадам Боварі” за Флобером, Огюстена у виставі про Шопена “Літо в Ноані” Івашкевича, Рашель у виставі “Любий друг” за Мопассаном, була й роль Маріонетти у “Хитрій вдовичці” Карло Гольдоні...

**І. П.:** Отже, для Вас образи зі сцени цілком прийнятні і в житті?

**О. Б.:** Анітрохи. Знаю і бачила актрис, які вміють створювати легенду про себе, вони це роблять дуже майстерно, я завжди дивувалася і захоплювалася цим. А я напевно така, яка є, природна, не намагалася ніколи нічого вигадувати.

**І. П.:** Як гадаєте: сила впливу мистецтва на теперішнього глядача велика?

**О. Б.:** ...Думаю, виховання людини починається в сім’ї. Якщо запроваджене відвідування театру, для початку лялькового, далі – юного глядача – це вже закладає певні культурні основи. Далі виховання має обов’язково продовжуватися в школі, так поступово “народжується” глядач, який буде серйозно сприймати сцену.

**І. П.:** Ваш шлях до театру також пролягав через сім’ю?

**О. Б.:** Я народилася в творчій сім’ї. Батько – корінний львів’янин, навчався в консерваторії, скрипаль, усе життя пропрацював в оркестрі Львівської філармонії, зараз на пенсії. А мама – теж випускниця консерваторії, народна артистка України, співачка, учасниця вокального тріо сестер Байко, що свого часу було дуже популярним. Тож саме родина спонукала мене до вибору мистецького шляху: я була свідком концертного життя мами й батька, у нас удома завжди звучали пісні, я ходила на концерти, батьки водили мене в оперу, до речі, частіше, ніж до драматичного театру.

**І. П.:** І скеровували Вас до кар’єри музичної?

**О. Б.:** Мене віддали до музичної школи, я грала на фортепіано, мама моя паралельно з участю в тріо вела в цій музичній школі клас бандури. Та насправді відмалку хотілось стати драматичною актрисою. Вже у дев’ятому класі почала шукати щось, що було б пов’язане з цим фахом. Тоді в Будинку піонерів працював театр-студія “Ровесник”, і хоч я пробула там лише рік, але вже тоді назавжди “заразилася” цим вірусом, який не відпускає, якщо вже захопив.

По закінченні школи заявила батькам, що вступатиму до театрального училища. Вони були шоковані, вважали, що маю вступати на англійську філологію, бо закінчила англійську школу, чи журналістику, бо непогано писала твори. Мама таки поступилася: “Даю тобі рік, вступиш – твоє, не вступиш...”. І я...не вступила до Київського театрального інституту. Врятувало те, що саме того року восени був набір у студію при Театрі імени Марії Заньковецької.

**І. П.:** Хто був Вашим педагогом? Чим завдячуєте йому?

**О. Б.:** Моїм викладачем був Олексій Миколайович Ріпко – легендарний режисер, його вважають людиною добротного традиційного українського театру. Він був непересічною особистістю, великим професіоналом, який, можливо, не бавився в усілякі модерні експерименти, що виникали і зникали, але його роботи були справді глибинно і правильно виконані. Його постанови “Суєта”, “Марія Заньковецька”, “Сестри Річинські” справедливо вважають золотим фондом Театру Заньковецької. Олексій Миколайович виявляв колосальне терпіння, працюючи з нами, ще “зеленими” випускниками середньої школи. За два роки студії він дав нам основні, засадничі знання. На курсі зі мною вчилися Таня Каспрук, Ярослав Мука, Степан Глова – сьогодні відомі актори, заслужені та народні артисти України.

**І. П.:** Свою першу роль, можливо, навіть ще шкільну, згадаєте?

**О. Б.:** Та якось, перш ніж потрапити в театр, я ніде не виступала, в школі грала на фортепіано, ну, але це не те. От коли ми вчилися в студії, нам, студійцям, доручили виходити в масових сценах, це було чимось надзвичайним, хвилюючим та відповідальним. Зараз – нашим студентам доручають головні ролі грати, і вони це сприймають як належне. А для нас тоді це була колосальна відповідальність. Пригадую, коли ми



*Олександра Бонковська – мадам Боярської, Ірина Швайківська – Александра у виставі “Комедіянти” А. Баранги. Режисер – Алла Бабенко, художник – Людмила Боярська. Національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2008 р. Світлина Тараса Валька.*



*Любов Боровська, Олександра Бонковська, Лідія Остринська у виставі “Благочестива Марта” Тірсо де Моліни. Режисер – Алла Бабенко, художник – Людмила Боярська. Національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2003 р. Світлина Інни Шкльоди.*





Олександра Бонковська – Ольга Іванівна, Тарас Жирко – Від Автора у виставі “Вітрогонка” за А. Чеховим. Режисер – Алла Бабенко, художник – Людмила Боярська. Національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2004 р. Світлина Інни Шкльоди.

вчилися на першому курсі (це був 1977 рік), Олекса Миколайович ставив “Дай серцю волю, заведе в неволю” Кропивницького і прем’єра вистави мала відбуватися на гастролях в Алма-Аті. Нас, студійців, взяли туди грати в масових сценах: танці, вечорниці... Я мала крихітну-крихітну рольку Христі – подруги головної героїні. Вона виходила з коромислом, біля кринички... Пригадую, в мене було якихось дві репліки: “Чи буде Одарка кликати на сватання?”, щось відповісти – і вся роль. От хіба що на вечорницях був танець Христі з Іваном Непокритим (головна роль), там звучала така пісня (*наспівує*) і Христя саме з Іваном вела оцей невеличкий діалог. На роль Христі призначили також Таню Каспрук, і всі колежанки заздрили нам, бо вони “безмовні”, а мені із Каспручкою “доручили” два слова сказати та ще й заспівати! Це було фантастично, страшно, хвилююче дуже-дуже-дуже... А якось, ми тоді ще й року не провчилися, раптом похворіли актриси. Йшла вистава “Дами і гусари”, дуже симпатична вистава, де грали головних героїв Лариса Кадирова, Богдан Козак. І були там такі три служниці – Зюзя, Фрузя і Юзя. Так мені довірили зіграти Зюзю! В такій натхненній, творчій атмосфері ми жили. Зранку до ночі сиділи на заняттях на четвертому поверсі театру, бігали в бібліотеку, справді жили в театрі... Тому тим трьом, кому пощастило залишитись у трупі – Бонковській, Сікорському, Каспрук – не було надто важко далі.

**І. П.:** І, очевидно, були ще інші педагоги-заньківчани?

**О. Б.:** Так, звичайно. Сценічної мови мене вчила Любов Каганова, прекрасний педагог, актриса, яка була зайнята в репертуарі. Вимоглива, скрупульозна Любов Яківна завжди вміла і вміє передати відчуття слова, оце її відчуття, енергетика слова видобувалися дуже серйозно. До сих пір вважаю себе її ученицею, вона вміла навчити.

Сцена з вистави “Дім Бернарди Альби” Ф. Г. Лорки. Режисер – Алла Бабенко, художник – Наталія Руденко. Національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2006 р. Світлина Тараса Валька.



**І. П.:** Яка з ролей найбільше змінила актрису Бонковську?

**О. Б.:** Знаєте, не можу сказати, що для мене було важливіше: у двадцять років зіграти Попелюшку у казочці чи в тридцять вісім – Емму Боварі. Важко такі речі порівнювати, тому що Попелюшка була тоді для мене важливою подією. І не тільки тому, що ця роль головна, але й тому, що виставу по-мистецьки поставила Алла Григорівна Бабенко. Може, то був перший знак, тому що із прізвищем Бабенко далі буде пов'язано багато в моєму творчому житті. Дев'яносто відсотків моїх ролей – саме в її режисурі. Якщо Олексій Миколайович Ріпко дав, скажімо так, поняття про алфавіт, навчив складати слова, то Алла Бабенко навчила слова складати в речення і далі...

**І. П.:** Але Вас запрошували й інші заньківчанські режисери...

**О. Б.:** Працювала з Ріпком, із Сергієм Данченком, у виставах Володимира Опанасенка, Юрія Єременка, Бориса Сусловського, Анатолія Кравчука, Федора Стригуна. Хоча найважливішими ролями завдячую саме Аллі Бабенко.

**І. П.:** Ви одразу “зійшлися” з Аллою Григорівною?

**О. Б.:** Звичайно, ні. Вона вряди-годи “займала” мене, і тут я раптом почала інтенсивніше працювати в неї. А “найкровопролитнішою” виявилася “Мадам Боварі” – неймовірно важкий репетиційний процес. Коли зараз згадую ті свої муки, обтовчені коліна, всі ридання серед ночі через те, що не могла чогось там зробити... Жахливі два місяці... Але тепер розумію – вони були чудові.

**І. П.:** А інші, можливо, несподівані ролі?

**О. Б.:** Мабуть, Васирина в “Суєті”, на яку мене ввели. Грати тут



*Сцена з вистави “Кафедра” В. Врублевської. Режисер – Алла Бабенко, художник – Людмила Боярська. Національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2007 р. Світлина Тараса Валька.*

*Олександра Бонковська – Рашель у виставі “Любий друг” за Гі де Мопассаном. Режисер – Алла Бабенко, художник – Людмила Боярська. Національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2003 р. Світлина Інни Шкльоди.*



виявилось якось особливо для мене, бо цю виставу я бачила дванадцятирічною дівчинкою з мамою і татом. Тоді дивилася на цих “богів” сцени – Федора Стригуна, Богдана Ступку – із захватом. І так склалося за кілька років, що поруч із самим “богом” Стригуном-Барильченком опинилася я, тобто його сестричка – Василюк. Так що дуже дивно все відбувається в житті.

**І. П.:** Ваша втрачена роль?

**О. Б.:** Не можу сказати, що така є. Хоча... Була одна ситуація в 1990 році. Тоді Театр імени Заньковецької взяв до роботи “Наталку Полтавку”, і Федір Миколайович на головну роль призначив мене. Прекрасна роль, є можливість поспівати, я тоді була саме в тому віці, коли відчуваєш цей матеріал. Але я пішла до Стригуна та й кажу: “Федоре Миколайовичу, не варто на мене витратити репетиційні години, бо на прем’єру вже не вийду” і пояснила ситуацію: чекаю дитину. Чесно сказала, тепер так не роблять... Потім у виставу вже не наважувалася проситися.

**І. П.:** Знаю, що у Вас була чудова роль у виставі “Вітрогонка” в дуеті із Тарасом Жирком. Сьогодні вистава не йде. Тужите за нею?

**О. Б.:** Це – теж особлива вистава. Ми возили її на фестиваль чеховської драматургії в Меліхово, в Білорусію, до Одеси. Всюди нас приймали дуже гарно. Шкода, у Львові на малій сцені зіграли лише кілька

разів. Мало хто бачив нашу роботу. Моя роль, Ольга Іванівна, була важливою для мене. Режисер поставив непросте завдання – і довелося робити те, чого раніше не практикувала. Почала пробувати зовсім інші барви, підґрунтям ставала зовсім інша філософія. Я відкривала нову якість для себе і в собі. Важливо не заштампуватися, особливо коли працюєш з одним режисером. Алла Григорівна повела мене в зовсім іншу площину, і мені дуже шкода, що “Вітрогонка” не йде через те, що Тарас Жирко поїхав до Києва, а я не можу увияти собі когось іншого на його місці. Так, ця вистава для мене надзвичайно важлива.

**І. П.:** Як досвідчена актриса, скажіть: чим відрізняється талант від професіоналізму?

**О. Б.:** Чим?... Іноді в театр приходять людина, яка справді наділена великими даними від природи, з багатою емоційною природою, із особливою внутрішньою енергетикою, але коли до цього не докласти праці чи не навчитися якихось професійних речей, як в будь-якій справі, то звичайно цей талант так і залишиться добрим, гарним матеріалом. А може

*Сцена з вистави “Бояриня” Лесі Українки. Режисер – Григорій Шумейко, художник – Наталія Руденко. Національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2009 р. Світлина Інни Шкльоди.*





*Олександра Бонковська – Текля Іванівна, Мука – Яєшня у виставі “Одруження” М. Гоголя. Режисер – Алла Бабенко, художник – Людмила Боярська. Національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2009 р. Світлина Тараса Валька.*



*Олександра Бонковська – Маріонетта, Назарій Московець – Мсьє Ле Бло у виставі “Хитра вдовичка” К. Гольдоні. Режисер – Алла Бабенко, художник – Людмила Боярська. Національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2005 р. Світлина Тараса Валька.*

бути навпаки. Людина, яка не має такого таланту, але постійно всесторонньо працює над собою, аналізує те, що робить, може дійти до якогось результату. Звичайно, варіант: поєднання таланту й професіоналізму – ідеальний. У театрі працюють актори більше чи менше наділені даром від природи, від Бога, а хто скільки праці вклав – це вже його особиста справа.

**І. П.:** А який секрет “золотої середини” успішної ролі, коли задоволені і глядач, і режисер, і сама Олександра Бонковська?

**О. Б.:** Ну, звичайно, є такі випадки, але вони не часті. Насправді, коли тобі все подобається – це неправильно. Постійно розумієш: там недопрацював, там можна було доробити... Буває таке, коли повністю виклався в ролі, а очікуваного результату із зали не бачиш. Актор, який тривалий час працює на сцені, відчуває зал, відчуває, чи те, що він робить, долітає до глядача, падає глибоко в “грунт”, чи глядач просто сидить і спокійно, холодно, поштиво сприймає усе, що ти робиш. На це є свої причини, які насамперед треба шукати в собі.

**І. П.:** А навпаки буває?

**О. Б.:** Буває, коли матеріял сам по собі виграшний, і публіка одразу заводиться. Хоча й публіка буває різною. Одне, коли на прем'єру приходять театральні люди (викладачі університету, студенти, письменники), а інше, коли приводять школярів-старшокласників. Трапляється й таке, що перед показом роздають грамоти, йде урочиста частина, тоді взагалі жакливо грати таку виставу.

**І. П.:** А як у Вас склались стосунки із критикою?

**О. Б.:** Актори – люди страшенно амбітні, ранимі, як діти, і з ними буває дуже важко. Але відкидати критику, не прислухатися до неї – було б нерозумно. Звичайно, не обов'язково прислухатися до всього, що пишуть, але вислухати і подякувати треба. Може бути розгромна стаття, але фахово написана критиком, якого навчили розуміти театр.

**І. П.:** У Вашій практиці були такі статті?

**О. Б.:** Пам'ятаю, йшла на камерній сцені вистава “Жіночі ігри”, я там грала Констанцію Моцарт. І одного разу, виходячи з театру, купила газету, в трамваї перебігла очима, прочитала там кілька неприємних речей, які стосувалися цієї вистави і які, я згодна, були абсолютно справедливими. Мене це настільки зачепило, що я вийшла з трамваю й мало не потрапила під машину. Тоді мене кольнуло просто в серце, я зайшла в кав'ярню, взяла собі каву, поплакунькала і пішла додому. Згодом зрозуміла, що все це справедливо, та й нічого такого в тому не було, але у той момент я напевно була надто “оголена” для таких речей. Як не парадоксально, але орієнтуватися лише на глядача не можна, його треба тягнути догори.

**І. П.:** А якого глядача Ви хочете?

**О. Б.:** Такого, щоб приходив у театр працювати разом з нами, а не просто розважатися. І коли приходять люди знайомі й кажуть: “Леся, тяжке не треба, щось таке веселе, легке, ну оперетку, о, комедію!”, звичайно, я не засуджую. Але хочеться, щоб люди шукали в театрі глибини, щоб приходили по неї.

**І. П.:** У Вас не виникало бажання стати “хресною мамою” для когось із “малих” заньківчан? Чи бачите себе у комусь з них?

**О. Б.:** Важко сказати, я свого часу три роки працювала на університетській кафедрі театрознавства та акторської майстерності, викладала історію українського театру. Довго готувалася до цього, багато читала. Ну, і спілкувалася з молоддю. І тепер, коли, наприклад, коридором йде Юра Хвостенко і співає “вчителько моя...”, стає приємно (*сміється*). Але згодом перестала займатися викладанням, бо професії педагога треба віддатися абсолютно повністю. Проте ті кілька курсів, де вчилися Юра Хвостенко, Світлана Мелеш, Андрій Сніцарчук, Наталя Боймук, Марта Кулай, Богдан Ревкевич, Назар Московець – наче мої діти. Досі дивлюся їхні роботи, підходжу до них, якісь речі можу підказати, проаналізувати – це поради рівноправним колегам. Я не вважаю себе якимось наставником, тому що вони мають режисерів, але знаю, що ця молодь відкрита для професійних зауважень. Молодь в нашому театрі дуже хороша, цьому поколінню пощастило з режисерами.

**І. П.:** А як Ви ставитеся до експериментальних театрив?

**О. Б.:** Є маса цікавих пошукових театрив, наприклад, у Львові – Театр імени Леся Курбаса, де використовують нову сценічну мову, метафору. Туди ходить молодь, студенти, навіть ті, які нічого не розуміють, але вони все одно кажуть: “Класно!”, не-

зрозуміло, але “Класно!” Звичайно, до цього театру ставлюся з великою повагою.

**І. П.:** Але коли свого часу у Вас була можливість вибирати, Ви залишились у заньківчан. Чому?

**О. Б.:** Я пам’ятаю той період, коли Володя Кучинський і Таня Каспрук працювали ще в нашому театрі, ми були однокурсниками. Кучинський був невсипущою людиною і пропонував нам працювати позапланово, завжди придумував якісь гастролі. У нас була своя “тусовка”, ми робили тренажі, потім поставили виставу “Дві стріли” Володіна, навіть зіграли її двічі в Палаці імени Гната Хоткевича – Володя домігся. Згодом зайшла мова, що він створює свій театр і за ним пішли, пішла й Таня Каспрук. А я не пішла. Кликали. Не пішла. Напевно, відчула, що мій театр – тут, з усіма його недоліками. Можу бурчати, бути незадоволеною, є море речей, які мене дратують, яких, вважаю, не повинно бути, але без цього театру вже не зможу прожити. От таке.

**І. П.:** Режисери часто використовують Ваші вокальні дані. У “Жіночих іграх” Ви зіграли Констанцію Моцарт. Чим для Вас є музика?

**О. Б.:** Батько був носієм класичної, мама – народної музики. Потім склалося так, що вийшла заміж за композитора. Ми робили з ним спільні проекти, записували альбоми. Навіть наші діти вивчають музику, і так виглядає, що син матиме непогану перспективу, він – студент Львівської музичної академії, піаніст, дочка грає на флейті та фортепіано. Я постійно ходжу на концерти в філармонію, навіть частіше, ніж у театр на вистави колег. Соромно, звичайно... Але гарні твори, живе виконання вічної музики Моцарта – підносять мене. Музика для мене дуже багато значить. Можливо, мої колеги-актори образяться, як це прочитають, але вважаю, що музика з усіх мистецтв найближча до Бога...

*Розмовляла Ірина Попівчак*



*Олександра Бонковська – Констанція у виставі “Жіночі ігри” Р. Феденьова. Режисер – Алла Бабенко, художник – Людмила Боярська. Національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, 2002 р. Світлина Інни Шкльоди.*

Аделіна ЄФІМЕНКО

## “ЛОЕНГРІН” Р. ВАГНЕРА І “ПАЛЕСТРИНА” Г. ПФІЦНЕРА: роздуми про прем’єрні вистави Баварської національної опери

Ознакою фестивалю Баварської національної опери 2009 р. стала смислова циклічність, за якою оперомани – прихильники Вагнера, Верді або сучасної опери – могли легко орієнтуватися при виборі вистав. Оперний цикл, який ми сформуваємо за власним вибором, можна назвати “Вагнер та перспективи, або незмінність долі митця”. Він включав опери Ріхарда Вагнера і його послідовника Ганса Пфіцнера. Як відомо, постать Вагнера взагалі є для мюнхенського фестивалю знаковою. Хоча естафету традиційного завершення фестивалю “Нюрнберзькими майстер-зінгерами” цього року було передано вердієвському “Фальстафу”, центральною подією стала прем’єра опери “Лоенгрін”.

Працюючи над “Лоенгріном”, Вагнер зауважував, що постать лицаря, посланця Грааля, частково відобразила стан його особистісних переживань. Після завершення у 1848 р. опери Вагнер перебуває у вигнанні, що було спричинене участю композитора у дрезденському травневому повстанні. Отже, композитор не зміг навіть бути присутнім на прем’єрі “Лоенгріна”, що відбулася у Веймарі 28 серпня 1850 р. Романтичний образ митця, який прагне до створення нового світу, хоча його ідеї залишаються не зрозумілими сучасникам, Вагнер ототожнював з образом самотнього середньовічного лицаря. Але ідею самотності Вагнер завжди трактував позитивно, як мотивацію до творчості й тривалий досвід особистості художника



Йонас Кауфман – Лоенгрін, Ані Гертерос – Ельза в опері “Лоенгрін” Р. Вагнера.  
Режисер – Річард Джоунс, художник – Ульц. Баварська національна опера, 2009 р.



й протагоніста. В образі Лоенгріна яскраво помітні автобіографічні паралелі: Вагнер прагне крізь призму образу Лоенгріна виявити його трансцендентність, його духовний досвід як шлях вдосконалення творчої лицарської енергії. Своєю чергою, вони пов'язані також з глибинним людським прагненням до широти ближнього та до суспільного і публічного визнання. Однак, чому ж Вагнер проголошує *самотність* джерелом творчості? Очевидно, що в усвідомленні прірви між прагненням й досягнутими результатами Вагнер звільняється від очікувань й залежності від реальності, від суспільства, від публіки. Він творить власну утопію майбутнього, що втілилася в його грандіозних музично-театральних містеріях.

Мистецькі ідеї Вагнера таїли в собі несподівані імпульси для майбутнього розвитку театру. Гігантomanія проекту “музики майбутнього” у сукупному творі мистецтва зашифрована в його визначенні *Gesamtkunstwerk*. Дійсний сенс синтетичного німецького слова диференційовано означає: *Gesamt* – спільно; *Kunst* – мистецтво; *Werk* – творіння, виробництво. Визначальною у слові є частка *Gesamt*, що за змістом є генетичною, набутою за весь час історичного розвою, потребою людини (в тому числі потребу кожного митця – чи то лицаря, чи то композитора) до різних форм єдності. Проте композиторська спадщина Вагнера в історичних джерелах оцінюється як завершення, криза романтичної гармонії, пізній романтизм, а часом навіть передбачення постмодернізму. Альтернативний вихід з кризи, запропо-

нований нововіденською школою й а-тональністю накреслив у культурному житті Європи тенденції до а-публічності, а-соціальності й герметизації митця та художньої елітарності. Але чи не ті ж ідеї несе в собі постать Лоенгріна?

Відомо, що композитори, які здобули за життя визнання й славу, є історичною рідкістю. Після Вагнера це були німці Франц Шреккер та Ріхард Штраус. Цікаву зв'язуючу роль грає в цьому оточенні маловідомий в нас композитор Ганс Пфіцнер (1869–1949). Його творчість тривалий час була забута, що пов'язано з фактом зв'язків композитора з нацистським режимом. Зрозуміло, що радянська цензура на його творчість, як колись і на творчість антисеміта-Вагнера, накладала багаторічну заборону. Крім того, Пфіцнера за-таврували не лише як нациста й реакціонера, але і як епігона. Філософські ідеї Вагнера про самотність неначе визначили творчу долю Г. Пфіцнера.

Ім'я цього композитора вже реабілітовано у Німеччині, його творчість поступово виходить із забуття, адже його музична спадщина не має безпосереднього відношення до політичних уподобань. Його мистецьке кредо вірного вагнеріянця своєрідно віддзеркалюється в опері, присвяченій генієві італійського Ренесансу – композиторові Джованні П'єрлуїджі да Палестріні. Звернення до постаті Палестріні аж ніяк не випадкове. Свідома прихильність Пфіцнера до естетики відчуження від новітніх явищ музики (додекафонної техніки, атональності, жанрових пошуків камерного музичного театру) по-



Сцена з опери “Лоенгрін” Р. Вагнера. Режисер – Річард Джоунс, художник – Ульц. Баварська національна опера, 2009 р.

силується<sup>1</sup>, коли йде мова про творчість Палестріни. Свідок багатьох революцій, Ганс Пфіцнер увірував у власну місію охоронця мистецьких скарбів минулого. Опера “Палестріна”, що оживила легенду про творця римського ренесансного багатоголосся як “ідеалу церковної музики”, вважається найкращою в спадщині Пфіцнера.<sup>2</sup> Як відомо, музика Палестріни, зокрема його знаменитий твір “Меса Папі Марчелло”, була канонізована під патронатом католицької церкви і Папи Пія IV. Пфіцнер, спираючись на авторитет Палестріни, культивує свій композиторський консерватизм. Однак, цього разу за прем’єрою “Палестріни” (20 січня 2009 р.) прозвучала прем’єра вагнерівського “Лоенгіна” (5 липня 2009) на фестивалі Баварської національної опери. Опера “Палестріна” знову повторювалася у фестивальних спектаклях. Невже все це є випадковістю? Адже творчі пошуки Пфіцнера завжди надихала творчість Вагнера та його ідея самотності як мотивації до творчості.

Роздуми про дві прем’єрні вистави мюнхенського фестивалю несподіванно виявили різні паралелі героїв драми “Вагнер/Лоенгін – Пфіцнер/Палестріна”. Лейтмотив самотності поєднує усіх героїв, але активується у різних колізіях. Велична самотність божественного посланця Граалю–Лоенгіна в мюнхенській постанові загострилася в особистісних деталях. Режисер Річард Джоунс (*Richard Jones*) та художник-постановник спектаклю Ульц (*Utz*) натуралістично знижують божественну сутність Лоенгіна: дія відбувається не у Брабанті, провінції герцога Лотарінгії, а в баварському селі. Декорації, костюми, що нагадують “баварський трахт”, надають виставі національного колориту, подібно до октоберфесту. Наскрізна драматургія будівництва (в “Лоенгіні” вона має означати побудову нового суспільства, пов’язаного із сімейним щастям героїв) балансує, за задумом режисера, на межі конструктивізму й сільської ідилії. Упродовж опери на сцені зводять будинок для Ельзи та Лоенгіна, для дітей уже витесано дерев’яну колиску. Однак ідилія завершується більш ніж трагічно: колиску Лоенгін знавісніло спалює на шлюбному ложі після фатального запитання Ельзи. У монолозі прощання з Баварією “лицаря-рятівника” Йонас Кауфманн (*Jonas Kaufmann*) досягає найделікатнішого нюансування п’яно з п’янісімо. Таке загострення трагізму самотності сприймається як остаточне прощання з лоенгінівською божественною героїнею. Комплекс



Йонас Кауфманн – Лоенгін, Ані Гертерос – Ельза в опері “Лоенгін” Р. Вагнера. Режисер – Річард Джоунс, художник – Ульц. Баварська національна опера, 2009 р.

режисерських ідей, однак, не позбавлений оригінальності: герої опери, Лоенгін та Ельза, постають як будівничі нового суспільства; метою цього суспільства є не божественне правління посланця Граалю, а “людські, надто людські” надії на сімейне щастя; проте щастя героїв виявляється утопією; можливо, це також утопія божественної й людської єдності (і не стільки людської взагалі, скільки жіночої, вічна сутність екзистенції якої є запитанням).

Проте у Мюнхені, з його особливим пієтетом до постати Вагнера, ідея режисера про руйнування сімейної утопії була приреченою на невдачу. Втім, філософська драма Вагнера про самотність творця у “Лоенгіні” трансформується, але не знижується до мелодрами. Найскладніший драматургійний момент вистави перед трагічною розв’язкою – діалог Ельзи й Лоенгіна “...Вперше наодинці” – проведений з кінематографічною переконливістю й вокальною

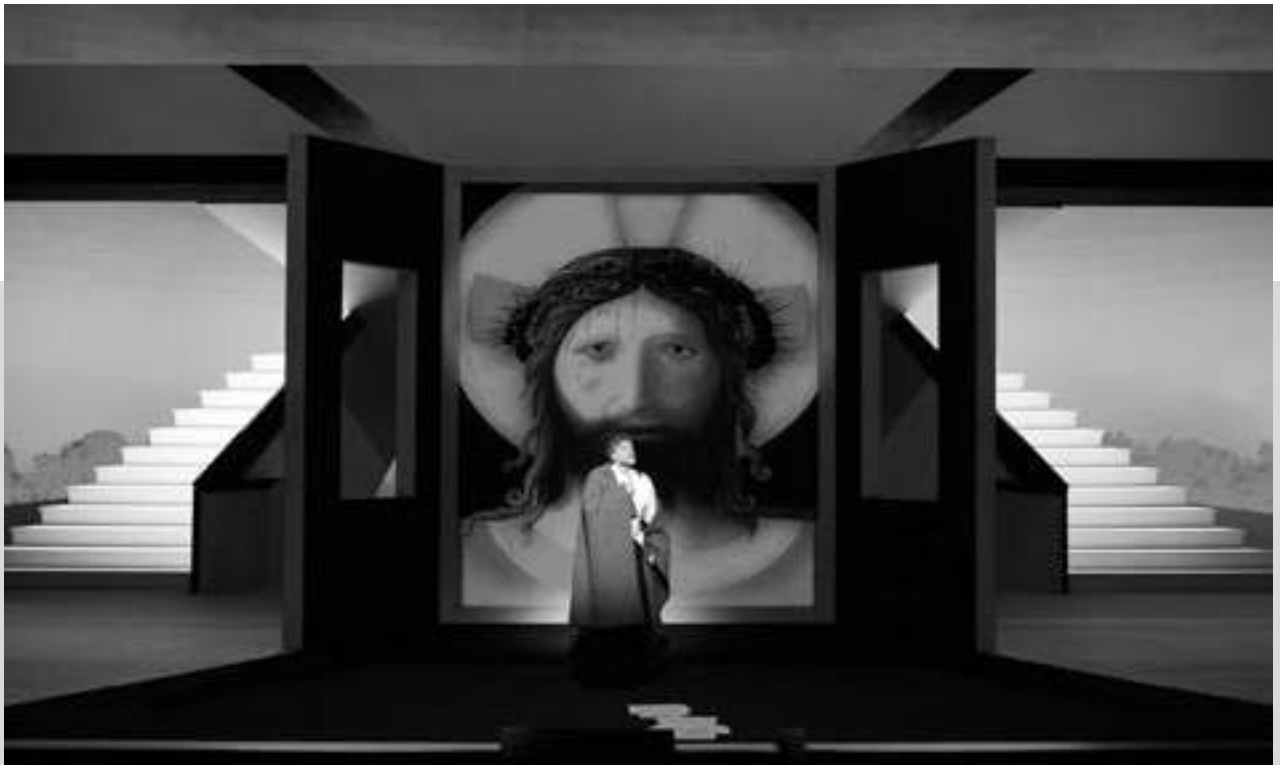
1. Слід згадати також про літературну спадщину Пфіцнера. Яскравий прихильник Вагнера і в цілому пізнього романтизму, у книзі “Нова естетика музичної імпотенції” він висловлюється з приводу власної творчості як свідомої ізоляції від сучасних стилевих напрямів модернізму й маніфестує свою роль як “послідовного і закінченого антимодерніста й ворога футуризму”.

2. Оперна спадщина Пфіцнера налічує п’ять опер – “Бідний Генріх” (1891–1893), “Троянда з саду любови” (1897–1900), “Різдвяний ельф” (1906), “Палестріна” (1909–1915), “Серце” (1930–1931). Інтерес до опери “Палестріна” після тривалої павзи відновився 2009 р. у Мюнхені. Прем’єра опери відбулася 1917 р.

майстерністю (Ельза – Ані Гартерос). Завдячуючи прекрасному виконавському ансамблю Ельзи й Лоенгріна з їхніми експресивними антагоністами (Ортруда – Михаела Шустер/*Michaela Schuster*, Тельрамунд – Вольфганг Кох/*Wolfgang Koch*), майстерності ліричного інтонування, прозорій трансцендентності оркестрових барв (диригент Кент Нагано/*Kent Nagano*) спектакль залишив певне відчуття величі, можливо, й для “публіки майбутнього”. Активна реакція сучасних глядачів, що поділилися на два “ворожі” табори (з одного боку, прихильників Вагнера й германського епосу, з іншого – сімейних утопій) й дисонантно супроводжували виходи співаків криками “браво” та “бу”, виявилася неординарним результатом фестивальної прем’єри.

Який же шлях пролягає від героїв Вагнера/Лоенгріна до Пфіцнера/Палестріни? Хоча лейтмотив самотності наскрізно пов’язує дії обох драм, при зіставленні героїв виявляються відмінності у джерелах самоти реалістичного образу композитора Палестріни (1520–1594) та метафізичної постати божественного лицаря Грааля Лоенгріна. Навіть у версії Річарда Джонсона він залишається героєм-рятівником й представником нової суспільної формації. З’являючись ззовні, з божественних верхов’їв, і змушений повертатися, Лоенгрін так і залишається чужим в умовах реального світу. Палестріна у Пфіцнера також представлений як герой-рятівник. Але об’єктом порятунку є не жіночий образ, а образ музики, персоніфікований режисером

Крістіаном Штюклем/*Christian Stückl* у хорі ангелів. Палестріна є медіумом божественного шедевр “Меси Папі Марчелло”. Згідно з легендою, дія опери відбувається під час Тридентського собору (засідання, присвячене Літургії, відбулося на сесії XXII 1563 р.). Офіційне засідання собору відтворено у другому акті. Присутність справжніх історичних осіб посилює достовірність оповіді: Палестріна отримує замовлення на написання Меси для святкової Літургії від кардинала Борромео (Фальк Штрукманн/*Falk Struckmann*), дискусії учасників собору очолюють папський легат Джованні Мороне (Міхаель Волле/*Michael Volle*) й легат кардинала Бернардо Новареґіо (Джон Дашак/*John Daszak*). Завершена Палестріною за одну ніч Меса отримує благословення Папи Пія IV (Петер Розе/*Peter Rose*), який призначає автора музичним директором Сикстинської капели. Отже, Палестріна отримує те, чого не змогли досягнути ані Лоенгрін, ані сам Пфіцнер – слави творця, любові й визнання публіки. Хоча сцени творчого натхнення й сходження Палестріни на олімп слави надзвичайно виразні, – адже його твір, здобувши визнання найвищого авторитету католицької Церкви, канонізований як “ідеал церковної музики”, дарує композиторові безсмертя – лейтмотив самотності наскрізно пронизує митця. Відчужений від усього земного, Палестріна уникає слави, овацій, публіки й сумно усамітнюється зі своїми партитурами, а потім йде зі сцени. Монотонна манера виконання партії Палестріни Крістофером



Крістофер Вентрис – Палестріна в опері “Палестріна” Г. Пфіцнера. Режисер – Крістіян Штюкль, художник – Штефан Хагенайер. Баварська національна опера, 2009 р.



Вентрисом/*Christopher Ventris* переконливо відтворила образ героя у момент творчої кризи. Субтильну атмосферу самотності композитора підкреслили засоби темброво-диференційованої стриманості, вдало відтвореної оркестром під керівництвом Симони Янг/*Simone Young*.

Так режисерське тлумачення драми пфїцнерівського Палестріни вдало кореспондувало з Вагнерівською тезою про самотність як мотивацію до творчості. Але в образі Палестріни К. Штюкля (на відміну від Лоенґріна Р. Джоунса) ця ідея втрачає позитивність романтичного пафосу. За сюжетом “Палестріна” Пфїцнера є унікальним випадком в історії опери, коли відсутні жіночі образи. У центрі сцени – лише величезний мовчазний портрет Лукреції – померлої дружини Палестріни. Отже, – знову паралель з мюнхенською постановою “Лоенґріна” – ідея утопічності сімейного щастя. Саме його втрата є очевидною причиною творчої кризи й самотності композитора, зумовлених не метафізично, а особистісно. Навіть емоційно насичена, екстатична сцена написання Меси постає наче останнє зусилля стомленого творця, що під тиском ззовні (кардинала Борромео, душі померлої Лукреції, ангелів), а не за власним бажанням завершує свій твір.

На жаль, не всі сцени в опері були рівноцінними. Недоречно виглядає перетворення драми у комедію в сцені Триденського собору. Втілення колективного образу священного синоду здалося перенасиченим гумористичними ефектами, що не мали нічого спільного з оперою Пфїцнера. Увагу глядачів було загострено на презентації антиклерикальних поглядів режисера й художника-постановника Штефана Хагенайера/*Stefan Hageneyer*. Вступна сцена Тридентського собору легковажно оформлена у вигляді промі-шоу з в’їздом довжелезного лімузина. Суперечки кардиналів нагадували засідання парламенту зі сценою бійки (мабуть, для драматизації комедійного підтексту). Велика співаюча, штучно сконструйована голова Папи Пія IV, що мала явити могутність образу, виклакала досить безглузді асоціації з казковою Головою з “Руслана та Людмили”. Атмосфера байдужості церковних осіб відтворювалася у карикатурних портретах окремих священників, що їдять морозиво (мабуть, щоб охолодити розпал дискусій). Незрозумілими були також неонові світлові рішення сцен,



Сцена з опери “Палестріна” Г. Пфїцнера. Режисер – Крістіан Штюкль, художник – Штефан Хагенайер. Баварська національна опера, 2009 р.

в яких контрастували кольори рожевий та зелений. Якщо білі одяжі Пія IV мали певну логіку, невиправданою залишилася рожево-зелена символіка образу розп’ятого Христа, ангелів та священників.

Пфїцнерова данина композиторам минулого виявила у музиці опери певну розбалансованість пізньоромантичних алюзій зі стриманим колоритом ренесансного хорового багатоголосся. У контексті вагнерівської ідеї самотності творця тут можна констатувати трагічний сенс композиторської проєкції історичних раритетів минулого: Пфїцнер ідентифікував свою творчість із завершенням великої музичної історії й вважав за краще пережити докори в епігонстві, аніж славу додекафоніста.

Лейтмотивна система Вагнера знову виявилася універсальною. Несподівані паралелі у характерах і долі героїв – Палестріни, Лоенґріна, самого Пфїцнера... Але трагедії роздвоєння творця на *рятівника* й *жертву* власного творіння, *жертву* несвоечасности, вдалося уникнути Вагнерові. З’являються все нові й нові об’єкти для спостереження за непідвладною часові актуальністю його *Euvre*<sup>3</sup> (нехай навіть і не завжди вдалі).

<sup>3</sup> *Euvre* (фр.), або *Gesamtwerk* (нім.), але не *Gesamtkunstwerk*. *Euvre* означає повний об’єм творів митця, тобто музичні, літературні, каталогізовані й некаталогізовані роботи, ескізи.

Василь АНДРІЙЦЬО

### ЯК НАРОДЖУЮТЬСЯ І ЧОМУ НЕ ВМИРАЮТЬ КНИГИ

*Ігнатович Г. Від гасниці до рампи. Нариси з історії українського театру на Закарпатті. – Ужгород: Поліграфцентр “Ліра”, 2008. – 344 с.*

Процес народження цієї книжки був тривалим і складним. Готова до життя 1971 р. і введена до перспективного тематичного плану на 1972–1975 роки видавництва “Мистецтво”, світу вона тоді так і не побачила. Серед причин – видавців не влаштував обсяг – 900 сторінок друкованого тексту.

На певне скорочення, як того вимагало “Мистецтво”, Гнат Ігнатович погодився, а тут ще й пропозиція – поділити рукопис на частини: “Нариси про дорадянський період” і “Театр Радянського Закарпаття”. В першій передбачалося видати історію становлення професійного театру на Закарпатті в 20–40-х роках ХХ ст., в другій – нарис про діяльність Закарпатського музично-драматичного театру від 1945 р.

Сподіваючись на подальший рух справи, Г. Ігнатович приступив до опрацювання і цього варіанту, тим більше, що загалом саму роботу було схвалено – рецензент, на той час ще молодий, але вже відомий мистецтвознавець Ростислав Пилипчук, відзначав: “Любов автора до предмету, який він досліджує, захована в глибині спокійного, сказати б епічного, суворого, залізно аргументованого викладу [...] Автор настільки міцно почуває себе в морі зібраних фактів, що вони не затиснули його, а стали в логічні ряди, стали повітрям всієї праці... З фактичного боку праця Г. Ігнатовича є цілком новою [...] повинен відзначити високу культуру письма Г. Ігнатовича. Редакторів буде мало роботи”.



Однак після тривалої співпраці автора й редактора, першу частину “Нариси про дорадянський період” передали на нове рецензування, але вже не Р. Пилипчукові. Нового рецензента – представника старшого покоління театральних критиків Йосипа Кисельова, який міцно стояв на т. зв. партійних позиціях – “дивувало”, що Г. Ігнатович дозволив собі, опрацьовуючи дорадянський період нарисів, спиратися на документи, архівні матеріали та такі періодичні видання, як “Русин”, “Народ”, “Вперед”, “Руська нива”, “Наука”, “Свобода”, “Українське слово”, – друковані органи різних політичних партій, в тому числі й українського національного спрямування, не вивівши на передній план “Карпатську правду” – орган Комуністичної партії Закарпаття і не висвітливши її провідної ролі у розвитку українського професійного театру на Закарпатті. Окрім того, в рамках короткого біографічного змісту Г. Ігнатович подає імена “сумнівних”, з погляду п. Кисельова, осіб, нібито причетних до культурологічного розвитку краю: Юлій і Михайло Бращай-

ки, Іван Панькевич, Августин Волошин. Рецензент продовжував: “Навіщо цитувати завзятого буржуазного націоналіста каноніка А. Волошина і навіть розглядати його літературну творчість?” Нагадаємо, А. Волошин – автор драматичних творів “Маруся Верховинка”, “Без Бога ні до порога”, “Фабіола”, “Князь Лаборець”, “Син Срібної землі”, а також один з найактивніших співзасновників Товариства “Просвіта”, Руського театру Товариства “Просвіта” в Ужгороді, голова театральної комісії “Просвіти”, член дирекції Руського театру.

Рецензент Й. Кисельов знайшов і інші хиби. Г. Ігнатович, мовляв, розглядає історію театрів Закарпаття через призму поглядів білоемігранта Є. Недзельського і його книжки “Угро-руській театр”, виданої в Ужгороді 1941 р. Не обминув рецензент і намагання Г. Ігнатовича донести до сучасних читачів інформацію щодо репертуару Руського театру: коли ним керували М. Садовський (1921–1923), О. Загаров (1923–1925), до репертуару були включені твори Володимира Винниченка, на поставу яких у Радянському Союзі наклали табу. І ще: “Нарисам дорадянського періоду” відведено аж до сімдесяти п’яти відсотків запропонованого матеріалу, а нарисам “Театру Радянського Закарпаття” – решту. І якщо вже називати заборонені імена, то тільки з “відповідною”, тобто негативною оцінкою.

Гнат Ігнатович не поступився, тому співпраця автора з рецензентом тривала до 1975 р. і опинилась у безвиході. Розуміючи безплідність своїх намагань, Г. Ігнатович вирішив передати рукопис до видавництва “Наукова думка”. В листі до Р. Пилипчука він пише: “Мене не лякає, що нове видавництво знову почне з початку, з рецензії і т.п.”. Роки минали. Наближалось 80-річчя Гната Ігнатовича. Вік поважний і такий, що викликає труднощі у “боях” за рукопис. До справи долучається письменник Іван Чендей, котрий пише листа до тодішнього секретаря ЦК КП України В. Ю. Маланчука, коротко висвітлюючи колізію, що склалася навколо рукопису, і просить підтримати видання “Від гасниці до рампі”, бо книга є дослідженням наукового характеру і видавати б його саме “Науковій думці”.

І знову – не судилося, бо в 70-х роках на Україні почалася “нова культурна ера”, тому шляхи цієї праці до видавництва були закриті. Г. Ігнатович так і не побачив виходу в світ свого дослідження – помер 1978 р., а його книзі судилося пройти майже сорокарічний шлях від моменту її створення до друку (2008).

За цей час вийшла друком солідна монографія А. Шерегія “Нариси історії українського театру на Закарпатті”, але від того не втратив своєї наукової

цінності рукопис Г. Ігнатовича. І ось, нарешті, завдяки його синам – лікареві Іванові Ігнатовичу і кандидатові фізико-математичних наук Степанові Ігнатовичу, внучці Олександрі Ігнатович, кандидатові філологічних наук, справу видання книжки зрушено з місця. Саме О. Ігнатович блискуче написала післямову (“У полі світла”) до книжки, представленої сучасникові як останній варіант тексту, що його Г. Ігнатович підготував для видавництва. Під час редагування вилучено розділ “Театр Радянської України”, видання якого планується окремо.

Отже, книжка “Від гасниці до рампі” складається з трьох частин. Перший нарис “Біля джерел” – це аналіз коломийок, балад, казок, голосінь, обрядових та ігрових пісень і хороводів, забавок, весілля, колядування та бетлегему, – з елементами театрального дійства, тобто джерела народного театру. Другий нарис “Відродження”, в який автор включає матеріали про першу хвилю аматорського театрального руху, “будительський період”, пов’язаний з творчістю О. Духновича, першу появу драматичних творів і показ театральних вистав учнівськими та студентськими колективами. Наступна хвиля розвитку аматорського театру на Закарпатті спалахнула після розвалу Австро-Угорської монархії. Логічне продовження цього процесу в нарисах – “Просвіта”, “Аматорський театр”, “Дитячі шкільні вистави”, “Драматичні гуртки студентів та вчителів”. Тут знаходять своє підтвердження відомі слова Василя Гренджі-Донського: “Про українську культуру на Закарпатті можна говорити, почавши від дня 9-го травня 1920 року, коли основано “Просвіту”, яка розпочала широку культурно-просвітницьку діяльність”. За конкретними доказами та фактами, поданими в книжці, аматорське театральне мистецтво охопило Закарпаття від Ясіні до Ужгорода. В нарисі “Драматичні гуртки студентів і вчителів” автор скеровує увагу читача на студентський аматорський гурток “Верховина”, заснований 1927 р. групою членів “Союзу підкарпатських студентів у Празі”. Керівником “Верховини” було обрано Юрія Шерегія. Широкою мережею молодіжних театральних колективів відзначалась і драматична секція “Пласту”. На його основах і виник театральний гурток “Нова сцена” (1934), який в буремні часи Карпатської України став Державним національним театром цієї незалежної держави.

Так автор від нарису до нарису послідовно вводить читача в процес зародження на Закарпатті професійного українського театру, який тут так само, як і на Наддніпрянській Україні та в Галичині, виник на традиціях народної творчості та аматорського театрального мистецтва.



Частина третя – це окремі нариси “Руський театр”, “Земський театр”, “Театр і окупація” – де вже іде мова про театри професійні.

Урочисте відкриття першого професійного театру на Закарпатті “Руського театру Товариства “Просвіта” в Ужгороді відбулося 15 січня 1921 р. З нарисів Г. Ігнатовича дізнаємося, що першими керівниками Руського театру були Михайло Біличенко, Марія Приємська, Борис Крживецький. За період мистецького керівництва Миколи Садовського (1921–1923) – Руський театр пережив період творчого злету. А за Олександра Загарова (1923–1925) підноситься до “європейських верховин”. В наступні 1926 – 1929 роки (М. Певний, Ф. Базилевич, М. Аркас) Руський театр впадає у фінансову кризу, що призводить до його ліквідації. М. Аркас намагається у 1930–1934 роках реставрувати український театр (параграф “Руський театр реєстрованого дружества з обмеженою порукою в Ужгороді”, “Театр “на концесії” М. Аркаса”). До цієї частини увійшли нариси про

маловідому для нашого сучасника творчу діяльність “Земського театру”, його гастролі до Праги. На закінчення частини третьої автор подає розділ “Театр і окупація”, де йдеться про російськомовний “Угро-русский национальный театр” та українськомовний “Руський національний театр” в 1940–1944 роках. Втім, ці театри не стали помітним творчим явищем у театральній культурі Закарпаття.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що читачеві книги “Від гасниці до рампи” не важко зрозуміти, який складний і тернистий шлях пройшов український театр на Закарпатті, щоб стати національним надбанням свого народу. На завершення хочеться звернути увагу на переліки й обсяг використаних джерел, розміщених у книзі після кожної частини, а також на додатки, алфавітний покажчик персоналій, ілюстрації тощо. Заслуга автора ще й у тому, що він чітко і послідовно виклав історію розвитку театру на Закарпатті і виявив органічні зв’язки з духовною культурою всіх українських земель.

Валеріян РЕВУЦЬКИЙ

## КІЛЬКА ДУМОК З ПРИВОДУ КНИГИ ЛЕСЯ ТАНЮКА “МАР’ЯН КРУШЕЛЬНИЦЬКИЙ”

*Танюк Л. Мар’ян Крушельницький. Школа образного перетворення, заповідана Лесем Курбасом. – К.: Либідь, 2007. – 359 с.*

Поява цієї книжки – без сумніву, визначна подія в українському театрознавстві. Особлива вартість її полягає насамперед у тому, що автором виступив театрознавець і режисер. Мистецтво театру бачимо тут як самостійний чинник, і в тому відмінність книги від численних видань советського періоду, де це мистецтво окреслювали як похідне від драматургії. Навіть у самих назвах розділів та підрозділів відчувається чітка авторська концепція: “Слово перед завісою, Пролог (йдеться про діяльність М. Крушельницького в театрі “Березіль”); Дія перша. 1924–1933; Дія друга. 1934–1952; Дія третя. 1953–1963; ... Закриваючи завісу”. Текстова основа доречно доповнена унікальним ілюстративним матеріалом.

Лесь Танюк подає всі ролі М. Крушельницького – в театрі та кіно, його режисерські постанови – від

аматорської сцени Тернопільської гімназії 1913 р. і до 1960 р. в Київському театрі ім. І. Франка. Згадано, зокрема, його спектаклі від 1913 р. в Новому львівському театрі і аж до постанов у Експериментальній студії при Клубі творчої молоді в Києві, що закінчилися 1960 р. брутальною заборонаю виставляти сцени з п’єси Миколи Куліша “Отак загинув Гуска”. Вражає амплітуда ролей М. Крушельницького, початком якої були Арсен (“За друзі своя” В. Товстоноса) та Микола (“Наталка Полтавка” І. Котляревського) до заголовної ролі в шекспірівській трагедії “Король Лір”.

Підзаголовком праці Л. Танюка – “Школа образного перетворення, заповідана Лесем Курбасом”, що, по суті, віддзеркалює співвідношення театральних форм і життєвого матеріалу. Тут не місце детально

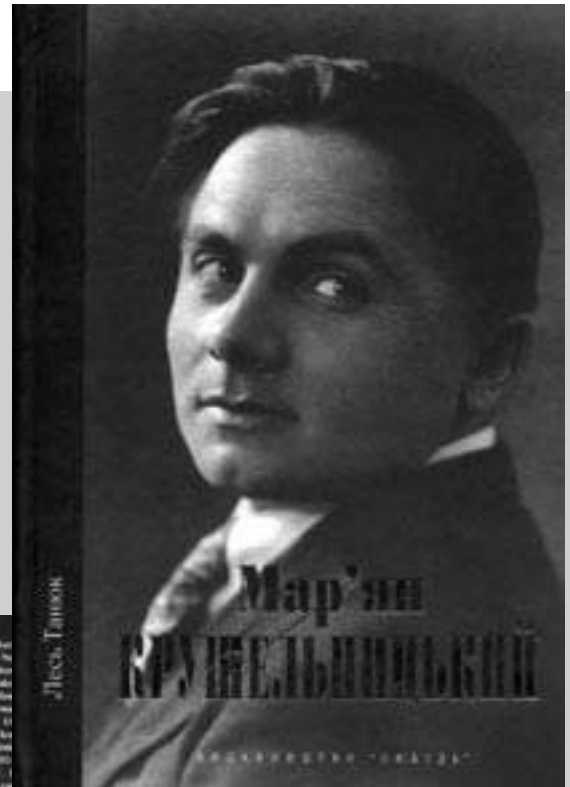
аналізувати сенс образного перетворення, однак варто згадати, що в акторському арсеналі перетворення проявляється умовністю фіксованих жестів, загостреною характерністю сценічної мови, постійним контролем ритму тощо. Перетворення здебільшого вводив Лесь Курбас як режисер, але могла це бути й акторська знахідка.

Умовну театральність Л. Курбас застосовував у кожній своїй постанові, наражаючись на негативну оцінку критики із зневажливим формулюванням – “курбасівщина”. Однак Л. Танюк усупереч цьому у своїй першій праці про М. Крушельницького (1974) зазначав, “що справи в сучасному театрі були би інші, якби в акторах не вмер Курбас”.

Окрім основної теми образного перетворення Лесь Танюк порушує низку інших проблем: несумісність ідей марксизму і високої культури, ставлення до української мови, оцінка постати й діяльності Леніна у різні періоди історії та ін. При цьому автор книги використовує як документ свій власний щоденник, який провадив досить довго й систематично, занотовуючи важливі з його власного погляду міркування та факти (див. напр., розділи “Українська мова”, с. 180-181; “М. Крушельницький: погляд з 1960 року”, с. 181-186; “Мій погляд уже з 2007 року”, с. 186-187).

Своєрідним завершенням книги є розділ “Крушельницький, якого ми не знали” – побудований на підставі листів М. Крушельницького до О. Неллі. Ці листи розкривають історію незвичайного кохання митця; історію, що тривала від 1947 до 1953 р. і позначена злетом та глибоким розчаруванням. Публікація цих листів додає нові, несподівані барви до портрета митця, який прагнув “наздогнати прогаяні роки, віддані театрові, державі, людству в цілому – тільки не власному “Я”, що його він так глибоко заганяв за маску комедійности, живучи потребами дня, але не потребами власної душі” (с. 309).

Свої роздуми про життя і творчість Мар’яна Крушельницького, про український театр, якому служив митець, про епоху, якій він належав, автор завершує низкою думок видатних людей – Ф. Шиллера, Л. Курбаса, А. Моруа. Від себе Л. Танюк додає: “Мені важливо, аби сьогоднішні читачі пізнали у дзеркалі книги себе, власні ілюзії, злети й падіння – це посилить їхній імунітет як у житті, так і в мистецтві. Оце я й мав на увазі, коли писав цю книгу – про Мар’яна Крушельницького, людину на всі часи” (с. 552).



Людмила РАСПУТІНА

## ХУДОЖНИК У ТРЕТЬОМУ ПОКОЛІННІ

*Александрович-Дочевський А. Сценографія. Каталог / Упоряд. А. Александрович-Дочевський, Г. Вишеславський. – К., 2009. – 74 с.*

Гортаючи сторінки насиченого за візуальною та довідковою інформацією, інтелігентно-стриманого за формою та кольоровою гамою професійного видання, починаєш серйозно заглиблюватися у творчість одного з провідних майстрів сучасної української сценографії А. Александровича-Дочевського. Завдяки мистецтву фотографії у каталозі зафіксовано макети, їхні трансформації, сцени з вистав, кадри з кінофільму, ескізи сценографії та костюмів – від дипломної роботи “Лисиця і виноград” Г. Фігейредо (1983 р., НА-ОМА) до постанов останніх років – “Кайдашева сім’я” І. Нечуя–Левицького (2007 р., Національний театр ім. Івана Франка) та “Мадам Боварі” Я. Стельмаха за Г. Флобером (2009 р., Чернівецький театр ім. О. Кобилянської). Усі експонати ніби об’ємні, неначе ті макети та мізансцени постають не зі сторінок двовимірного каталогу, а з сіро-крицевих театральних куліс.

Спливають у пам’яті вистави, персональні виставки, роботи його учнів, розмови з Майстром про мистецтво, про його наставників та послідовників. І якось мимоволі починаєш осягати надзвичайно глибокий внутрішній світ цієї комунікабельної, легкої у спілкуванні, доброзичливої людини.

Що ж притаманне саме йому, художнику-філософу Андрієві Александровичу–Дочевському? Багатогранна особистість, надзвичайно талановитий митець, що має до того ж унікальний, майже втрачений нині рівень родинного виховання, художник у третьому поколінні, який ніколи не цурався щоденної чорнової роботи, він – різний у безконечних своїх іпостасях. Але завжди яскравий, непередбачуваний і водночас



грунтовний, надійний. Основою його пошуків і новацій завжди було поєднання найкращих традицій різних видів образотворчого мистецтва та знання їхніх класичних і сучасних технологій, вміння підкорити всі виражальні засоби єдиній меті – перевтіленню драматургічного (або літературного) матеріалу в інший вид мистецтва – сценічний. Він самодостатній співавтор вистави. Водночас, його задум ніколи не руйнував режисерського трактування, а декорації були зручними для акторів. Та, мабуть, краще доторкнутися хоча б до копії, ніж намагатися передати враження від зорового ряду словами.





Анна ЛИПКІВСЬКА

## ДМИТРО ЛАЗОРКО... ВІЧНИЙ МАНДРІВНИК

У 42 роки (фатальний мистецький вік...) пішов з життя режисер Дмитро Лазорко. Просто – не прокинувся, щоб піти на чергову репетицію до Миколаївського українського театру, куди був запрошений здійснити виставу.

Без самого Лазорка, особистості гранично своєрідної, без його вистав – “Олесі” та “Того, кого любить душа моя...” на Лівому березі, “Дня кохання, дня свободи (П’ятниця)” та “Войцека” в Київському Молодому (тоді – Молодіжному), “Ягнички” у Дніпродзержинську, “Тартюфа” у львівському “Воскресінні”, “Вечірніх відвідувачів” у Берегові та інших – уже неможливо уявити собі історію українського театру останніх десятиліть. Учень Едуарда Марковича Митницького, представник (разом з Богомазовим, Віднянським, Курманом) режисерської генерації, яка дебютувала у професії в середині 90-х, він пройшов, мабуть, найбільш звивистий, коли порівнювати з однолітками, шлях. На цьому шляху так і не сталося свого власного – і навіть просто стабільного – театру. Були лише разові постанови – і репертуарні, і вистави-фантоми (“Настасья Філіповна” та “Чайка” у Центрі Курбаса, показані, із величезними інтервалами, лічені рази – у різних приміщеннях, аж до намету просто неба), були від’їзди та повернення, неодмінні “закохування” у кожную наступну акторську чи студентську компанію, численні кинуті на півдорозі роботи...

Довга пауза, зникнення звідусіль – та повернення: постанови у Запоріжжі, Чернівцях, Донецьку, нарешті – “Вишневий сад” у Рівному, остання вистава, вже не камерна, а повноформатна, цілісна, обнадійлива...

Він був чистісіньким інтуїтивістом та імпресіоністом і за роки режисерської практики так і не “набив” твердої руки і не виробив у собі прагматичного підходу до репетицій, персонажів, життя загалом...

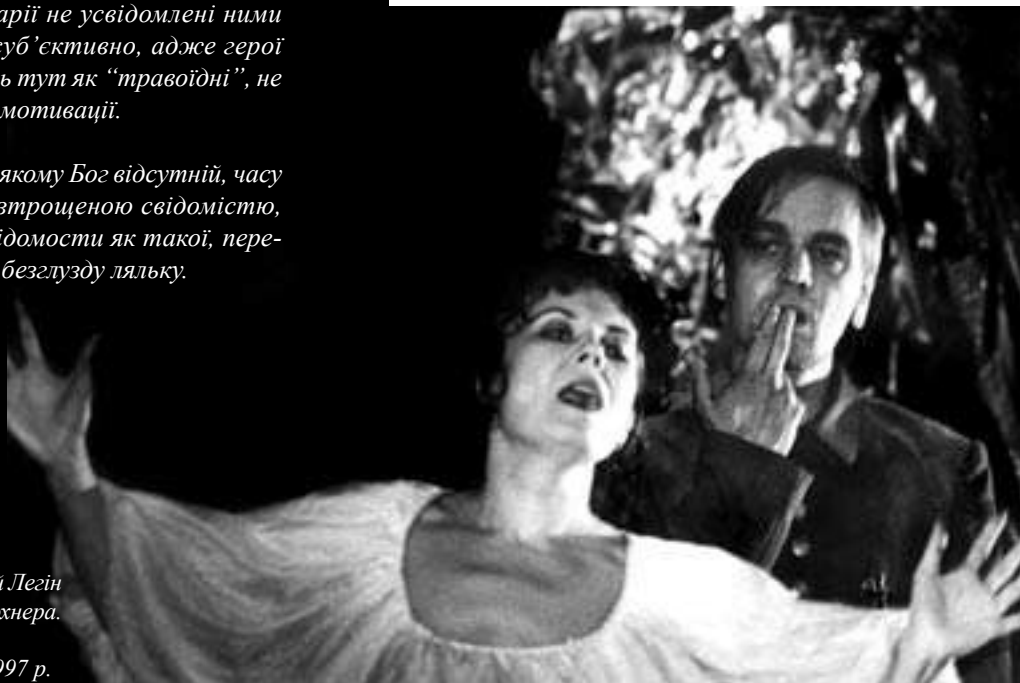


*Світлина з вечора пам’яті Дмитра Лазорка у Національному центрі театрального мистецтва ім. Л. Курбаса. 23 березня 2009 р.*

*Страждання Войцєка та Марії не усвідомлені ними самими, не відрефлексовані суб'єктивно, адже герої бюхнерової драми виступають тут як "травойдні", не здатні на жодні психологічні мотивації.*

*Режисер пропонує нам світ, в якому Бог відсутній, часу не існує, а людина конає з розтровоєною свідомістю, вірніше, через відсутність свідомості як такої, перетворюючись таким чином на безглузду ляльку.*

*Олена Куліковська – Марія, Валерій Легін – Войцєк у виставі "Войцєк" Г. Бюхнера. Режисер – Дмитро Лазорко. Київський Молодіжний театр, 1997 р.*



*Якщо автор п'єси стверджує, що любов перемагає, то Лазорко у виставі поняття Любов замінює на Пристрассть, і пристрассть ця аж ніяк не перемагає, а навпаки – доводить героїв фактично до духовної порожнечі...*

*Режисер не оспівує це кохання, він тлумачить його як спокусу, перешкоду для духовного очищення.*



*Леся Самаєва – Ніна Зарєчна, Ганна Розстальна – Аркадіна у виставі "Чайка" А. Чехова. Державний центр театрального мистецтва ім. Л. Курбаса, 1999 р.*

*"Чайку" було показано лічені рази, з багатомісячною перервою, причому в кардинально різному просторі – у переданому саме тоді Центрові ім. Л. Курбаса аварійному неопалюваному приміщенні та на велетенській сцені Національного театру Бретані (м. Тулуза), який вміщує ледь не тисячу глядачів. І таке "мерехтливе" існування видавалося не лише збігом обставин, несприятливих для нормального існування вистави, а й чимсь відповідним самій манері сценічного мислення режисера.*

*Лишившись, по суті, ескізом до так і не зіграного спектаклю, "Чайка" вся складалася з яскравих спалахів – та розрідженої сценічної матерії, що ніби розпливалася на очах.*



*Микола Боклан – Іаков, Дарина Лобода – Рахіль у виставі "Ти, якого любить душа моя" за "Ягничкою" Н. Птушкіної. Режисер – Дмитро Лазорко. Київський театр драми і комедії на Лівому березі, 1998 р.*



Ганна Розстальна – Жанна, Микола Боклан – Жорж у виставі “День кохання, день свободи (П’ятниця)” Г. Клауса. Режисер – Дмитро Лазорко. Київський Молодіжний театр, 1997 р.

Вийти за межі страждання – це найпекучіша мрія героїв вистав Лазорка. Саме це бажання пройти шлях від страждання до морального одужання і є змістом більшості його вистав. Проте режисер не завжди дає можливості героям досягти такого жаданого духовного спокою.

Тематика страждання втілювалась у цій виставі Д. Лазорка якнайширше. Внутрішній світ людини актори показали наче крізь збільшувальне скло.

Надзвичайно цікавий жіночий образ створила Ганна Розстальна. Загадковість цього образу полягає у вишуканому поєднанні того, що здавалося б, неможливо поєднати: страждання, відчай – але без істерики; жіночність разом із внутрішньою духовною силою; природна шляхетність разом із фатальною слабкістю, неможливістю змінити щось на краще.

У самоті героїв та речей існує майже родинний зв’язок... Спокутування своїх гріхів полягає у випробовуванні самотністю, самотністю серед людей та речей таких самих самотніх, як і ти.

Андрій Куделя – Гаєв, Юлія Крет – Аня. “Вишневий сад” А. Чехова. Рівненський академічний обласний український музично-драматичний театр, 2008 р.



Свій славнозвісний монолог про “вельмишановану шафу” Гаєв проголошував, стоячи на ній зверху та ледве утримуючись при цьому на своїх високих підборах.

Актори дефілювали глядною залю та сценою, демонструючи свої вбрання, різнобарвні, різностильові, підкреслено крикливі, шалені. Творці вистави – режисер Д. Лазорко та художник з костюмів О. Залевський – ніби запитували в нас: “А Ви гадали, що буде Чехов, психологічний театр? Дзуськи!”

А гіркою іронією, у фіналі, Лазорко лишив на сцені покинутими не тільки Фірса, а й Раневську з Гасвим, обриваючи таким чином і їхній земний шлях...



Друга дія вистави кардинально відрізняється від першої. Якщо в першій не вибухали гіпертрофовані пристрасті, герої конали від сильних емоцій, то в другій – ми вже бачимо напівживих людей, напів-статуй, втомлених, не здатних на душевні спалахи. Друга дія пронизує своєю приреченістю, важкого, неживою атмосферою, а також вбивчою жорсткою стилістичністю. Напівтемрява. Уздовж портальної траєкторії гойдається підвішена на дроті лампа. Її світло – життя Іакова. Це стає зрозумілим після його появи на сцені. Лампа починає блимати, спочатку швидко, потім повільніше. Остаточно згасає вона, коли Іаков помирає.

У другій дії на сцені з'являється чорний рояль. За сюжетом п'єси між цими діями минає лише рік, у виставі Лазорка – століття, ціла вічність. Настає час Апокаліпсису. Рояль – ознака зовсім іншого, недоброго часу.

Еротичні сцени у виставі вирішено дуже вишукано та поетично. Іаков просто посипає тіло Рахілі зерном, в той час як вона ж при тому коментує його дії, відкриваючи свої істинні бажання.



Ганна Кавуненко – Лія у виставі “Ягничка” Н. Птушкіної. Режисер – Дмитро Лазорко. Дніпродзержинський музично-драматичний театр ім. Лесі Українки, 2002 р.

Марина Юрченко, Ганна Кавуненко, Юрій Маліков та Дмитро Лазорко (перший праворуч) під час репетиції вистави “Ягничка” Н. Птушкіної. Дніпродзержинський музично-драматичний театр ім. Лесі Українки, 2002 р.



Він міг захопитися й тижнями репетирувати одну й та саму сцену, а потім не встигнути з прем'єрою. Міг просто відійти убік, наразившись на неприйняття акторів, котрі “впіймали зірочку”. Був органічно нездатний примушувати до будь-чого ані себе, ані оточуючих. “Розквітав” лише в атмосфері загальної ніжності (саме так народилася найкраща його вистава – “П'ятниця” з Розстальною, Бокланом, Узлюк та Протянком, у хореографії Швидкого) – та ніяків від прямих запитань (на кшталт: “Яке тут моє надзавдання?”) і вимог вибудувати нарешті жорстку, однозначну мізансцену...

Нині, уже “з іншого берега”, він видається якимсь екзистенційним вічним мандрівником – без власного дому (хоча дім – батьківський, теплий, облаштований власноруч – у нього нібито й був), без міцної опори... Ним постійно намагалися опікуватися (теж уже покійна Софіко Чіаурелі цілий вечір нашого візиту лише те й робила, що, сплескуючи руками, намагалася Мітю нагодувати) – а він вислизав і, певне, за великим рахунком не потребував нікого поруч. І не полишає відчуття, що поряд з нами (“жити між людей, так не з людьми” – нав'язливо крутиться в голові рядок з бардівської пісні) всі ці роки був дивний, заворожуючий прибулець, якого ми так і не зуміли, не змогли (чи нам просто не було дозволено?) розгадати.

...У моєму телефоні збереглася Лазоркова sms-ка, надіслана 7 квітня 2008 р. о 5-31 (!): “Доброго ранку! “Я, – промовив Діоген, – сидючи у своїй діжці, хочу сказати світові, що, подібно до всіх інших людей, я майже нічим не відрізняюся від цього равлика. Хіба що він іще щось шукає, а я вже знайшов”.

Дуже хочеться вірити, що нарешті й справді – знайшов...

Підписи до фото:  
Дарина Малікова,  
Анна Липківська

Оксана ПАЛІЙ

## ПРОФЕСОР МИХАЙЛО РУДНИЦЬКИЙ – ЗБЛИЗЬКА

*(Урочиста академія з нагоди 120-ліття від дня народження)*

Одинадцятого лютого 2009 р. у Дзеркальній залі Львівського національного університету імені Івана Франка відбулась Урочиста академія з нагоди 120-ліття від дня народження професора Михайла Рудницького. Факультет культури і мистецтв разом з факультетом іноземних мов та філологічним організували спільну наукову конференцію, де висвітлювалась багатогранна діяльність професора Михайла Рудницького.

Доктор філологічних наук, завідувач кафедри перекладознавства та контрастивної лінгвістики ім. Григорія Кочура проф. Р. П. Зорівчак у доповіді “Трагедія “Гамлет” В. Шекспіра у перекладі Михайла Рудницького в контексті української Гамлетіани” торкнулася проблем перекладів “Гамлета” українською мовою. Дослідниця, проілюструвавши труднощі та специфіку перекладу тексту трагедії цитатами твору в оригіналі та перекладах, виразно підкреслила внесок професора Рудницького в українське перекладознавство.

Доктор філологічних наук, проф. М. М. Ільницький у доповіді “Михайло Рудницький – літературознавець” охарактеризував діяльність М. Рудницького як літературного критика та розглянув чинники, що стали засадничими у формуванні його методології та оцінки літературних творів.

Кандидат мистецтвознавства, театрознавець М. В. Гарбузюк у доповіді “Театральна Шекспіріана Михайла Рудницького” здійснила огляд перекладів М. Рудницького для українських театрів Львова (“Отелло”, 1923; “Гамлет”, 1943), а також

зупинилась на шекспірівських сторінках театральнокритичної спадщини М. Рудницького.

Під час конференції виступи викладачів доповнювались читанням та уривками творів Шекспіра в оригіналі та в перекладах професора М. Рудниць-

*Професор Роксолана Зорівчак, професор Володимир Сулим (на передньому плані), аспірантка Юлія Наняк, доцент кафедри французької філології Ганна Кость, асистент кафедри перекладознавства та контрастивної лінгвістики ім. Григорія Кочура Олесь Волос (зліва направо).*



кого, їх виконували студенти, аспіранти та викладачі кафедри перекладознавства та контрастивної лінгвістики ім. Григорія Кочура О. Волос, В. Коцюба, Ю. Мудрий, Ю. Наняк, І. Цвик, В. Шатрук, Н. Яцишин, доц. кафедри французької філології Г. Кость.

Дружина професора Л. Рудницька вступним словом розпочала другу частину Урочистої академії. Спогади людей, які добре знали Рудницького і як вченого, і як людину, створили надзвичайно теплу атмосферу. Вдячним словом згадали професора його учні, тепер знані науковці та викладачі університету, проф. І. Денисюк, проф. Т. Салига та доц. А. Скоць.

Ще одну маловідому сторінку з життя цієї особистості, відкрила учениця М. Рудницького, кандидат філологічних наук, доц. Л. Смикалова. Вона розповіла, що при кафедрі англійської філології свого часу було створено англійськомовний студентський театр, який їздив на гастролі до всіх республік колишнього СРСР; вистави цього театру викликали захоплення і схвальні відгуки глядачів, допомагали студентам досконало оволодіти англійською мовою. Власне цю студентську ініціативу дуже діяльно підтримував професор М. Рудницький, оскільки це була добра лінгвістична та естетична школа для майбутніх випускників.

Урочиста академія завершилась презентацією книжки "Гамлет" В. Шекспіра в перекладі Михайла Рудницького, що її видав факультет культури і мистецтв із передмовою А. Василик-Фурман, аспірантки



*Людмила Рудницька, дружина М. Рудницького, ділиться спогадами про свого чоловіка.*

кафедри перекладознавства та контрастивної лінгвістики ім. Григорія Кочура.

Підсумовуючи результати Академії, проведеної на честь Михайла Рудницького, головний ініціатор акції, декан факультету культури і мистецтв, проф. Б. М. Козак запропонував кафедру англійської філології, де тривалий час працював учений, назвати його ім'ям. Ґрунтовні наукові доповіді вкотре переконують, що нарешті необхідно зібрати та видати доробок і статті Михайла Рудницького, який збагатив українську культуру перекладами з багатьох європейських мов, плідно працював у царині літературознавства та театральної критики.





Віктор СОБІЯНСЬКИЙ

## ПРО ЮВІЛЕЇ І НЕ ТІЛЬКИ

*Нещодавно в Київському національному університеті театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого відбулися дві наукові конференції – одна присвячена творчості Миколи Гоголя, друга – Пана-са Саксаганського. Зрозуміло, що акції здійснювалися саме зараз не випадково: Україна цьогогоріч відзначає значні мистецькі ювілеї – 200 років від дня народження М. Гоголя та 150 років від дня народження П. Саксаганського.*

До ювілею М. Гоголя у країні готувалися за-здалегідь – на міждержавному рівні, прийнявши низку постанов, створивши відповідний комітет і, зрештою, ініціювавши ЮНЕСКО оголосити 2009-й роком письменника. Хоча економічні негаразди і обмежили масштаб святкування, дещо із запланованого здійснити вдалося. Світ усе ж побачила ювілейна дорогоцінна монета із зображенням М. Гоголя, поталанило вийти з друку і шикарному фоліанту – збірці творів письменника – із позолоченою палітуркою, пафосними лозунгами політиків замість передмови і “проросійською” редакцією “Тараса Бульби”. Не менш заполітизована реакція чекала на одно-йменну екранізацію режисера В. Бортка. Брендом М. Гоголя цьогогоріч не користувався хіба що лінивий. Тож перелічити усі заходи до ювілею письменника нам не вдасться – згадаємо хіба що мимохідь: у театрах України з’явилося кілька “датських” вистав. Зокрема, режисер В. Козьменко-Делінде поставив на франківській сцені “Одруження” М. Гоголя – виставу про втомлених, боязких людей, їхню тотальну хіть, яка дивно межує з небажанням реально діяти, кохати, одружуватися... Прикро, що “датський” спектакль, який – здавалосьь – мав би продемонструвати академічний стиль, піднесеність почуттів, постановник вирішує у винятково вульгарній, примітивній площині.

Згадаємо про ще одну найближчу подію, яка обіцяє стати резонансною. Заснований минулого року “Гоголь-фест” нарешті здобув можливість цілком виправдати свою назву. Акції “Гоголь-фесту” розпочалися у с. Гоголівка, тривають зараз і мають досягти свого апогею восени – власне, фестивальною програмою у стінах мистецького комплексу “Арсенал”.

Серію акцій, присвячених М. Гоголю, презентував Музей театрального, музичного та кіномистецтва

України. У філії музею – Будинкові Марії Заньковецької – відкрилася виставка “М. Гоголь і театр корифеїв”, яка знайомить з традиціями постав творів письменника в легендарних українських трупах кінця XIX – поч. XX ст. Вітчизняний музей трьох муз 6 квітня презентував ще дві масштабні виставки. Одна з них була присвячена екранізаціям творів М. Гоголя – від найдавнішої (“Сорочинського ярмарку” у режисурі М. Екка) до новітньої (“Тараса Бульби” в інтерпретації В. Бортка). Тимчасова експозиція – ГОГОЛІАДА. kiev.ua” – презентувала 19 вистав столичних театрів за творами письменника. Уже сама назва – іронічна, незвична для цієї дещо консервативної установи, засвідчує серйозні структурні зміни, що відбулися останнім часом у музеї. Будемо сподіватися, що ці пертурбації підуть лише на краще для відвідувачів, – і на нас очікує ще багато цікавих подій у стінах МТМК України.

Ще одна акція незаслужено минула майже непоміченою. У Національній бібліотеці України ім. В. Вернадського 26 березня відбулася спільна – Національної академії наук України та Київського національного університету ім. Тараса Шевченка – міжнародна наукова конференція “Микола Гоголь і світ XXI століття”. На пленарному засіданні з доповідями виступили директор Інституту філософії ім. Г. Сковороди НАН України М. Попович, директор Бібліотеки Російської Академії Наук В. Леонов, директор Інституту рукопису НБУВ Л. Дубровіна, ректор Київського славистичного університету В. Кузьменко, головний науковий співробітник Інституту історії України НАН України М. Варварцев; професор Київського національного університету ім. Тараса Шевченка Д. Айдачич, завідувач відділу слов’янських літератур Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України П. Михед та ін. Уже сам перелік імен доповідачів

виявляє усю різноплановість їхніх виступів – від розгляду філософських засад до політичних реценцій творчості М. Гоголя; від питань збереження та популяризації спадщини письменника до її дослідження у світовому контексті. Не менш цікавими виявилися і секційні засідання, темами яких були визначені “Тоголезнавчі студії” та “Спадщина М. Гоголя у фондах бібліотек та музеїв”. У них взяли участь провідні літературознавці країни. Також у рамках конференції організовано численні презентації видань (зокрема, проєкту віртуального музею “Микола Васильович Гоголь у фондах НБУВ”); Л. Кравчук урочисто відкрив книжково-інформаційні виставки до 200-ліття від дня народження М. Гоголя, а також відбулося читання уривків з творів письменника мовами народів світу.

Однак усе ж повернемося до університетської конференції “М.В. Гоголь в українському театрі і кіно”, призначеної на 6 квітня 2009 р. Згадка про неї на початку поряд із конференцією, присвяченою творчості П. Саксаганського, не випадкова. Адже ці дві акції у стінах одного вишу якнайкраще продемонстрували можливе розмаїття форм наукового діялогу.

Конференція, присвячена 150-річчю від дня народження П. Саксаганського, відбулася в класичному академічному стилі. У першій же акції відчувався ігровий стиль самого М. Гоголя-письменника: конференцію стилізовано під застілля. Два роки тому кафедра театрознавства уже спробувала проєкспериментувати із формою конференції, організувавши до ювілею М. Садовського вечорниці, де за накритим столом студенти й викладачі розмірковували вголос про життя і творчість фундатора першого стаціонарного українського театру. Маємо визнати: того разу все відбулося дещо вдаліше, аніж тепер. Секрет першого успіху дуже простий: невимушена обстановка та юні учасники, що дуже швидко прийняли умови гри. У випадку із М. Гоголем формат спробували удосконалити, увівши вправного модератора В. Заболотну в гоголівському образі Солохи та прикрасивши стіл стравами й напоями з гоголівських “Вечорів на хуторі поблизу Диканьки”. Не врахували одного: дорослі “академічні” доповідачі, для яких формат конференції виявився сюрпризом, не завжди настільки “гнучкі”, як їхні молоді учні. Звісно, це не стосується таких “метрів”, як культуролог, блискучий промовець В. Скуратівський, що відкрив конференцію філософським виступом-тостом за М. Гоголя; В. Фіалко (роздуми на тему “М. Гоголь і світова театральна культура”), Г. Веселовська (розповідь про виставу Театру Садовського “Ревізор” М. Гоголя) чи сама Солоха-Заболотна (міркування про письменника

з погляду української ментальності). Неакадемічний тон акції жодним чином не спантеличив і решту учасників. Так, присутнє студентство та викладацький склад університету почули, окрім театрознавчих розвідок, цікаві доповіді кінознавців про екранізації гоголівських образів та літературознавчі дискусії з трактувань текстів п’єс М. Гоголя. У контекст невимушеної атмосфери конференції досить влучно втрапив і задум майбутніх театрознавців: демонстрація на ноутбуках фото з прем’єрних київських вистав за творами М. Гоголя.

Щодо іншого заходу – науково-теоретичної конференції “П. К. Саксаганський – видатний діяч українського театру”, присвяченої 150-річчю від дня народження митця, – то він відбувся 19 травня і запам’ятався передусім присутністю на вечорі правнука Панаса Карповича. “Технар”, людина, зовні, не надто схожа на свого знаменитого предка, абсолютно відповідна йому за душевними якостями – інтелігентністю та добротою: саме такими ми звикли уявляти Тобілевичів.

Повагою до П. Саксаганського були сповнені і доповіді науковців. Знані професори університету Р. Пилипчук, П. Кравчук та В. Заболотна, що відкривали конференцію саме у такому порядку, у своїх виступах торкнулися відповідно аспектів життєвої, режисерської та акторської діяльності митця. Ще на два окремі блоки можна умовно поділити решту доповідей – тих, що стосувалися організаторсько-адміністративних здібностей П. Саксаганського (виступи А. Лягуценка, Р. Леоненка та ін.), а також цікаві відомості про архівні фонди митця (інформацією поділилися співробітники Музею видатних діячів української культури, Музею театрального, музичного і кіномистецтва України, а також Музею М. Заньковецької). Завершила конференцію театральнo-критична доповідь Е. Загурської про досить коротку, але яскраву сценічну історію п’єси “Шантрапа”. Звісно, доповідачка не змогла оминати й однієї зі знакових постанов драми П. Саксаганського – вистави Театру “Колесо”, що за декілька днів до конференції відзначила своєрідний “ювілей” – 300-й зіграний спектакль.

Якщо святкування ювілею М. Гоголя відбувалося з розмахом, то урочистості з нагоди річниці П. Саксаганського мимоволі відсунулись на маргінеси. Окрім уже згаданої конференції та кількох “внутрішніх” книжкових виставок (зокрема, у Науковій бібліотеці ім. М. Максимовича), у Києві про видатного режисера рубежу віків дискутували провідні режисери сучасності – під час скромного вечора у стінах Музею видатних діячів української культури. Формально

ця установа присвячена і пам'яті П. Саксаганського, однак ані влада, ані меценати все ще не спромоглися відремонтувати будинок, що належав митцеві, та нарешті повноцінно зорганізувати Музей П. Саксаганського. Нагадаємо: за заповітом Панаса Карповича лише за цих умов у Київ нарешті буде передано особистий архів П. Саксаганського, збережений його родиною у Москві.

Щодо круглого столу у Музеї видатних діячів приємно відзначити: спровокованій ювілеєм П. Саксаганського бесіді вдалося вийти далеко за межі цієї постати. Цьому, звісно, сприяли передовсім учасники акції. Започатковану Вадимом Скуратівським розмову про “ультратрагічну” – за його словами – долю українського театру XIX – поч. XX ст. вдало підхопив Лесь Танюк. “Актор і режисер – трагічні постаті, тому що вони звільняються тільки в самому акті творчості [...]”. У такому сенсі можна говорити про всіх наших акторів, режисерів – людей справді трагічних, незважаючи на те, були вони комедійними акторами чи драматичними. Саксаганський – особлива постать у сенсі органіки, таланту. Він особливий способом мислення, способом гри. І в принципі Саксаганський – ретроград. У хорошому і в поганому сенсі”. Звісно, Лесь Степанович не міг не згадати про пристосуванську природу митця, і його мовчання про жахиття того часу, а також про несприйняття курбасівського театру. Однак пан Танюк цілком тверезо запропонував ставитися до цього “як до певного історичного трагізму. Наших митців намагалися нацькувати одне на одного, не розуміючи того, що все-таки вороги культури не були в самій культурі, а поза її межами. І цей ворог – безкультур'я, невизнання. Читаючи Саксаганського, ми бачимо, що він апелює до світових імен, багато у нього високого розумування”. Курбасівська цитата, якою завершив свій монолог Л. Танюк (“треба стати на плечі традиції, але піти далі”), стала своєрідним камертоном для подальшої розмови акторів, режисерів та сценографів про сучасний театр.

Не забули про П. Саксаганського й у містечку Біла Церква на Київщині. Річ у тім, що місцевий театр, історія якого пов'язана з курбасівським Київ-ДрамТе, сьогодні носить ім'я П. Саксаганського. Тож на ювілей свого патрона у театрі чекали з радістю (до слова зазначимо, що сам сезон для них виявився святковим – 75-м). Ще у квітні побачив світ спеціальний номер театральної газети “Мельпомена”, присвячений зокрема П. Саксаганському. Провідний актор театру В. Репін 12 травня презентував книгу “Театр як життя”. Наступного дня відбулася конференція “Саксаганський і сучасність”, у якій


із доповідями взяли участь письменники, митці та науковці міста. Т. Братченко, завідувач літературної частиною Театру ім. П. Саксаганського, ініціювала проведення серед молоді обласного конкурсу знавців життя і творчості митця “Ми знаємо Саксаганського”. Нарешті, на День народження П. Саксаганського у театрі відбувся святковий концерт за участю читців та художніх колективів міста, прозвучали вітання від представників обласної адміністрації та НСТД України. Концертів передували масштабний брифінг із представниками ЗМІ. Однак і на цьому білоцерківці не зупинилися: В. Репін відбув у творчу поїздку на Кіровоградщину – до одного із найушлявленіших місць, пов'язаних із Тобілевичами, – Хутора “Надія”...

Розповідаючи про дві нещодавні університетські конференції, ми мимоволі торкнулися наболілої теми формату проведення наукових заходів. Тож насамкінець хотілося б наголосити: йдеться не про агітацію за якийсь один – “академічний” чи вільний, ігровий стиль. Кожна з цих форм наукового діалогу має право на існування. У кожній є свої недоліки та переваги. Однак, зрозуміло, що надто довгі, одноманітні конференції виявляються малопродуктивними. Тож, безперечно, варто шукати нові форми подачі інформації. Зрештою, послуговуватися й існуючим досвідом колег. Вже давно в театральному університеті не відбувалося масштабних акцій – з коротким фундаментальним пленарним засіданням та подальшою роботою у кількох секціях. Можна використовувати і стендові доповіді – особливо, коли йдеться про тексти, що важко сприймаються на слух. Варто ініціювати у рамках конференцій спеціальні заходи, покази, презентації. Хотілося б у майбутньому побачити й максимальне залучення сучасних технологій. Чому доповіді рідко супроводжуються демонстрацією цікавих зображень? Зрештою, можна паралельно організувати віртуальну конференцію, коли на екрані з'являлися б думки, тези, питання аудиторії. Це спонукало б до активних дискусій, діалогу, без яких проведення конференцій втрачає сенс.

Звісно, цей заклик адресуємо не лише організаторам, які, віримо, відкриті для змін, – передусім через ці рядки хотілося запросити наших читачів – потенційних доповідачів – до активної участі у подібних заходах щоразу з новими конструктивними ідеями.




Світлана ДЗЮБА



## “ШІСТЬ ПЕРСОНАЖІВ...” ЗНАЙШЛИ ЛУГАНСЬКОГО ГЛЯДАЧА

*(“Шість персонажів у пошуках автора” за Л. Піранделло  
у Луганському академічному музично-драматичному театрі)*



Поставу “Шість персонажів у пошуках автора” за п’есою Луїджі Піранделло, яка з’явилася у репертуарі Луганського академічного українського музично-драматичного театру, можна сприймати й оцінювати по-різному. Очевидно одне – подібна театральна естетика на цій сцені вперше. Та й у місті Луганську теж.

Постановник вистави – Олексій Кравчук, режисер Львівського академічного театру імени Леся Курбаса, в доробку якого багато складних, цікавих робіт.

Олексій Кравчук працює з так званими ігровими структурами, що дає акторам більше розкутості, внутрішньої свободи, не заважаючи водночас піднімати глибокі й актуальні питання: “Мені здається, що найголовніше зараз у нашій державі – вміння розуміти різні погляди, знаходити порозуміння, прийняти іншу людину”, – вважає Олексій Кравчук.

Такий підхід до акторської гри передбачає можливість імпровізації. При цьому режисер підкреслює: “Ми не імпровізуємо абияк – існує відправний текст, і моїм завданням було створити обставини для гри, відповідні до драматургії та режисерського задуму”.

Луїджі Піранделло – італійський письменник і драматург початку ХХ століття, лауреат Нобелівської премії, чий вплив позначився на творчості багатьох інших відомих драматургів – Жана Поля Сартра, Семюеля Беккета, Ежена Йонеско, Жана Жене, Юджина О’Ніла, Едварда Олбі, Гарольда Пінтера... Його драматургія надзвичайно

*Сцени з вистави “Шість персонажів у пошуках автора” за Л. Піранделло. Режисер – Олексій Кравчук, художник – Олекса Хорошко. Луганський академічний український музично-драматичний театр, 2008 р.*

складна і надзвичайно цікава, на українській сцені п'єси Піранделло – не часті гості.

Олексій Кравчук знає театральне життя у різних іпостасях – як директор, режисер та актор, і п'єса Піранделло привернула його увагу ще й тому, що вона – про них, про театр та акторів. У виставі зайнята молодь українського театру: Анатолій Яворський (Батько), Олеся Забеліна (Пасербиця), Інна Шостак (Мати), Максим Рижевол (Син), Олександр Редя (Директор театру), Наталя Кутова (Пріма), Віталій Лясніков (Прем'єр) та інші. Молоді актори повірили львівському режисерові і виявили здатність до імпровізаційної гри, багатой на емоції та пластичні знахідки. Їхня робота отримала його високу оцінку,

він відзначив їхній талант, працездатність і величезне бажання вчитися. До речі, і сам режисер – за його словами – постійно вчиться, в тому числі в молоді.

Постава народжувалася не в муках, а в стані натхнення й піднесеності, радості від спільної роботи з людиною, здатною “влити” у творче життя театру новий струмінь. Мабуть, назавжди запам'яталися учасникам вистави напружені і захоплюючі щоденні тренінги й репетиції (по 10–12 годин), поїздка під час відпустки до Львова, де вони зустрічалися з акторами Театру ім. Леся Курбаса, майстер-класи, відвідані мистецькі виставки, музеї, знайомство з містом...

“Шість персонажів...” залишили яскравий слід і в душах молодих глядачів, спраглих нестандартних рішень у мистецтві. Робота Олексія Кравчука – новаторська, але при тому не епатажна, стримано-інтелегентна. Незважаючи на задекларовану відсутність психологізму, цей спектакль постійно ставить перед глядачами питання зі сфери психології та філософії, питання, однозначних відповідей на які не існує: “У кожному із нас – цілий світ, і в кожного – цей світ свій, особливий. Як же ми можемо зрозуміти один одного, панове, якщо у свої слова я вкладаю тільки те, що живе у мені, а мій співрозмовник вловлює у них лише те, що згідне з його власним світом?”

Варто підкреслити, що О. Кравчук присвятив виставу своїм учителям: Анатолію Васильєву та Володимирі Кучинському.



*Олеся Забеліна – Пасербиця, Максим Рижевол – Син у виставі “Шість персонажів у пошуках автора” за Л. Піранделло. Режисер – Олексій Кравчук, художник – Олекса Хорошко. Луганський академічний український музично-драматичний театр, 2008 р.*



*Наталка Филипенко – Пасербиця, Анатолій Яворський – Батько у виставі “Шість персонажів у пошуках автора” за Л. Піранделло. Режисер – Олексій Кравчук, художник – Олекса Хорошко. Луганський академічний український музично-драматичний театр, 2008 р.*

*Сцена з вистави “Годо приходить” за А. Тітлі. Режисура, сценографія, світло, музичне оформлення – Віктор Попов. Запорізький муніципальний театр-лабораторія “VIE”.*

Мирослава ОВЕРЧУК

## ПОДОРОЖ З ПРИЄМНІСТЮ Й БЕЗ НЕЇ, АЛЕ З МОРАЛЛЮ

*(Нотатки з фестивалю “Січеславна” – 2009)*

Запрошення взяти участь у роботі журі фестивалю “Січеславна”, що його з 13 по 21 травня проводить Дніпропетровське міжобласне відділення Спільки театральних діячів України за підтримки обласного управління культури і туризму, зацікавило двома, новими для мене, засадами. Перша та, що не вистави ідуть на фестивалний показ, а журі доїздить і дивиться виставу на рідній для неї сцені. Друга ще незвичайніша: для цієї роботи запрошені цілковито незаангажовані фахівці, на відміну від декорування “своїх людей” однією-двома особами “зі сторони”, як це робиться зазвичай. І безпечно, і пристойно; як влучно кажуть галичани – “свій до свого – по своє”.

Крім того, театральні практики вряди-годи бачать роботи колег. Тож можливість задовільнити природна цікавість, одним махом побачити, чим живуть театри Дніпродзержинська, Дніпропетровська, Павлограда, Кривого Рогу та Запоріжжя була професійно привабливою. А нагоду професійного спілкування з доктором мистецтвознавства, професором Київського університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого Ганною Веселовською; режисером, народним артистом Росії, лауреатом Державної премії Росії й Національної премії України ім. Т. Шевченка Олександром Дзекуном і кандидатом мистецтвознавства, провідним науковим співробітником інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України Ганною Липківською просто грів прогавити.

Отож, рушили, зігріті турботою й піклуванням гостинних господарів. Сповнені ентузіазму, не відразу зрозуміли, що дві вистави за день скоро здава-

тимуться нам щастям, адже буде по три й по чотири. Коли додати до цього обговорення зараз по виставі й міжміський переїзд, а також запропонований діапазон від професійних, напівпрофесійних, студійних, навчальних, телевізійних робіт і навіть “КВН ДГУ”, стане очевидним, що йдеться не про продуктивність журі. Справа також не в театральному процесі регіону. Це, швидше, суспільний рух повальної театралізації, де рівні амбіції та права учасників ніяк не пов’язані з їхнім творчим доробком. Якщо таким чином розбудовувати фестиваль далі, то з метою дотримання тотального демократизму доведеться згадати про шкільні драмгуртки. А є ще надзавдання: коли фестиваль театральний, то ми маємо на увазі рівень професійного мислення, а як, за якими критеріями оцінювати працю колективів з різним статусом, творчими можливостями, забезпеченням та й, зрештою, вимогами до мети і результату?

Зрозуміло, що “Січеславна” фактично виконує функції, як мінімум, двох фестивалів. Зрозуміло, що для багатьох колективів сама участь у фестивалі, звичайно, з таємною надією бути відзначеними, сприймається як доказ рейтингу. Доказ іноді необхідний, часом навіть для виживання. Проте, серед самовіддано закоханих у театральне мистецтво, надзвичайно зворушливих аматорів трапляються й такі, що “призначили” себе “театром”, геть не розуміючи, що воно таке взагалі, але претендуючи наполегливо. Заради справедливості, не можна не сказати, що деякі напівпрофесійні трупи показали володіння ремеслом, ставлення до своєї праці, окремі обдарування такого рівня, що багатьом у професійних колективах варто



було б добре їх знати, хоча б для самостійного зіставлення. Але критерії професійності мусять бути високими, тим більше, для журі фестивалю. Їх не можна понижувати – піднімати залежно від симпатій чи співчуття до милих людей або об'єктивних труднощів. На поверхні лежить і вихід, який члени журі пропонували організаторам: або два фестивалі, або жорсткий відбірковий тур, який сформує рівень представництва на “Січеславні”.

Хотілося висловити цю, головну, заувагу відразу, бо строкатий театральний і білятеатральний простір,

Зарубіжна п'єса, як класична, так і новітня, кількісно переважає на афіші фестивалю. “Антигона” Ж. Ануя в Дніпродзержинському театрі ім. Лесі Українки вражає своєю відразою до конформізму (постава й сценографія Сергія Чулкова); “На всякого мудреця доволі простоти” А. Островського в Дніпропетровському академічному театрі російської драми ім. Максима Горького (постава, сценографія та музичне оформлення Жана Мельникова), де напряду читається злободенність авторської думки, і – єдиний випадок серед російськомовних вистав, де можна почути мелодіку власне російської. “Дама з камеліями” за А. Дюма-сином та музикою Д. Верді – цікавий музично-вокально-хореографічний симбіоз з високою сценічною культурою Дніпропетровського академічного театру опери та балету (хореографія Олега Николаєва; диригент-постановник – Володимир Гаркуша; хормейстер – Валентин Пучков-Сорочинський; сценографія Ірини Давиденко).

У Гоголівський рік відчутне природне поживлення уваги до творчості

*Сцена з вистави “Шинель” за М. Гоголем. Режисер та сценограф – Олександр Бельський. Криворізький театр музично-пластичних мистецтв “Академія руху”.*

*Сцена з вистави “Голодна кров” О. Бісик, Т. Волкова, Д. Медведєва. Режисер – Володимир Петренко, художник – Марія Ткаченко, пластика Олени Ряпулової. Дніпропетровський молодіжний театр “Вірмо!”.*

враження від нього, хоч і з напругою, все ж таки склалися в якусь картину. Так, з українською класикою працює лише два театри. Дніпродзержинський музично-драматичний театр ім. Лесі Українки під назвою “Фемінізм по-українськи” представив власну, дуже цікаву версію п'єси Г. Квітки-Основ'яненка “Бой-жінка”, де в жанрі мюзикла автором лібрето, музики й сценографії (у співавторстві з Тетяною Чухрій) виступив режисер Олексій Коломійцев (пластичне рішення Наталії Клішиної). Дніпропетровський академічний театр ім. Т. Шевченка цілком слушно відважився (бо кому ж ще належить в першу чергу) приступити до одного з найскладніших творів Лесі Українки “На полі крові” в реалізації Лідії Кушкової (проте філософська думка поетеси залишилася недосяжною); а новітня класика “Закон” В. Винниченка в прочитанні В. Стенька отримала назву “Закон любови”, що неприпустимо, бо змінило ідею п'єси на протилежну та спровокувало відсутність художнього відбору виразних засобів.



Миколи Васильовича. Проте успіхи відносні, а позитив – у самому зверненні до високої літератури. “Мертві душі” в Павлоградському театрі ім. Б. Захави (постава Анатолія Реви); “Ревізор мертвих душ” як спроба Геннадія Шумакова (постава й головна роль) моновиставою втамувати творчий голод у Криворізькому театрі драми й музичної комедії ім. Т. Шевченка; “Шинель” у Криворізькому театрі музично-пластичних мистецтв “Академія руху” – цікавий досвід Олександра Бельського (постава й сценографія) в пошуку пластичного еквівалента слову.

Окремої уваги заслуговує вишукана лабораторна робота Віктора Попова (постава, сценографія, світло, музичне оформлення) за п'єсою Алана Тітлі “Годо приходить” у Запорізькому муніципальному театрі-лабораторії “VIE”, де, крім образної форми, знайдено непересічні жанрові сполуки.

Сучасна п'єса завжди у затінку. Для художнього осмислення потрібна дистанція, особливо масштабному драматургові. Через те задовільняємося розчуленням – “Едит Піаф” В. Легентова у Криворізькому

міському театрі драми й музичної комедії ім. Т. Шевченка (постава Василя Короленка) або розважаємося таким-сяким анекдотом “Кохання, зрада, кохання?” В. Красногорова на Камерній сцені Дніпропетровського обласного молодіжного театру в режисурі обдарованого В'ячеслава Волконського.

Хто завдає собі труда не розділяти ремесло й художню свідомість, шукає способу висловити власний біль, навіть коли не забезпечений драматургічним матеріалом. Так Олександр Бельський у Криворізькому театрі музично-пластичних мистецтв “Академія руху” оминув кон'юнктуру дня в яскравій пластичній драмі “Незгасима свічка”, присвяченій пам'яті жертв Голодомору. А режисер Володимир Петренко, разом з авторами-дебютантами О.Бісик, Т. Волковою, Д. Медведєвою, створив виставу “Голодна кров” (художник – Марія Ткаченко, пластика Олени Ряпулової) у Дніпропетровському молодіжному театрі “Вірино!”, яка пронизана осягненням трагедії й, мабуть, саме тому залишає нам просвітлений катарсис.

На жаль, найблідишою категорією традиційно залишаються вистави для дітей, хоча саме репертуарних претензій висунути не можна. Знову ж Дніпропетровський академічний український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка в особі автора п'єси й постанови Лідії Кушкової (художник-постановник – Тетяна Котенко) – єдиний, що звернувся до українського матеріалу (“Коза-Дереза”). Шкода, що чарівна однойменна опера М.Лисенка не викликала в колективі зацікавлення чи, може, віри у власні сили.

Далі – європейська дитяча скарбниця: “Лускунчик” за Е. Т. Гофманом – у Криворізькому театрі драми й музичної комедії ім. Т. Шевченка (постава М. Мельникова, художник – Н. Бабичев); “Попелюшка” Є. Шварца за Ш. Перро – в Криворізькому театрі музично-пластичних мистецтв “Академія руху” (постава й сценографія С. Бельського); “Білосніжка й семеро гномів” Л. Устинова за братами Грімм – у Дніпропетровському обласному українському молодіжному театрі (режисер – Анатолій Дудка, художник – Наталія Олійник) та лялькова інтерпретація “Кришталевого черевичка” Т. Габбе за Ш. Перро (постава Олександра Максякова, художник – Юлія Мурська) на камерній сцені Дніпропетровського українського молодіжного театру. Проте, проглянувши вистави, їх чомусь неможливо відрізнити, навіть за зоровим образом, навіть за фабулою, навіть за способом висловлювання. У свідомості залишається

*Сцена з вистави “Фемінізм по-українськи” за Г. Квіткою-Основ'яненком. Режисер, автор лібрето, музики та сценографії (у співавторстві з Тетяною Чухрій) – Олексій Коломійцев. Дніпродзержинський музично-драматичний театр ім. Лесі Українки.*



узагальнена суміш економкласу (у режисерському прочитанні, художньому оформленні, акторських трактуваннях).

Єдиною відрадою, незалежно від контексту, стала робота Дніпропетровського “Театру актора й ляльки” “Колискова для Мишеняти” – інсценівка Ігоря Дунаєва казки С. Маршака “Дурненьке Мишеня” (поставка Михайла Овсяннікова; художник – Віктор Нікітін; музика – Михайла Мягких). За цю, сповнену доброти, культури виставу маленькому, майже кишеньковому театрові, “дорослі” колективи повинні подякувати, адже вона готує їм якісного глядача в недалекому майбутньому.

Під час фестивалю всі вистави були детально проаналізовані, повторювати нема сенсу. Але залишились спостереження невисловлені. Наприклад, наявна підміна професійних засад, коли з “легкістю думки надзвичайною” актора, який розвів виконавців по сцені, називають режисером-постановником. А далі він сам називає себе сценографом. Ще дивніше, коли це роблять фахові режисери. Хвороба не нова. Швидко можемо дійти до того, що режисером називатимемо людину, котра на репетиціях сидить у залі, а сценографом – яка поставила на сцену будь-який набір елементів і предметів. Дуже не хотілося б, аби така розширена “зона обслуговування” замінила професіоналізм.

І ще одне: українська драматургія, як і мова, цілком очевидно зневажені. Хто не враховує цих факторів, які найперше формують особистість, отримає не народ, а “населення”. Перед фасадом Криворожского городского театра драмы и музыкальной комедии имени Тараса Шевченко вчителька, шикуючи учнів молодших класів парами, кличе малого бешкетника: – Дак куди ти ото пошов?! – а він відповідає їй центральноукраїнською говіркою. Щойно вони подивилися “Щелкунчик” у російській інсценівці В. Безносенка, мабуть, уже знають, коли тобі “по руському какось льогше”, тоді ти – повноцінний, а мова твоєї бабусі, – це те, чого треба соромитися й приховувати.

Прекрасно розуміючи історичні проблеми мовного середовища, висловлюю свої спостереження з жалем і болем, наперед сумую, коли деякі розумні, талановиті й творчі люди на мене образяться. І все одно кажу, що художник не має права не ставити собі простих запитань: “хто я?”, “на якій землі живу?”, “що роблю своєю працею?”, “заради чого?”

Люди, які проводять фестиваль, а також ті, що ревно переживають, чи буде “Січеславна” цього року, шукають відповідей. Можна лише побажати здоров’я, терпіння й успіху в неоціненній справі.



*Сцена з вистави “Колискова для Мишеняти” І. Дунаєва за С. Маршаком. Режисер – Михайло Овсянніков, художник – Віктор Нікітін, музика – Михайла Мягких. Дніпропетровський “Театр актора й ляльки”.*

*Сцена з вистави “Дама з камеліями” за А. Дюма-сином, музика Дж. Верді. Диригент-постановник – Володимир Гаркуша; хормейстер – Валентин Пучков-Сорочинський, хореограф – Олег Ніколаєв, сценограф – Ірина Давиденко. Дніпропетровський академічний театр опери та балету.*





Світлана ШАШКО

## ВРАЖЕННЯ – НАЗАВЖДИ!

*Огляд театральних фестивалів “Мельпомена Таврії” (Херсон) та “Прем’єри сезону” (Івано-Франківськ)*

Міжнародний театральний фестиваль “Мельпомена Таврії – 2009”, який цього року відбувся 21–31 травня вже водинадцять, для автора цих рядків став своєрідним творчим відкриттям: краю, міста, традицій та досвіду реноменованого українського мистецького форуму. Весняний сонячний Херсон перетворився на святкову столицю Таврії, гостинно приймаючи на сценах міських театрів гостей та учасників форуму із семи областей України та колективів Росії, Румунії, Угорщини. Особливостями цього річного фестивалю були: відзначення 200-ї річниці від дня народження Миколи Гоголя та вперше проведений круглий стіл на тему “Проблеми розвитку сучасного театального мистецтва” за участю провідних режисерів України (і країн-сусідів) та практиків театру: О. Безгіна (ректор Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого), В. Абазопуло та Ю. Непші (режисери Київського жіночого “Театру на Грушках”), О. Бельського (режисер Криворізького театру музично-пластичних мистецтв “Академія руху”), В. Долгачова (художній керівник Московського Нового драматичного театру), П. Фекете (директор Bekes Megvey Joka Szinhas, Угорщина), Й. Сапдари (керівник театру “ATENEU” (м. Яси, Румунія), О. Ігнат’єва (режисер Миколаївського акаде-

мічного українського драматичного театру музики та комедії), А. Білоуса (режисер Театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра), Д. Богомазова (художній керівник Київського театру “Вільна сцена”), П. Ільченка, Ю. Одинокого та А. Приходька (режисери Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка), С. Мойсеєва (директор-художній керівник Київського академічного Молодого театру), Д. Чиборака (художній керівник Коломийського академічного українського драматичного театру ім. І. Озаркевича), Кліма (драматург, режисер Центру сучасного мистецтва “Дах”, Київ), О. Натяжного, Б. Чуприни, С. Павлюка, Л. Калюжної (Херсонський обласний академічний музично-драматичний театр ім. М. Куліша), Ю. Московченка та М. Голубовича (Луганський академічний український музично-драматичний театр), Р. Валька (Львів), драматургів О. Марданя (Одеса) та О. Ірванця (Київ), сценографів Наталі та Сергія Ридванецьких (Черкаський обласний академічний український театр ім. Т. Шевченка) та ін. Чи не вперше в Україні з ініціативи організаторів “Мельпомени Таврії” було зібрано найчисленніший цех практиків театру, знакових постатей у вітчизняному сценічному мистецтві. Вони озвучили, за висловом Г. Липківської, проблеми “ознак над-





*Учасники “Мельпомени Таврії – 2009” посадили сад.*

стагнації” режисерського корпусу України (див.: Липківська Г. Режисура України: зачароване коло // Просценіум. – Львів, 2003, 1(5) – С. 32), у такий спосіб виявивши спільне бажання представників такої особистісної, інтравертної професії, як режисура, об’єднатись довкола означеної проблеми та шукати шляхи для її подолання. За результатами круглого столу було вирішено створити режисерську асоціацію (скорочено “РА”) України; затвердити склад ініціативної групи, обраної на засіданні круглого столу режисерів; головою Асоціації обрати О. А. Книгу, генерального директора-художнього керівника Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру ім. М. Куліша; доручити ініціативній групі розробити проєкт звернення до Верховної Ради

та Уряду України з вимогою про прийняття законів щодо сприяння розвитку всіх видів мистецтва та стимулювання меценатств в Україні; зниження податкових зобов’язань для фізичних і юридичних осіб, котрі фінансують розвиток соціально важливих програм.

Традиційно фестиваль конкурсний, має визначені номінації, його роботу оцінює театрознавче журі (цьогоріч під орудою А. Підлужної, головного редактора журналу “Український театр”). Підготовка та проведення “Мельпомени Таврії” щороку вдосконалюється: про це дбає засновник та його директор

*Сцена з вистави “Шинель” за М. Гоголем. Режисер та сценограф – Олександр Бельський. Криворізький театр музично-пластичних мистецтв “Академія руху” (с. 140).*



*Сцена з вистави “Страшна помста” за М. Гоголем. Інсценізація та постава – Сергій Павлюк, художники – Сергій та Наталя Ридванецькі. Херсонський академічний обласний музично-драматичний театр ім. М. Куліша, 2009 р. Світлина Ольги Мельховиної.*



*Ольга Шаламова у виставі “Дюймовочка” Г. Х. Андерсена. Режисер – Б. Чуприна, художник – О. Шевченко. Херсонський обласний театр ляльок.*

*Лариса Кадилова у моновиставі “...Бути...” за книгою Р. Зар’яна в інсценізації та поставі Аюна Казанчяна, художник – Ліліт Степанян. Національний академічний театр ім. І. Франка.*



Олександр Книга – блискучий менеджер і творчий організатор театральної справи, людина креативна та успішна. Власне, цьогорічна “Мельпомена” наочно підтвердила, як у часи кризи можна наблизити до культури меценатів і залучити їх до підтримки театрові. Спонсори тут – постійні гості театру, вони не дистанційовані від “народу”, спілкуються з учасниками фестивалю в кулуарах, на право бути генеральним спонсором Олександр Книга оголошує конкурс... А нам лише залишається здогадуватись, скільки праці та організаторського таланту (плюс людської привабливості та енергетики) залишається “поза кадром”! Недаремно ж фестиваль має в Україні незаперечне реноме престижного, його організаторами є Міністерство культури і туризму, Національна спілка театральних діячів України, Херсонська облдержадміністрація та Херсонська обласна рада, Херсонський міськвиконком і згуртована команда ТОВ “Фестивальний центр”. Очолювала “Мельпомену Таврії- 2009” когорта щедрих меценатів фестивалю на чолі із Проектно-будівельною фірмою “Херсонбуд”. Театрознавче і журналістське журі для оперативної роботи (по 3-5 вистав щодня) узгоджувало програму перегляду та обговорень. У результаті оголошено переможців XI Міжнародного театрального фестивалю “Мельпомена Таврії – 2009” у таких номінаціях: “Найкраща хореографія та постановка сценічних боїв”: Володимир Онищенко, Олександр Редя, вистава “Тарас Бульба” М. Гоголя Луганського обласного академічного музично-драматичного театру. “Найкраща сценографія”: Сергій Ридванецький, Наталія Ридванецька, вистава “Страшна помста” М. Гоголя Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру ім. М. Куліша та вистава “Вій” М. Гоголя Коломийського обласного академічного музично-драматичного театру ім. І. Озаркевича. “Найкраще музичне втілення”: Ружена Рубльова, вистава “Страшна помста” М. Гоголя Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру ім. М. Куліша. “Найкраще пластичне рішення”: Ольга Семьошкіна, вистава “Вій” М. Гоголя Коломийського обласного академічного музично-драматичного театру ім. І. Озаркевича. “Найкраща камерна вистава”: Лариса Кадилова, вистава “...Бути...” А. Казанчяна Національного драматичного театру ім. І. Франка. “Найкраща образно-пластична режисура”: Олександр Бельський, вистава “Шинель” М. Гоголя Криворізького театру музично-пластичних мистецтв “Академія руху”. “Найкраща жіноча роль другого плану”: Ольга Шаламова, вистава “Дюймовочка” Г. Х. Андерсена Херсонського обласного театру ляльок. “Найкраща чоловіча роль другого плану”: Андрій Буняєв, за роль Кочкарьова у виставі “Одруження” М. Гоголя Ніжинського українського драматичного театру ім. М. Коцюбинського. “Найкраща чоловіча роль другого плану”: Євген Гамаюнов, за ролі у виставах “Страшна помста” М. Гоголя та “Все шкереберть” К. Драгунської Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру ім. М. Куліша. “Найкраща чоловіча роль”: Петро Чичук, за роль Хоми Брута у виставі “Вій” М. Гоголя Коломийського обласного академічного музично-драматичного театру ім. І. Озаркевича. “Найкраща чоловіча роль”: Андрій Івасіх, за роль Акакія Акакійовича у виставі “Шинель” М. Гоголя Криворізького театру музично-пластичних мистецтв “Академія руху”. “Найкращий акторський ансамбль”: вистава “История лошади. Холстомер” Л. Толстого, театр “ATENEU” (м. Яси, Румунія). “За вагомий внесок у розвиток театрального мистецтва”: Михайло Голубович, художній керівник Луганського обласного академічного



українського музично-драматичного театру. “Дебют на фестивалі”: Мурманський народний драматичний театр “Комедіограф”, вистава “Мамочки” В. Зуєва). “За розширення жанрової палітри”: Миколаївський академічний театр драми та музичної комедії, вистава “Монолог на фоні балету “Айседора Дункан” А. Бедичева. “За високу вокально-хореографічну культуру”: вистава “Різдвяні вечори”, ансамбль пісні і танцю “Легенда” Луганської обласної філармонії. “За виховання глядацької культури”: Херсонський обласний академічний музично-драматичний театр ім. М. Куліша. “Гран-прі”: вистава “Страшна помста” М. Гоголя Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру ім. М. Куліша.

Переможці були нагороджені щедрими подарунками; глядачі – тотальним святом міста: спектаклями просто неба, капустяниками, концертами тощо; театрознавці – бажанням донести побачене до найширшого кола шанувальників театру, а ще – мрією, щоб бездоганна організація форуму відповідала такому ж творчому (у художньому сенсі) добору вистав. При всій строкатості жанрів, форм, різноадресності показаних спектаклів, більшість учасників “Мельпомени” засвідчили тенденцію сучасної режисури до вправного володіння ремеслом: домінанта яскравої театральної форми над глибинністю змісту, вміння організувати атмосферу дійства (світло, музика, пластичне рішення, вокал), обходячи святая святих театру: філігранність акторських образів (чим вирізнялася робота Лариси Кадирової у виставі “...Бути...” (за матеріалами Р. Зар’яна) в інсценізації та поставі А. Казанчяна (Національний драматичний театр ім. І. Франка). Можливо, наступні фестивалі порадують нас гармонією “прекрасного” (в акторських

відкриттях) і “корисного” (у традиційно міцній організації фестивалю). “Це нереально” – скажете ви? Для Херсона, переконана, такого слова не існує!

Якщо гостинна херсонська “Мельпомена Таврії” для автора цих рядків відкрилась уперше, то участь у роботі “Прем’єр сезону” в Івано-Франківську стала вже доброю традицією. Сьомий театральний фестиваль “Прем’єри сезону – 2009” (10–17 травня) показав нові роботи драматичних театрів Львова, Ужгорода, Чернівців, Луцька, Тернополя, Рівного та Івано-Франківська. Незмінно його організаторами залишаються: Міністерство культури і туризму, Управління культури Івано-Франківської облдержадміністрації, Львівське міжобласне відділення Національної спілки театральних діячів України, Івано-Франківський академічний обласний український музично-драматичний театр



Сцени з вистави “Солодка Даруся” за М. Матіос. Інсценізація, режисура та сценічне рішення Ростислава Держипільського. Івано-Франківський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. І. Франка.





*Ірина Муха – Проня, Сергій Бачик – Голохвастий у виставі “За двома зайцями” М. Старицького. Режисер – В’ячеслав Жила, художник – Володимир Якубовський, костюми – Дарія Зав’ялова. Тернопільський академічний обласний український драматичний театр ім. Т. Шевченка.*

ім. Івана Франка. Мета фестивалю: ознайомити публіку і фахівців з новими роботами театрів західного регіону України, виявити творчі здобутки та проблеми, а головне – дати спраглим мистецтва мешканцям міста “духовну поживу”. Як підкреслює голова журі “Прем’єр сезону” Ф. Стригун: “Наш фестиваль – робочий”. Від себе додаю: попри його виробничу цінність (щоденний відкритий театрознавчий аналіз переглянутих вистав, обмін враженнями, спілкування фахівців, споглядальна практика), дирекція фестивалю в особі молодого директора театру та фестивалю Ростислава Держипільського сприймає “Прем’єри сезону” як свято для всіх його учасників.

Івано-Франківський фестиваль у 2009 році відбувався під актуальним гаслом: “Не впускай кризу у свою душу”. Під цим оглядом кожен з театрів-учасників показав свій спосіб виходу з означеної кризи. Найбільшою, як завжди, вона виявилась у царині режисури. І потерпають від неї однаково театри Ужгорода і Чернівців, Рівного і Тернополя. Навіть реновані запрошені режисери (як В. Семенцов у нетрадиційному рішенні “По ревізії” М. Кропивницького в Закарпатському обласному державному українському музично-драматичному театрі та П. Колісник із виставою “Мадам Боварі” Я. Стельмаха за Г. Флобером у Чернівецькому академічному обласному українському музично-драматичному театрі ім. О. Кобилянської) не рятують про-

блемної ситуації із рівнем постановочної культури цих театрів, що стала наслідком відсутності постійного режисерського плекання у колись славних колективах. Тому, з огляду на зазначене вище, тріумфатором фестивалю став Івано-Франківський музично-драматичний театр ім. І. Франка. На правах організатора він показав дві прем’єри: виставу М. Гринишина “Kurazh” за п’єсою Б. Брехта “Матуся Кураж та її діти” й режисерський дебют Р. Держипільського “Солодка Даруся” (за однойменним романом М. Матіос) за участю випускників Інституту мистецтв Прикарпатського університету імені Василя Стефаника (сьогодні – молоде поповнення театру).

Якщо “Kurazh” виявилась претензійною і режисерськи невправною постановою, в якій М. Гринишин забув головне: втілити свій задум через актора, то “Солодка Даруся” перемогла відразу в п’яти номінаціях. Робота молодих творців вразила самостійністю (не ілюстративністю блискучого літературного твору М. Матіос) сценічного рішення та громадянською позицією режисера, проникливістю акторських ролей, педагогічною сумлінністю Р. Держипільського та рівнем постановочної культури всіх складових вистави. Це серйозна і висока творча заявка дебютантів (сьогодні вони – у трупі Івано-Франківського академічного обласного музично-драматичного театру ім. І. Франка). Як завжди, успішними були заньківчани з виставою “Два дні... Дві ночі” молодого режисера Б. Ревкевича та Волинський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка з власною версією П. Ластівки “Кармен”. Отже, переможцями “Прем’єр сезону – 2009” стали: найкраща вистава – “Солодка Даруся” (за однойменним твором М. Матіос), Івано-Франківський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. І. Франка; найкраща режисура – Р. Держипільський за виставу “Солодка Даруся”, Івано-Франківський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. І. Франка; найкраще візуальне рішення – Р. Держипільський за виставу “Солодка Даруся”, Івано-Франківський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. І. Франка; найкраща музична вистава – “Кармен”, Волинський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка; найкраще хореографічне рішення – Олена Балаян “Два дні... Дві ночі...” Національного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької (Львів); найкраща чоловіча роль першого плану – Роман Луцький за роль Михайла у виставі “Солодка Даруся”, Івано-Франківський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. І. Франка; найкраща чоловіча роль другого плану – Юрій Хвостенко за роль Риффа у виставі “Два дні... Дві ночі...” Національного академічного

українського драматичного театру ім. М. Заньковецької (Львів); найкраща жіноча роль першого плану – Галина Баранкевич за роль Дарусі у виставі “Солодка Даруся”, Івано-Франківський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. І. Франка; найкраща жіноча роль другого плану – Ліна Мельничук за роль Мирониhi у виставі “Останній строк”, Рівненський обласний академічний український музично-драматичний театр; найкращий дебют – Богдан Ревкевич – режисер вистави “Два дні... Дві ночі...” – Національний академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької (Львів); спеціальний приз журі – Ніна Годунок – роль Старуні у виставі “Останній строк”, Рівненський обласний академічний український музично-драматичний театр; спеціальний приз Ф. Стригуна – Надія Левченко за роль Марії у виставі “Солодка Даруся”; Олеся Пасічняк за роль Варварки у виставі “Солодка Даруся”; спеціальний приз І. Вітовської – Сніжана Винарчук за роль Матронки у виставі “Солодка Даруся”; Ярина Стринаглюк за роль малої Дарусі у виставі “Солодка Даруся”.

Фестивалі залишилися у минулому, 2009 році. Враження від них – назавжди. Користь – на перспективу. Хай живуть фестивалі!

*Херсон – Івано-Франківськ*



*Ліна Мельничук – Мирониha, Ніна Годунок – Старуня у виставі “Останній строк” В. Распутіна. Режисер та сценограф – Володимир Петрів, костюми – Алла Локтіонова. Рівненський обласний академічний український музично-драматичний театр.*

*Сцена з вистави “Два дні... Дві ночі...” Б. Ревкевича за В. Шекспіром. Режисер – Богдан Ревкевич, художник – Олекса Хорошко, костюми – Н. Тарасенко. Національний академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької.*





Мирослава РАДЕЦЬКА

## РОМАНТИЧНА БАЛАДА ПРО СЛАВНЕ КОЗАЦТВО

(“Тарас Бульба” за М. Гоголем у Луганському академічному музично-драматичному театрі)



На сцені Луганського академічного українського музично-драматичного театру народилася постава, на яку глядач чекав давно. І вона – яскрава, героїчна, патріотична – виправдала його очікування. Театральний колектив здійснив постановку епічної драми харків’янина Леоніда Тома за “Тарасом Бульбою” Миколи Гоголя. Режисер-постановник – Володимир Московченко, сценографія та костюми Ірини Лубської. Супроводжує дію, органічно зливаючись з нею, прекрасна музика композитора Сергія Турнеєва, хормейстер – Ірина Юсупова.

Значна частка успіху прем’єри належала талановитому хореографу Володимирові Онищенкові. Його танцювальні рішення вражають експресією і етнографічною точністю – поряд з костюмами Ірини Лубської. А за виразністю пластики, естетичною наповненістю вони передають, як і сценічні бої у постанові Олександра Реді, дух козацької вольниці.

Вистава композиційно побудована як низка епізодів, що йдуть без антракту від Прологу, де козаки “пробуджуються” під грім литавр, до Епілогу – величавого музичного реквієму на честь Матері-України. Збережені основні перипетії гоголівського сюжету: приїзд синів Тараса, від’їзд на Запорізьку Січ, облога Дубна, загибель синів, помста Тараса й смерть його полум’ї. При сценічному відтворенні боїв, смертей, страт постава не перевантажена відверто натуралістичними жорстокими деталями.

146

Сцени з вистави (у головній ролі – Михайло Голубович) “Тарас Бульба” за М. Гоголем. Режисер – Володимир Московченко, художник – Ірина Лубська. Луганський академічний український музично-драматичний театр, 2008 р. Світлина Сергія Сундєєва.



Трагедійність подій передається через музичний лейтмотив, танцювальну пластику бою з тінню, коментар наратора, який веде на авансцені оповідь від автора. Текст його в урочисто-суворій манері доносить до глядачів актор Олександр Морозов. Власне, суто драматичних сцен у постанові не так уже й багато. Деякі епізоди зіграні на тлі відеоряду, що розширює межі дії: обложена фортеця, батальні сцени. В епізоді страти Остапа комп’ютерна графіка використана для зображення ворогів-поляків. Серед режисерських знахідок – мізансцени, де актори відіграють видіння і сні персонажів: перша зустріч Андрія з Панночкою, поява Матері з синами – ще дітьми. В сценографічному вирішенні багато деталей, часто символічного значення: образ Божої Матері-Покрови, заступниці козаків у небесах, що сприймається багатьма глядачами як скорботний образ України; багатофункціональні білі полотнища у руках козачок, колесо – і гніздо лелеки, і знаряддя тортур на страті Остапа, навіть гармата на сцені. А в епізодах танців-боїв (реальних ворогів на сцені немає) використано, мабуть, усю холодну зброю театру. Інструментальна музика та чудовий хор, танцювальні сюїти та пластика боїв органічно поєднуються у прем’єрі з продуманою, точною грою акторів.

Ця перекладена мовою драматургії, танцю, музики постава за романтичною гоголівською повістю-епопеєю – сублімована, згущена до однієї події позаконкретного історичного часу сторінка багатовікової боротьби козацтва, славної Січі, могутніх, безкомпромісних характерів за віру і Батьківщину. І є у викривальних промовах Тараса, у його кончині якийсь попередження нащадкам про “кривавий чорний вітер” на шляхах історії.



*Наталя Коваль – Мати, Михайло Голубович – Тарас (світлина ліворуч), Олександр Редя – Андрій, Наталя Недоступ – Панночка у виставі “Тарас Бульба” за М. Гоголем. Режисер – Володимир Московченко, художник – Ірина Лубська. Луганський академічний український музично-драматичний театр, 2008 р. Світлина Сергія Сундеева.*



У центрі сценічної інтриги – саме він, полковник Тарас Бульба, “лицар на всю Україну”. Михайло Голубович творить цей образ з бездоганним проникненням у масштаби особистості свого героя. Його Тарас – лідер з незаперечним авторитетом, натура могутня і цілісна, що цурається сумнівів і рефлексії. Він величний і неметушливий – навіть у горі. В усьому до останнього подиху персонаж Голубовича – втілення козацького менталітету, герой свого суворого часу.

Гідними нащадками постають у прем’єрі сини Тараса: Остап – Роман Гребешков і Андрій – Олександр Редя. Вони гарні й видовищні і в бурсацькій і в козацькій убері, у рукопашному бою і збройних сутичках. Остап дещо статичний і не до кінця розкритий у пластиці, хоча постає втіленням козацьких чеснот, психологічно достовірний і в жалю до загиблого брата, і в драматизмі останніх хвилин. Складнішим і трагічнішим є сценічне втілення характеру Андрія, “мазунчика”, улюбленця матері, що загинув як зрадник від батьківської кулі. Він втілений як персонаж романтичного плану, не позбавлений певної “негативної чарівливості”. Адже мотив його зради не користолюбство чи пошук слави, а непоборне, потужніше від страху смерти кохання до прекрасної жінки. І вмирає Андрій як син свого батька.

Яскраво представлений у постанові козацький стан як збірний образ гурту лицарів-воїнів і водночас колектив виразних, неповторних індивідуальностей. Володимир Куркін постав в імпозантному образі навченого життям бувалого воїна Кірдяги, що не побоювався сказати гірку правду про нетверезих побратимів при облозі Дубна, перебитих і полонених поляками. Прекрасний, без перебільшення, Козак-Анатолій Яворський, легкий, пластичний, відважний, з незмінно суворим обличчям в епіцентрі масових сцен. Не загубились у войовничому натовпі Кошовий – Іван Шербул, Бульбин повірник Товкач – Євген Тодоракін, мужній Печериця – Олександр Гончаров. Колоритний у ролі сивого шинкаря Янкеля, без педалювання

і жаргонування, Леонід Лисняк. Як наважився він, голий серед вовків, розкрити Бульбі гірку правду про сина-втікача?

Високим поетичним драматизмом у мальовничому жіночому хороводі прем’єри виокремлюються три персонажі. Мати Остапа та Андрія – Наталя Коваль у реальному та віртуальному плані-видінні декілька разів з’являється на сцені, жіночна і прекрасна у високій материнській скорботі. Наталя Недоступ виразно, без надриву і фальшивої екзальтації зіграла трагедію красуні-польки, дочки воєводи, що полюбила ніжно й гаряче юнака із “ворожого табору”. Драматична і достовірна Наталя Тодоракіна у невеликій ролі служниці-татарки, що відважилася, ризикуючи життям, вночі проникнути у козацький табір.

При деякій ускладненості сценографії постанови глядачі прем’єри відзначили органічне поєднання талановитої режисури, музики, хореографії, акторської гри. Народилась постава-поема, постава-ораторія високого патетичного звучання, явище, безперечно, знакове у театральному житті Луганщини.

*Переклала з російської Марія Романюк*

Євдокія СТАРОДИНОВА

## СВЯТКУЄМО МІЖНАРОДНИЙ ДЕНЬ ТЕАТРУ



*Завідувач кафедри бібліографії та бібліотекознавства Ольга Колосовська та декан факультету культури і мистецтв Богдан Козак вручають стипендії студентам Марії Кадикало та Юлії Підкаурій.*



Традиційно у березні (27 березня) на факультеті культури і мистецтв святкують Міжнародний день театру.

Актори і театрознавці відзначають цей день як своє професійне свято. Тому готують концерти, “капустяники”, розмаїті імпровізації. Культурологи, етномузикологи, музикознавці і бібліотекознавці щиро вітають колег по навчанню і дарують їм свої творчі подарунки – пісні, жарти, каламбури, пародії тощо.

Найкращим студентам, як завжди, вручають іменні стипендії, нагороджують грамотами Університету і факультету, оголошують подяки.

Ось і цього року за відмінні успіхи в навчанні, активну участь у науковій і громадській роботі дев’ятеро студентів отримали іменні стипендії. Стипендію Юрія Хвостенка та Андрія Сніцарчука було вручено майбутнім акторам Марії-Галині Васюник (II курс) та Миколі Гусейнову (IV курс). Нагадуємо, що засновники цієї стипендії – випускники 2004 р. нашого факультету, що особливо приємно. Хотілося б, щоб таку гарну традицію успадкували та розвинули їхні наступники.

Стипендією ім. Григора Лужницького (засновник – родина Лужницького у США) було відзначено студентів різних навчальних спеціальностей: Богдану Грабову (музичне мистецтво, III курс), Івана Соловка (етномузикологія, III курс), Ганну Жарківську (культурологія, II курс).

Студентки Неля Кравчук (театрознавство, II курс) та Людмила Слесарева (музичне мистецтво, V курс) здобули Стипендію імені заслуженої артистки України Віри Левицької (засновник – Юрій Левицький, США). Стипендією академіка Академії мистецтв України, проф. Валеріяна Ревуцького (Ванкувер, Канада) нагороджено Ліліану Гриб (театрознавство, IV курс) та Ольгу Баліцьку (бібліотекознавство, II курс).

Грамотами факультету і подарунками (книги) нагороджено вісімнадцять студентів: Христину Бойко, Ірину Гладик, Степана Гука, Оксану Гутовську, Ірину Демків, Мар’яну Захарчук, Ірину Ілечко, Марію Кадикало, Мирославу Клос, Ольгу Конончук, Олега Левицького, Мар’яна Лесюка, Ольгу Новіцьку, Вероніку Скіп, Олену Скіп, Надію Тимків, Юлію Цвях, Ореста Шарака, Христину Ястремську.

Приємно було бачити щасливі, усміхнені обличчя нагороджених.

Бажаємо нашим студентам подальших успіхів у навчанні: адміністрація факультету завжди знайде можливість відзначити найкращих відповідними нагородами.

*Письменник Роман Іванчук загостив “На Валову” з нагоди Міжнародного дня театру.*



*Він сам себе називав учнем Ганса Крістіяна Андерсена, але тимчасом ніцшеанці могли б назвати його своїм однодумцем; він хто – натураліст, символіст, екзистенціаліст – чи він мав у собі це все в передбаченні і в здійсненні? Він прозаїк чи драматург? Філософ чи поет? Він наш сучасник чи син дев'ятнадцятого століття?*

*Не розшифрований досі, не осягнутий остаточно і не до кінця прийнятий світом, дивовижний швед Юхан Август Стріндберг, може, ще загадковіший, ніж італієць Луїджі Піранделло.*

*У статті “Про сучасну драму і сучасний театр” 1889 р. він писав: “У новій натуралістичній драмі стало помітним виразне прагнення до переконливих мотивацій. Саме тому найчастіше беруть смерть у її крайніх проявах: життя і смерть, народження і вмирання, боротьба за подружжя, за засоби існування, боротьба за честь...”. Стилїстика, лексика, термінологія Стріндберга – якому часові вони належать? Драматургія і театр Стріндберга – це минуле чи позачасове?*

*Але ставити всі ці запитання перед українським літературознавством, театрологією, практиками театру справа безнадійна і некоректна. Августа Стріндберга наша сцена, власне, і не бачила; готовий до вивчення світової драматургії читач не знайде його драм в українських перекладах. Їх попросту майже немає.*

*Львів'яни, правда, мають можливість у Театрі “Воскресіння” дивитися Стріндбергову “Дорогу в Дамаск” (режисер – Ярослав Федоришин). А нещодавно на сцені театру Києво-Могилянської академії побачила світ вистава “Фрьокен” за мотивами п'єси А. Стріндберга “Фрьокен Юлія” (режисер – Андрій Приходько).*

*“Танець смерти” разом з “Дорогою в Дамаск” та “Грою химер” належить до філософсько-символістських п'єс. Ми пропонуємо читачеві не апробований на кону перший український переклад драми “Танець смерти” (безпосередньо зі шведської) у виконанні Наталі Іваничук за літературно-редакторської підтримки Ніни Бічужі. Здійснений на замовлення Львівського національного театру ім. М. Заньковецької, свого часу переклад не отримав сценічного втілення, та відтепер відкритий для всіх охочих розгадувати загадки “нерозгаданого” Стріндберга.*

**Август СТРИНДБЕРГ**

## **ТАНОК СМЕРТИ**

### **ДРАМА**

#### **Дійові особи:**

ЕДГАР – капітан фортечної артилерії

АЛІСА – його дружина, колишня акторка

КУРТ – шеф карантину

Другорядні особи:

ЄННІ

СТАРА ЖІНКА

ВАРТОВИЙ

#### **ДІЯ I**

*Кругле фортечне приміщення, кладене з сірого каменю. Двоє великих зашкленних дверей, крізь які видно море й гарматну батарею на узбережжі. Обабіч дверей – вікна, на підвіконнях квіти й клітки з пташками. Праворуч від дверей фортепіано, ближче до середини сцени – кравецький столик і два крісла. Ліворуч письмовий стіл, на ньому телеграфний апарат, ще ближче етажерка з фотопортретами. Обіч шезлонг. Під стіною буфет. Угорі лампа. На стіні біля фортепіано, обрамлений двома великими вінками зі стрічками висить портрет жінки в театральному костюмі. Біля дверей одержаний вішак – на ньому деталі офіцерського однострою, шабля та ін. Поряд секретер. Ліворуч від дверей поцплено барометр.*

*Теплий осінній вечір. Через відчинені фортешні ворота видно при батареї постать вартового артилериста. На голові у нього гребенястий шолом, шабля вартового вряди-годи зблискує в червонястих променях сонця. Здаля просториться темне й спокійне море.*

*Капітан сидить у кріслі ліворуч від кравецького столика. Крутить у пальцях згаслу сигару. На ньому приношений мундир, чоботи з острогами для їзди верхи. Виглядає капітан втомленим і знудженим. Аліса нерухомо й бездіяльно сидить у кріслі праворуч. Теж здається втомленою – неначе на щось очікує.*

КАПІТАН. Може, ти б мені заграла?

АЛІСА (*байдуже, без в'їдливості*). Що заграти?

КАПІТАН. Що хочеш!

АЛІСА. Ти не любиш мого репертуару!

КАПІТАН. А ти мого!

АЛІСА (*ухильно*). Двері хай так і будуть відчинені?

КАПІТАН. Як собі хочеш! Мені байдуже. Здається, там досить тепло.

АЛІСА. То не зачиняй. (*Павза*). Чому ти не куриш?

КАПІТАН. Міцний тютюн – вже не для мене.

АЛІСА (*майже доброзичливо*). Кури тоді слабший! Ти ж запевняв, що це твоя єдина втіха.

КАПІТАН. Втіха! Що воно таке?

АЛІСА. Питання не до мене! Я знаю про втіху не більше, ніж ти. Хочеш віскі?

КАПІТАН. Трохи згодом!.. А що там сьогодні на вечерю?

АЛІСА. Звідкіль я знаю? Запитай Христину.

КАПІТАН. Здається, незабаром піде макрель. Уже осінь...

АЛІСА. Осінь!

КАПІТАН. Надворі – й тут, між нас. Та попри всі осінні холоди зовсім не варто гордувати макреллю з кружечком цитрини й келихом бургундського вина!

АЛІСА. Який ти зробився красномовний!

КАПІТАН. Ми маємо ще трохи білого бургундського в пивниці?

АЛІСА. Років п'ять я вже поняття не маю, чи ми ще маємо якусь пивницю з винами...

КАПІТАН. Ти ніколи не знала, що в тебе діється. А тут не за горами наше срібне весілля...

АЛІСА. Невже ти справді хочеш влаштувати свято з цього приводу?

КАПІТАН. Хочу.

АЛІСА. Мудріше було б не афішувати наших злиднів, котрим, до речі, вже також двадцять п'ять років.

КАПІТАН. Алісо, серденько, різне траплялося, але ж я пригадую й такі хвилини, коли ми непогано розважались! І треба ловити мить, поки не надійшов кінець усьому!

АЛІСА. Кінець усьому? Хоч би так сталося!

КАПІТАН. Кінець уже настав! А як там щось є, то можна все вивезти на чортопхайці й порозкидати на грядці в городі!

АЛІСА. І стільки галасу з нічого.

КАПІТАН. Так, саме так. І не я це зробив.

АЛІСА. Стільки галасу. *(Павза)*. Ти вже узяв пошту?

КАПІТАН. Так.

АЛІСА. Від різника прийшов рахунок?

КАПІТАН. Так.

АЛІСА. Великий?

КАПІТАН *(виймає з кишені папір, озброюється окулярами, але одразу ж їх і знімає)*. Прочитай сама. Я недобачаю.

АЛІСА. Що з твоїми очима?

КАПІТАН. Не знаю!

АЛІСА. Старієш?

КАПІТАН. Що ти верзеш? Це я – старію?

АЛІСА. Таж не я!

КАПІТАН. Гм!

АЛІСА *(вивчає рахунок)*. Ти можеш заплатити?

КАПІТАН. Так. Але не зараз!

АЛІСА. Отже, згодом?.. Згодом, через рік, коли відправлять у відставку, коли призначать мізереньку пенсію. Тоді вже буде надто пізно! Згодом, коли повернеться недуга...

КАПІТАН. Повернеться! Я ніколи не хворів, хіба що тільки одного разу почувався не дуже добре... У мене попереду ще років з двадцять!

АЛІСА. Лікар іншої думки!

КАПІТАН. Лікар?!

АЛІСА. А кому краще знати про твої болячки?

КАПІТАН. Кажу тобі: я не хворий і ніколи не хворів. І не хворітиму, бо піду з життя ураз, як належить старому воякові.

АЛІСА. А ргоро лікаря! Ти знаєш, що він влаштовує сьогодні вечірку?

КАПІТАН *(обурений)*. Ну то й що?! Нас не запросили? Не запросили, бо ми з ними не маємо нічого спільного, а не маємо, бо не хочемо. Я їх зневажаю! Голота!

АЛІСА. Ти про всіх так говориш!

КАПІТАН. Бо всі вони голота!

АЛІСА. Крім тебе, правда?

КАПІТАН. Правда! Я завжди дбав про власну гідність! Я не належу до того бидла!

*Павза.*

АЛІСА. Хочеш пограти в карти?

КАПІТАН. Чом би й ні!

АЛІСА *(виймає з шухлядки кравецького столика колоду карт, тасує їх)*. Подумати тільки – військовий оркестр на приватній вечірці у доктора!

КАПІТАН. А все тому, що він гне коліна перед полковником у місті! Плазувати! Я б так не міг!



АЛІСА. Колись ми з Гердою подругували, та я розчарувалася у ній, вона така фальшива.

КАПТАН. Фальшиві – геть усі! Що козир?

АЛІСА. Візьми окуляри!

КАПТАН. Не допоможе!.. Так, так!

АЛІСА. Козир вино!

КАПТАН (*невдоволено*). Вино?

АЛІСА (*ходить*). Здається, дружинам тих прибульців-офіцерів ми муляємо очі...

КАПТАН (*ходить і бере карту*). Ну то й що? Тобі не байдуже? Я проживу без них – та й досі жив так само!

АЛІСА. Я теж! Але діти! Діти ростуть без товариства, Едгаре.

КАПТАН. А то вже хай вони самі собі дбають про товариство в місті! Я забираю... Маєш козир?

АЛІСА. Маю! Це вже моє!

КАПТАН. Шість і вісім – п'ятнадцять!

АЛІСА. Чотирнадцять, чотирнадцять!

КАПТАН. Шість і вісім – чотирнадцять... Здається, я розучився рахувати! Плюс два – шістнадцять... (*Позіхає*). Ти здаєш.

АЛІСА. Що, втомився?

КАПТАН (*роздає*). Ні, анітрохи.

АЛІСА (*прислухається*). Музику аж сюди чути. (*Павза*). Як ти думаєш, Курта запросили?

КАПТАН. Він приїхав уранці, то, мабуть, мав час одягнути фрак. А сюди навідатись йому забракло часу.

АЛІСА. Він буде начальником карантину? Тут розташують карантинну зону?

КАПТАН. Ну так.

АЛІСА. Гм... він мій кузен, я колись носила таке саме прізвище.

КАПТАН. Знайшла чим пишатись!

АЛІСА. Слухай... (*різко*). Облиш мою родину. Тоді я й твою не зачеплю.

КАПТАН. Гляньте на неї! Ти що? Знову починаєш?

АЛІСА. Начальник карантину – це лікар?

КАПТАН. Ні, це тільки такий собі цивільний адміністратор чи бухгалтер. Курт так і не зумів досягти чогось у житті.

АЛІСА. Невдаха...

КАПТАН. ...він коштував мені купу грошей... І повівся, як негідник, коли покинув жінку з дітьми.

АЛІСА. Не будь надто жорстокий, Едгаре!

КАПТАН. А він, скажи, який він був? Не знаю, чим він там займався в тій Америці! Я б не сказав, що мені його бракувало. А втім, він був приємним хлопцем, і я любив з ним подискутувати.

АЛІСА. Бо він такий поступливий!

КАПТАН (*нихато*). Поступливий чи ні – однак з ним можна було перекинутися словом... А тут, на цьому острові, нема нікого, хто б розумів мене... тьху, купа телепнів...

АЛІСА. Як дивно: Курт з'явився тут перед нашим срібним весіллям... не має значення, будемо святкувати, чи ні...

КАПІТАН. Що тут такого дивного... Це ж він нас з тобою поєднав. Або – як там казали – видав тебе заміж!

АЛІСА. А то не він?

КАПІТАН. Звичайно, він... Це був його задум. А вже добрий чи лихий – суди сама.

АЛІСА. Легковажний задум...

КАПІТАН. ...за який нам довелося спокутувати, чомусь нам, а не йому!

АЛІСА. Ах, якби я лишилась у театрі! Всі мої приятельки стали знаменитими.

КАПІТАН *(підводиться)*. Аякже!.. Ну, тепер пора випити. *(Підходить до буфету, робить собі грог і попиває стоячи)*. Якби тут стояв високий дзиглик, то можна було б уявити, що ми опинились у Копенгагені. В американському барі!

АЛІСА. Замовимо собі такий дзиглик, хай нам ввижається Копенгаген. То були наші найкращі часи.

КАПІТАН *(ковтає трунок)*. Так! Пам'ятаєш те *navarin aux rommes* у Німбса? *(Прицмокує)*.

АЛІСА. Ні. Я пам'ятаю концерти в Тіволі!

КАПІТАН. У тебе вишуканий смак!

АЛІСА. Радій, що маєш таку дружину.

КАПІТАН. Я радію!

АЛІСА. Тоді, як хочеш нею похвалитись...

КАПІТАН *(п'є)*. Мабуть, у доктора танцюють... Чуєш, як туба-бас грає на три чверти... бум-бум-бум!

АЛІСА. А мені вчувається мелодія вальсу... Давно я вже не танцювала вальс...

КАПІТАН. Невже ти б ще утяла?

АЛІСА. Ще?!

КАПІТАН. Хіба ти не занехаяла танці, так само, як і я?

АЛІСА. Едгаре, я молодша від тебе на десять років!

КАПІТАН. Тоді ми з тобою однолітки. Жінка мусить бути молодшою від чоловіка на десять років!

АЛІСА. Ох, Едгаре, соромся! Ти давно вже старий телепень, а я... це мої найкращі літа!

КАПІТАН. О так, сонечко, тобі ще часом навіть вдасться бути чарівною – коли тобі цього конче треба.

АЛІСА. Може, засвіtimo лампу?

КАПІТАН. Засвіtimo!

АЛІСА. То подзвони!

КАПІТАН *(лінькувато підходить до стола й дзвонить)*.

ЄННІ *(з'являється справа)*.

КАПІТАН. Може, Єнні буде така ласкава й запалить лампу?

АЛІСА *(різко)*. Засвіти лампу!

ЄННІ. Так, ласкава пані. *(Засвічує лампу. Капітан приглядається до Єнні)*.

АЛІСА *(жорстко)*. Ти добре протерла скло?

ЄННІ. Так, злегка.

АЛІСА. Що це за відповідь?

КАПТАН. Алісо, послухай!..

АЛІСА *(до Єнні)*. Йди геть! Я сама! Так буде краще.

ЄННІ. Я теж так гадаю! *(Рушає до дверей)*.

АЛІСА *(встає)*. Забирайся!

ЄННІ *(зволікає при дверях)*. Цікаво... що б сказала милостива пані, коли б я справді забралася?

АЛІСА *(мовчить)*.

ЄННІ *(виходить)*.

КАПТАН *(засвічує лампу)*.

АЛІСА *(занепокоєно)*. Вона справді піде?

КАПТАН. Мене б це зовсім не здивувало... Правда, тоді ми опинимося перед...

АЛІСА. Едгаре, це ти винен, ти їм даєш забагато волі!

КАПТАН. О ні! Ти ж сама бачила, зі мною вони завше гречні.

АЛІСА. Бо ти перед ними запопадаєш! Ти взагалі... скачеш на задніх лапах перед своїми підлеглими. Натура деспота й раба!

КАПТАН. Тинди-ринди...

АЛІСА. Так, ти лижеш чоботи своїм солдатам й молодшим офіцерам, а поряд з рівними собі не смієш кроку ступити...

КАПТАН. Уфф!

АЛІСА. Не заперечуй: це властиво деспотичним натурам!.. Ти думаєш, вона забереться від нас?

КАПТАН. Звичайно, якщо ти не вийдеш до неї й не поговориш спокійно...

АЛІСА. Я?

КАПТАН. Коли я звернуся до неї лагідно, ти почнеш дорікати, ніби я залицяюсь до по-коївок!

АЛІСА. Господи, невже вона справді піде? І мені доведеться все робити самій? Мої руки, слухай, я знищу свої руки!

КАПТАН. І це ще не найгірше!. Але як Єнні піде від нас, мабуть, і Христина теж не залишиться, а тоді ми вже ніколи не знайдемо собі служниці на цьому острові! Стерничий на пароплаві відлякує всіх новеньких, які приїздять сюди шукати роботу... а коли не він, то – мої гармаші.

АЛІСА. Гармаші, так, звичайно, твої гармаші, котрих доводиться підготовувати на моїй кухні! А тобі бракує відваги вказати їм на двері...

КАПТАН. Бо інакше й вони заберуться, як тільки настане час відновлювати контракт... а тоді нам доведеться замкнути цю нашу крамничку.

АЛІСА. Через них ми підемо з торбами!

КАПТАН. От власне! І щоб цього не сталось, офіцерський корпус хоче звернутись до його королівської величності з проханням збільшити раціон...

АЛІСА. Чий раціон?

КАПТАН. Гармашів!

АЛІСА *(вибухає сміхом)*. Ти збожеволів!

КАПТАН. Смійся, смійся, а я послухаю!



АЛІСА. Скоро я зовсім забуду, що таке сміх.

КАПІТАН (*запалює сигару*). Дарма! Цього ніколи не слід забувати... Життя тут таке нудне.

АЛІСА. Так, усе справді невеселе!.. Пограємо ще?

КАПІТАН. Ні, я втомився.

*Павза*

АЛІСА. Послухай, а мене злостить, що мій кузен, цей новоспечений начальник карантину, перший візит складає нашим недругам.

КАПІТАН. Що там казати!

АЛІСА. Ти звернув увагу, що пише газета? У рубриці “Нові прибульці” навпроти прізвища мого кузена вказано: “рантьє”. Невже він доробився грубих грошей?

КАПІТАН. Рантьє? Таак! Багатий кривняк! Перший у родині!

АЛІСА. У твоїй родині – так! У моїй не бракувало заможних людей.

КАПІТАН. Уявляю, як він приндиться, коли у нього справді завелися грошенята. Але я поставлю його на місце. Щоб не пробував гнути кирпичу.

*Джеркотить телеграф*

АЛІСА. Хто це?

КАПІТАН (*стає, наче вкопаний*). Помовч, Алісо. Будь ласка.

АЛІСА. Та підійди до апарату!

КАПІТАН. Я слухаю, що там говорять. Це діти!

*Йде до апарата, вистукує відповідь, потім апарат якусь мить тріскає й урешті замовкає.  
Капітан знову вистукує відповідь.*

АЛІСА. І що там?

КАПІТАН. Чекай! (*Закінчує передавати сигнал*). Діти! Вони в місті, на головній вартівні. Юдита знову хвора і не пішла до школи.

АЛІСА. Знов? А що вони ще казали?

КАПІТАН. Та звісно що: просили грошей.

АЛІСА. Куди Юдита поспішає? Могла б здавати матуру й наступного року!

КАПІТАН. Спробуй сама її переконати. Побачиш, чи тобі вдасться.

АЛІСА. Це ти повинен її переконати!

КАПІТАН. Я вже не раз намагався, ти знаєш, але наші діти роблять тільки те, що їм забагнеться.

АЛІСА. Принаймні в цьому домі!

КАПІТАН (*позіхає*).

АЛІСА. Позіхаєш у присутності дружини?

КАПІТАН. А що робити?.. Невже ти не помічаєш, як ми день у день товчемо воду в ступі? Коли ти щойно завела свою стару пісеньку – “в цьому домі, в цьому домі”... – я мав би відповісти як звично: “це не тільки мій дім!” Але так я вже відповідав сотні разів, то й

позіхнув натомість. Це означає: “облишмо цю балачку”. Або можна інакше: “маєш рацію, сонечко”.

АЛІСА. Ти сьогодні втілена гречність!

КАПТАН. Може, пора вже щось перекусити?

АЛІСА. А знаєш, пан доктор замовив собі вечерю до Гранд-готелю в місті.

КАПТАН. Невже? Ну, тоді вони розкошуватимуть рябчиками (*цмокає*). Ах, рябчики! Найкраща в світі птиця! Однак, яке це бузுவірство – смажити його на смальці! Рябчика – цей делікатес – печуть на рожні, а смажити його на товщі – тьху, варвари!

АЛІСА. Пхе! Тільки й мови, що про наїдки.

КАПТАН. То поговоримо про вина? Цікаво, що ті дикуни п'ють під рябчика?

АЛІСА. Заграти щось тобі?

КАПТАН (*сідає за письмовий стіл*). Останній порятунок! Добре, тільки забудь свої жалобні марші та елегії... бо здається, буцім ти граєш їх зумисне. Я завше при тому подумки кладу слова на ту музику: “Ах, яка я нещасна! Няв, няв... Ах, який же нестерпний мій муж! Ззум, ззум, ззум! Ах, нехай би він швидше помер! Дир, дир!” Бадьорі барабанні дрібушки, фанфари – і на завершення – вальс! Ах, “Бризки шампанського!” Чекай, у нас шампанського, здається, зосталося ще зо дві пляшки. Може, накажемо, щоб принесли їх і будемо вдавати, ніби до нас завітали гості.

АЛІСА. Нізащо, ні, це моє шампанське, я сама його роздобула.

КАПТАН. Ти завжди така ошадлива!

АЛІСА. А ти завжди скупий. Принаймні, коли йдеться про твою дружину...

КАПТАН. Їй-богу, я вже й не знаю, яких тобі ще витребеньок? Може, затанцювати?

АЛІСА. Ні, дякую! Танці для тебе вже давно скінчились!

КАПТАН. Здається, моїй дружині не завадила б компаньйонка в домі!

АЛІСА. Красно дякую! Компаньйон не завадить тобі!

КАПТАН. Ми вже пробували, і нам обом не підійшло. Але як експеримент – було цікаво. Щойно хтось сторонній переступав поріг нашого дому – як ми відразу захлинались від щастя... принаймні першої миті...

АЛІСА. Зате згодом...

КАПТАН. Облишмо це!

*Хтось стукає у двері зліва*

АЛІСА. Хто б це так пізно? Єнні ніколи не стукає. Йди відчини, тільки не гукай – “заходь-те!” Це звучить немов у казармі.

КАПТАН (*йде до дверей*). Не любиш казарми, Алісо?

*Знову стукають*

АЛІСА. Відчини вже нарешті!

КАПТАН (*відчиняє, бере подану йому візитну картку*). Це Христина... Що? Єнні пішла від нас? (*Відповіді не чути. Капітан звертається до Аліси*). Єнні пішла!

АЛІСА. Я знову зроблюся покоївкою!

КАПІТАН. А я наймитом!

АЛІСА. Чи не можна взяти якогось жовніра, нехай би допомагав на кухні?

КАПІТАН. Не ті тепер часи.

АЛІСА. Гадаю, це не Єнні прислала тобі свою візитну картку?

КАПІТАН (*приглядається до картки крізь окуляри, подає її Алісі*). Прочитай, я не бачу!

АЛІСА (*кинувши погляд на картку*). Курт! Це Курт! Вийди привітай його!

КАПІТАН (*виходить у двері ліворуч*). Курте! Як приємно тебе бачити!

АЛІСА (*поправляє зачіску, немовби оживає*).

КАПІТАН (*увиходить з Куртом*). Ось і він, цей зрадливець! Здоров був, старий друже! Дай-но я тебе обніму!

АЛІСА. Рада бачити тебе в моєму домі, Курте!

КУРТ. Дуже вам вдячний... Давно вже ми не бачилися, правда?

КАПІТАН. Скільки це? П'ятнадцять років! Постарілися...

АЛІСА. Ох! Курт зовсім не змінився.

КАПІТАН. Сідай, сідай! Скажи, яка в тебе програма на вечір? Тебе кудись запросили?

КУРТ. Доктор кликав на вечірку, та я не обіцяв прийти.

АЛІСА. Залишайся з нами! З родиною!

КУРТ. Так було б найліпше, тільки ж доктор – мій шеф...

КАПІТАН. Дурниці, Курте! Я ніколи в житті не боявся начальства.

КУРТ. Боятись – не боятись... Не в тому річ. Просто опісля клопоту не збудешся.

КАПІТАН. Тут, на острові, господар я! Тримайся мене, тоді ніхто не насмілиться тебе зачепити!

АЛІСА. Помовч, Едгаре! (*Бере Курта за руку*). Господарі, начальники, шефи – то все пусте! Ти просто зостанешся в нас. Інакше й бути не може.

КУРТ. Згода! Тим паче, ви мене так сердечно зустріли.

КАПІТАН. Хіба могло бути інакше? Ми ж горшків з тобою не розбивали...

КУРТ (*йому не вдається приховати зніяковіння*).

КАПІТАН. Що? Та що таке? Ну, був ти трохи нерозважний, але коли людина молода... Я вже про те забув! Я не злопам'ятний.

АЛІСА (*сидить з міною страдниці*).

*Усі втрьох розташувались біля кравецького столика*

АЛІСА. То як, ти мандрував світами?

КУРТ. Так. І прибився сюди, до вас...

КАПІТАН. До тих, кого ти поєднав двадцять п'ять років тому...

КУРТ. Було трохи інакше, але нехай... Нічого... Приємно бачити, що ви двадцять п'ять літ витримали вкупі.

КАПІТАН. Тягнемо якимось того воза. Всіляке траплялось, та все ж тримаємося разом. І Аліса не мала підстав нарікати: гроші текли рікою, нічого не бракувало. Ти, може, не знаєш, але я відомий письменник, автор підручників...



КУРТ. Так, так, я пригадую, коли ми розстались, ти видав підручника зі стрільби, книжка добре йшла! Її ще використовують у військових школах?

КАПТАН. Аякже, ще й досі це підручник номер один. Правда, намагалися замінити іншим... але той інший дідька вартий...

*Напружена мовчанка*

КУРТ. Я чув, ніби ви їздили за кордон?

АЛІСА. Так, правда, уяви собі, ми п'ять разів навідувались у Копенгаген!

КАПТАН. Угу! Бачиш, коли я забрав Алісу з театру...

АЛІСА. Як, як? Забрав?

КАПТАН. Так! Я забрав тебе. Як забирають дружину...

АЛІСА. Який ти зробився відважний!

КАПТАН. Але чого тільки не наслухався згодом: мовляв, перешкодив їй, поламав блиску-чу кар'єру... гм... довелося пообіцяти, що повезу мою половину в Копенгаген... і дотримав обіцянки, слово честі! П'ять разів ми там побували. П'ять разів! *(Підносить п'ять пальців лівої руки)*. А ти був у Копенгагені?

КУРТ. Ні *(усміхається)*. Ні, я сидів переважно в Америці.

КАПТАН. Америка? Кажуть, це країна пройдисвітів?

КУРТ *(спантелечений)*. Звичайно, Америка – не Копенгаген...

АЛІСА. Ти... чи ти мав якісь звістки... від своїх дітей?

КУРТ. Ні!

АЛІСА. Не гнівайся, мій любий, але це було, однак, трохи легковажно – покинути їх напризволяще.

КУРТ. Я їх не кидав, це суд присудив їх матері.

КАПТАН. Облишмо вже! Добре, що ти принаймні виплутався з тієї історії.

КУРТ *(до Аліси)*. А твої діти... як їм ведеться?

АЛІСА. Дякую! Ходять до школи в місті, вже майже дорослі...

КАПТАН. Здібні дітлахи, у хлопця взагалі світла голова! Розумник! Він повинен вступити до школи Генерального штабу.

АЛІСА. Якщо його приймуть...

КАПТАН. Його? Та в нього задатки військового міністра!

КУРТ. А щодо моїх справ... Ви знаєте – тут відкривають карантинний пункт... чума, холера, всілякі інші історії... Мій шеф – як ви знаєте – тутешній доктор... Що він за людина, цей доктор?

КАПТАН. Людина? Яка там людина! Паскуда без натяку на інтелігентність!

КУРТ *(звертається до Аліси)*. О, це дуже прикра новина для мене!

АЛІСА. Не все так зле, як малює Едгар, але я теж мушу визнати, що цей доктор мало-симпатичний!

КАПТАН. Пройдисвіт – ось він хто! І всі інші – поштмейстер, митник, телефоністка, аптекар, портовий лоцман... і той – та як його – бургомістр... усі вони мерзотники, я їх не хочу знати!

КУРТ. Ти з усіма пересварився?

КАПІТАН. З усіма!

АЛІСА. Так, це правда, з тими людьми просто неможливо підтримувати стосунки.

КАПІТАН. Здається, на цей острів вислали всіх самодурів, які лише були в країні!

АЛІСА (*іронічно*). О так, без сумніву!

КАПІТАН (*добродушно*). Натякаєш на мене, Алісо? Я не самодур, принаймні, не в себе вдома.

АЛІСА. Ти тут остерігаєшся!

КАПІТАН (*до Курта*). Не вір їй! Я страх який добрячий чоловік, а моя старенька – то вже найкраща в світі жінка!

АЛІСА. Хочеш випити, Курте?

КУРТ. Ні, дякую, не зараз!

КАПІТАН. Невже ти став...

КУРТ. Ні, просто трохи себе обмежую...

КАПІТАН. По-американськи?

КУРТ. Так!

КАПІТАН. А я не хочу тримати себе наприпоні, бо все тоді дідька варте! Чоловік повинен дозволяти собі бодай якусь чарчину!

КУРТ. Щодо тих ваших сусідів на острові... Моя посада вимагає контактів з усіма... і важко буде викручуватись, доведеться поміж дощ ходити, бо хоч-не-хоч, а тебе однаково втягнуть в якісь інтриги.

АЛІСА. То йди собі до них, а сюди можеш повернутися коли завгодно, тут, Курте, твої щирі друзі.

КУРТ. Але ж це жахливо – отак сидіти самотою, в оточенні недругів...

АЛІСА. Звичайно, не надто приємно.

КАПІТАН. Чому – жахливо? Усе життя довкола мене були самі вороги, і це мені більше допомогло, ніж зашкодило. Колись, на порозі смерти, я зможу сказати, що нікому й нічого не заборгував, і мені нічого в житті не давалось задарма. І все, що маю, здобував тільки власноруч.

АЛІСА. Це правда, шлях Едгара не встеляли троянди.

КАПІТАН. Я продирався крізь терни... я продирався тільки самотужки! Розумієш, що воно означає?

КУРТ (*відверто*). Десять років тому я зрозумів, що самих тільки власних сил замало!

КАПІТАН. Тоді ти нездара, телепень!

АЛІСА. Едгаре!

КАПІТАН. Так, телепень, якщо не здатний покладатись на власні сили. Знаєш, коли перестають обертатися коліщата механізму, зостається тільки самопхайка з гноєм для грядок, але допоки механізм справний, треба орати й орати, упиратися руками й ногами, скільки сили. Така моя філософія.

КУРТ (*усміхається*). Навіть гарно звучить...

КАПІТАН. Але ти в це не віриш?

КУРТ. Не вірю.

КАПІТАН. Хоча саме так воно є!

*Упродовж останньої сцени здійснюється вітер,  
і врешті з ляскотом зачиняються двері на задньому плані*

КАПТАН *(підводиться)*. Вітер здійнявся, я це передчував! *(Йде й зачиняє двері, торкається пальцем барометра)*.

АЛІСА *(Куртові)*. Залишишся на вечерю?

КУРТ. Звичайно!

АЛІСА. Тільки попереджаю, вечеря дуже скромна, бо наша служниця покинула нас.

КУРТ. Що подаси – усе гаразд.

АЛІСА. Який ти невибагливий, Курте!

КАПТАН *(біля барометра)*. Погляньте, як падає барометр! Я передчував, бо так мені викручувало кості...

АЛІСА *(до Курта, потайки)*. Він такий нервовий!

КАПТАН. То як, може, будемо вечеряти?

АЛІСА *(підводиться)*. Зараз щось нарихтую. А ви тим часом посидьте, пофілософствуйте *(Куртові потай)*. Тільки не сперечайся з ним, бо він одразу втратить настрої; і не питай, чому він не став майором!

КУРТ *(киває головою, мовляв, зрозумів усе)*.

АЛІСА *(виходить праворуч)*.

КАПТАН *(сідає біля кравецького столика, поряд з Куртом)*. Приготуй щось смачне, мій скарбе!

АЛІСА. Дай гроші, то приготую!

КАПТАН. Усе тільки гроші, гроші!

АЛІСА *(виходить)*.

КАПТАН *(Куртові)*. Гроші, гроші, гроші! Цілими днями я так цупко тримаюсь за гаманець, що врешті мені починає здаватись, наче я вже сам зробився гаманцем. Тобі знайоме це почуття?

КУРТ. Аякже! Була тільки невеличка різниця: мені здавалось, мовби я портмоне!

КАПТАН. Ха! Ха! Ти теж? І тобі довелося скуштувати! Ох, ці жінки! Ха! Ха! А твоя ж була справжня коштовність! Правда?

КУРТ *(терпляче)*. Не треба копатися у тому, добре?

КАПТАН. Коштовний камінець!.. Ну, то я таки отримав добрячу жінку: вона надійна – попри все!

КУРТ *(добродушно всміхається)*. Попри все!

КАПТАН. Не глузуй!

КУРТ *(так само)*. Попри все!

КАПТАН. Так, вона була мені вірною дружиною... була чудовою матір'ю... була неповторною... але *(поглядає на двері, якими вийшла Аліса)* у неї відьомська вдача. Знаєш, траплялися хвилини, коли я проклинав тебе, що ти нав'язав її мені!

КУРТ *(лагідно)*. Але ж я не робив цього! Едгаре, послухай...

КАПТАН. Так, так, так... Верзеш дурниці, викидаєш з пам'яті те, що неприємно згадувати. Не гнівайся, розумієш, я звик командувати й покрикувати, але ж ти мене знаєш, ти не візьмеш мені цього за зле!

КУРТ. Та ні, звичайно! Але справді не я знайшов тобі дружину. Навпаки...

КАПІТАН (*не дає йому договорити*). Тобі не здається, що життя – фантастична штука?

КУРТ. Мабуть.

КАПІТАН. Старіти – невесело, зате цікаво! Так, так! Я ще не старий, однак починаю це відчувати! Близні вмирають – і людина стає такою самотньою!

КУРТ. Щасливий, хто має дружину, з якою може разом зустрічати старість.

КАПІТАН. Щасливий? Так, це щастя, бо діти теж покидають нас. Тобі не слід було йти від своїх!

КУРТ. Я цього не робив, їх у мене забрали...

КАПІТАН. Не ображайся, що нагадую...

КУРТ. Але так не було...

КАПІТАН. Не має значення, як воно було! Було – та й загуло. І тепер ти самотній.

КУРТ. Людина зникає до чого завгодно, Едгаре.

КАПІТАН. Кажеш... можна звикнути й до того... можна бути зовсім самотнім?

КУРТ. Поглянь на мене!

КАПІТАН. І що ж ти робив п`ятнадцять років?

КУРТ. Гарне запитання! П`ятнадцять років!

КАПІТАН. Кажуть, ти доробився маєтку?

КУРТ. Ні, я не багатий.

КАПІТАН. Я не збираюсь позичати...

КУРТ. Чому ж – якби знадобилось – я до твоїх послуг.

КАПІТАН. Красно дякую, але в мене свій рахунок у банку. Бачиш... (*кидає погляд на двері праворуч*)... у цьому домі не може чогось бракувати. Того ж дня, коли моя кишеня спорожніє, Аліса мене покине.

КУРТ. Ні, ні!..

КАПІТАН. Ні? А я знаю, що покине. Розумієш, вона тільки й чатує на мент, коли я опинюсь без шеляга. З якою насолодою вона почне доводити мені, що я не здатний утримувати сім'ю!

КУРТ. Щойно ти сказав, ніби маєш солідні прибутки.

КАПІТАН. Маю, звичайно... але цього надто мало.

КУРТ. Коли так, то грошей, мабуть, не дуже й багато...

КАПІТАН. Життя чудне – і ми чудні!

*Озивається телеграфний апарат*

КУРТ. Що це?

КАПІТАН. Сигнал часу.

КУРТ. А телефона у вас нема?

КАПІТАН. Є, на кухні. Але ми користуємось телеграфом, бо ті панянки – телефоністки розносять геть усе, про що ми говоримо...

КУРТ. Життя у вас тут, на цьому острові, мабуть, зовсім нестерпне.



КАПТАН. Жахливе! Та й взагалі життя жахливе! А ти що, може, сподіваєшся, нібито потім настане спокій?

КУРТ. Ні, мабуть, і там триватимуть битви й бурі!

КАПТАН. Якщо існує якийсь “там”! Я волію абсолютне ніщо!

КУРТ. Гадаєш, в ніщо переходять без болю?

КАПТАН. Я відійду, як уражений громом, безболісно!

КУРТ. Звідкіля ти це знаєш?

КАПТАН. Знаю – і крапка.

КУРТ. Не вельми ти вдоволений зі свого існування...

КАПТАН. Вдоволений? Вдоволений я буду того дня, коли помру.

КУРТ. Цього тобі не дано знати... Але скажи – що з вами? Що відбувається? У вас тут навіть стіни просякли їддю, зомліти можна просто на порозі! Я б уже геть пішов, якби не обіцяв Алісі залишитись. Тут під долівкою гниє труп... а в повітрі снується така ненависть, що просто важко дихати.

КАПТАН *(впадає в протрацію й вдивляється кудись перед собою)*.

КУРТ. Едгаре, що з тобою?

КАПТАН *(не ворушиться)*.

КУРТ *(ударив Капітана по плечу)*. Едгаре, гей!

КАПТАН *(отямився)*. Ти щось сказав? *(Роззирається навкруги)*. Мені здалося, це Аліса... Ах, так, це ти? Слухай... *(знову впадає в отупіння)*.

КУРТ. Кара Божа! *(йде до дверей справа, прочиняє їх)*. Алісо!

АЛІСА *(з'являється у фартушку)*. Що сталося?

КУРТ. Не знаю! Глянь на нього!

АЛІСА *(спокійно)*. Він часом буває наче нетутешній. Я заграю щось, він прийде до тям!

КУРТ. Ні, не так! Ні... почекай!.. Він щось чує? Він бачить?

АЛІСА. Зараз не чує і не бачить!

КУРТ. Ти так байдуже це говориш? Алісо, та що з вами?

АЛІСА. Запитай он у того!

КУРТ. “Того”? Та ж він твій чоловік!

АЛІСА. Для мене це зовсім чужа людина, така сама чужа, як двадцять п'ять років тому! Я нічого не знаю про цього чоловіка... хіба що...

КУРТ. Замовкни! Він може тебе почути!

АЛІСА. Зараз він нічого не чує!

*Знадвору долинає сигнал сурми*

КАПТАН *(схоплюється, хапає шаблю і кашкет з однострою)*. Вибачте! Я мушу перевірити вартівні! *(Виходить через ворота в глибині сцени)*.

КУРТ. Він хворий?

АЛІСА. Не знаю!

КУРТ. Божевільний?

АЛІСА. Не знаю!

КУРТ. П'є?

АЛІСА. Більше вихваляється.

КУРТ. Сідай, треба поговорити. Тільки спокійно і щиро.

АЛІСА (*сїдає*). Що я тобі можу сказати? Що я в цій вежі прониділа замкнена весь вік, і мене стеріг тут чоловік, якого я завжди ненавиділа, і нині теж ненавиджу так люто, що в день його скону реготатиму, як божевільна!

КУРТ. То чому ж ви досі не розлучилися?

АЛІСА. Що ти питаєш! Ми пробували двічі, коли були ще тільки заручені, а опісля не минало дня, аби ми не намагалися порвати пута... ми скуті між собою й не можемо вивільнитись одне від одного! Яюсь навіть п'ять років жили окремо – тут, у цьому домі. Тепер нас тільки смерть розлучить. Ми знаємо це й чекаємо на неї, як на спасіння!

КУРТ. Як ви стали такі самотні, Алісо?

АЛІСА. Він ізолює мене від решти світу! Спершу викурив з цього дому всю мою родину – “винищив їх” – як каже – потім моїх приятельок і всіх інших...

КУРТ. А його кривні? Їх “винищила” ти?

АЛІСА. Так! Вони скалічили моє життя, посягнули на честь і гонор. Я спілкувалася із світом тільки завдяки цьому телеграфу – тутешні телефоністки підслуховують усі розмови... я навчилася користуватися телеграфом... Едгар, до речі, не знає про це! Не кажи йому, він мене вб'є!

КУРТ. Страхіття! Жах! І чому він звинувачує мене, ніби це я спричинився до вашого шлюбу? Дозволь, я оповім тобі, як усе сталося насправді!.. Ми з Едгаром товариші з дитинства. В тебе він закохався з першого погляду, і благав мене, щоб я був посередником між вами. Я йому твердо відмовив, я знав, дорога моя Алісо, яка ти жорстока егоїстка. Я остерігав його... Я остерігав, а він опирався й опирався, і тоді я послав його до твого брата, щоб той узяв на себе всю цю справу...

АЛІСА. Я вірю тобі, але він завше був іншої думки, і тепер ти не переконаєш його!

КУРТ. Що ж, хай буду я у всьому винним, коли йому так легше.

АЛІСА. Ти перебільшуєш...

КУРТ. Я звик уже... але мене так боляче доймають його несправедливі закиди, нібито я покинув своїх дітей...

АЛІСА. Такий він... Плете, що спаде на думку, а потім сам у це свято вірить... Але тебе він, здається, любить, ти не перечиш йому... Я вірю, що ти з'явився в щасливу мить, може, це знак долі... Курте! Будь терплячий з нами, нема на світі безталанніших від нас! (*Плаче*).

КУРТ. Одне подружжя я бачив зблизька... Воно було нестерпне! Але ваше, здається, ще гірше.

АЛІСА. Ти так гадаєш?

КУРТ. Так!

АЛІСА. І з чиєї вини?

КУРТ. Алісо! Як тільки ти перестанеш допитуватися, хто винен, відразу відчуєш полегшу. Спробуй сприймати все як хрест, котрий доводиться нести...

АЛІСА. Не можу! Це понад мої сили! (*Підводиться*). Тут нічим не зарадиш!

КУРТ. Сердеги! Та ти принаймні знаєш, в чому причина вашої взаємної ненависти?

АЛІСА. Ні! Сліпа ворожість, без приводу, без цілі, без кінця. Його жахає смерть, він думає, що я вдруге вийду заміж.

КУРТ. То він кохає тебе?

АЛІСА. Схоже, що так. Але кохання не заважає йому ненавидіти мене!

КУРТ (*немов сам до себе*). Зненависть у любові – витвір пекла... Він любить, щоб ти грала для нього на піаніно?

АЛІСА. Так, але тільки дурнувати мелодії... Знаєш, цей бридкий “Боярський марш”. Від цієї музики він наче шаленіє і поривається танцювати.

КУРТ. Танцювати?

АЛІСА. Так, він часом як навіжений.

КУРТ. Ще одне... даруй за цікавість... а де діти?

АЛІСА. Хіба ти не знаєш, що двійко померли?

КУРТ. Тобі довелося і це пережити!

АЛІСА. Чого лишень не довелося зазнати!

КУРТ. А що ті двоє, котрі zostались?

АЛІСА. У місті! Вони не могли бути тут, удома! Він налаштував їх проти мене.

КУРТ. А ти – проти нього...

АЛІСА. Звичайно... Ми поділились на табори; кожен переманював дітей на свій бік, перекуплював... щоб не зіпсувати дітей, ми розлучились з ними! Те, що мало зв'язувати – роз'єднало. Благословенне домашнє вогнище перетворилось на прокляття... Мені часом здається, ніби рід наш проклятий...

КУРТ. Так, так; так воно вже ведеться з часів гріхопадіння.

АЛІСА (*різко, з лихим блиском в очах*). Якого гріхопадіння?

КУРТ. Адама і Єви...

АЛІСА. Ах так. А я гадала, в тебе щось інше на думці.

#### *Ніякова мовчанка*

АЛІСА (*сплітаючи пальці*). Курте! Мій друже, мій товаришу з юних літ! Не завше я була добра до тебе. Доля покарала мене за це. А ти відомщений.

КУРТ. Про яку помсту ти говориш? Ніхто не мстився. Тихо!

АЛІСА. Пригадуєш ту неділю, після твоїх заручин? Я запросила вас на обід.

КУРТ. Мовчи!

АЛІСА. Я мушу, я благаю, змилуйся! Ви прийшли, а на дверях висів замок.

КУРТ. Вас самих запросили кудись. Не варто й згадувати.

АЛІСА. Курте! Коли сьогодні, ось щойно, я пропонувала тобі повечеряти, то думала, що маю якісь запаси (*ховає обличчя в долонях*). Але в коморі пусто, крихти хліба немає! (*Плаче*).

КУРТ. Бідолашна Аліса!

АЛІСА. Та коли він з'являється голодний, а їсти нічого... він шаліє. Ти ще не бачив його таким! О Боже, як це принизливо!

КУРТ. Алісо, дозволь, я піду щось куплю.

АЛІСА. Тут, на острові, нічого не знайдеш.

КУРТ. Я не для себе, але ти і він... зараз щось вигадую! Треба все обернути на жарт, коли він прийде... Я запропоную випити, а тоді щось вигадасмо... Ти заграєш на фортепіано, в

Едгара поліпшиться настрої... Сядь до інструмента, будь готова.

АЛІСА. Поглянь на мої руки, хіба такими руками можна грати? Я чищу горщики й витираю скло, розпалюю грубки, прибираю...

КУРТ. А ваші служниці?

АЛІСА. Служниці? То тільки так, аби називалось, бо він офіцер... Та їх наче вітром змітає, ми часом... та де там, у нас майже ніколи нема служниць. Як же я впораюсь... з цією вечерею? Господи, хай би це все розвіялося з димом! Боже, спопели цю оселю!

КУРТ. Мовчи, Алісо!

АЛІСА. Бодай би нас усіх морська безодня поглинула!

КУРТ. Ні, ні, ні, я не можу цього більше слухати!

АЛІСА. Що він казатиме, що він казатиме! Не йди, Курте, не йди від мене!

КУРТ. Ні, ні, моя люба... я не піду!

АЛІСА. Але якщо ти підеш... Варто зараз тобі піти...

КУРТ. Він б'є тебе?!

АЛІСА. Мене? О ні, він добре знає – я відразу його покину! Хоч крихту гідности людина мусить зберегти.

*Знадвору чутно: “Стій! Хто йде?” – “Свій!”*

КУРТ (*підводиться*). Це він?

АЛІСА. Так, він!

КУРТ. І що нам робити?

АЛІСА. Не знаю, не знаю!

КАПІТАН (*увиходить з глибини сцени, веселий*). Нарешті я вільний! Ну як, ти вже встигла наскаржитися? Вона така бідолашна, правда?

КУРТ. Яка там погода?

КАПІТАН. Насувається шторм! (*Жартома, відчиняючи двері*). Синя борода з молодою дівицею, замкненою у башті, а надворі вартовий, з оголеною шаблею, стереже дівицю... а опісля з'являться рятівники-братове, однак вартовий крокує чітко, он там – бачиш? Раз-два, раз-два! Надійний вартовий! Поглянь на нього! Та-ра-тара! Ті-рі-та-ра-там-там! Затанцюймо танок із мечами! Нехай Курт подивиться!

КУРТ. Ні, вже краще “Боярський марш”.

КАПІТАН. Ти знаєш його?.. Алісо, ось так як стоїш, у фартушку, йди-но, заграй нам!.. Йди, кому сказано!

АЛІСА (*неохоче йде до фортепіано*).

КАПІТАН (*уципнувши їй за руку*). Ти мене, мабуть, тут обмовляла?

АЛІСА. Я?

КАПІТАН (*відвертається від неї*).

АЛІСА (*грає “Марш”*).

КАПІТАН (*виконує біля письмового стола кілька фігур танцю, подзвонюючи острогами. І поволі осувається на долівку, та цього не помічають ані Курт, ані Аліса, вона продовжує грати “Марш” до кінця*).

АЛІСА (*не озираячись*). Повторити?



*Мовчанка*

АЛІСА (*обертається і бачить Капітана – той лежить, знепритомнівши, позад столу, перед глядачами*). Ісусе Христе! (*Стоїть, схрестивши руки на грудях, глибоко зітхнувши, немовби вдячно й з полегкістю*).

КУРТ (*озирається, кидається до Капітана*). Що? Що таке?

АЛІСА (*напружено*). Він помер?

КУРТ. Не знаю! Допоможи мені.

АЛІСА (*стоїть незрушно*). Ні, я не можу, я не хочу доторкатись до нього... Скажи, він помер?

КУРТ. Ні! Дихає...

АЛІСА (*зітхає*).

КУРТ (*допомагає Капітанові підвестися й сісти у кріслі*).

КАПІТАН. Що це було?

*Мовчанка*

КАПІТАН. Що коїться?

КУРТ. Ти впав.

КАПІТАН. Що сталося?

КУРТ. Ти впав на підлогу. Що з тобою?

КАПІТАН. Зі мною? Та нічого. Не знаю. Чого ви на мене так ... витріщились?

КУРТ. Ти хворий!

КАПІТАН. Дурниці!.. Грай, Алісо... Ох, знову! (*Хапається за голову*).

АЛІСА. От бачиш! Ти справді хворий!

КАПІТАН. Не галасуй! Просто в мене запаморочилося в голові.

КУРТ. Треба викликати лікаря! Піду зателефоную...

КАПІТАН. Не хочу лікарів!

КУРТ. Хочеш! Ми мусимо його викликати бодай для того, щоб не мати потім докорів сумління.

КАПІТАН. Я вкажу йому на двері!.. Застрілю! Ах, знову починається! (*хапається за голову*).

КУРТ (*іде до дверей праворуч*). Де тут телефон... (*Виходить*).

АЛІСА (*кинула фартушок*).

КАПІТАН. Будь така добра, подай мені склянку води.

АЛІСА. Хіба хочеш? Мусиш! (*Подає воду*).

КАПІТАН. Яка ти люб'язна!

АЛІСА. Ти нездужаєш?

КАПІТАН. Вибач, таки нездужаю.

АЛІСА. Ти погодишся лікуватись?

КАПІТАН. А що тобі до того? Тебе це справді обходить?

АЛІСА. Обходить!

КАПІТАН. І ось настала мить, на котру ти чекала вже віддавна.

АЛІСА. А ти сподівався, що вона ніколи не настане?

КАПІТАН. Не дорікай мені цим!

КУРТ (*з'являється справа*). Так прикро...

АЛІСА. Що він тобі відповів?

КУРТ. Поклав слухавку, навіть не озвався.

АЛІСА (*до Капітана*). Збирай плоди своєї безмежної пихи!

КАПІТАН. Мені знову кепсько! Викликайте лікаря з міста!

АЛІСА (*підходить до телеграфа*). Як скажеш... Я скористаюся телеграфом!

КАПІТАН (*ледь підвівшись, здивовано*). То ти вмієш телеграфувати?

АЛІСА (*порається біля телеграфа*). Так! Умію!

КАПІТАН. Он як? Що ж, гаразд!.. Яка вона фальшива! (*Куртові*). Сідай ось тут, поруч мене!

КУРТ (*сідає*).

КАПІТАН. Тримай мене за руку! Я кудись провалююсь! Падаю в прірву! Ти можеш це уявити? Так дивно!

КУРТ. З тобою траплялося щось подібне?

КАПІТАН. Ніколи!

КУРТ. Доки чекаємо на відповідь з міста, я поїду до лікаря й поговорю з ним. Він тебе лікував?

КАПІТАН. Так!

КУРТ. Отже, він знає всі твої недуги! (*Виходить ліворуч*).

АЛІСА. Відповідь не забариться! А ти справжній лицар, Курте! Тільки поквапся!

КУРТ. Я постараюсь. (*Виходить*).

КАПІТАН. Благородний Курт! Як він змінився!

АЛІСА. Змінився, й до того ж на краще. Прикро тільки, що йому довелося отак зненацька уплутатися в наші проблеми.

КАПІТАН. Прийшов нас привітати!... Цікаво, як йому тепер ведеться насправді? Ти звернула увагу – він ані слівцем не прохопився про свої власні справи?

АЛІСА. Я помітила, та хіба його хтось питав?

КАПІТАН. Подумай лишень: його життя! І наше! Цікаво, чи всі людські життя подібні між собою?

АЛІСА. Можливо, та тільки ніхто про це не розводиться так, як ми!

КАПІТАН. Часом мені здається, що безталання притягає до себе безталання, а тих, хто народився в сорочці, лихо завжди обминає! От через що ми ніколи не зазнаємо нічого, крім нещастя.

АЛІСА. Ти бачив щасливих людей?

КАПІТАН. Одразу й не згадаю!.. Ні!.. Хоча – так... Екмарки!

АЛІСА. Господь з тобою! Її ж торік оперували...

КАПІТАН. А й справді. Хм, тоді не знаю... чекай, фон Крафти!

АЛІСА. Так, уся родина жила немов у казці, добробут, пошанівок, гречні діти, які робили

вдалі партії, і так тривало аж до п'ятдесятки. А тоді враз не знати звідки узялася двоюрідна сестриця, скоїла злочин, і тут тобі тюрма, і все інше, що з того випливає... Світ летить шкереберть, їхнє ім'я тягають по всіх газетах... Колись перед ними низько вклонялись, а тепер, після цього вбивства, їм годі з'явитись перед людські очі. Дітей довелося забрати зі школи... О Боже!

КАПТАН. Хотів би я знати, що зі мною відбувається.

АЛІСА. А ти як гадасш?

КАПТАН. Або серце, або голова. Відчуття таке, наче душа намагається випурхнути з мене і розвіятись, мов пасмо диму.

АЛІСА. Їсти хочеш?

КАПТАН. Хочу! Як там вечеря?

АЛІСА (*нервово ходить по кімнаті*). Запитаю в Єнні!

КАПТАН. Але ж вона пішла від нас!

АЛІСА. Так, так, так!

КАПТАН. Подзвони й виклич Христину, хай принесе мені свіжої води!

АЛІСА (*дзвонить*). А що коли... (*знову дзвонить*). Вона не чує!

КАПТАН. Піди й подивись сама... Може й Христина покинула нас!

АЛІСА (*іде і відчиняє двері зліва*). Що таке? Її валізка спакована, стоїть у коридорі!

КАПТАН. Таки пішла!

АЛІСА. Чистісіньке пекло! (*Вибухає плачем, падає навколішки і, схиливши голову на крісло, хлипає*). Господи, за що така розпука!

КАПТАН. Усе вкупі!.. І до всього цей Курт, цей свідок наших напастей! Якщо нам доля готує ще якесь приниження, то хай вона вже прийде зараз, саме зараз!

АЛІСА. Знаєш, мені здається, Курт не повернеться.

КАПТАН. Він здатний на таке.

АЛІСА. Ми прókляті.

КАПТАН. Як це?

АЛІСА. Хіба ти не бачиш, як усі цураються нас?

КАПТАН. Чхати я на це хотів! (*Телеграф тріскоче*). Алісо, нам відповіли! Цить! Слухаю!... Ах, їм ніколи! Погань!

АЛІСА. Ось відплата за те, що ти погорджував своїми лікарями... і не був щедрий на гонорари!

КАПТАН. Брехня...

АЛІСА. Навіть коли ти міг, то не хотів платити. Що там тобі чиясь праця або моя й цілого світу!.. Вони відмовляються прийти! А телефон відрізаний, бо ти казав, що він "дідька лисого вартій"! Для тебе все дідька варте, крім твоїх карабінів і гармат!

КАПТАН. Не патякай!

АЛІСА. Цілий світ заповзвся на нас!

КАПТАН. Перебільшуєш! Бабські теревені!

АЛІСА. Переконаєшся сам!.. Ти знаєш, що ми заборгували Христині за пів року?

КАПТАН. Зате вона досхочу накралась!

АЛІСА. Крім того, мені довелося позичити в неї готівку.

КАПІТАН. Ти в своєму репертуарі!

АЛІСА. Який же ти невдячний! Ти ж знаєш, дітей треба було вирядити до міста!

КАПІТАН. Курт десь пропав! Теж добрий з нього лайдак! І страхопуд! Міг би признатись, що ми йому обридли і він воліє вечірку в доктора. Злякався, що подамо тут кепську вечерю! Нікчема – він і до скону нікчема!

КУРТ (*увиходить з дверей ліворуч*). Отже так, друже мій Едгар! Послухай, як усе виглядає. Лікар знає, що з твоїм серцем...

КАПІТАН. Серцем?

КУРТ. Так! У тебе вже віддавна звапніння...

КАПІТАН. Звапніле серце? Тобто кам'яне серце?

КУРТ. Чекай...

КАПІТАН. Це небезпечно?

КУРТ. Хм, це означає...

КАПІТАН. Небезпечно!?

КУРТ. Так!

КАПІТАН. Смертельно?

КУРТ. Треба дбати про себе. Насамперед, покинь курити.

КАПІТАН (*кидає сигару*).

КУРТ. І пити віскі!.. І лягай у ліжко.

КАПІТАН (*вражений*). Нізашо в світі! Ліжко? Та це ж кінець! З ліжка я вже ніколи не підведуся! Спатиму сьогодні на канапі!.. Що він там ще наговорив?

КУРТ. Був дуже люб'язний, і прийде негайно, як тільки ти його викличеш.

КАПІТАН. Люб'язний? Цей облудник? Бачити його не хочу!.. А їсти мені можна?

КУРТ. Сьогодні ввечері – не можна. А кілька наступних днів – молочна дієта.

КАПІТАН. Молоко! Дивитись на нього не могу!

КУРТ. Доведеться звикнути.

КАПІТАН. О ні, я вже не в тих літах, аби міняти звички. (*Хапається за голову*). Ох, знову! (*Сидить, утупившись поглядом перед собою*).

АЛІСА (*Куртові*). Що сказав лікар?

КУРТ. Едгар може померти.

АЛІСА. Дякувати Богові!

КУРТ. Спам'ятайся, Алісо! Принеси подушку і плед. Я вкладу Едгара тут, на канапі. І посиджу поруч у кріслі. Цілісіньку ніч сидітиму!

АЛІСА. А я?

КУРТ. Ти? Піди приляж. Здається, твоя присутність погіршує його стан.

АЛІСА. Я виконаю все, що ти скажеш! Ти ж нам обом бажаєш тільки добра! (*Виходить ліворуч*).

КУРТ. Обом! І зятям собі – я ні на чий бік не схиляюся в тих ваших чварах. (*Бере карафку з водою, виходить ліворуч*).

*Знадвору чути виття вітру. Поривом вітру відчиняє двері в глибині сцени й до середини зазирає Стара жінка – занедбана і бридка.*



КАПТАН (опритомнів, підводиться, роззирається навколо). Он як, то ці негідники покинули мене! *(Помічає Стару жінку, його охоплює страх)*. Хто се? Чого тобі тут треба?

СТАРА. Я тільки хотіла зачинити двері, ласкавий пане!

КАПТАН. Навіщо?

СТАРА. Вітер їх розчохнув саме тоді, коли я йшла сюдою!

КАПТАН. Ти збиралася щось украсти?

СТАРА. Звідси й винести нічого, Христина казала!

КАПТАН. Христина?

СТАРА. На добраніч, ласкавий пане, спить собі спокійно! *(Зачиняє двері і йде геть)*.

АЛІСА *(з'являється зліва, несе подушки й ковдри)*.

КАПТАН. Хто тут стояв у дверях? Тут хтось був?

АЛІСА. Стара Майя з притулку.

КАПТАН. Ти впевнена?

АЛІСА. Злякався?

КАПТАН. Я? Зовсім не злякався. Чого б то?

АЛІСА. Якщо не хочеш лягати в ліжко, примостися тут.

КАПТАН *(іде й лягає на канані)*. Добре, нехай уже тут.

*Намагається взяти Алісу за руку, але жінка відступається*

КУРТ *(увіходить з карафкою води)*.

КАПТАН. Курте, не йди від мене!

КУРТ. Я залишусь на цілу ніч! Аліса трохи відпочине.

КАПТАН. На добраніч, Алісо!

АЛІСА *(Куртові)*. Добраніч, Курте!

КУРТ. Спи спокійно! *(Присуває крісло й сідає обіч Капітана)*. Ти не скидаєш чобіт?

КАПТАН. Ні! Вояк завше повинен бути напоготові.

КУРТ. На випадок сутички?

КАПТАН. І це буває *(підводиться на ложі)*. Курте! Знаєш, ти єдина людина, перед ким я готовий розкрити душу. Послухай... якщо я вночі помру... подбай про моїх дітей!

КУРТ. Обіцяю!

КАПТАН. Дякую, Курте, я знав, що на тебе можна покластися.

КУРТ. Справді? Чому?

КАПТАН. Ми ніколи не були друзями, я не вірю в дружбу, а наші обидві родини постійно сварилися й гризлися поміж собою.

КУРТ. І все ж ти довіряєш мені?

КАПТАН. Так! Хоча й сам не знаю чому. *(Мовчить)*. Як ти гадаєш – я помру?

КУРТ. Усі ми смертні! І ти не виняток.

КАПТАН. Скільки в тобі гіркоти!

КУРТ. Так..! Тебе лякає смерть? Оті чортопхайки й грядки?

КАПІТАН. Курте, а якщо смерть – це не кінець?

КУРТ. Не тільки ти так думаєш.

КАПІТАН. А далі?

КУРТ. Далі, мабуть, самі несподіванки.

КАПІТАН. Але ж ніхто того не певен.

КУРТ. Власне... Треба бути готовим до всього.

КАПІТАН. Але ж ти не дїтвак, щоб вірити в пекло.

КУРТ. Ти що – не віриш у пекло? Хїба ж ти не в пеклі живеш?

КАПІТАН. Це тільки так говориться! У переносному значенні.

КУРТ. Ти так яскраво змалював це своє пекло, що тепер навіть не подумаєш про якесь переносне значення або поетичні метафори.

#### Мовчать

КАПІТАН. Якби ти знав, які я терплю муки!

КУРТ. Тїлесні?

КАПІТАН. Ні, не тїлесні.

КУРТ. Отже, душевні. Третього не дано.

КАПІТАН (*сїдає на постелї*). Не хочу вмирати!

КУРТ. Хвилину тому ти ж прагнув небуття.

КАПІТАН. Так... якщо це не завдає болю.

КУРТ. Завдає! Це боляче.

КАПІТАН. Невже біль – це і є небуття?

КУРТ. Його початок!

КАПІТАН. На добранїч.

КУРТ. Спи спокївно.

## ДІЯ ІІ

*Жодних змін у декорації, тільки лампа догорає; крізь вікна в глибині сцени видно хмарне ранкове небо, море хвилюється. Вояк на вартї при батареї, як і ранїше; Капітан спить у шезлонгу, Курт сидить біля нього в кріслі – блїдий і втомлений після безсонної ночї.*

АЛІСА (*з'являється зліва*). Спить?

КУРТ. Заснув на світанку.

АЛІСА. Як минула ніч?

КУРТ. Засинав на часинку, а переважно говорив.

АЛІСА. Про що?

КУРТ. Розводився про релїгію наче школяр, але з апломбом, мовби збагнув усі таємниці Всесвіту! А коли зїшло сонце, він відкрив безсмертя душі.

АЛІСА. Во славу собі самому!

КУРТ. Таких зарозумілих відколи живу не стрічав. “Я” існую – отож і Господь Бог існує.

АЛІСА. Нарешті ти розкусив його!.. Поглянь на ці чоботи! Він би розкришив ними землю на порох, якби йому хто дозволив! Наступав би людям на ноги, мені сів би на карк! А ось тепер – і йому непереливки!

КУРТ. Це було б смішно, коли б не було так сумно. Знаєш, є щось величаве в тій Едгаровій ницості!.. Ти можеш сказати про нього бодай одне добре словечко?

АЛІСА (*сідая*). Можу! Але щоб він цього не чув: досить його бодай словом похвалити, як він втрачає голову від пихи!

КУРТ. Він зараз на морфії, нічого не почує.

АЛІСА. Пишатися походженням Едгар не може: сім’я в нього була убога і велика, він ще хлопчиськом давав приватні уроки, щоб допомогти родині, бо його батько був марно-тратник, або ще гірше. Важко, звичайно, відмовлятися від молодечих утіх і гарувати, як невільник на гурт невдячних дітлахів, яких на світ привів хтось зовсім інший. Коли я була ще малим дівчам, то часто бачила, як він узимку, в двадцятип’ятиградусний мороз ходив без... пальта. Його молодші сестрички пишались в гарних вовняних пальтечках, це було так гарно, і я так захоплювалася ним, але водночас мене разила його зовнішність. Він дуже бридкий, правда?

КУРТ. Правда. Така почвара може налякати кого завгодно. Щоразу, коли ми сварились, його потворність здавалась особливо помітною, жадливий образ виростав до небачених розмірів, набирив страшних обрисів і примарою поставав серед ночі!

АЛІСА. А що про мене казати!.. Перші роки його офіцерської кар’єри – це була нестерпна мука. Але час до часу йому допомагали якісь заможні знайомі. Звичайно, він у цьому ніколи не зізнається. Усе, що йому давали, він приймав як належне, навіть не дякуючи.

КУРТ. Ми обіцяли говорити про нього добре!

АЛІСА. Коли відійде в інший світ!.. Так!.. Нічого більше не пригадую.

КУРТ. По-твоєму, він був бридким негідником?

АЛІСА. Так, але вмів бути й лагідним, таким... чутливим. А за ворога я б його нікому не бажала.

КУРТ. Чому він досі не став майором?

АЛІСА. Та ти сам повинен зрозуміти! Хто захоче підвищувати в ранзі деспота? Однак ніколи не торкайся цієї теми! Він запевняє, що сам не хотів стати майором... А про дітей у вас була розмова?

КУРТ. Так. Він тужить за Юдит!

АЛІСА. Я здогадуюсь. Ти знаєш, хто така Юдит? Його достеменна копія! Він нацьковував доньку на мене, як дресироване щеня! Подумай... моя власна дитина... замахнулася на мене!

КУРТ. Це вже надміру!

АЛІСА. Тихше! Він ворухнувся... Невже почув... Він такий підступний!

КУРТ. Він прокидається, Алісо.

АЛІСА. Едгар схожий на троля, правда? Я його боюсь.

#### *Мовчанка*

КАПТАН (*заворушився, прокидається, підводиться на канаті й роззирається довкола*).  
Уже ранок... Нарешті...

КУРТ. Як ти?

КАПІТАН. Кепсько!

КУРТ. Може, таки викличемо лікаря?

КАПІТАН. Ні! Хочу побачити Юдит! Моє дитя!

КУРТ. Едгаре, може, тобі варто упорядкувати свої справи? На той випадок, коли б щось сталося?

КАПІТАН. Ти що маєш на думці? Що може статись?

КУРТ. Що завгодно!

КАПІТАН. Пусті балачки! Так одразу я не помру, будьте певні! Не тішся наперед, Алісо!

КУРТ. Подумай про дітей! Склади заповіт, Едгаре, нехай твоїй дружині зостануться бодай оці меблі!

КАПІТАН. Щоб вона успадкувала моє майно ще за мого життя?

КУРТ. Ні, але якби щось сталося, Аліса не повинна залишитись без нічого, як горох при до-  
розі! Двадцять п'ять років вона тут мела, прибирала, чистила усі ці меблі! То ж хіба тепер  
не має права на спадок? Запроси сюди аудитора!

КАПІТАН. І не подумаю!

КУРТ. Ти безжальний, ти ще безжальніший, ніж я думав!

КАПІТАН *(падає на постіль, втрачаючи свідомість)*. Ох! Знову!

АЛІСА *(рушає праворуч)*. Хтось вештається на кухні! Треба подивитись.

КУРТ. Іди, йди! Тобі тут нічого робити.

АЛІСА *(виходить)*.

КАПІТАН *(прийшов до тями)*. Скажи, Курте, як ти збираєшся порядкувати у своєму каран-  
тинному пункті?

КУРТ. Побачимо.

КАПІТАН. Чекай, чекай! Не забудь, що на острові я комендант, і працювати тобі доведеться  
зі мною!

КУРТ. А тобі вже траплялося бачити якийсь карантин?

КАПІТАН. Ти мене питаєш? Звичайно, бачив, ти тоді ще під стіл пішки ходив! Послухайся  
моєї ради: не розташовуй дезінфекційні печі близько берега!

КУРТ. А я саме так і збирався зробити – щоб ближче до води.

КАПІТАН. Відразу видно, що ти в цьому мало тямив. Вода – розсадник бактерій, їхня стихія.

КУРТ. Але ж морська вода змиває нечистоти!

КАПІТАН. Дурниці!.. І коли ти врешті знайдеш житло, то мусиш узяти до себе дітей.

КУРТ. Ти вважаєш, що вони погодяться?

КАПІТАН. Звичайно. Тільки ти повинен при цьому поводитись як справжній чоловік. Люди  
побачать, що ти виконав і свій батьківський обов'язок, це їм сподобається.

КУРТ. Я завжди виконував свої обов'язки у цьому пункті!

КАПІТАН *(голосно, з притиском)*. ... хоча це твій найслабший пункт!

КУРТ. Хіба я не казав тобі...

КАПІТАН. ... бо не можна кидати дітей отак напризволяще...

КУРТ. А ти тільки своє й знаєш!

КАПІТАН. Як твій родич, твій старший родич, я маю право говорити тобі правду просто в  
очі, хоч яка гірка та правда... І не ображайся...



КУРТ. Хочеш їсти?

КАПТАН. Хочу.

КУРТ. З'їси щось легеньке?

КАПТАН. Ні, щось вагоме.

КУРТ. Але це може погано скінчитись!

КАПТАН. Вам того не досить, що хтось нездужає, то ви ще їсти не даєте!

КУРТ. Нічого не вдієш, інакше не може бути.

КАПТАН. А ще не пити! І не палити! Дідька лисого таке життя варте!

КУРТ. Смерть прагне жертви – інакше з'явиться, не забариться!

АЛІСА (*з'являється з букетиком квітів та з пачкою листів і телеграм*). Це для тебе!  
(*Кидає квіти на письмовий стіл*).

КАПТАН (*радісно*)... Покажи! Дозволь!

АЛІСА. Будь ласка! Це тільки від молодшого складу офіцерів, від оркестру і солдатів.

КАПТАН. Заздриш?

АЛІСА. О ні! Були б це лаврові вінки... тоді може... але ж ти їх ніколи не матимеш!

КАПТАН. Хм... Телеграма від полковника... прочитай мені, Курте! Полковник... справжній джентельмен, хоча трішки дурноверхий...! А це? Звідкіля це? Що тут написано? Господи, від Юдит! Телеграфуй, нехай приїде найближчим пароплавом. Так ... гарно! Гарно, коли маєш друзів, і вони пам'ятають про недужого – він чоловік заслужений, видатний воїн, лицар без страху й ганджу!

АЛІСА. Нічого не второпаю! Це що – вітання з приводу недуги?

КАПТАН. Ах ти гієно!

АЛІСА (*до Курта*). Тут у нас на цьому острові був лікар, його так ненавиділи, що влаштували гучний бенкет, коли той лікар забрався геть – з радощів, що позбулись його!

КАПТАН. Постав квіти у вази... Признатись по правді, я не вірю людям... то все погань... але цей скромний вияв пошани – їй-Богу, це щиро! Повинно бути щиро!

АЛІСА. Дурню!

КУРТ (*читає телеграму*). Юдіт повідомляє, що не може прибути, корабель не курсує, бо почався шторм!

КАПТАН. Більше нічого?

КУРТ. Є ще *post scriptum*.

КАПТАН. Та читай же!

КУРТ. Вона просить, щоб татусь не пив забагато.

КАПТАН. Ох! Як їй не соромно!.. Такі тепер діти! І це моя єдина улюблена доня... моя Юдит...! Моє божество!

АЛІСА. Твоя стопроцентна копія!

КАПТАН. І це – життя, це його неповторні радощі! Тьху, до дідька!

АЛІСА. Що посіяв, те й пожнеш, Едгаре! Ти бунтував її супроти матері – тепер це обертається проти тебе, батьку! Нехай хтось спробує сказати, що немає Бога на небесах!

КАПТАН (*до Курта*). А що полковник?

КУРТ. Він не заперечує проти твоєї відпустки.

КАПТАН. Відпустки? Але ж я не просив нічого!

АЛІСА. Зате я просила!

КАПІТАН. Я не приймаю цього!

АЛІСА. Наказ уже підписаний.

КАПІТАН. Що мені до того?

АЛІСА. Бачиш, Курте, для цього чоловіка не існують закони, немає правил, людського порядку... Він понад усім і понад усіма, Всесвіт створено для його ужитку, сонце й місяць сходять, щоб прославляти його до небес. Такий у мене чоловік! Невдаха капітан, який навіть не має підстав отримати чин майора. Зарозумілий і бундючний, з нього усі кепкують, а він ні сіло ні впало уявив собі, ніби його бояться. Бідолаха, котрий сахається п'їтьми й вірить у барометр. А фінал спектаклю – купа гною, та й то не найкращого гатунку!

КАПІТАН *(задоволений собою, обмахується букетом квітів, не слухаючи Аліси)*. Ти запросила Курта поспідати?

АЛІСА. Ні!

КАПІТАН. Зроби хуленько два соковиті біфштекси.

АЛІСА. Два?

КАПІТАН. Два. Один для мене.

АЛІСА. Але ж нас тут троє!

КАПІТАН. Ти теж хочеш їсти? Зроби тоді три!

АЛІСА. А де я візьму? Учора ти запросив Курта на вечерю, а вдома не було навіть крайця хліба. Курт не спав цілу ніч, сидів біля тебе, не маючи й рїски в устах. Він навіть кави не випив, бо вдома нема, а кредиту нам уже не дають!

КАПІТАН. Вона лиха на мене, що я учора не помер!

АЛІСА. Ні – що не помер двадцять п'ять літ тому, що не помер до мого народження!

КАПІТАН *(до Курта)*. Послухай її!.. Так воно й буває, коли хтось спонукає когось до шлюбу! Дорогий мій Курте! Одного я певен – мій не був спланований на небесах!

АЛІСА і КУРТ *(ззираються)*.

КАПІТАН *(встає і рушає до дверей)*. Кажіть що хочете, а в мене служба. *(Одягає старосвітську армійську каску з гребенем, припасовує шаблю і накидає на плечі плащ)*. Питати-муть – то я на батареї.

АЛІСА і КУРТ *(марно намагаються зупинити його)*.

КАПІТАН. Геть з дороги! *(Виходить)*

АЛІСА. Іди, йди! Ти завжди зникаєш, ховаючи обличчя, коли не можеш здолати суперника! Ти змушуєш жінку прикривати тебе, ти, п'яничко, хвалько, брехлію! Тьху на тебе!

КУРТ. Бездонне провалля!

АЛІСА. Ти ще всього не знаєш!

КУРТ. Це ще не все?

АЛІСА. Ні, не все... Але мені соромно...

КУРТ. Куди він подався? Звідки в нього беруться сили?

АЛІСА. Непогане запитання! Він пішов до своїх солдафонів подякувати за квіти... потім буде жерти й пиячити з ними! І обмовлятиме офіцерів... Знав би ти, скільки разів йому погрожували відставкою! Тримують тут із співчуття до сім'ї, а він втовкмачив собі в голову, що це – зі страху перед ним, перед його вищістю! Бідолашні офіцерські жінки – вони боронили нас, а він їх зненавидів і весь час обмовляв!

КУРТ. А я приїхав сюди шукати спокою над морем... І нічого не відав про ваше життя...

АЛІСА. Бідолашний Курт!.. Де ти знайдеш щось перекусити?

КУРТ. Піду до доктора... Але ти? Дозволь, я щось придумаю для вас!

АЛІСА. Тільки щоб він не довідався, він мене знищить.

КУРТ (*визирає через вікно*). Поглянь! Він стоїть собі там, на валах, на вітрі...

АЛІСА. Шкода його... І чому він такий?

КУРТ. Шкода вас обох!.. І чим тут зарадити?

АЛІСА. Поняття не маю... Прийшла купа рахунків, він їх навіть не помітив.

КУРТ. Часом це щастя – нічого не помічати.

АЛІСА (*біля вікна*). Едгар розстебнув плаща! Відкрив груди всім вітрам. Він прагне смерти, так, Курте?

КУРТ. Не думаю. Коли він відчув, що життя покидає його, то вчепився за мене так цупко... почав втручатися в мої справи, неначе прагнув прослизнути в мене і жити моїм життям. Така в нього вдача.

АЛІСА. Так, він вампір! Вдирається в чуже існування, насичується чужим життям, хоче вирішувати за інших, полагоджувати чужі справи, бо власне життя його не обходить ані трохи. Будь пильний, Курте, не допускай його ніколи до свого приватного життя, не дозволяй йому входити до кола своїх друзів, бо він украде їх у тебе й привласнить собі... Він причарує кого завгодно! Хай тільки випадково зустріне твоїх дітей – і ти побачиш, що діти відразу зав'яжуть з ним якнайближчі контакти, він їх собі підпорядкує й виховає, як йому заманеться, а найголовніше – всупереч усім твоїм власним намірам.

КУРТ. Алісо! Чи то не він відібрав у мене дітей, коли я розлучився з дружиною?

АЛІСА. Це такі давні події... Він, Курте, він!

КУРТ. Я підозрював це, але не знав напевно. Отже, він!

АЛІСА. Ти так довірливо послав мого чоловіка до своєї дружини в ролі посередника, а він і до неї втерся в довіру, він напоумив її, що треба робити, щоб забрати в тебе дітей.

КУРТ. Боже мій милосердний!

АЛІСА. Таке його друге обличчя.

#### *Мовчанка*

КУРТ. Знаєш, сьогодні серед ночі... коли він думав, що помре, він змусив мене пообіцяти, що я подбаю про його дітей.

АЛІСА. Ти не помстишся на моїх дітях?

КУРТ. Ніколи! Я ж дав слово подбати про них – і дотримаю слова.

АЛІСА. Справді, це буде найкращий спосіб помститися йому. Ніщо не викликає в нього більшої відрази, ніж шляхетність.

КУРТ. Тож я можу вважати, що вже відомщений, хоча й не мстився.

АЛІСА. Я закохана в помсту, для мене акт розплати – це вияв справедливості. Я радію, коли зло буває покаране!

КУРТ. Ти й далі незрушно стоїш на своєму!

АЛІСА. Й до скону стоятиму, а коли трапиться, що прошу ворогові чи покохаю його – це буде тільки облуда!

КУРТ. Алісо! Часом потрібно втаїти щось, не помітити усього! Це й називається – вибачливість. Вона потрібна кожному з нас.

АЛІСА. Тільки не мені! Я завжди грала відкритими картами.

КУРТ. Сильно сказано!

АЛІСА. Радше, надто м'яко! Чого я тільки не натерпілася від цього чоловіка, хоч ніколи його не кохала!

КУРТ. Чом же ти вийшла за нього, Алісо?

АЛІСА. Коли б я знала!.. Бо він узяв мене! Спокусив! Не знаю! Хотілося зробити добру партію, потрапити до товариства...

КУРТ. І ти покинула своє мистецтво.

АЛІСА. Зневажила... Однак ти знаєш, він мене ошукав! Обіцяв солодке життя... розкішний дім... а насправді були самі борги... Золота – тільки й усього, що на його мундирі, та й воно фальшиве! Він ошукав мене!

КУРТ. Стривай! Коли молода людина закохується, майбутнє ввижається щасливим... і треба вибачити, коли надії не збуваються. Я також винен, що мої сподівання виявилися ілюзорними, хоча не вважаю, ніби комусь затуманив голову... Що ти там бачиш, на тих валах?

АЛІСА. Дивлюсь, чи він не впав.

КУРТ. Упав?

АЛІСА. На жаль, не впав! Він мене завше дурить!

КУРТ. Піду врешті до лікаря й до судді.

АЛІСА (*сідає біля вікна*). Иди, мій любий. А я посиджу й почекаю. Навчилась уже чекати.

## АНТРАКТ

*Та сама декорація, тільки при денному світлі.  
І так само, як дотепер, ходить на валах біля батареї вояк.*

АЛІСА (*сидить у кріслі праворуч, в неї сиве волосся*).

КУРТ (*стукає, увіходить зліва*). Добридень, Алісо!

АЛІСА. Добридень, мій любий! Сідай, прошу!

КУРТ (*сідає в крісло зліва*). Корабель пристає до порту!

АЛІСА. Я знаю, що на нас чекає, якщо Едгар прибув на ньому.

КУРТ. Він на кораблі. Я помітив, як блищить його шолом! Що він робив у місті?

АЛІСА. Легко здогадатись. Одягнув парадний мундир – значить, шикувався до полковника, а що вдягнув візитові рукавички, то, звичайно, мав намір відвідати ще когось.

КУРТ. Ти помітила, який він спокійний був учора? Зовсім інша людина, відколи покинув пити. Такий врівноважений, стриманий, делікатний.

АЛІСА. Знаю. Коли б цей чоловік завжди був тверезий, він би став загрозою для всіх на світі. Це просто щастя, що пристрасть до віскі зробила Едгара смішним і нешкідливим!

КУРТ. Джин з пляшки покарав його!.. Але ти бачиш, відколи на нього впала тінь смерті, він сповнений гідності і щойно пробуджена думка про безсмертя наче примушує його інакше дивитись на життя.

АЛІСА. Помиляєшся! Він сповнений лихих намірів. І не довіряйся його словам, він дурить зумисне, такого інтригана тільки пошукати...



КУРТ *(приглядається до Аліси)*. Алісо! Що це? Ти посивіла за ці дві ночі!

АЛІСА. Ні, дорогенький мій, я давно вже геть сива, тільки перестала підфарбовувати волосся, відколи чоловік мій зробився наче мертвий! Двадцять п'ять років у фортеці... ти знав, що тут раніше була в'язниця?

КУРТ. В'язниця? Справді, досить поглянути на ці стіни...

АЛІСА. І на моє обличчя! Навіть діти стали бліді, наче в'язні.

КУРТ. Я не можу уявити собі дитячого гамору в цих мурах.

АЛІСА. Нема нічого дивного, що він тут рідко лунає. Двоє тих, котрі померли, зів'яли без світла!

КУРТ. І що ж чекає на нас, Алісо?

АЛІСА. Вирішальна битва! Проти нас з тобою. В його очах я бачила знайомий блиск, коли ти читав телеграму від Юдит. Звичайно, блискавка мала влучити в Юдит, але ж ти знаєш – Юдит не досяжна для його стріл, отож уся лють упала на тебе!

КУРТ. І як ти гадаєш, які в нього наміри щодо мене?

АЛІСА. Годі передбачити, але він володіє дивовижною здатністю – чи то пак дивовижним даром вивідувати чужі таємниці, ти ж зауважив, Курте, як він учора цілий день неначе жив справами твого карантину, як хотів утамувати спрагу твоїми проблемами, проблемами твоїх дітей... Едгар – пожирач людей! Я його знаю... Едгарове власне життя спливає чи вже сплигло...

КУРТ. Мені також здається, що він уже десь у потойбіччі. Обличчя фосфоризує, наче він розкладається... очі спалахують, мов блукаючі вогники на могилах чи на драговинні... Тихо, він іде! Тобі спадало на думку, що він міг би приревнувати?

АЛІСА. Яке там, він занадто самовпевнений! “Покажи мені чоловіка, до котрого я міг би ревнувати!” Це його слова!

КУРТ. Тим краще, навіть у його вадах є щось позитивне! Слухай, може, вийти йому на-встріч і привітатись?

АЛІСА. Не будь надто привітний, бо він вважатиме тебе нещирим. А коли він брехатиме, вдавай, наче віриш усьому. Я навчилась тлумачити його брехні й завше можу осягнути правду, скориставшись своїм власним кодом!.. Я передчуваю лихо..., але ти, Курте, тримай себе в руках. Моя єдина перевага в нашій безконечній боротьбі полягала в тому, що я завжди була твереза і могла розважливо мислити... Він програвав через своє віскі!... А тепер побачимо!

КАПІТАН *(увиходить зліва, в парадному мундирі, касці, плащі, білих рукавичках. Спокійний, сповнений гідності, але блідий і з синцями під очима. Йде, спотикаючись, потім сідає, не скидаючи каски й плаща, здаля від Аліси й Курта, з правого боку сцени. Під час розмови тримає шаблю між колінами)*. Добридень! Даруйте, що відразу сідаю, але я трохи втомився.

КУРТ І АЛІСА. Добридень!

АЛІСА. Як здоров'я?

КАПІТАН. Досконало! Тільки трохи втомився.

АЛІСА. Що нового в місті?

КАПІТАН. Усяка всячина. Між іншим, я був у лікаря. Він запевняє, що це все пусте, я ще житиму, років з двадцять протягну, якщо подбаю про себе.

АЛІСА *(Куртові)*. Бреше! *(Капітанові)*. Приємно чути, дорогенький!

*Мовчанка. Капітан поглядає то на Алісу, то на Курта, ніби просить їх продовжити розмову.*

КАПІТАН. Ти щось сказала?

АЛІСА. Ні, нічого!

КАПІТАН (*спроквола*). Послухай-но, Курте...

АЛІСА (*до Курта*). Бачиш, таки заговорив!

КУРТ (*киває головою*).

КАПІТАН. Я познайомився з різними людьми... і поміж іншими там був... молодий волонтер (*зволікаючи*) – артилерист (*навза, під час якої Курт виявляє занепокоєння*). А оскільки... нам бракує волонтерів... саме тут бракує, то я домовився з полковником, він відрядить хлопця до нас... Курте, я гадаю, ти повинен тішитися, тим більше, коли скажу тобі, що це... твій власний син!

АЛІСА (*до Курта*). Вампір! Тепер ти сам бачиш!

КУРТ. За нормальних умов це справді мало б тішити батька, але в моїй ситуації це нестерпно боляче!

КАПІТАН. Чому? Я не розумію!

КУРТ. І не треба! Досить, що я не хочу...

КАПІТАН. Ах так, ось якої ти думки!.. Тоді знай, що цього хлопця вже відрядили сюди й буквально від цієї миті він підпорядковується моїм наказам.

КУРТ. Коли так, я примушу його перейти до іншого полку!

КАПІТАН. Не примусиш: ти позбавлений будь-яких прав на свого сина!

КУРТ. Позбавлений?

КАПІТАН. Суд передав опіку над дітьми їхній матері!

КУРТ. Я зв'язуся з нею!

КАПІТАН. Нема потреби!

КУРТ. Нема потреби?

КАПІТАН. Бо я вже це зробив! Отак!

КУРТ (*підводиться, але відразу ж осувається на крісло*).

АЛІСА (*до Курта*). Він повинен померти!

КУРТ. Людожер!

КАПІТАН. Так, я вже це зробив. (*Звертається до Аліси й Курта*). Ви щось казали?

АЛІСА. Ні! Ти що – погано чуєш?

КАПІТАН. Так, трохи є... але підійди ближче, я скажу тобі щось віч-на-віч.

АЛІСА. Віч-на-віч? Але навіщо? Присутність свідка може знадобитися обом сторонам.

КАПІТАН. Слушно, Алісо, завше добре подбати про свідків!... Але насамперед скажи, ви підготували заповіт?

АЛІСА (*подає йому документ*). Його уклав сам аудитор!

КАПІТАН. На твою користь!.. Гаразд!.. (*Читає документ, опісля рве його старанно на клатки, кидає їх на підлогу*). Ось тобі! Ось тааак!

АЛІСА (*до Курта*). Ти бач, яка це людина?

КУРТ. Нелюд!

КАПІТАН. Так! Я хотів би повідомити Алісу...

АЛІСА (*знервовано*). Будь ласка!

КАПІТАН (*спокійно, як і досі*). Згідно з віддавня виявленим тобою прагненням припинити

це злиденне життя в нещасливому шлюбі і в зв'язку з відсутністю вияву любови до чоловіка й дітей, водночас враховуючи твоє недбале ставлення до виконання обов'язків господині, я подав сьогодні до суду прохання про розлучення!

АЛІСА. Ах так! На якій такій підставі?

КАПТАН *(продовжує спокійно)*. Окрім вищевказаних причин, у мене є суто особисті! А саме – оскільки з'ясовано, що я можу прожити ще років з двадцять, я маю намір замінити цей невдалий шлюб на відповідніший, тобто поєднати свою долю з жінкою, котра, виявляючи відданість чоловікові, принесе в посагові ще й молодість і – щиро кажучи – бодай крихту жіночої вроди!

АЛІСА *(знімає з пальця обручку й кидає Капітанові)*. Прошу!

КАПТАН *(піднімає обручку й кладе в кишеньку камізельки)*. Вона жбурляється обручкою! Ласкаво прошу свідка звернути на це увагу.

АЛІСА *(підводиться обурена)*. І ти збираєшся вказати мені на двері й привести іншу жінку? До мого дому?

КАПТАН. Н-ну!

АЛІСА. Коли так, поговоримо відверто! Курте, кузене Курте, ось цей чоловік намагався вбити свою дружину.

КУРТ. Замах на життя?

АЛІСА. Так, він штовхнув мене в море!

КАПТАН. Свідків не було!

АЛІСА. Він бреше! Юдит бачила!

КАПТАН. Ну то й що?

АЛІСА. Вона може засвідчити!

КАПТАН. Не може. Вона каже, що нічого не бачила.

АЛІСА. Ти навчив це дитя брехати!

КАПТАН. У цьому не було потреби, ти дала їй урок раніше.

АЛІСА. Ти бачився з Юдит?

КАПТАН. Так, бачився!

АЛІСА. О Боже! О Боже!

КАПТАН. Фортеця капітулювала! Ворогові дозволено відступити за десять хвилин. Десять хвилин! Годинник на столі! *(Стоїть, тримаючи руку на серці)*.

АЛІСА *(підходить до Капітана й торкає його за плече)*. Що з тобою?

КАПТАН. Не знаю!

АЛІСА. Хочеш чогось? Дати чогось напитись?

КАПТАН. Віскі? Ні, ні, я не хочу помирати! Слухай! *(Випроставшись)*. Не торкайся мене! Десять хвилин, або залогу буде знищено! *(Вихоплює шаблю)*. Десять хвилин!

*Йде углиб сцени*

КУРТ. Що він за людина така!

АЛІСА. Дідько, а не людина!

КУРТ. Що йому треба від мого сина?

АЛІСА. Хоче зробити з нього свого заручника, щоб мати владу над тобою; хоче ізолювати тебе від властей на острові... Знаєш, цей острів люди називають “маленьким пеклом”.

КУРТ. Звідки я міг знати!.. Алісо! Ти перша жінка, яка викликала в мене співчуття. Всі інші, здається, варті своєї долі.

АЛІСА. Курте, не покидай мене! Прошу, не йди, він мене б’є... Він мене бив двадцять п’ять років... на очах у дітей... він штовхнув мене в море...

КУРТ. Я відрікаюся від нього. Давню зневагу, цькування – я все готовий був пустити внепам’ять, я прийшов сюди без крихти гніву, простив йому навіть тоді, коли ти сказала, що це Едгар розлучив мене з моїми дітьми... Простив, бо він ослаб, він опинився за крок від смерті! Але тепер, коли він хоче позбавити мене сина... ні, тепер він мусить умерти... він – або я!

АЛІСА. Добре! Ми не здамо фортецю! Ми висадимо її в повітря! Хай він загине! Хай загине, хоч би й нам довелося укупі з ним піти з життя! Я подбаю про порох!

КУРТ. Спершу я не відчув урази, потім виникло бажання тікати звідси, бо зненацька почав заражатись вашою ненавистю. Але тепер прагну ненависти до цього чоловіка, як до найлютішого зла!... Що будемо робити?

АЛІСА. Скористаймося тактикою, котрої він сам навчив мене! Пошукаємо собі спільників серед його ворогів!

КУРТ. Як йому вдалося розшукати мою дружину? Чому ця пара не стрілася раніше? Від їхнього єдиноборства земля б двигтіла.

АЛІСА. Однак тепер ці братні душі стрілися! Ні, ми будь-що повинні розлучити їх! Я здогадуюсь, де його слабке місце, я давно вже це підозрювала...

КУРТ. Скажи, хто найлютіший ворог Едгара на острові?

АЛІСА. Інтендант!

КУРТ. Чесний чоловік!

АЛІСА. Так! Він знає те, що я... що мені відомо! Що Капітан виробляв і всі інші!

КУРТ. Що ти маєш на увазі?

АЛІСА. Зловживання!

КУРТ. Жах! Я умиваю руки!

АЛІСА. Ха! Ха! Ти не здатний поконати ворога!

КУРТ. Колись би міг, але тепер уже ні.

АЛІСА. Чому?

КУРТ. Бо зробив відкриття... Справедливість візьме гору сама собою.

АЛІСА. Аякже, дожидайся біля моря погоди! А тим часом він забере в тебе сина! Поглянь на мою сивину... Торкнись мого волосся, воно ще густе!... Він надумав знову оженитися, отже, я теж зможу зробити це... Я вільна! Через десять хвилин він опиниться в клітці, ось тут унизу (*тупає ногою об підлогу*), під нами... і я танцюватиму над ним, танцюватиму “Боярський марш” (*починає танок, узявшись у боки*). Ха! Ха! Ха! Я гратиму на фортеп’яно так, щоб він мене почув! (*Тарабанить по клавішах*). О, ворота фортеці відчиняться і вартовий із шаблею на похваті пильнуватиме вже його, тільки його! Я вільна, вільна!

КУРТ (*дивиться на неї пожадливо*). Алісо! Ти що, теж чортиця?

АЛІСА (*стає на крісло й знімає лаврові вінки*). Лаври я заберу, коли піду звідси... Лаври тріумфу! І ці розвіяні стрічки! Злегка припорошені, однак вічно зелені лаври... Як моя молодість! Я не стара ще, Курте!

КУРТ (*з блискучими очима*). Чортиця!



АЛІСА. У цьому маленькому пеклі!... Послухай, я піду перевдягнусь... *(розпускає коси)*. Це potrиває дві хвилини... за дві хвилини дійду до Інденаната... а потім фортеця злетить у повітря!

КУРТ *(так само)*. Чортиця!

АЛІСА. Ти завжди так казав, ще в дитинстві! Пам'ятаєш, коли ми були дітлахами й заручились! Ха! Ха! Ти був такий несміливий...

КУРТ. Алісо!

АЛІСА. Так, так! Боязкий! І це тобі дуже личило! Бачиш, трапляються рішучі жінки, вони люблять нерішучих чоловіків... і трапляються несміливі чоловіки, котрим до вподоби рішучі жінки!.. Ти трішечки любив мене тоді, правда, Куртеє?

КУРТ. Що це зі мною? Світ перевернувся! Де я?

АЛІСА. Ти в акторки! І вільні манери не заважають їй бути дивовижно розкішною жінкою! Так, так! Вільна, вільна, вільна! Не дивись, я хочу перевдягнутися!

КУРТ *(підбігає, бере її на руки, підносить вгору й кусає в шию, аж Аліса скрикує. Потім враз кидає її на шезлонг і вибігає ліворуч)*.

#### *Падає завіса*

*Та сама декорація. Вечір. Вартового біля батареї все ще видно через вікно у глибині сцени. Лаврові вінки зависли на спинці крісла. Лампа під стелею засвічена. Чутно тиху музику.*

*Капітан, блідий, в окулярах, з запалими очима, сивуватий, у витертому мундирі. Взутий у чоботи для їзди верхи. Сидить біля письмового стола й розкладає пасьянс.*

*Музика, що звучала в антракті, не замовкає і після підняття завіси, аж поки з'явиться новий персонаж. Капітан далі розкладає пасьянс, вряди-годи здригаючись, підводить голову, тривожно прислухається.*

*Підходить до буфета, однак поскрипування віконної рами сполохало його, він озирється: що там таке? Виймає з буфета три темні чотирикутні пляшки з віскі, придивляється до них пильно – і жбурляє через вікно. Виймає зі скриньки сигару, нюхає одну теж, викидає за вікно.*

*Скинувши окуляри, чистить їх і перевіряє, чи добре бачить крізь скло. Викидає й окуляри через вікно; тиняється кімнатою, спотикаючись поміж меблями, наче наосліп, і запалює на секретері свічник з шістьма свічками. Помічає лаврові вінки, бере їх і рушає до вікна, але передумавши, повертається назад. Знімає з фортепіано серветку, обережно сповиває нею вінки, бере з письмового столу шпильку й заколює ріжки серветки, опісля кладе все те на крісло. Підходить до фортепіано, грюкає кулаками по клавіатурі, опускає кришку клавіатури, замикає її на ключ, викидає і його за вікно. Засвічує свічки на фортепіано, йде до етажерки, бере портрет дружини, розглядає його й дере на дрібні шматочки, кидаючи їх на підлогу. Скриплять віконні завіси. Капітан знову жахається.*

*Заспокоївшись, бере до рук фотографії сина й доньки, торкається злегка устами й ховає в нагрудній кишені. Решту фотографій зіштовхує ліктем на підлогу й чоботом зсовує до купи. Вреїті втомлено опускається в крісло біля письмового столу, хапається за серце. Запалює свічник на столі й зітхає, втуплюючись очима перед себе, наче в якогось привида... Опісля знову підводиться, наближається до секретера; відкриває його й виймає звідти пачку листів, перев'язаних блакитною шовковою стрічкою, кидає їх у ніч. Замикає секретер. Затріцав телеграф і одразу ж вмовк. Капітан здригається, наче смертельно наляканий, і завмирає, притиснувши руку до серця. Він ще прислухається, але, не вловивши жодних звуків у телеграфі, так само прислухаючись, іде до дверей, що зліва; рвучко відхиляє їх, переступає через поріг і повертається назад, тримаючи на руках kota, гладячи його по спинці. Опісля виходить праворуч. Музика замовкає.*

АЛІСА (*з'являється з глибини сцени, одягнена як для прогулянки, волосся чорне, капелюшок, рукавички; розглядається з подивом довкруг, її увагу привертають запалені свічки*).

КУРТ (*увиходить зліва, знервований*).

АЛІСА. Нагадує різдвяний вечір!

КУРТ. Нехай собі!

АЛІСА (*протягає йому руку для поцілунку*). Подякуй мені!

КУРТ (*цілує Алісі руку, знеохочений*).

АЛІСА. Маємо шестеро свідків, з них четверо надійні, як мур! Рапорт відправлено, а відповідь надійде телеграфом – сюди, до цієї фортеці!

КУРТ. Он як!

АЛІСА. “Он як”! Міг би й подякувати!

КУРТ. Чому він засвітив стільки свічок?

АЛІСА. Боїться темряви, от чому! Поглянь на телеграф! Чи це не нагадує тобі ручку від кавового млинка – меле й меле, а зернятка тріщать... ніби комусь рвуть зуби...

КУРТ. Що він тут робив у кімнаті!

АЛІСА. Здається, зібрався кудись переселитися. До пекла він переселиться, ось куди!

КУРТ. Алісо, не говори так! Я думаю, це недостойно... Він був моїм приятелем у молоді літа й не раз підтримував у скрутні хвилини... Мені його жаль!

АЛІСА. А мене тобі не жаль? Я ж не зробила нічого лихого, а довелося пожертвувати кар'єрою задля цього монстра!

КУРТ. Пожертвувати кар'єрою! Вона що – справді була аж така блискуча?

АЛІСА (*розлючено*). Що ти верзеш! Та ти знаєш, хто я, ким я була?

КУРТ. Ну, ну, ну!

АЛІСА. І ти теж уже починаєш!

КУРТ. Уже?

АЛІСА (*кидається Куртові на шию, цілує його*).

КУРТ (*обнімає Алісу, кусає в шию, Аліса кричить*).

АЛІСА. Ай, ти кусаєш мене!

КУРТ (*не владний над собою*). Так, я хочу вп'ястися в твою горлянку, як рись, і спивати твою кров! Ти розбудила в мені хижого звіра, якого я так довго намагався вбити в собі самозреченням і самоїдством. Коли я опинився тут, я вважав себе бодай трохи кращим за вас, але тепер саме я найнікчемніший! Відколи ти постала переді мною в усій своїй відвертій наготі, відколи засліпила мене пристрастю, я відчуваю всю силу зла. Бридке стає враз прекрасним, а добро гидким і безсилим! Іди сюди, я задушу тебе... цілунками... Алісо! (*Обіймає її*).

АЛІСА (*показує йому свою ліву руку*). Бачиш слід від кайданів, які ти розірвав? Я була рабою, а відтепер я вільна.

КУРТ. Але я візьму тебе в неволю... полоню тебе...

АЛІСА. Ти?

КУРТ. Я.

АЛІСА. Мені якоїсь миті здалося, що ти... проповідник.

КУРТ. Проповідник?

АЛІСА. Ти говорив щось про первородний гріх...

КУРТ. Хіба?

АЛІСА. Ніби явився читати мені літанію.

КУРТ. Справді? Слухай, за якусь годину ми будемо в місті! Тоді ти побачиш, хто я такий.

АЛІСА. А ввечері підемо до театру, покажемося людям. Він згорить від сорому, бо я втекла від нього! Ти розумієш?

КУРТ. Починаю розуміти! В'язниця – це ще не все...

АЛІСА. Звичайно, це не все! Ганьба – ось що потрібне!

КУРТ. Чудний цей світ! Ганебно чиниш ти, а ганьба спадає на його голову!

АЛІСА. Що ж, коли світ такий дурнувятий!

КУРТ. Здається, ці тюремні мури всотали в себе всю мерзоту злочинних душ. Досить дихнути, щоб увібрати її в себе! Ти, мабуть, думала про театр і вечерю. Я думав про свого сина.

АЛІСА (*вдаривши його рукавичкою по устах*). Дурнику!

КУРТ (*підняв руку, щоб дати їй ляпаса*).

АЛІСА (*відступає*). Tout beau.

КУРТ. Даруй мені!

АЛІСА. На коліна!

КУРТ (*падає навколішки*).

АЛІСА. Чолом!

КУРТ (*схиляється чолом до підлоги*).

АЛІСА. Цілуй мої пантофлі!

КУРТ (*цілує*).

АЛІСА. Ніколи більше не наважуйся... Підведись!

КУРТ (*підводиться*). До чого я дійшов! Куди я потрапив?

АЛІСА. Сам знаєш!

КУРТ (*роззирається з жахом*). Мені здалося... ніби я у пеклі.

КАПІТАН (*увиходить з правого боку, знесилено спирається на паличку*). Чи можна мені поговорити з Куртом? Сам на сам.

АЛІСА. Йдеться про добровільний відступ війська?

КАПІТАН (*сідає біля кравецького столика*). Будь ласка, Курте, сядь біля мене. А ти, Алісо, чи не дала б ти нам на хвильку... спокій?

АЛІСА. Ще чого!.. Нові сигнали... (*до Курта*). Я тебе прошу, сядь!

КУРТ (*неохоче сідає*).

АЛІСА. І послухай, що можуть сказати вік і досвід... А коли б надійшла телеграма... поклич мене! (*Виходить ліворуч*).

КАПІТАН (*з гідністю, перечекавши мить*). Ти збагнув сенс людського буття, такого от, як моє, як – наше?

КУРТ. Ні. Так само, як не збагну сенсу власного призначення.

КАПІТАН. Навіщо вся ця метушня?

КУРТ. У найкращі хвилини свого життя я вірив, що сенс його якраз у тому й полягає, щоб не докопуватися до сенсу, а просто скорятися необхідності.

КАПІТАН. Скорятися! Без точки опори я не можу скорятися...

КУРТ. Дуже слушно, але як математик, ти, мабуть, повинен уміти шукати ту невідому точку, коли в твоєму розпорядженні є декілька відомих...

КАПІТАН. Я шукав – але не знайшов!

КУРТ. Вочевидь, ти помилився в підрахунках, почни спочатку!

КАПІТАН. Доведеться!... Скажи, звідки в тебе така зневіра?

КУРТ. Пустка... Все не так, як тобі здається...

КАРІТАН. Таж ти, мабуть, помітив, що я сприймав сенс буття зовсім просто: розділяй! Перекреслюй і простуй далі! Спершу я забезпечувався добрячим міхом, скидав туди всі свої приниження, а коли міх наповнювався, я викидав його у море! Навряд чи ще хтось зазнавав таких принижень. Та я перекреслив їх, піднісся над ними – і вони для мене більше не існують!

КУРТ. Я помітив лишень, що ти вигадав своє власне життя і все своє оточення!

КАПІТАН. А як я міг жити інакше? Як би міг витримати... *(хапається за серце)*.

КУРТ. Що з тобою, Едгаре!

КАПІТАН. Паскудно! *(павза)*. Вигадкам, як ти це називаєш, прийшов кінець. З'явилася оголена дійсність... Як це нестерпно! *(Продовжує плаксиво, як старець з одвислою щелепою)*. Бачиш, мій любий друже... *(опанувавши себе, говорить як завше)*. Вибач!.. Сьогодні, коли я був у місті й бесідував з лікарем... *(знову плаксиво)*... він сказав, що це все, гаплик... *(як звичайно)* ... урветься моя нитка! Недовго зосталось!

КУРТ. Він так сказав?

КАПІТАН *(скиглиць)*. Так, він так сказав!

КУРТ. Ти одурив нас?

КАПІТАН. Що? Ах так... ні, то неправда!

### *Павза*

КУРТ. І все решта – також вигадки?

КАПІТАН. Про що мій брат говорить?

КУРТ. Про те, що мій син прибуде сюди як волонтер!

КАПІТАН. Уперше чую!

КУРТ. Знаєш, твоя здатність викреслювати власні негідні вчинки просто незбагненна!

КАПІТАН. Не втямлю, що там каже мій брат!

КУРТ. Отож, тобі кінець!

КАПІТАН. Так, зосталася якась дещиця!

КУРТ. Чекай, то може, ти не починав і справи про розлучення, що так принизило б твою дружину?

КАПІТАН. Розлучення? Що за бридня! Уперше чую!

КУРТ. Признайся: ти тоді брехав?

КАПІТАН. Брат мій вживає такі страшні слова! Нам всім бракує вміння вибачати!

КУРТ. Ти усвідомив це?

КАПІТАН *(категорично, чітко)*. Так, усвідомив! Тому прости мені, Курте! Прости мені все!

КУРТ. Це слово мужа! Тільки я не маю що тобі прощати! І я уже не той, за кого ти мене маєш! І аж ніяк не той, хто гідний вислухати твою сповідь.



КАПТАН (*чітко*). Життя було надміру дивовижне! Усе так суперечливо, усе так кепсько від раннього дитинства... а люди всі такі лихі, що й сам стаєш лихим...

КУРТ (*знервовано міряє кроками кімнату, кидаючи погляд на телеграф*).

КАПТАН. На що ти дивишся?

КУРТ. Можна, я вимкну телеграф?

КАПТАН. Ні, краще не треба!

КУРТ (*дедалі тривожніше*). Що за людина – комендант батареї Естберг?

КАПТАН. Чесний чоловік, тільки трохи корисливий.

КУРТ. А інтендант?

КАПТАН. Якщо по правді, то він мій ворог, але я не можу сказати про нього нічого лихого.

КУРТ (*визирає у вікно, де видно, як повільно сунеться ліхтарня*). Що це вони там виробляють з ліхтарнею? Он там, на батареї?

КАПТАН. З ліхтарнею?

КУРТ. Там хтось іде з ліхтарнею!

КАПТАН. Мабуть, наряд.

КУРТ. Що воно таке?

КАПТАН. Кілька солдатів і констебль. Запроторять за ґрати якогось бідолаху!

КУРТ. Ох!

КАПТАН. Послухай, тепер, коли ти вже ближче познайомився з Алісою, що ти про неї думаєш?

КУРТ. Не знаю, що й сказати... я не надто розбираюся в людях! Аліса для мене така ж загадкова, як ти, і як я сам! Я досягаю віку, коли досвід примушує визнати: нічого не тямлю, нічого не розумію... Але однаково хочеться заглибитись у сутність людських учинків... Чому ти штовхнув її в море?

КАПТАН. Звідки я знаю! Вона стояла на містку, й мені здалося таким природним, щоб вона опинилася в морі.

КУРТ. І ти ніколи не жалкував про це?

КАПТАН. Ніколи!

КУРТ. Як дивно!

КАПТАН. Настільки дивно, що аж не можу повірити: невже це я сам допустився такої підлоти.

КУРТ. Тобі не спадало на думку, що вона помститься?

КАПТАН. Мабуть, вона вже помстилась, і це теж цілком природно, інакше й не могло бути.

КУРТ. Ти так легко прийшов до цього цинічного висновку?

КАПТАН. Відколи я зазирнув у вічі смерті, життя обернулося до мене іншим боком... Слухай, якби тобі довелося стати суддею поміж мною та Алісою, кому б ти визнав слушність?

КУРТ. А нікому! Зате обом вам щиро співчував би, і тобі, може, трішечки більше.

КАПТАН. Подай мені руку, Курте!

КУРТ (*простягає руку, а другу кладе на плече Капітанові*). Старий мій друже!

АЛІСА (*з'являється зліва, в руці парасолька*). Ах, як зворушливо, яка щира приязнь!.. Телеграма ще не прийшла?

КУРТ *(холодно)*. Ні!

АЛІСА. Якесь дурна затримка. Мене бере нетерплячка, і хочеться прискорити події! Увага, Курте, я готова до останнього пострілу. Ще мить – і він поранений. Спершу набой – мені відома наука стрільби, отой знаменитий підручник про карабін, п'ять тисяч нерозпроданих примірників... А опісля – цілься! – бабах! *(Ціляє парасолькою)*. – Як там твоя нова дружина? Та молоденька, ота красуня-незнайомка? Не знаєш! Зате я знаю, як ведеться моєму коханому! *(Обіймає Курта за шию й цілує його, але Курт відштовхує її)*. З ним усе гаразд, просто йому ще бракує відваги!... Ти, мерзотнику, я тебе ніколи не кохала! А ти був занадто самовпевнений, щоб ревнувати! Ти навіть не помітив, як я обвела тебе довкруг пальця!

КАПІТАН *(вихопивши шаблю, кидається до Аліси, розмахує зброєю, але влучає тільки в меблі)*.

АЛІСА. Рятуйте! Пробі! Поможіть!

КУРТ *(стоїть незворушно)*.

КАПІТАН *(падає з шаблею в руці)*. Юдит! Дитино, відомсти за мене!

АЛІСА. Нарешті! Він помер!

КУРТ *(відступає до дверей в глибину сцени)*.

КАПІТАН *(підводиться)*. Ще ні! *(Ховає шаблю в піхви, йде, щоб сісти біля кравецького столика)*. Юдит! Юдит!

АЛІСА *(наближається до Курта)*. Я йду – з тобою!

КУРТ *(відштовхує її, Аліса падає на коліна)*. Забирайся до пекла, геть, звідкіль прийшла! Прощавай навіки! *(Рушає до дверей)*.

КАПІТАН. Курте, не залишай мене самого. Вона уб'є мене!

АЛІСА. Курте, не йди, не покидай мене! Не кидай нас...

КУРТ. Прощайте! *(Виходить)*.

АЛІСА *(переходить на іншу позицію)*. Який негідник! І це твій друг?

КАПІТАН *(лагідно)*. Прости мені, Алісо, й ходи сюди. Іди, іди!

АЛІСА *(до Капітана)*. Більшого негідника й облудника відколи живу не бачила! Ти, Едгаре, ти – ось хто справжній мужчина!

КАПІТАН. Алісо, слухай! Мені залишилося недовго...

АЛІСА. Невже?

КАПІТАН. Лікар мені сказав...

АЛІСА. То всі твої теревені – теж неправда?

КАПІТАН. Так, Алісо.

АЛІСА *(безтямно)*. Ах! Що я накоїла!

КАПІТАН. Зарадити можна всьому на світі.

АЛІСА. Ні, Едгаре! Не всьому!

КАПІТАН. Вихід завжди знайдеться, треба тільки забути і простувати далі!

АЛІСА. Телеграма! Ах, ця телеграма!

КАПІТАН. Яка ще телеграма?

АЛІСА *(кидається навколішки перед Капітаном)*. Чи ж то ми прокляті? Чому все так мало статися? Себе... ні, нас обох я знищила! Навіщо ти дурив мене? І нащо він з'явився, цей спокусник! Ми загинули! Все можна виправити, вибачити, зітерти з пам'яті, будь тільки великодушний!

КАПТАН. Що ж там таке, чого не можна простити? Чи я тобі чогось не вибачив?

АЛІСА. Правда... Едгаре, але тепер – нічого не поправиш, не зарадиш!

КАПТАН. Не можу здогадатись, про що йдеться, хоча вже звідав усі твої підступні штучки...

АЛІСА. Ох, якби я могла з цього виборсатись! Якби я з цього вибралась! Я б доглядала тебе... Едгаре, я б кохала тебе!

КАПТАН. Що я чую? Це не омана? Нічого не можу зрозуміти.

АЛІСА. Ніхто на світі не здатний нам допомогти... Жодна людина...

КАПТАН. Невже ніхто?

АЛІСА (*зазирає Капітанові в очі*). Не знаю!.. Що буде з дітьми?.. Зганьблене ім'я..?

КАПТАН. То ти зганьбила наше ім'я?

АЛІСА. Ні, не я! Не я!.. Їм доведеться покинути школу! Вони будуть у житті такі ж самотні, як ми, такі ж лихі, як ми... Зачекай, і з Юдит ти також не зустрічався?

КАПТАН. Ні. Але забудь про це!

*Туркоче телеграф. АЛІСА зривається.*

АЛІСА (*кричить*). Лихо... яке лихо зараз упаде на нашу голову! (*До Капітана*). Не слухай його!

КАПТАН (*спокійно*). Гарзд. Не буду. Не буду, дитино моя люба, заспокойся. Не буду...

АЛІСА (*стоїть біля телеграфа, спинається на пальці, щоб зазирнути у вікно*). Не слухай!

КАПТАН (*затуляє вуха*). Добре, голубко! Ось бачиш, я затулив вуха!

АЛІСА (*падає навколішки з простягнутими руками*). Рятуй нас, Господи! Іде наряд! (*Хлипає*). О Боже, всемогутній Боже!

*Ворушить губами, наче змовляє тиху молитву.  
Телеграф тріскає ще якусь мить, з нього вислизає вузька смужка паперу,  
і врешті запановує тиша.*

АЛІСА (*підводиться, відриває смужку паперу й читає про себе. Потім зводить погляд до неба, підходить до Капітана, цілує його в чоло*). Вже все позаду! Нічого важливого... (*Сідає в крісло й схлипує, притулившись до вуст хустинку*).

КАПТАН. Ну і яка ж там у тебе таємниця?

АЛІСА. Не допитуйся! Усе обійшлося!

КАПТАН. Як скажеш, моя дитинко!

АЛІСА. Три дні тому ти б мене так не назвав...

КАПТАН. Гм, моя любко! Перший серцевий напад так мене скрутив, що я вже був одною ногою в могилі. Не пригадую, що я там бачив, але враження збереглося.

АЛІСА. Враження? Яке?

КАПТАН. Передчуття чогось кращого.

АЛІСА. Кращого?

КАПТАН. Так! Бо хто сказав, ніби життя – тільки ось тут? Я, по правді, ніколи в це не вірив. Тут – смерть або щось гірше!

АЛІСА. А що ж ми?

КАПІТАН. Краяти душу одне одному – мабуть, у цьому полягало наше земне призначення... Принаймні, так воно здається.

АЛІСА. Ми краями душу одне одному?

КАПІТАН. А хіба ні? Якого розгардіяшу ми наробили! (*Роззирається навколо*). Поприбираємо за собою? І впорядкуємо усе?

АЛІСА (*підводиться*). Так, якщо це можливо!

КАПІТАН (*оглядає кімнату*). Одного дня надто мало, щоб з цим упоратися! Надто мало!

АЛІСА. Тоді два дні! Є досить часу!

КАПІТАН. Будемо сподіватись.

*Павза.*

КАПІТАН (*знову сідає*). А ти – і цього разу не звільнилась! Я вільний – ти на мене пута не наклала!

АЛІСА (*вражена*).

КАПІТАН. Дивуєшся? Я знав, що ти хотіла запроторити мене до в'язниці, але я переступаю через це!... За тобою водилися ще не такі гріхи!

АЛІСА (*не знаходить відповіді*).

КАПІТАН. Та й я ніколи не був безневинним ягням.

АЛІСА. І тепер я, мабуть, повинна стати тобі доглядальницею?

КАПІТАН. Вольному воля!

АЛІСА. А що я можу ще зробити?

КАПІТАН. Не знаю.

АЛІСА (*сідає, отупіла, розгублена*). Та це ж довічна мука! Невже цьому ніколи не буде краю?

КАПІТАН. Буде, якщо наберемось терпіння. Може, коли надходить смерть, саме й починається життя.

АЛІСА. Коли б так було!

*Павза*

КАПІТАН. Ти справді вважаєш, ніби Курт – облудник?

АЛІСА. Облудник...

КАПІТАН. А я так не думаю! Хоча – усяк, хто наблизиться до нас, стає лихим і покидає нас... Курт слабкодухий, а зло стожильне... (*Павза*). Зверни увагу, яким банальним зробилося життя! Колись збивало з ніг, а тепер тільки погрожує... Я майже певен, що через три місяці ми з тобою відсвяткуємо наше срібне весілля, а Курт – Курт буде за дружбу! І прийде доктор з Гердою... Інтендант виголосить промову, а комендант батареї скомандує "Многая літа"! Наскільки я знаю полковника, він з'явиться навіть без запрошення! – Смієшся? Пригадай срібне весілля Адольфа, ну, того, із стрілецького полку! Ще срібна наречена тоді вдягнула обручку на праву руку, бо наречений випадково врізав ножом їй безіменний палець на лівій руці.

АЛІСА (*тулить до рота хустинку, щоб погамувати сміх*).

КАПІТАН. Плачеш? Ах, ні, ти смієшся! Так, донцю, ми то ридемо, то сміємося! І не питай



мене, що справді слушне! Я читав у газеті, що один чоловік розлучався сім разів – отже, сім разів і одружувався. А в дев'яносто років знову зійшовся з першою дружиною. Оце кохання – і нема на те ради! Я так ніколи і не втямлю: життя – це щось поважне чи тільки фарс? Жартуючи, воно нам докучає, а споважнівши – відразу стає затишне і спокійне. Але коли ти врешті поводишся поважно й гідно, зненацька незвідь-хто бере тебе на глузи... От хоч би Курт... То як, святкуємо срібне весілля?

АЛІСА (*мовчить*).

КАПІТАН. Погоджуйся, Алісо! Вони з нас будуть лахи дерти – але що з того? Ми теж по-сміємось або вдамо поважних, залежно від обставин.

АЛІСА. Згода! Як скажеш, Едгаре!

КАПІТАН (*повагом*). Отже, срібне весілля! (*Підводиться*). Переступити – і далі йти, Алісо! Ходім, Алісо!

*З шведської переклали Наталя Іваничук, Ніна Бічужа*

*Переклад здійснено за:*

*Strindberg A. Dödsdansen. Samlade Verk, vol.44*

*Stockholm, Norstedts, 1988*

*Стріндберг А. Танець смерти. Зібрані твори, т.44*

*Стокгольм, в-во Норстедс, 1988 (перевидання)*

## Наші автори:

**Ростислав Пилипчук**, академік Академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (Київ).

**Марина Черкашина-Губаренко**, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України (Київ).

**Оксана Палій**, театрознавець (Львів).

**Євген Бондаренко**, режисер (Львів).

**Галина Доможирова**, кінознавець (Львів).

**Софія Іванова**, музикознавець (Львів).

**Мирослава Оверчук**, театрознавець (Львів).

**Олександр Оверчук**, заслужений працівник культури Польщі, сценограф, художник (Львів).

**Зеновій Демцюх**, заслужений працівник культури України, диригент (Львів).

**Любов Кияновська**, доктор мистецтвознавства, професор (Львів).

**Лідія Мельник**, кандидат мистецтвознавства (Львів).

**Уляна Рой**, театрознавець (Львів).

**Анатолій Новіков**, народний артист України, лауреат Державної премії СРСР, академік Академії мистецтв України (Сімферополь).

**Майя Гарбузюк**, кандидат мистецтвознавства (Львів).

**В'ячеслав Хім'як**, народний артист України, професор (Тернопіль).

**Марк Розовський**, заслужений артист Росії, режисер, сценарист, актор (Москва).

**Степан П'ятничко**, народний артист України (Львів).

**Тетяна Шевченко**, театрознавець (Львів).

**Сергій Павлюк**, режисер (Херсон).

**Світлана Максименко**, кандидат мистецтвознавства (Львів).

**Богдан Мельничук**, заслужений діяч мистецтв України (Тернопіль).

**Олександра Бонковська**, заслужена артистка України (Львів).

**Ірина Попівчак**, студентка II курсу театрознавчого відділення ЛНУ імени Івана Франка (Львів).

**Аделіна Єфіменко**, кандидат мистецтвознавства, доцент (Луцьк).

**Василь Андрійцьо**, театрознавець (Ужгород).

**Валеріян Ревуцький**, академік Академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, професор (Ванкувер, Канада).

**Людмила Распутіна**, театрознавець (Київ).

**Анна Липківська**, кандидат мистецтвознавства, професор (Київ).

**Віктор Собіянський**, театрознавець (Київ).

**Світлана Дзюба**, журналіст (Луганськ).

**Мирослава Радецька**, кандидат філологічних наук (Луганськ).

**Євдокія Стародінова**, філолог (Львів).

## Далі у "Просценіумі":

**Ростислав Пилипчук** продовжує досліджувати історію українського професіонального театру в Галичині 60-х років XIX ст.

Повернення в Україну імени галицького композитора **Володимира Стона-Балтаровича** у джерелознавчій статті Миколи Мушинки.

**Михайло Резникович** розповідає про актрису Наталію Долю.

Рецензія **Любови Кияновської** на прем'єру опери "Орфей та Евридика" у Львівській опері.

**Федір Стригун** відповідає на запитання Мирослави Оверчук.

**Ганна Веселовська** з оглядом фестивалю "ТЮГ – 2009" у Макіївці на Донеччині.

**Ірина Чужинова** про фестивалі "Тогольфест" у Києві та "Діялог" у Вроцлаві.

**Архів Михайла Головащенко** у Музично-меморіальному музеї Соломії Крушельницької у Львові (допис Ірини Криворучко).

**Юлія Коваленко** про нові харківські театральні видання.

CONTENTS

3. Roman Ivanychuk – The Hero of Ukraine

HISTORY

4. **Rostyslav Pylypchuk.** The Repertory and the Stage Art of Ukrainian Professional Theatre in Galychyna (in 60's of the XIX century) (*Continue*)  
16. **Maryna Cherkashyna-Gubarenko.** Valentyna Chystiakova as Mariya Luchytska in M. Starytskyi's "Talan" (*The Performance of Taras Shevchenko State Dramatic Theatre in Kharkiv*)

ARCHIVES FILE

21. **Oxana Paliy.** Fixed Moment of Life  
22. **Domiyán Kozachkovskiy.** Mariya Zankovetska Theatre (1926–1928)

MEMOIRS

- Olexandr Overchuk,  
Yevgen Bondarenko,  
Galyna Domozhyrova,  
Sofiya Ivanova,**  
28. **Mariya Bilokon.** Valeriy Bortiakov as a Phenomenon of Lviv  
39. **Zenoviy Demciuh.** "Boccaccio" was that which had united us

CRITIQUE

43. **Myroslava Overchuk.** Tempting Mystification (*Review of the Last Music Performances of Taras Shevchenko Academic Theatre in Volhyn*)  
53. **Liubov Kyianovska.** Igor Kushpler is the Premier in Lviv Opera House  
56. **Liubov Kyianovska, Lidiya Melnyk.** The First Performance of Stanislav Liudkevych's opera "Dovbush"  
58. **Uliana Roy.** Stay with "Golden Telesyk - 2009"

PEDAGOGICS

65. **Johann Wolfgang Goethe.** Rules for the Actors (*Translation from German by V. Sulym*)

IN PRACTICE

73. **Anatoliy Novikov.** "The Theatre as a Health Center for the Soul" (*Interview and Translation from Russian by M. Garbuziuk*)  
79. **Vyacheslav Himyak.** Ivan Karpenko-Karyi's Dramatic World in Fedir Strygun's Views  
85. **Mark Rozovskiy.** "There is no Art without Pain" (*Interview and Translation from Russian by M. Garbuziuk*)  
91. **Stepan Pyatnychko.** "The Opera Singer should Travel" (*Interview by T. Shevchenko*)  
94. **Sergiy Pavliuk.** "I am from the Grain grower Family" (*Interview by S. Maxymenko*)  
104. **Bogdan Melnychuk.** Sergiy Andrushko's Versatile Talent

THE FIRST STUDIES

108. **Olexandra Bonkovska.** "... Among the Arts the Music is the most closer to the God..." (*Interview by I. Popivchak*)

THE WORLD

115. **Adelina Yefimenko.** "Lohengrin" by R. Wagner and "Palestrina" by H. Pfitzner: Thoughts about the Bavarian National Opera's First Performances

BOOKSTORE

120. **Vasyl Andriytsio.** How Books are Born and Why don't Die (*Ignatovych G. From the Kerosene to the Footlights. Essay about the History of the Ukrainian Theatre. – Uzhgorod: Printing "Lira", 2008*)  
122. **Valeriyán Revutskiy.** Some Thoughts about Les Taniuk's Book "Maryan Krushelnytskyi" (*Taniuk L. Maryan Krushelnytskyi. The School of Picturesque Transformation leaved in Les Kurbas's will. – K.: Lybid, 2007*)  
124. **Liudmyla Rusputina.** An Artist in the Third Generation (*Andriy Alexandrovych-Dochevskiy. Scenography. Catalogue / Compiler A. Alexandrovych-Dochevskiy, G. Vysheslavskiy. – K., 2009*)

NECROPOLIS

125. **Anna Lypkivska.** Dmytro Lazorko – The Everlasting Traveler

INFORMATION

129. **Oxana Paliy.** Professor Mykhailo Rudnytskyi – from near (*The ceremonies to the 130-th Birth Anniversary*)  
131. **Viktor Sobiyanskyi.** About the Anniversaries and not only  
134. **Sitlana Dziuba.** "Six Characters..." have Found the Audience in Lugansk (*Pirandello's "Six Characters are Finding the Audience" in Academic Music Dramatic Theatre in Lugansk*)  
136. **Myroslava Overchuk.** Travel with Pleasure and without it, but with the Moral (*Notes from the Theatre Festival "Sichoslava-2009"*)  
140. **Svitlana Shashko.** An Impression – Forever! (*Review of the Theatre Festivals "Melpomena Tavriyi" in Kherson and "The First Performance in the Seasons" in Ivano-Frankivsk*)  
142. **Myroslava Radecka.** The Romantic Ballad about the Glorious Cossacks ("Taras Bulba" by Mykola Gogol in Academic Music Dramatic Theatre in Lugansk)  
148. **Yevdokiya Starodynova.** We Celebrate The International Theatre Day

DRAMATURGY

149. **August Strindberg.** The Dance of Death (*Translation from Swedish by N. Ivanychuk, N. Bichuya*)

Переклала англійською Софія Роса-Лаврентій