

### ІСТОРІЯ

- Ростислав Пилипчук* 3 Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) (*Продовження*)
- Тетяна Мельник* 14 Погляд на сценографічну спадщину Вадима Меллера (*Пам'ятки із зібрання Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України*)

### АРХІВ

- Доміян Козачковський* 26 Театр ім. М. Заньковецької (1926–1928) (*Продовження*)
- Ірина Криворучка* 32 Архів Михайла Головащенко – у Львові

### СПОГАДИ

- Мирон Лукавецький* 36 Люди високої духовної культури (*Спогади митця*)

### КРИТИКА

- Любов Кияновська* 43 “Орфей” Глюка в концепті сучасної опери
- Ганна Веселовська* 45 У пошуках Книги вчень (*Фестиваль “ТЮГ–2009”*)
- Світлана Максименко* 50 Не просто “Марія” (*IV Міжнародний фестиваль жіночих монодрем*)
- Петро Джерелянський* 53 “Черевички” П. Чайковського у Харківській опері

### ПЕДАГОГІКА

- Мирослава Жишків* 57 Сторінки літопису оперної студії Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка

### ПРАКТИКА

- Анатолій Кравчук* 64 Прості думки. Про моє ремесло (*Фрагменти щоденника. З російської переклала Марія Антонюк*)
- Олег Стефан* 75 Акценти (*З нотаток, зроблених у 2004–2007 рр.*)
- Андрій Приходько* 86 “Фрьокен”: мистецтво самовіддачі (*Інтерв'ю. Розмовляла Марія Ясінська*)
- Михайло Резнікович* 91 Вона може зіграти долю... (*Штрихи до портрета актриси Наталії Долі*)

### ПЕРШІ СТУДІЇ

- Дар'я Отвага* 94 Степан Васильченко і театр (*До 130-річчя з дня народження*)
- Вікторія Ільків* 100 Цей весело-сумний Колокольников (*Творчий портрет актора*)
- Катерина Шоломицька* 106 Театральні школи світу: зустріч у Пекіні

### СВІТ

- Ірина Чужинова* 111 Театр перед обличчям зла (*V Міжнародний фестиваль “Діалог”*)
- Міхал Задара* 119 “Я страшенно чемний” (*Інтерв'ю. Розмовляла Йоанна Деркачев. Переклали з польської Євген Сало та Михайло Гірняк*)



**КНИГАРНЯ**

- Юлія Коваленко** 122 Ювілейні подарунки до бібліотеки поціновувачів мистецтва граючих ляльок (*Стогний А. Музей театральних кукол. – Путеводитель. – Харків, 2009*), (*Попов Л. Віктор Андрійович Афанасьєв. – Київ, 2009*)
- Валеріян Ревуцький** 125 Популяризатор української драми та прози (*Зенкевич Е. “Когда я была девочкой”. Воспоминания. – Москва: “Мик”, 1998*)
- Ніна Бічуя** 125 Імпровізована мандрівка з видатною співачкою (*Соломія Крушельницька. Міста і слава. – Львів: Анпріорі, 2009*)
- Світлана Шашко** 127 Бібліотека від Мирона Кипріяна (*Кипріян М. В. Все в минулому... – Львів: Видавничий дім “Панорама”, 2007*)

**НЕКРОПОЛЬ**

- Юрій Величко** 129 Феномен Юрія Станішевського (*Пам'яти Учителя*)

**ІНФОРМАЦІЯ**

- Людмила Ванюга** 133 Великі та малі ролі Сусанни Коваль
- Ірина Криворучка** 138 Соломія Крушельницька у відгуках німецькомовної критики
- Юлія Коваленко** 144 Таємниче задзеркалля театру ляльок
- Надія Труш** 146 Гран-прі конкурсу – у львів'янина (*IV Міжнародний конкурс оперних співаків ім. С. Крушельницької*)
- Вікторія Янівська** 149 Постать Івана Мазепи: сучасні мистецтвознавчі дослідження
- Майя Гарбузюк** 151 Львів–Харків. Нова угода про співпрацю
- Вікторія Швидко** 152 Спудейська зустріч у Харкові

На першій сторінці обкладинки ескіз костюма ассірійця до балету “Місто” С. Прокоф'єва. Балетна студія Б. Ніжинської

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

**Головний редактор**  
Богдан Козак

**Концепція видання,  
відповідальний редактор**  
Майя Гарбузюк

**Літературний редактор**  
Ніна Бічуя

**Дизайн та верстка**  
Інна Шкльода

**Набір і коректура**  
Ольга Козлова

**Редакційна колегія:**

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

Адреса редакції:  
79008 м. Львів, вул. Валова, 18., к. 22, редакція журналу “Просценіум”.  
Телефони: (032) 239 – 42 – 96, 239 – 41 – 97.  
E-mail: [prosaenium@franko.lviv.ua](mailto:prosaenium@franko.lviv.ua)

Підписано до друку 19. 05. 2010.  
Формат 60 x 84/8. Друк офсетний. Фіз. друк. арк. 19,5.  
Умовн. друк. арк. 18,2. Наклад 400 прим.

Ростислав ПИЛИПЧУК

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

*(Продовження, початок: “Просценіум”. – Ч. 1 (1). 2001 – 1 (14). 2006; Ч. 2–3 (18–19). 2007 – Ч. 1–2 (23–24). 2009).*

Ще наприкінці 1864 р. віденська газета “Вістник” повідомляла, що з надісланих до Театрального відділу Товариства “Руська бесіда” 12-ти конкурсних п’єс є “пердусім замічательна триактова комедія під з[аголовком] “Пан Довгонос”, написана з знанням драматургії і чоловічого характеру”[1].

Після ухвали Театрального відділу апробувати на сцені всі подані на конкурс п’єси з’явилася в репертуарі театру комедія “Пан Довгонос”, автор якої в рецензіях фігурує під криптонімом К. М-чъ, що належав відомому тоді москвофільському діячеві Климентові Меруновичу. Прем’єра відбулася 1 (13) травня 1865 р. Текст цієї сатиричної комедії ніколи не друкувався і не зберігся в рукописі. Зміст її дійшов до нас тільки з рецензій у “Слові” і “Ниві”, тим-то доводиться реконструювати його способом контамінації за цими джерелами. (Дивно тільки, що в кожній з рецензій одні й ті самі герої виступають під різними іменами; можливо, рецензенти користувалися різними авторськими варіантами тексту).

У сільського священника Поповича готуються приймати гостей на іменини доньки Анни. Серед гостей, що прибувають, – пан Довгонос, за якого Попович ладен би видати доньку, секретар Калита і правник Розумило (в іншій рецензії – Розумиленко). Пан Довгонос походить з низького стану, але, зайнявши певне місце в суспільстві, прагне одружитися обов’язково з багатогою. Тому й сподівається потрапити до двору польського коронного шляхтича

Гординецького через одруження з його донькою Ядвігою. Пан Довгонос – “ревнитель Руси”, народовець. Він привіз для Поповича українські книжки, але тут же вимагає за них плати. Наприкінці довгої розмови на різні теми Довгонос признається Поповичу й друзям, з якими прийшов, у справжньому своєму намірі. Попович і Розумиленко намагаються застерегти його перед цим нерозумним вчинком. Але Довгонос уперто наполягає на своєму, бо це, мовляв, для добра народного, і просить Поповича, щоб той відрекомендував його своєму панові. Поповичеві це не до вподоби, але він згоджується, приховуючи намір провчити зарозумілого Довгоноса. Опісля Попович, Довгонос і Калита йдуть до панського двору. Розумиленко, який весь час висміював Довгоноса, залишається з Анною, вони розмовляють на різні теми, а далі виходять у сад.

У другій дії пан (у “Слові” названий Гординецьким, а в “Ниві” – Рембайлом), розмовляючи з донькою Ядвігою, повідомляє, що має надійти пан коморник, не дуже приемний для панни гість. Прийшовши, він заочно глузує з Довгоноса. Але в цьому панському дворі однаково зневажають як “негербового” Довгоноса, так і шляхтича-коморника.

Увійодять піп Попович, Калита і Довгонос. Після знайомства пан Гординецький цікавиться, за чим вони прийшли. Попович пояснює, що Довгонос, історик, зачувши про багату бібліотеку дідича, хотів би її оглянути, а нишком признається, що він сам

рад би видати за Довгоноса власну доньку, і виказує панові справжню причину їхнього візиту та просить провчити Довгоноса за надто високий “політ”. Дідич зморщився до Довгоноса: “Коли подобається моїй дочці, як стоїте, – подумаємо”. Довгонос падає на коліна й освідчується в давньому коханні до Ядвіги. Панство – в сміх. Коморник, суперник Довгоноса, викликає його на поєдинок, але обійшлося без цього. Довгонос “з носом” виходить з двору.

У третій дії Анна, Поповичева донька, і Розумиленко, на диво всім – Поповича, Калита, Довгоноса і, як додає рецензент “Ниви”, публіці – покохалися. Батько поблагословив молодят. Усі виходять з кімнати, окрім Довгоноса, який на самоті роздумує над власною долею та про майбутню свою суджену. Входить служниця Парашка, щоб замести кімнату. Довгонос починає невинний жарт з нею. Дійшло й до поцілунків. І саме в цю хвилину відчиняються двері, на порозі з’являється пан Гординецький з Ядвігою, що прийшли на заручини Анни з Розумиленком, а за ними – й Попович, Калита, Розумиленко. Завіса падає.

Як бачимо, комедія “Пан Довгонос” була хоч і не вельми дотепною, але досить в’їдливою сатирою на галицьких народовців, які у прагненні дорівнятись до польської шляхти виявляли свою неотесаність, брак великопанської галантності у салонному товаристві, що в поєднанні з надмірним честолобством і самовпевненістю набирало комічного вигляду, гідного сатири. Критика ця велася в п’єсі з москвофільських позицій. Фактично це був один із проявів міжпартійної боротьби москвофілів і народовців.

Можна вважати несподіваною позицію москвофільської газети “Слово”, яка вважала, що в “Пані Довгоносі” надто суворо засуджено “новосотворившеєся общество интеллигентной Галицкой Руси” в зіставленні його з польським у соціальному відношенні, занадто різко зганьблені якщо вже не самі діячі “народної Русі”, то деякі їхні слабкості з приватного життя, а це, мовляв, справляє гнітюче враження на глядача, що належить до цього “новоутвореного суспільства”. Анонімому рецензентові “Слова” (а ним міг бути сам редактор газети Б. Дідицький) хотілося, щоби п’єса закінчувалася примирливою розв’язкою, яка мала б показати, що, попри деякі невдачі і слабкості українського панства в соціальному співвідношенні з польською шляхтою, це панство має перед собою гарне майбутнє; щоб дія не закінчувалася так трагікомічно: тоді б ця сатирична комедія не була настільки передчасною в пору, як каже автор, “свіжих, болісних ще породів нашого руського суспільства”. З мистецького боку рецензент

“Слова” вважав цю комедію щодо розвитку дії та окреслення характерів зразковою: послідовність дії в ній розрахована так, що інтерес до неї зростає від початку до самого кінця, тому й другий акт видається кращим за перший, третій – за другий; так само в творенні образів автор виявив ознаки майстерності; герої п’єси – немов живі особи. І все ж рецензент заявив, що ця найкраща в галицькій драматургії комедія не має і довго не матиме для себе симпатії “в руських серцях”. Причиною цього, мовляв, – хибна ідея твору.

У дописі зі Львова до віденської газети “Вістник” анонімний автор писав: “Ми (тобто галицькі русини. – Р. П.) противні єсьмо всякому навіть позорному дражненню других. Впрочім, ми самі далеко більше викриваєм наші блуди і недостатки. Свідком того єсть “Пан Довгонос”, котрий нам самим много матеріялу к розличним думкам і к требованію власної поправи подав. І так із’являєм, що почтенний автор “Пана Довгоноса” своєю істинно артистичною комедією, наслідуючи гречеського класика Аристофанеса, нам, мимо нашої волі, гірку правду народної пословиці драматично представив: “Пізнай себе, буде з тебе”. Та нема що казати, що учтивий русин самого себе еще не цілком знає, однако ж на сцені видить він в реченій комедії знакомих ревнителів, которі в зрителях якесь мішане чувство возбуждают. Такая-то, отже, комедія може <...> за доказательство послужити, що ми також з нашої сторони великанськими кроками до самопізнання стремимо. Sapienti panca!”[2].

Порівняння автора “Пана Довгоноса” з Аристофаном дало підстави українському журналові народовського спрямування “Мета” виступити з гумільною статтею, в якій анонімний автор писав: “Аристофанеси у нас ростуть, неначе гриби після дощу, се, мабуть, тому такий урожай на Аристофанесів, що при сьоголітнім недостатку дощу не тільки грибів, але, мабуть, і хліба не буде, отже, натура, одбираючи одною рукою хліб, другою наставляє нам поезію. Спасибі Богові й за те; адже ми небавом вище станемо, ніж старожитні греки. Ті мали тільки одного Аристофанеса, а ми вже одного маємо (не смійтеся, а прочитайте собі допись із Львова в 39 ч. “Вістника”), яким є іменно автор “Пана Довгоноса”...”[3]. Рецензент по-своєму визначає ідею комедії “Пан Довгонос”: “Протиставляючи аристократичному польському демократичне товариство руське, репрезентоване чесними патріотами, нарошно обсмішеними на сцені, показати неможливість, щоби послідне сталося коли-небудь в краю нашім так поважне, як перве, ergo треба нам доконче злучитися з яким народом, котрий має аристокрацію...”[4].

Зате широка публіка сприйняла виставу з захопленням. Цьому сприяв передусім суто “скандальний” фактор: адже в образах Довгоноса і Калити були виведені якісь реальні особи, представники народовського табору[5].

За свідченням обох рецензентів – і в “Слові”, і в “Ниві” – головну роль Довгоноса І. Сероїчковський грав “чудово”, “цілком добре”. Виконавець поглибив задум драматурга: він навіть загримувався під когось з тих народовців, кого висміяв автор у цьому образі. Це саме зробив й А. Моленцький в ролі секретаря Калити. Він наслідував навіть характерні жести й рухи якоїсь конкретної людини, що була прототипом цього образу. Інші виконавці не дорівняли в майстерності двом першим. Характерно, однак, що Ю. Нижанковський, відтворюючи образ позитивного героя в комедії – священика Поповича, “благородного русина з реалістичним направленням”, – образ, що лежав у площині москвофільських уявлень про незалежність від польської шляхти і зверхнє ставлення до неї, – за свідченням рецензента у “Слові”, занадто запобігав перед паном Гординецьким, низько кланяючись і т. д. В такому трактуванні образу було, звичайно, більше життєвої правди, ніж у задумі драматурга. Актор С. Коблянський рівно провів роль Розумиленка і відзначився гарним співом у дуеті з Анною та у фінальному хорі.

Гординецький і Гембальський – польський табір персонажів – мали також своїх прототипів у житті. Навіть у звучанні прізвищ героїв була подібність до реальних прізвищ якихось львівських панів. Першого грав О. Бачинський “з повним виразом притаманної тому характерові пихи, однак в формовніших місцях втрачав він аристократичний тон поваги, бо підносив голос до формального крику, не характерного для салонів”[6]. Гембальський у виконанні А. Бучацького, на думку критика, був цілком пристойний, але надто флегматичний.

З жіночих ролей найвдячнішою для виконання була роль Анни, яку зіграла Т. Бачинська, на думку рецензента, майстерно, але “не з тією широкою наївністю, яка ніжно світиться в характері доброї, виростлої на селі і вихованої доньки Поповича”[7]. Служниця Парашка у виконанні В. Лукасевич скидалася більше на кокетку-гризетку, аніж сільську дівчину. Зате Ядвіга Гординецька (К. Смолинська) була і в рухах, і в манері розмови справжньою аристократкою, що виростла в шляхетських салонах. Незважаючи на те, що Ядвіга з’являється лише в кількох сценах, виконавиця полонила публіку досконалою грою і піднесла свою роль до найкращих у виставі.

Успіхові вистави сприяла музика Івана Лавровського. Особливо яскравим вийшов дует Розумиленка й Анни наприкінці першого акту. На жаль, ноти цієї музики, так само, як і текст п’єси, не збереглися, за винятком трьох номерів: одного солоспіву та двох дуетів[8].

Але на цій прем’єрі й скінчилося сценічне життя “Пана Довгоноса”. Москвофільська газета “Слово” зазначала, що, очевидно, народовці не змогли знести наруги над собою і, мабуть, саме за їхнім клопотанням Галицьке намісництво заборонило цю виставу[9]. М. Драгоманов припускав ще й інше: “Видно, сатира задела и поляков, ибо “Пан Довгонос” был запрещён”[10].

А народовський журнал “Мета” саркастично писав, що нібито хтось із народовців має стати другим “Аристофанесом” у Галичині як автор комедії-антипода “Пан Меринос” (натяк на автора п’єси Климента Меруновича) з діаметрально протилежною до “Пана Довгоноса” тенденцією: “В “Мериносі”, як зачуваємо, буде показано, що демократичне руське товариство, заховуючи вірно характер народний, єсть само собою поважніше од всякего аристократичного і робиться тоді тільки смішним, коли, хочачи дорівняти польській аристократії, наслідує, власне, тільки уємну її сторону, якою єсть відчуження свому власному людові”[11]. Інакше кажучи, в тій п’єсі мали б бути висміяні москвофіли. Однак така п’єса не з’явилася, а про “Пана Довгоноса” згодом зовсім забули.

Восьмого червня 1865 р. у Львові вперше з’явилася на сцені ще одна нова п’єса – “Сила любові, або Друга коханка” письменника-народовця Володимира Шашкевича – сина Маркіяна Шашкевича, та сама, яку автор подав на конкурс у травні 1864 р. під назвою “Олена”.

Текст цієї драми ніколи не друкувався. Рукопис її досі невідомий. Жоден з істориків літератури і театру через це не міг нічого навіть приблизного сказати про зміст твору, хоч усі вважали за потрібне згадати про нього.

В автобіографії В. Шашкевича, написаній на схилі літ, знаходимо теж скупу згадку про п’єсу: “... Написав я драму в 4 діях “Сила любові” – но вона не викінчена і тільки більше нашкіцована, хотя й представляли її і в тутешнім р[уськім] театрі в р. 1864”[12].

Зміст цієї загубленої п’єси можна уявити собі хіба що з двох театральних рецензій – у газеті “Слово” й журналі “Нива”. Це драма на тему з сучасного авторові життя. Поміщик пан Заморський, розтративши свою молодість і розтринькавши значну

частину маєтку гульнею в закордонних столицях, повернувся, нарешті, до рідного краю. Тут він закохується в убогу наймичку Олену. Спочатку не сміє накидатися їй, але згодом намагається всіма засобами прихилити дівчину до себе, запроторивши до тюрми її коханого, парубка Максима, безпідставно звинуваченого в підпалі. Переконавшись, що вірне, щире серце сільської дівчини не схиляється до “вельможного” пана – Олена відверто відштовхує його – Заморський знаходить у собі справжнє людське почуття і випускає з арешту Максима. Він щасливий щастям Олени з Максимом. Спустошена душа дідица наповнюється новим багатством: він пізнав красу й глибоку правду українських народних пісень і дум, що їх виконує батько Олени, козацький кобзар. Врешті дідица Заморський зрікається панського життя, переодягається в селянську свиту і стає членом-братом сільської громади, якій віддає більшу частину свого маєтку.

Хоч по-різному поставились до цієї п'єси ворогуючі між собою табори галицької інтелігенції, все ж і “Слово”, й “Нива” відзначали, що п'єса вдало задумана і має прикмети справжньої поезії. Закидали п'єсі брак належного вмотивування вчинків героїв і докладного окреслення характерів.

Якщо москвофіли ставили найвище щодо ідеї сатиричну комедію “Пан Довгонос”, то народовці вважали сильнішою не лише з ідейного, а й з мистецького боку мелодраму “Сила любові, або Друга коханка”. Важко зараз порівняти ці п'єси, бо обидві вони не збереглися.

Обидва рецензенти – і в “Слові”, і в “Ниві” – зішлись на тому, що сценічна гра акторів була доброю. І. Сероїчковський в ролі пана Заморського поведився, як це належить представникові вищого стану. Т. Бачинська відтворила образ чесної сільської красуні Олени, що полонила навіть такого досвідченого гульвісу, як пан Заморський. Актриса чудово співала народну пісню “Ой місяцю, місяченьку”. Поважним і таємничо-поетичним кобзарем був Ю. Нижанковський (батько Олени). А. Моленцький грав роль підступного гайового стрільця Луця у комедійному плані, що виглядало, на думку рецензента в “Слові”, “навіть відповіднішим”.

Вистава була сповнена народних пісень, аранжованих невідомим для нас О. Б-чем. З-поміж співаків найбільше виділявся виконавець ролі парубка Максима – Стефанів (С. Коблянський) [13].

“Сила любові, або Друга коханка” В. Шашкевича не з'явилася більше на сцені театру. Автор не дав п'єси до друку. Можливо, текст її колись знайдеться [14]. А поки що, як історико-театральне явище

60-х р. XIX ст., ця п'єса і її єдина вистава становлять інтерес навіть з тими скупими відомостями, що дійшли до нас.

Після тривалої перерви (гастролі по інших галицьких містах, а потім виступи у Львові зі старим репертуаром) театр показав 26 грудня 1865 р. ще одну оригінальну п'єсу, що проходила конкурс, – трагедію “Клятва матері” знову ж того невідомого О. Б-ча. І цей твір також не був свого часу надрукований, і рукопис його не зберігся. Про характер драми знаємо лиш те, що розповів рецензент вистави у “Слові”: “Твір цей в основі своїй і особливо щодо дикції загалом добрий, хоч з огляду окреслення пристрасних характерів, як і з огляду на ефектовну, надто яскраво проведену дію, забагато наслідуює застарілу вже французьку драму інтриг, де головними мотивами дійових осіб є підступ, зрада, отруєння, скрито- і самовбивство. На честь нашого молодого драматурга нехай буде сказано, що в перших трьох актах він зумів подалі триматися від шкідливого впливу згаданої вище французької школи і через це перша половина цієї драми сподобалася нашій публіці. Не так випало з четвертим, особливо з п'ятим актом, які майже неприродними жахами довели нас просто до розчарування. Ця хиба тим більш тут вражала, що дійові особи в “трагедії” (властиво в драмі інтриг) – це не французькі інтриганти, а наші руські підгірські селяни” [15].

Ні зміст, ні імена героїв не відомі. З рецензії довідуємось лиш про те, що у виставі особливо відзначились жінки (В. Лукасевич, Т. Бачинська, А. Богдан і К. Смолинська), яким, власне, “припали тут найфорсовніші ролі”, а з чоловіків “лучше, ніж мірно” грали Ю. Нижанковський, О. Бачинський, А. Буцацький, Т. Юрчакевич й А. Вітошинський.

Останньою з п'єс галицької драматургії 60-х р. XIX ст., у якій відбивалося тогочасне життя, в репертуарі театру 24 листопада (6 грудня) 1866 р. з'явилася мелодрама Антона Моленцького “Сирота з Гаю”.

Ця п'єса теж ніколи не друкувалася, але її текст все ж зберігся в автографі [16]. Зміст цієї п'єси такий. Двоє селян – брати Федько і набагато молодший Михайло Лукавці закохані в сироту Настю, яку піп Граб хоче видати за молодшого з них, Михайла. Федько віддає Михайла до війська, але той незабаром повертається, і Граб благословить його й Настю на одруження. Лукавий Федько є насправді батьком Насті, знайденої колись попом Грабом в лісі. Відкривши їй цю страшну таємницю, Федько вбиває її й себе.

Як видно, автор, сам актор цього ж театру, орієнтувався на зразки західної, переважно французької

мелодрами, і прагнув заінтригувати глядача незвичайним сюжетом, хоча насправді такі теми часто використовували в західноєвропейській драматургії XIX ст. Безумовно, критика і глядачі, що настійливо вимагали правди на сцені, не могли прихильно сприйняти таку виставу.

Рецензент у газеті “Слово” відзначав: “У трагедії видно драматичну рутину, але природної правди нема. Цілий пафос заключається в злобних монологіях Федька, котрий не може бути трагічним героєм, що бореться за ідею, але без перемоги; Михайло ж зі своїми колізіями надто слабкий для такого. Зовнішня техніка драми похвальна, але внутрішня – без мотивів, знятих з самої основи і зав’язки. Мова драми гарна”[17].

Щодо гри акторів, то вона, за словами рецензента, була “вірна”, численна публіка з неї задоволена (Федько – А. Моленцький, Михайло – А. Бучацький, Настя – В. Лукасевич, Граб – Ю. Нижанковський).

Не багато п’єс галицьких драматургів на теми тогочасного життя з’явилося на сцені Руського народного театру за 60-х р. XIX ст. А ті, що залишилися, зазнали недовгого сценічного життя. З-поміж них тільки “Підгір’яни” І. Гушалеви́ча залишилися в репертуарі театру наступних десятиліть, та й то завдяки чудовій музиці М. Вербицького.

Але у цей же час, тобто у 60-х р., у Галичині з’являється ще й цілий ряд історичних п’єс. Один з дослідників історичної драми XIX ст., Борис Шнайдер, згадує про них лиш одним абзацом: “Щоправда, на цей час припадає досить широкий розвиток історичної драми за межами Наддніпрянської України (Федькович, Якимович, Устиянович, Огоновський та ін.). Але там драма розвивалась в дещо відмінних суспільних умовах та й, зрештою, якість її зразків була невисокою”[18]. (До речі, Юрій Федькович і Корнило Устиянович виступили з історичними п’єсами аж у 70–80-х р. XIX ст.). Інший дослідник історичної драми в Галичині – Захар Мороз взагалі не помітив такої драматургії у 60-х р., а деякі п’єси з того часу приписав 70–80-м рокам[19].

Та хай би яка була якість цих зразків, але вилучення їх із загальноукраїнського мистецького процесу лиш на тій підставі, що історична драма в Галичині розвивалась в дещо відмінних суспільних умовах, видається необґрунтованим. Галицькі драматурги спиралися на досвід своїх наддніпрянських братів, а скромний досвід самих галичан, якщо навіть досягнення їх були незначними, міг виявитися повчальним для тогочасних і наступних наддніпрянських драматургів. Зрештою, здобутки в освоєнні історичної теми у 1862–1872 р., тобто у добі, яка

“зазначила себе пам’ятним антрактом в українському письменстві, <...> десятиліттям страшного і фатального затишку та застою, млявості в публічному і літературному житті”[20], як висловився І. Франко про цей період, здебільшого були однакові як для галичан, так і для наддніпрянців, але все ж таки саме у 60-х р. XIX ст. в Галичині активізувався літературний рух, з’явилася періодична преса, що мала всеукраїнське значення, тим часом як у межах Російської імперії після 1862 р., коли припинилося видання журналу “Основа”, і особливо після 1863 р., позначеного горезвісним циркуляром міністра внутрішніх справ Валуєва, почався отой “затишок і застій” в українському театральному житті.

Ще наприкінці 40-х р. XIX ст., після появи аматорських вистав у Галичині, тут з’являється інтерес до історичної теми в драматургії. Цей інтерес посилюється в 60-ті р. XIX ст. Уже через два місяці після відкриття театру Гнат Якимович подав до театрального відділу Товариства “Руська бесіда” свою “Роксоляну”, Тит Блонський – “Анастасію”, через рік В. Лісковацький надіслав трагедію “Володимир і Рогніда”, І. Воробкевич – драму “Козак-бандурист”, В. Ільницький – “Настасю”, а ще через рік І. Сероїчковський – “Половчанку”. На сцені театру з’являється трагедія “Федько Острозький” Ом. Огоновського.

Більшість історичних п’єс присвячена тематиці княжих часів. Це не випадкове явище. К. Мерунович у своєму трактаті “Росправа о искусстве драматическом”, виголошеному 19 липня 1864 р. у Львові, радив розробляти теми про князів Василька Тербовельського, Ярослава Осмомисла і Данила Галицького, про княгиню Гальшку Острозьку. Згадаймо контроверсійний вислів зі статті “Наш театр” (1892) І. Франка, який різко осудив історичну драматургію галицьких письменників. Але згадаймо також, що набагато раніше, у 1876 р., в статті “Літературні письма. VI” (оприлюдненій, щоправда, аж 1949 р.) І. Франко не менш різко скритикував історичну трагедію К. Устияновича “Олег Святославич Овруцький” і висловив ряд думок щодо галицької історичної драми взагалі. “Я скріпився в тій гадці, – писав Франко, – що лиш сучасні сюжети можуть поставити його (письменника. – Р. П.) високо в ряді наших писателів, і що старинна, середньовікова мертвечина, історії про князів та панів не то його (К. Устияновича. – Р. П.), а й писателів з сильним, об’єктивним талантом спосібні звести на хибні дороги”[21].

Впадає в око, що Франко тоді взагалі виступав проти історичної драматургії в українській літературі. Почасти це так і було, бо він як замолоду, так



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

і в зрілому віці постійно обстоював розв’язання в літературі актуальних проблем; тому його дратувало, коли галицькі письменники, уникаючи пекучих питань сьогоденності, копірсалися в старовині. За це, як і за мистецькі вади цих історичних драм, міг Франко своїм попередникам і сучасникам дорікати, але чи правомірним був висновок про непотрібність історичної теми в літературі, як то впливає з його висловлювань? Така думка була, зрештою, не нова, Франко запозичив її від теоретика натуральної школи в літературі Еміля Золя, який надавав перевагу сюжетам із суспільного життя над усіма іншими.

Сьогодні, з історичної ретроспективи, можна стверджувати, що поява навіть такої драматургії в 60-х р. – цілком виправдана річ. За часів насильницького онімечення та колонізації галицьких, онімечення і румунізації буковинських українців іс-

торична тема в літературі й театрі служила засобом національної пропаганди, відкривала приспанім землякам очі на власні національні традиції.

Від 1865 р. починають з’являтися на сцені театру історичні п’єси галицьких драматургів з переважно князівською тематикою або з темами українсько-польських взаємин на території Галичини в XV–XVIII ст.

Першою з таких п’єс була конкурсна п’єса “Роксоляна” Гната Якимовича, що сховався за криптонімом Ї. Ї. Ї. Під цим криптонімом п’єса пішла уперше 11 травня 1865 р. під час виступів театру у Львові.

В основі драми – народний переказ, за яким Анастасія Лісовська з Рогатина (тепер районний центр Івано-Франківської обл.), нібито була, полонена татарами, продана в Стамбулі до гарему ту-



рецького султана, і там, уразивши його своєю красою під іменем Роксоляна керувала деякий час його могутньою державою. Зрештою, цей сюжет широко відомий з творів багатьох письменників аж до Павла Загребельного включно.

Автор намагався поставити цей переказ на тло історичних фактів, зокрема подати широку картину суспільного життя на Україні в XVI ст., передусім – відтворити запеклу боротьбу, що розгорілася між оборонцями православної віри й проповідниками католицизму. У п'єсі перший табір репрезентує родина Лісовських, другий – міський староста і його небіж Ернст Тинський, що добивається руки красуні Анастасії Лісовської.

Драма ця написана жакливою мовою і, не маючи добрих мистецьких прикмет, небезпідставно забута. Немає потреби воскрешати її до нового літературного або сценічного життя, але зміст її цікавий для історика не лише театру, а й ідейно-політичної боротьби в Галичині 60-х р. XIX ст.

Ставлення до самої п'єси по-різному відбилося в різних друкованих органах. “Слово”, наприклад, похвалило п'єсу за різноманітність ситуацій кожного акту, композиційну самостійність кожного з них і водночас зв'язок їх усіх – ознаку нібито неординарності п'єси. Похвалило за ідею патріотизму і вірності переконанням, втілену в образі головної героїні – Роксоляни. Щодо цього, особливо сподобалися рецензентів прощальна сцена Анни Лісовської з чоловіком і донькою Анастасією – в першому акті; хвилююча сцена, що показувала українських бранців у турецькій неволі, – в четвертому акті й, нарешті, сходження Анастасії на султанський престол та її володарювання – в п'ятому. На думку рецензента, автор любовно й виразно змалював яскраві благородні характери родини Лісовських, а також з не меншою виразністю протиставив їм усіх негативних персонажів. Разом з тим рецензент вважав, що драма потребує композиційного доопрацювання. Значним гріхом супроти історичної правди автор рецензії вважав участь польського короля Жигмонта у намаганнях єзуїтів переманити Анастасію до католицької віри, бо король, мовляв, не мав права видавати подібних декретів, про які мовиться в п'єсі. Слід би було показати, що такі намагання йшли від приватних осіб – того ж старости і Ернста Тинського [22].

Якщо зауваження газети “Слово” було зроблене делікатно, не без прихильності до п'єси, то Теофіл Андрієвич у народовській “Ниві” взагалі обійшов питання історичної правди, а критикував п'єсу тільки з мистецького боку. “Не входячи іще в питання, наскільки в цілій мелодрамі правди історичної, – пи-

сав критик, – допускаємо, що авторові свobodно факт історичний в такий спосіб обробити, як йому найліпше до ладу приходить, коли б тільки якась певна ідея той твір оживляла і ціла поверхня будова твору не грішила” [23]. Т. Андрієвич сумнівався в авторському визначенні п'єси “Роксоляна” як мелодрами. Закидаючи їй вузькість конфлікту, власне, зведенні його тільки до питання про віру Анастасії, критик відмовляв цій п'єсі в компонентах, невідмінних для мелодрами, і визначав жанр п'єси як “характеристичний образок”. Хоч і тут застерігав: образ Анастасії окреслено настільки слабо, що ідея п'єси не є природним впливом з переконань героїні. Важко помітити межу між фанатизмом й її внутрішніми переконаннями. Героїзм Анастасії не вмотивований і взагалі належно не розкритий. “Постать Лісовського видиться нам так неправдивою, що Лісовський, така щира душа, хотів, як кажуть antique educationis, говорити словами автора з 1865 р., а не автор словами Лісовського з XVI віку <...> Те ж саме і дяк Сопило: заявляє він так вирафіновану каденцію гадок, що її у тім виді ледве нині подібати можна, у яким бачимо в *Роксоляні*”, – не без рації твердив Т. Андрієвич. Образ єзуїта Устницького, за словами того ж Т. Андрієвича, зовсім не вдався. Бо замість носія філософії єзуїтів, тодішнього фанатизму, заснованого на хитрощах і обмані, Устницький зображений як людина з чистим серцем. Зайвими у тій п'єсі були, на думку рецензента, й комічні характери. Наслідком слабого окреслення характерів узагалі, на думку того ж рецензента, був брак ситуацій, млявість дії і відсутність інтересу до драми з боку публіки. Рецензент пропонував переробити п'єсу, скоротивши її до трьох актів: у першому показати, як Анастасія потрапила в татарську неволю, у другому – її перебування в неволі і наступ єзуїтства на православну віру, в третьому – володарювання Роксоляни над особою султана і всім його царством.

Щодо мистецького оформлення вистави, то воно було жакливо строкатим. З одного боку – високомистецькі декорації роботи видатного майстра пензля Фрідріха Польмана (особливо тронна зала в п'ятому акті), з другого ж – елементарна відсутність духу часу в одязі героїв. “Видиться нам велике absolutum застосовувати моди жіночі з нашого часу в драмі з XVI віка. Годилось би розпитати людей, з старовиною ознайомих, чи й за часів Роксоляни прибиралось жіноцтво в широкі криноліни” [24], – іронізував Т. Андрієвич.

Музику до вистави написав популярний тоді, другий після М. Вербицького, композитор Іван Лавровський. Але Т. Андрієвич сказав про неї коротко:

“Про музику мелодрами нема що згадувати” [25]. На жаль, до нашого часу збереглися тільки пісня Роксоляни, уривок оркестрової партитури та ще одна мелодія з хору [26].

Не можна собі уявити, як грали актори, бо про всіх сказано лише загальною: “Піддержали штуку доброю грою” (Анастасія – Т. Бачинська, Лісовський – І. Сероїчковський, Анна Лісовська – В. Лукасевич, староста – А. Моленцький, султан – О. Бачинський, єзуїт Устницький – Ю. Нижанковський, дяк Сопило – А. Бучацький).

Вистава в польській пресі стала приводом до цілої кампанії проти українського театру.

Автор надалі, зваживши на “справедливий суд критики і opinіи публічної”, змушений був деякі сцени переробити, а деякі взагалі скоротити. Тепер вистава йшла не в п’ятьох, а чотирьох актах. Було пом’якшено надто різкі риси в характерах героїв, особливо в характері польського старости, “чим і ціла драма скористала немало під виглядом іскуства і поваги” [27], – писалося в газеті “Слово” з приводу вистави, показаної 18 березня 1866 р. у Львові. В такому ж виправленому вигляді показували цю драму і надалі: 26 квітня того самого року у Львові, наступного, 1867 р. 26 травня – у Тернополі, 21 вересня – в Стрию тощо. З приводу вистави у Тернополі тамтешній кореспондент польської “Gazety narodowej” (Львів) повідомляв: ідейний смисл “Роксоляни” такий, що “турок навіть ліпший за ляха” [28]. Тим часом “Русь” – львівська газета народо-вського спрямування – вмістила допис, у якому різко критикувала п’єсу та її автора: “Тоді писати таким людям драми, котрі, окрім “Євангелія” та “Псалтиря”, нічого більш не читали і не бачили на своєму житті” [29].

У первісному варіанті ця п’єса була надрукована 1869 р. в Коломиї під назвою: “Роксоляна, политично-историческая драма в пять действиях, оригинальное сочинение Ё. Ё. Ё.”. Того самого 1869 р. Гнат Якимович надіслав свою п’єсу для оцінки до дирекції імператорських театрів у Росії. В супровідному листі автор писав, що з власної літературної праці, “криме внутреннего удовольствия, впрочем, только гонения от чужих и своих досведчати лучалось”; що він почуватиме себе “вседостаточнейше вознагражденным”, якщо дирекція “знайдет тую драму достойною представления”, і що ніякої винагороди від дирекції він “не домагається”, хоч і “не находится в блистательных обстоятельствах”. Цього листа передрукувала газета “Современная летопись” (1869. – Ч. 20 – додаток до “Московских ведомостей”). У відповіді авторові тут же газета писала, що, незважаючи на симпатії до всього позитивного, що робиться

в рідній Червоній Русі, неможливо задовольнити пана Якимовича. “Його “Роксоляна” – зовсім не драма, а просто лірична пісенька в діалогах, і ввести її на сцену не можна не задля того, що написана вона на галицько-руським вислові (наріччю), але й тому, що не відповідає вона ні одній з сценічних вимівок (вимог. – Р. П.) і немає у ній ні крихіточки драматичної акції... Читаючи “Роксоляну”, заженеш поневолі гадкою в старину і дійсно читатимеш який-небудь увір сучасний з “Словом о полку Игореве” [30].

Цей критичний відгук був останнім ударом по п’єсі. Ніколи більш не з’являлася вона на галицькій сцені. Про неї справедливо забули. Та для нас вона цікава не лише як історико-театральний факт, а й як штрих до історії українсько-польських суспільно-політичних взаємин у 60-х р. XIX ст. Вклавши в уста позитивних героїв слова осуду польської шляхти і єзуїтизму в давню добу, автор спроектував цей осуд на пекучі проблеми сучасності, бо ставлення польської шляхти до українського народу не змінилося і в XIX ст., як і пізніше, до речі, теж.

Що ж до теоретичного боку справи, то п’єса “Роксоляна” продовжила на галицькій сцені українську історичну тему взагалі і започаткувала західноукраїнський відлам цієї теми зокрема.

Ще одною історичною п’єсою, що виникла в галицькому середовищі 60-х р. XIX ст., була драма зі співами на п’ять дій – “Федько Острозький” Омеляна Огоновського. Про цю п’єсу історики літератури згадують як про явище 80-х р. XIX ст., бо вийшла вона друком 1882 р. Насправді ж публічна з’ява твору сталася 8 травня 1866 р., коли відбулася її прем’єра на сцені Руського народного театру у Львові. А написана п’єса ще десь у 1864–1865 рр., бо подавалася на перший драматичний конкурс.

“Федьком Острозьким” Ом. Огоновського розпочалася на українській сцені в Галичині князівська тема. Кажучи Франковими словами, що стосувалися іншої історичної драми цього ж автора – “Гальшки Острозької” (1887), “Федько Острозький” – це одна з тих трагедій, поява яких “викликається не поетичним натхненням, а скоріш потребою розбуджувати патріотичні почуття за допомогою сцени” [31]. У праці “Русько-українська література” (1898), І. Франко обидві п’єси Ом. Огоновського визнав за “трагедії з української історії Руси такого характеру, як німецькі Гошшедові або російські Сумарокова та Озерова” [32].

Ще анонімний рецензент у газеті “Слово” критично поставився до п’єси “Федько Острозький”. Зміст драми задовольняв його не повністю, але, на його ж погляд, “виною єсть не так автор, як більше

історія нашої Русі з тих времен, в котрих драма со- бивається” [33]. Бо, мовляв, ця історія носить на собі темний відбиток заворушень і навіть зради, на яку тодішня Польща підбивала Русь, особливо шляхетську, на власне її горе, на власну загибель. Найвидатніші заступники Русі, що дедалі втрачали свою незалежність, спонукувані то інтригами різних таборів, то часто й самолюбством, стояли сьогодні за свій народ, завтра за Польщу, зважаючи на те, чия справа бере гору.

Саме таким лжегероєм тодішньої Русі зобра- жений у п’єсі й Федько Острозький, подільський воєвода, що стояв спочатку на боці князя Свидри- гайла супроти польського короля Ягайла, а потім, ображений прихильниками Свидригайловими, пере- кинувся в табір поляків.

Не дуже потішне таке явище в історії, каже рецензент, неприємне воно і в драмі, тим більш у випадку, коли драматург не встиг мотиви такої зра- ди, замовчані або недомовлені історією, належним чином пояснити засобами власної фантазії і хоч частково упевнити свого героя в його правоті, об- лагородити його.

На думку анонімного рецензента (знову, оче- видно, Б. Дідицького), єдиний мотив, яким виправ- довується відступництво Федька Острозького, – це партикулярна боротьба, родова заздрість і ненависть до земляка свого, воєводи Митька Зубревицького, але цей мотив настільки жалюгідний, що через ньо- го й герой драми, відзначаючись у перших актах показними фразами народного патріотизму, падає врешті зі своєї високости і, незважаючи навіть на те, що вмирає на сцені від ран, щоправда, завданих йому руськими стрілами, – не викликає ні співчуття, ні, тим більше, поваги, на яку б він заслужив, якби його вчинок був умотивований якоюсь благородні- шою ідеєю. В цьому, на думку рецензента, полягає вся хиба цієї трагедії, що відзначається, зрештою, багатьма позитивними рисами, як-от загалом щодо мови або ж окремих епізодів, сповнених патріотизму і ніжної любові до нещасливої матері-Русі. За ви- нятком цієї хиби – невикінченості образу головного героя – всі інші персонажі, на думку рецензента, окреслені правдиво, всебічно, особливо це стосу- ється характерів пінського князя Олександра Носа, лицаря з цільною душею і незрадливою любов’ю до Русі; татарина, слуги Свидригайлового; самого Свидригайла, Митька Зубревицького, любовної пари – Василя Острозького (Федькового сина) і Ольги Зубревицької (Митькової доньки), що виступають носіями душевної ніжності серед брязкоту зброї і чвар старої Русі у цій суворій драмі.

“Вообще признати треба, що драма “Федько Острозький”, вірна преданням історії, єсть проіздод в нашій юній драматургії в цілості многоцінний, в поодиноких частях викінчений і вельма удачний. Погрішності суть ту невеликі, а принаймні не та- кого роду, щоб їх без пошкодження цілості не мож ісправити” [34], – закінчував свої міркування про літературну й сценічну цінність п’єси рецензент. З ним загалом можна згодитись. Якщо І. Франко суво- ріше відізвався згодом про цю п’єсу, то оцінював він її з позицій новітніших часів, з позицій найкращих здобутків української наддніпрянської драматургії. Для свого ж часу, власне для 60-х р. XIX ст., траге- дія Ом. Огоновського “Федько Острозький”, незва- жаючи на те, що питання національної вірности й зради, патріотизму й ренегатства розв’язувалося на матеріалі з князівської історії, все ж несла позитив- ні ідеали в умовах, коли молода західноукраїнська інтелігенція ставала на шлях національної зради, перекидаючись то в польсько-шляхетський табір, то в табір москвофілів, виступаючи разом з ними проти українського народу і його культури.

Рецензент цієї єдиної для 60-х р. XIX ст. вистави “Федька Острозького” більше характеризував саму п’єсу, аніж її сценічне втілення. Від нього дізнаємося лиш про те, що гра “повелася добре”, “з життям”, що актори “отвітили з честю своїй задачі” (Федько Острозький – О. Бачинський, Ніс – О. Концевич, Свидригайло – А. Бучацький, Митько Зубревицький – Ю. Нижанковський, Спитко з Мельштина – Т. Юр- чакевич (Розмазовський), татарин – А. Моленць- кий, Ольга Зубревицька – Т. Бачинська, Слисавета з Мельштина – А. Богдан)[35], а публіка була чис- ленною. Музику до вистави написав композитор Михайло Вербицький.

У наступних десятиліттях “Федько Острозький” періодично з’являтиметься в репертуарі Руського народного театру.

У репертуарному плані театру була також істо- рична драма Василя Ільницького “Настася”. Про це повідомляла газета “Слово” напередодні повернення театру до Львова з третього турне по Галичині в жовтні 1866 р. [36]. Але фактом театального життя ця п’єса за 60-х р. XIX ст. ще не стала, а текст автор видав у Львові 1872 р. під псевдонімом Денис з-над Серету. (Музику написав М. Вербицький).

Характеристика історичної теми в галицькій драматургії і театрі була б неповною, якби не зга- дати про п’єсу Гната Якимовича “Буонаротті, або Завстиджена зависть”, тема якої взята з італійського життя XV ст. За жанром це комедія. Дія відбувається у Флоренції і відображає боротьбу великого худож-

ника Анжело Буонаротті з заздрісними художниками й критиками, його перемогу над ними в присутності їхніх покровителів-вельмож.

Прем'єра цієї вистави відбулася 29 травня 1866 р. Музику до неї написав М. Вербицький (ця музика не збереглася). Роль Буонаротті грав О. Бачинський, його друга – А. Вітошинський, сенатора-мецената – О. Концевич, його доньки – Т. Бачинська, заздрісних художників – А. Моленцький, Т. Юрчакевич, О. Звіржинський, а суперника Буонаротті – скульптора Вендинеллі – А. Бучацький. Вистава, як свідчить рецензент, вдалася [37].

Отже, маємо тут справу з першою спробою в українській драматургії освоїти історичну тему з життя західноєвропейських народів.

Текст згаданої вище п'єси ніколи не друкувався і не дійшов до нас в рукописі. Однак можна гадати, що автор розробив цю тему за зразками багатьох п'єс, що існували тоді в західноєвропейській драматургії та мандрували в різних перекладах чи переробках головним чином російськими та польськими сценами.

І все ж таки залишається питання: чому ж ніхто з галицьких драматургів за 60-х р. XIX ст. не спромігся на високомистецький драматичний твір, що залишився б навічно в українській класичній літературі й театрі? На це питання дали відповідь ще самі сучасники. Наприклад, В. Ільницький, який закликав вводити до репертуару нові твори галицьких драматургів, познайомившись з деякими під час виступів театру в Тернополі у червні-липні 1865 р., писав уже щось інше: “Репертуар наш єще слабенький, а на тото, що вийшло нове з-під пера галицьких писателів, нема много надії. Все дасться зробити, але поезію годі насилком утворити. Она, дасть Бог, зродиться з часом і на нашій ниві, але нині ще не пора для неї, а особливо для драматичної поезії; ще мало насіяно духового руського зерна, та й, правду сказати, руське сонце світить єще не ясно; а дуже часто на руськім небі прошибають зимні вітри та й бурі!..” [38].

А ще через два роки, переглянувши вистави Руського народного театру в Тернополі улітку 1867 р., той же В. Ільницький глумливо напише: “... Нашим авторам хиба (бракує. – *Р. II.*) всякої естетичної образованости, всяких естетичних і психологічних студій. Перший-ліпший вирветься, зліпить кілька сцен, уперчить досконало ненавистю проти ляхів – і драмат достоїн не то щоб представити його на сцені, но драмат достоїн премій!” [39].

Приблизно в цей час так само критично висловився про галицьку драматургію й М. Драгоманов,

який зі змісту окремих п'єс зробив висновок, що “оригинальная драматургия галицкая имеет дидактический характер, вроде того, какой имела русская сцена у нас (в России. – *Р. II.*) в конце прошлого и начале нынешнего столетия...” [40].

Українська наддніпрянська драматургія залишалася для галичан недосяжною вершиною, до якої ніхто із них не зміг тоді піднятися. З цього приводу дуже слушну думку висловив той же Василь Ільницький у тій же газеті “Русь”: “Вже най хто каже, що хоче, – писалося там, – але воно таки істинна правда, що літературні твори українців стільки мають живучої поезії, що якось не любити їх годі. Задля того-то вони якось любо, щиро, весело промовляють до нашого серця, а їх бесіда – то гармонійна музика.

Насупротив того наші галицькі твори такі якісь сухі, видушені, скорчені, неприродні, ялові, без барви, без життя-чуття і без поезії, що, читаючи їх або дивлячися на них, якось прикро стається – і душно, і скучно, чоловік рад би з того немилого положення чимскорше увільнитись. Чому се так? Та ж москалі (очевидно, автор мав на увазі російський царизм. – *Р. II.*) нашим руським не дають свobodно дихати на Україні, себто по-своєму думати, говорити та й писати. Там українці не мають ані тої свободи, ані тих шкіл, ані того образования, чим всім ми, галицькі русини, так дуже величаємось?! А воно, бачу, наші свободи і наші школи не виходять нам на таку духовну користь, як нашим українцям їх неволя, та й їх наукові заклади.

Єще раз питаюся: чому се так?..” [41].

На це питання автор давав ясну відповідь: у всьому винна, мовляв, німецька система освіти, запроваджена в Галичині. Адже австрійський уряд проводив політику онімечення галицьких українців з кінця XVIII ст. впродовж усієї першої половини XIX ст., засилаючи сюди свої освічені кадри, свою літературу, свою мову, що стала викладовою у Львівському університеті. “В молодий ум хлопця впихано зараз силоміццю німецьку мову, вкладано на нього німецькі форми мислення, наче окупи, перепускано через питель німецької діалектики, так що наконець нічого природного, свого, народного не осталося” [42]. Німецька наука і мистецтво не надали, на думку автора, українському духові в Галичині сили, вони тільки знівечили його, бо “душа лиш в свободі під природними впливами зможе розвинути. Скорше менше науки, але натомість більш свobodного, природного, свого елементу, воздуху, сфери; а дух розв'ється чисто і ясно в своїй природній красоті. Тому-то українці (тобто наддніпрянські, східні. – *Р. II.*)

кращі видають твори в літературі, як ми, по-німецьки учені галичани” [43], – робив автор остаточний висновок.

Це була чиста правда, сказана дуже своєчасно. Пізніше так само часто говоритиме І. Франко, бо примат української культури, твореної на Наддніпрянщині, буде постійним, принаймні до виходу на міжнародну арену самого І. Франка. А Франко відзначатиме позитивний вплив наддніпрянської драматургії і театру на галицьку драматургію і театр у пізніших десятиліттях – у 80–90-х рр. XIX ст.

1. Вістник. – 1864. – 12 (24) грудня. – Ч. 97. – С. 388.

2. Вістник. – 1865. – 22.V (3.VI). – Ч. 39. – С. 153.

3. Мета. – 1865. – 15.VI. – № 9. – С. 290.

4. Там само.

5. С. Чарнецький стверджує, що “Пан Довгонос” “був з’їдливим папшквілем на Т. Білоуса”, тобто Теодора Білоуса (1828–1892), українського письменника, громадського діяча, педагога, посла до галицького сейму (1861–1867 і 1870–1876 рр.) (С. Чарнецький. Нарис історії українського театру в Галичині. – Львів. – 1934. – С. 46).

6. Слово. – 1865. – 19 (31).V. – Ч. 39. – Переклад з “язичія” тут і далі автора.

7. Там само.

8. Лисько З. Іван Лаврівський // Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. – Львів–Нью-Йорк, 1994. – С. 124.

9. Слово. – 1865. – 9 (21).VI. – Ч. 45.

10. Санкт-Петербургские ведомости. – 1867. – 5 (17) августа. – № 214.

11. Мета. – 1865. – 15.VI. – № 9. – С. 290.

12. Михайло Возняк. Недрукована автобіографія Володимира Шашкевича. – Львів, 1911. – С. 24. – Тут В. Шашкевич помилився в даті першої вистави своєї п’єси і в числі актів. Як видно з рецензій, було тих актів не чотири, а п’ять.

13. Слово. – 1865. – 29.V (10.VI). – Ч. 42.

14. Текст цієї п’єси, як і деяких попередніх, що досі невідомі, мала спіткати сумна доля. Адже театральну бібліотеку Товариства “Руська бесіда”, як це засвідчив С. Чарнецький, “впорядкував був колись та зінвентаризував дуже старанно Михайло Павлик, цінні замітки на поодиноких примірниках поробив д-р Василь Щурат <...> Відома річ, що пам’ятна листопадова буря (їдеться про польсько-український збройний конфлікт 1 листопада 1918 р. – Р. П.), що перекотилася через домівку “Бесіди”, залишила по собі

знищення й руїну. Врятувалося дуже мало, й те, що залишилось, переважно безвартісне – передано бібліотеці Наукового товариства ім. Шевченка у Львові...” (Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині. – Львів, 1934. – С. 165, 168).

15. Слово. – 1865. – 15 (27).XII. – Ч. 99. – Переклад з “язичія”.

16. Відділ рукописів Львівської національної наукової бібліотеки імені В. Стефаника, фонд “Руської бесіди”.

17. Слово. – 1866. – 26.XI (8.XII). – Ч. 94. – Переклад з “язичія”.

18. Шнайдер Б.І. Трагедія “Сава Чалий” Карпенка-Карого і українська історична драма XIX ст. – К., 1959. – С. 46.

19. Мороз З.П. На позиціях народності: Дослідження в двох томах. – К., 1971. – Т. 1. – С. 327–329.

20. Франко І. Збір. тв. У 50 т. – К., 1982. – Т. 33. – С. 236.

21. Франко І. Збір. тв. У 50 т. – К., 1980. – Т. 26. – С. 47.

22. Слово. – 1865. – 1 (13).V. – Ч. 34.

23. Нива. – 1865. – 10.V. – Ч. 13. – С. 207–208.

24. Нива. – 1865. – 10.V. – № 13.

25. Там само. – С. 207–208.

26. Лисько З. Іван Лаврівський // Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. – Львів–Нью-Йорк, 1994. – С. 124.

27. Слово. – 1865. – 9 (21).III. – Ч. 20.

28. Слово. – 1867. – 24.V (5.VI). – Ч. 40.

29. Русь. – 1867. – 30.V (11.VI). – Ч. 18.

30. Цит. за: Правда. – Львів, 1869. – 15.VI. – Ч. 22. – С. 192.

31. Франко І. Про театр і драматургію. – К., 1957. – С. 188.

32. Франко І. Збір. тв. У 50 т. – К., 1984. – Т. 41. – С. 100.

33. Слово. – 1866. – 30.IV (12.V). – Ч. 34.

34. Слово. – 1866. – 30.IV (12.V). – Ч. 34.

35. Слово. – 1866. – 19 (31).X. – Ч. 83.

36. Там само.

37. Там само. – 18 (30).V. – Ч. 39.

38. Слово. – 1865. – 28.VII (9.VIII). – Ч. 59.

39. Там само. – 1867. – 30.V (11.VI). – Ч. 18.

40. Будянський В. [М. Драгоманов]. Заметки о Галиции // Санкт-Петербургские ведомости. – 1867. – 5 (17) августа. – № 214.

41. Русь. – 1867. – 23.V (5.VI). – Ч. 16.

42. Там само.

43. Там само.

Тетяна МЕЛЬНИК

## ПОГЛЯД НА СЦЕНОГРАФІЧНУ СПАДЩИНУ ВАДИМА МЕЛЛЕРА

*(Пам'ятки із зібрання Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України)*



*Вадим Меллер, 1930-ті рр.*

Українське мистецтво 10–30-х рр. ХХ ст. було ознаменоване багатьма видатними постатями. Серед них особливе місце посідає Вадим Георгійович Меллер – один із найяскравіших представників українського авангарду. Сьогодні ім'я В. Меллера є модним. Колекціонери багатьох країн світу мають за честь тримати у своїх колекціях роботи цього українського митця, витрачаючи значні кошти на їх придбання. Проте досвід показує, що далі моди на ім'я майстра справа не заходить, розуміння соціокультурного, мистецького значення спадщини В. Меллера є досить поверховим.

Поглибити розуміння сценографічної творчості В. Меллера через інтерпретацію його творів прагнуть мистецтвознавці. Проте, на жаль, відповідних праць обмаль. Крім ґрунтовної монографії З. Кучеренко [1], відзначимо публікації І. Диченка [2], В. Габелка [3], О. Петрової [4]. Праця З. Кучеренко найповніше розкриває життєвий шлях та творчість В. Меллера в царині сценічного мистецтва, проте інтерпретація робіт художника обмежена рамками пануючої тоді ідеології. Публікація В. Габелка є невеликою за обсягом і радше має інформаційно-просвітницький характер, ніж детальний мистецтвознавчий аналіз сценографічної спадщини майстра. В пострадянський час мистецьку громадськість сколихнула стаття І. Диченка. Автор спробував сформулювати новий напрямок роздумів над сценографією В. Меллера.

Справу популяризації та дослідження сценографічної спадщини В. Меллера взяли на себе музейні

установи – Національний художній музей України і Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Зазначені заклади, за ініціативи та активної участі Брігітти Ветрової, дочки митця, 2004 р. організували виставку найкращих робіт В. Меллера “Пригоди Авангарду”. В каталозі до виставки опубліковано статтю О. Петрової – художника, кандидата мистецтвознавства. Зазначена стаття розкриває специфіку творчості митця як авангардиста. Розуміючи необхідність дослідження та популяризації саме сценографічної спадщини В. Меллера, науковці МТМКУ вирішили влаштувати відповідну виставку до 125-річчя від дня народження митця на основі творів, що зберігаються у фондах музею. На виставці експонуються 54 роботи художника 1919–1933 рр. – періоду його яскравих експериментів, творчих пошуків художньої виразності. В центрі експозиції вражаючі шедеври авангарду – ескізи костюмів для хореографічної студії Б. Ніжинської. Розміщений на мольберті незакінчений ескіз костюму до балету “Мефісто” на музику Ф. Ліста дає змогу нібито підглянути за процесом творчості митця. Оскільки В. Меллер сам розробляв рекламу театру “Березіль”, на виставці представлені афіші. В афішах “Березоля” художник досягає дивовижної виразності, оперуючи при цьому лише поєднанням різноманітних шрифтів, різних за розміром. Використовуючи червоно-чорну палітру та біле тло – канони конструктивізму – В. Меллер надав рекламі театру оригінальних неповторних рис.

На жаль, виставка є тимчасовою, експозиційна площа залу не дозволяє продемонструвати всю колекцію в цілому (інші роботи можна оглядати в електронному вигляді), відвідати її можуть лише кияни та гості столиці. Таким чином, наша стаття є спробою інтерпретації сценографічних творів В. Меллера на прикладі пам'яток, що зберігаються у фондах музею, з метою актуалізації його сценографічної спадщини в сучасній українській культурі та науці.

У колекції Музею театального, музичного та кіномистецтва України зберігається понад 420 творів Меллера-сценографа (ескізи костюмів, декорацій до 59 вистав), а також фото та особисті документи художника, які цілісно й комплексно відображають творчість та життєвий шлях одного із найталановитіших авангардистів Європи. Роботи майстра надходили до музею починаючи з 1923 р. Від січня 1923 р. в Мистецькому об'єднанні "Березіль" (МОБ) почала працювати Музейна комісія, яка збирала документи з історії українського театру та створила музей. Він став основою нинішнього Музею театального, музичного та кіномистецтва України. Комісія започаткувала "музейний податок" – кожен митець мусив зробити дарунок музею. Можливо, перші експонати В. Меллер подарував сам. На звороті деяких

творів можна побачити печатку "Березоля". Значну кількість ескізів в 70-ті рр. передала музею дочка художника – Бригітта Вадимівна Ветрова, яка багато зробила для популяризації творчості В. Меллера. Шедеври митця були складовою частиною виставок, які експонувалися на Всесвітньому театральному фестивалі в Мехіко (Мексика, 1990 р.), в 1993 р. – в Мюнхені під час Днів Баварії та в Тулузі у Дні Києва.

Аналізуючи твори, що зберігаються в колекції музею, сценографічну творчість В. Меллера умовно можемо поділити на три періоди: 1) 1919–1930 рр.; 2) 1930–1934 рр.; 3) 1934–1959 рр. В основу такої періодизації покладено зміни в ідейно-художньому спрямуванні роботи митця. В першому періоді твори В. Меллера належали до авангардистських течій. Другий період був перехідним, позначеним посиленням тиску на мистецтво з боку офіційної радянської ідеології. Третій період характеризується творенням сценографії переважно для класичних творів та наближенням художника до реалізму у використанні виражальних засобів.

Розглядаючи перший період сценографічної творчості В. Меллера, необхідно декілька слів сказати про його мистецьке становлення.

*В. Меллер серед художників та технічних працівників театру "Березіль", 1920-ті рр.*



Особливість творчої думки художника полягала в синтезі багатьох культур. В. Меллер народився 1884 р. в Петербурзі в родині чиновника міністерства юстиції. Батько митця, Георгій Меллер, був шведом, матір Хелена Карузо – наполовину грекinya, наполовину італійка. В Києві, за службовим призначенням батька, родина оселяється надовго. Українська земля, славна своєю полікультурністю, прийняла митця, який назавжди став українцем. З Києвом пов'язаний значний етап у житті і творчості Меллера. Майбутній художник вступає 1903 р. до Київського університету Св. Володимира на математичний факультет. Потяг до точних наук, можливо, знайшов своє відображення в строгому аскетичному почерку В. Меллера, його кубо-футуристичних та конструктивістських поглядах. З 1905 по 1908 р. навчався в Київському художньому училищі. Після отримання диплому юриста 1908 р. вступає до Мюнхенської академії мистецтв [5]. Під час навчання В. Меллер мав можливість ознайомитися з ді-



Ескізи костюмів Марселіни та Керубіно до вистави "Весілля Фігаро" П. Бомарше. Київський театр комедії О. Смирнова, 1920 р.



Свідоцтво В. Меллера про закінчення натурного класу в Мюнхенській академії мистецтв, 1910-1911 рр.



ьяльністю новоутвореної (1909) групи “Синій вершник” – південного крила експресіоністів. Закінчивши Академію з відзнакою, він їде до Парижа і вступає до “Вільних майстерень”, відвідує клас відомого скульптора А. Бурделя в його приватній академії, присутній на його коректурах учнівських робіт. Атмосфера столиці мистецтва з її музеями і виставками, з її розмаїттям художніх стилів збуджувала жагу до експериментування. У Парижі В. Меллер дебютує в “Салоні незалежних”, його запрошують стати членом Міжнародного товариства мистецтва і літератури. Успішна участь у весняній виставці “Салону мистецтв” зумовлює запрошення художника бути експонентом “Осіннього салону”, де також беруть участь Пікассо, Метценже, Брак, Дерен.

Після жовтневого перевороту 1917 р. український європеєць повертається на Батьківщину, до Києва, щоб реалізувати свій потенціал у вирі революційних перемін. Тут він вперше пробує свої сили як сценограф, оформлюючи вистави хореографічної студії Б. Ніжинської. Розпочавши свою “співтворчість” з мистецтвом сцени, він працює разом із засновницею українського авангарду О. Екстер. В ескізах костюмів до “Ассирійських танців”, балету “Місто” на музику С. Прокоф’єва (1919–1920) В. Меллер яскраво передає внутрішню динаміку руху в ніби статичних, сповнених величі постатях. Бачення реальності багатозарове як своїм зображенням, так і



*Ескізи костюмів Офіцера та Сина мільярдера до вистави “Газ” Г. Кайзера. Театр “Березіль”, 1923 р.*

*Світлина з вистави “Газ” Г. Кайзера. Театр “Березіль”, 1923 р.*





Ескіз костюма Судді до вистави “Метр Патлен”. Київський театр комедії О. Смирнова. 1920 р.



Ескіз костюма до вистави “Мазепа” Ю. Словацького. Перший державний театр ім. Шевченка, 1921 р.

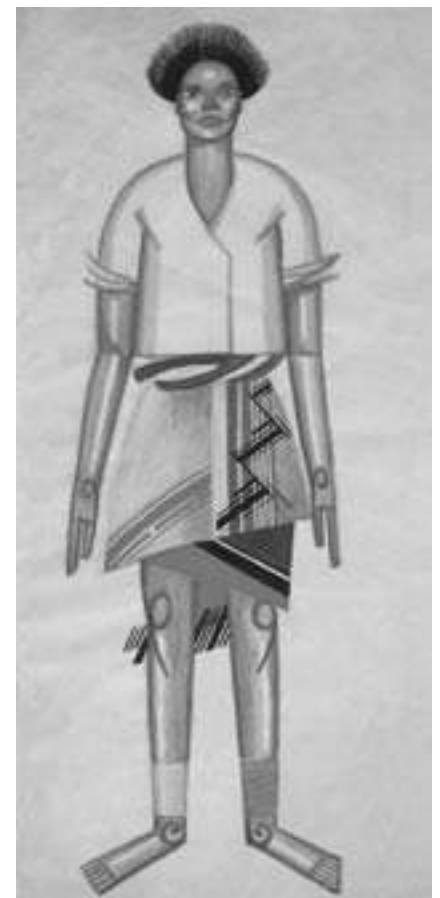
міркуванням. Постать поділяється на велику кількість геометричних площин, кутів зору у прагненні довести до глядача найповнішу інформацію. Через поєднання кольорів крізь одяг ніби проступають обриси тіла танцюриста. Переважає багатоколірність, вона виражається в теплій гамі. В ескізі костюма до балету “Маски” на музику Ф. Шопена (1919–1920) динамічно передано стихію рухів танцю. Краї костюма залишились ще в попередньому русі, а витончена постать уже динамічно прямує в інший. І знову різнобарвна яскрава гама, що заворожує сміливим поєднанням кольорів. Певний час автором костюма “Маски” вважалась О. Екстер. Геометрична чіткість, дроблення реальних об’єктів на стереометричні примітиви, будова силуету площинами кольорів, притаманні кубізму та кубо-футуризму, зближують ескізи В. Меллера з роботами О. Екстер. Але тут не може бути мови про прямі впливи чи наслідування: В. Меллер відповідно до вимог часу шукав своїх індивідуальних та оригінальних засобів виразності.

У костюмах до вистав “Весілля Фігаро” та “Метр Патлен” у Київському театрі комедії під керівництвом О. Смирнова знову чіткість силуету, геометричність форм, контрастне поєднання кольорів свідчать про послідовність та дотримання митцем свого стилю. Кожний ескіз костюма, зроблений із глибоким проникненням в драматургічну основу вистави, передає основні риси героя, вказує на манери поведінки та руху. І знову можна насолоджуватися прописаними окремими деталями, м’якими складками жіночих костюмів та чіткими, місцями загостреними, чоловічими.

Ескіз костюма Прюдана до вистави “Золоте черево” Ф. Кроммелінка. Харківський театр ім. Шевченка, 1926 р.



Ескіз костюма Тубільця до вистави “Седі” С. Моема. Театр “Березіль”, 1926 р.



Наступним творчим завданням була робота В. Меллера над виставою “Мазепа” Ю. Словацького в Театрі ім. Шевченка (1921). Стилiзація костюмiв допомагає відчути сувору атмосферу вистави. Чіткі геометричні силуети тільки підкреслюють кожний характер. Постаті Мазепа, Збігнева зображені міцними та величними. В кольорі костюмiв переважає сіро-червоно-зелена гама. Ескізи декорацій, на жаль, як і в більшості випадків, не збереглися, тому надзвичайно цінно, що в колекції музею залишився макет до цієї вистави. Суворая атмосфера підкреслена чорно-білими кольорами, що слугують фоном для розгортання подій, нічого зайвого, мінімум предметів, відчувається потяг художника до лаконізму та образної символіки.

Межі свого мистецького таланту В. Меллер розширює, спробувавши 1921 р. сили як режисер у Київському театрі ім. Г. Михайличенка у постанові “Небо горить”. Виявивши новітній підхід в оформленні сцени, художник використовує абстрактні декорації: станки, пандуси. В колекції музею зберігається ескіз костюма до цієї вистави, виконаний за канонами кубізму в червоних тонах.

Потяг В. Меллера до сценографії, його новаторство, обізнаність із західноєвропейським мистецтвом привели до творчої співпраці із Л. Курбасом в період 1922–1933 рр. Л. Курбас згуртував навколо себе найталановитіших діячів театральної справи, захоплених ідеєю створення театру, якого ще не бачив український глядач. Гостре відчуття сучасності, розуміння високого призначення мистецтва, професійна культура і кипуча енергія одразу роблять В. Меллера однією з головних постатей нового колективу.

До “Березоля” В. Меллер прийшов сформованим митцем. Можна припустити, що крім висококваліфікованого і талановитого художника, Л. Курбасові вдалося залучити до березолівського творчого життя “ідеолога” західноєвропейського мистецтва. У театрі В. Меллер знаходить широкі можливості для вияву своєї індивідуальності, працюючи головним художником, керівником макетної майстерні, де учнями його були В. Шкляєв, Є. Товбін, М. Симашкевич, Д. Власюк. Макетна майстерня була своєрідною академією для майбутніх художників, які мали практику на сцені провідного театру України. Талант молодих митців формувався під впливом новаторських ідей В. Меллера, що мало велике значення для появи нових художніх традицій. М. Симашкевич згадує: “Вадим Георгійович із великою дбайливістю проводив з нами роботу над макетами, вчив розрішати композицію сценічної коробки, знаходити образ вистави, учив і іншим компонентам оформлення вистави, які є необхідними знаннями для праці художника кону. Ми всі дуже поважали свого вчителя. Він завжди був для нас великим авторитетом, його глибока культура, ерудиція в питаннях естетики, історії матеріальної культури завжди були для нас невичерпним джерелом під час навчальних років” [6].

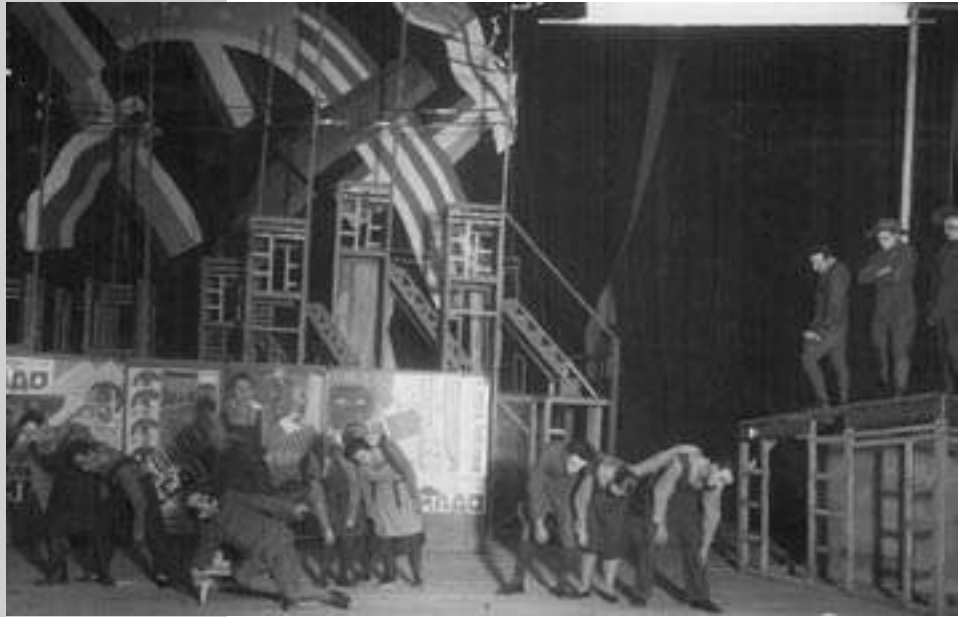


Ескіз костюма Міністра війни до вистави “Мікадо” за А. Саллівеном. Театр “Березіль”, 1927 р.



Ескіз костюма Солдата до вистави “Мікадо” за А. Саллівеном. Театр “Березіль”, 1927 р.

Світлина з вистави “Джиммі Гігінс” за Е. Синклером.  
Театр “Березіль”, 1923 р.



Ескіз костюма до вистави  
“Хазяїн” І. Карпенка-Карого.  
Театр “Березіль”, 1932 р.



Для здійснення головного завдання нового театру – “ідеологічної перебудови глядача” – Курбас робив установку на “техніку як пафос часу”. Замість емоцій – механізована, показана в проєкції фактура вистави. Не відкидаючи взагалі емоційності як чинника мистецтва, він вважав емоцію лише одним, і не найголовнішим, з компонентів. Основне – посилення інтуїтивного сприймання. Саме на цьому базувався курбасівський принцип “перетворення”. Прагнення відійти від основних положень традиційного побутового театру привели “Березіль” до конструктивізму. Коли “Березіль” переходить у приміщення театру Соловцов (нині приміщення Національного драматичного театру ім. І. Франка), художник повністю переобладнає його сцену. “На сцені були зняті всі куліси, падури, не було завіси, а тло сцени було пофарбоване на чорне. І на цьому фоні робилися різні конструкції в кольорах сірому та мумії”[7]. Сценічні конструкції перших постанов В. Меллера для “Березоля” – станки, пандуси, сходи – “як прибори в цирку”, “нічого не зображують”, вони – “трамплін для розвитку дії”. В афішах і програмах театру зазначалося, що конструкції (а не декорації!) створив художник-конструктор В. Меллер. Конструкція В. Г. Меллера до вистави “Газ” Г. Кайзера – одного із найвидатніших представників німецького експресіонізму – мала вигляд масивної споруди з великими підйомами та западинами, скомпонована несиметрично та пофарбована сірою фарбою з додаванням тирси. В ній усе було обмірковане двома майстрами, режисером і художником, все пристосоване до розгортання масових сцен. На конструкції праворуч – невелике підвищення зі стовпом дуже вдало вмонтоване в загальну композицію. На цьому місці відбувалися ключові моменти вистави: монологи, ридання, надгробний плач по загиблих від вибуху газу [8]. Для цієї вистави Вадим Георгійович зробив три трикутні завіси, які динамічно спадали на тросах і завершували – надзвичайно міцно і трагічно зроблену Курбасом – ма-



Світлина до вистави  
“Диктатура”  
І. Микитенка.  
Театр “Березіль”,  
1930 р.

сову сцену загибелі робітників. Експресію та динамізм вистави підкреслювали широкі промені прожекторів. Костюми до вистави були виконані для кожної групи, оскільки головного героя серед учасників дії не було, ним була маса. Робітники були одягнені в костюми кольору тьмяно-білого, синього та вохристого із закачанним правим рукавом. Капіталісти – у фрачних парах. Належність до кожної групи підкреслював знак на грудях. Офіцер на грудях мав зображення мішені, Робітник – символ праці, Інженер – геометричне креслення.

Вистава “Джиммі Гігінс” за романом Е. Синклера (1923) також була оформлена у принципах конструктивізму. Декорація до вистави складалася із семи високих станків та екрану для показу кінематографічних епізодів, який був частиною оформлення та при потребі асоціювався з вітрилом [9]. Г. Веселовська зазначає, що у театральній практиці риси конструктивістського стилю відносять насамперед до сценографічного рішення, автор якого, художник, виступав повноцінним співтворцем вистави, творцем сценічної концепції. Здобутки ж сценографів-конструктивістів в українському театрі були насправді надзвичайно вагомими і мали радикальний характер. Адже сценічні конструкції у виставах українського авангарду проєктували видатні майстри – В. Меллер, А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов, Г. Цапок, В. Шкляєв, М. Симашкевич та інші. Завдячуючи надвиразності сценічних конструкцій українського театрального авангарду, сценографія надовго карбувалася в пам’яті глядача. Вона сама, поза виставою, для якої була створена, ставала предметом дискусій і, вражені новаторськими сценографічними рішеннями, сучасники вистав запам’ятовували лише багатофункціональну рухливу або статичну конструкцію, що була динамічним осердям вистави чи середовищем для подій. Через конструктивне оформлення закладалися основні принципові риси цього авангардного напрямку в театрі: просторова абстрактність, системність, структурність, функціональність, дієвість, урбанізм [10].



Ескіз костюма до вистави “Маклена Граса” М. Куліша. Театр “Березіль”,  
1933 р.

Ескіз декорації до вистави “В степах України”  
О. Корнійчука. Харківський театр  
ім. Шевченка, 1940 р.

Ескіз костюма та декорації до вистави  
“Шельменко-денцик” Г. Квітки-Основ’яненка.  
Харківський театр ім. Шевченка, 1944 р.



Втіленням досягнень попередніх років стала в творчості В. Меллера робота над виставою “Диктатура” І. Микитенка (1930). Від художника вимагалось продумати таку декораційну установку, яка б дозволяла швидко змінювати місце дії, зберігати цілісність образу, не відвертаючи на це увагу глядачів. Як завжди, оформлення В. Меллера надзвичайно функціональне [11]. Підлога сцени складалася з шести довгих (на всю ширину сцени) вузьких площин. Кожний планшет висувався на потрібну висоту, а якщо одним боком – з’являлись пагорби. Один з планшетів при потребі перетворювався то на підвісний міст заводського цеху, то на лаву в сільраді або стіл для “Півневого бенкету”. Між планшетами були розташовані рейки, якими акторів “подавали” на сцену. Костюми акторів відповідали класовій належності. Художньо майстерно розроблений грим посилював гротескність образів куркулів.



Того самого 1930 р. після “Диктатури” театр ставить “97” М. Куліша. В сценографічному вирішенні вистави художник використовує конструкцію зі змінними деталями переднього плану. І знову оформлення лаконічне та функціональне, але вже не зовсім умовне, оскільки драматургічний матеріал вимагав не абстрагованих, а конкретних предметів. У центрі розміщувався овальний подіум зі сходами, який символізував то сільраду, то церкву, то хату сільську, та був тією ареною, де точилася боротьба за ствердження ідей нового життя. А його центральна позиція концентрувала увагу глядача, надаючи динамізму подіям. Ескізи костюмів вирішено як зарисовки народних типів, без деталізації, з ознаками примітивізму, схематизму. Якщо декорації ще чітко належать до конструктивістського напрямку, то в ескізах костюмів уже помітний другий період творчості – перехідний.

В оформленні вистави “Хазяїн” І. Карпенка-Карого Майстер відмовляється від традиційного натуралістичного побуту. Умовна декорація дає натяк на інтер’єр хати. Щоб підкреслити жагу до накопичення, безглуздість існування Пузиря, художник у сцені іменин хазяїна разом з матеріальними речами оформлення свята вводить щити з плоскими зображеннями страв та меблів. Ескізи костюмів вже не можна віднести до конструктивістського стилю. Вони мають дещо карикатурний та гротескний вигляд, чим, можливо, підкреслюють ставлення митця до ситуації, що склалася в мистецтві. Згортання революційної свободи, пов’язаної з тоталітаризацією та авторитаризацією СРСР позначилися на творчості В. Меллера. Якщо розглянути ескіз костюма Зброжека (“Маклена Граса”, 1933 р.), то форма та поєднання кольорів (чорний, червоний, зелений з синім та жовтим) вказують на близькість до так званого постконструктивізму.

Переломним у творчості В. Меллера був 1934 р. Після усунення Л. Курбаса від обов’язків художнього керівника “Березоля” і звільнен-



Ескіз костюма до вистави “Богдан Хмельницький” О. Корнійчука. Харківський театр ім. Шевченка, 1939 р.

Ескіз декорації до вистави “Вишневий сад” А. Чехова. Київський театр ім. І. Франка, 1946 р.





Ескізи костюмів до вистави “Бокаччо”  
Ф. Зуппе. Київський театр музичної комедії,  
1946 р.



ня з роботи почалась реорганізація. В творчості митця накреслюється перехід до реалістичніших засобів виразності. У виставі “Бастилія Божої Матері” І. Микитенка (1934) з’являється писаний задник. Ескізи костюмів до “Землі” М. Вірти (1938) виконані реалістично, з максимальним підкресленням часу. Живопис В. Меллер використовував уже у виставі “Тетнулд” Ш. Дадіані (1932), але у вигляді полотен із зображенням гір, щоб підкреслити героїчні події з життя непокірних горців. Оформлюючи історичну драму “Богдан Хмельницький” О. Корнійчука (1939), художник продемонстрував ґрунтовні знання історії та звичаїв українців. Кожний костюм українського козака або польського воїна, панночки, ксьондза, блазня доводить досконале володіння етнографічним матеріалом. Пафосно виконані декорації передають дух визвольної боротьби.

Дуже цікавим, на наш погляд, є оформлення сцени у виставі “В степах України” О. Корнійчука (1940). Задник вирішено у вигляді килима, що мінявся відповідно до зміни декорацій. Деталі оформлення: тин, оплетений мальвами, віз, лава, – яскраво відтворюють національний колорит. Їхнє гармонійне розміщення на сцені виявляє талант художника до узагальненого вирішення простору.

Ескіз костюма Шельменка “Шельменко-денщик” Г. Квітки-Основ’яненка (1942) виконаний надзвичайно майстерно, з яскравим поєднанням фарб. Персонаж намальований реалістично, з вираженими національними рисами. А ретельно розроблений задник вказує на остаточний перехід В. Меллера до реалістичного стилю.

В. Меллер стає 1948 р. головним художником Київського театру музичної комедії. Митець, оминаючи ідеологічний тиск, показав бездоганний художній смак, зрілість та сценографічну винахідливість при оформленні оперет “Бокаччо”, “Летюча миша”, “Вільний вітер”.

Серед великої кількості вистав останнього періоду творчості майстра слід відзначити “Вишневий сад” А. Чехова, “Крила” О. Корнійчука, “Доктор філософії” Б. Нушича, “Король Лір” В. Шекспіра в Київському театрі ім. І. Франка, де В. Меллер був головним художником з 1953 по 1959 р. Ескізи костюмів до вистави “Доктор філософії” (1956) – дотепні та карикатурні, перегукуються ідейно із стилем, характерним для “Золотого черева” (1926) [12]. Це вказує на те, що художник зберіг, мистецьку винахідливість, потяг до незвичного, залишаючись авангардистом по суті все життя.

Розглядаючи ескізи костюмів та декорацій майстра, його власноруч зроблені макети, не можна не помітити досконалого володіння всіма засобами сценічної виразності. Завжди в кожній декорації було все обумовлено, нічого зайвого.

Сценографічна спадщина становить основний доробок художника. Близько сорока років він співпрацював з мистецтвом сцени. Вивчаючи твори майстра, можемо спостерігати за становленням, розквітом та всіма етапами розвитку української сценографії. Те, що В. Меллер працював головним художником у трьох провідних театрах України, свідчить про



майстерність, універсальність, невичерпність його творчого потенціалу. Творчість В. Меллера – типова для художника того часу: радянська ідеологія брутално руйнувала індивідуальне мистецьке сприйняття Майстра, його стиль. Проте митець не зламався, намагаючись довести непереможність таланту та свободу його реалізації.

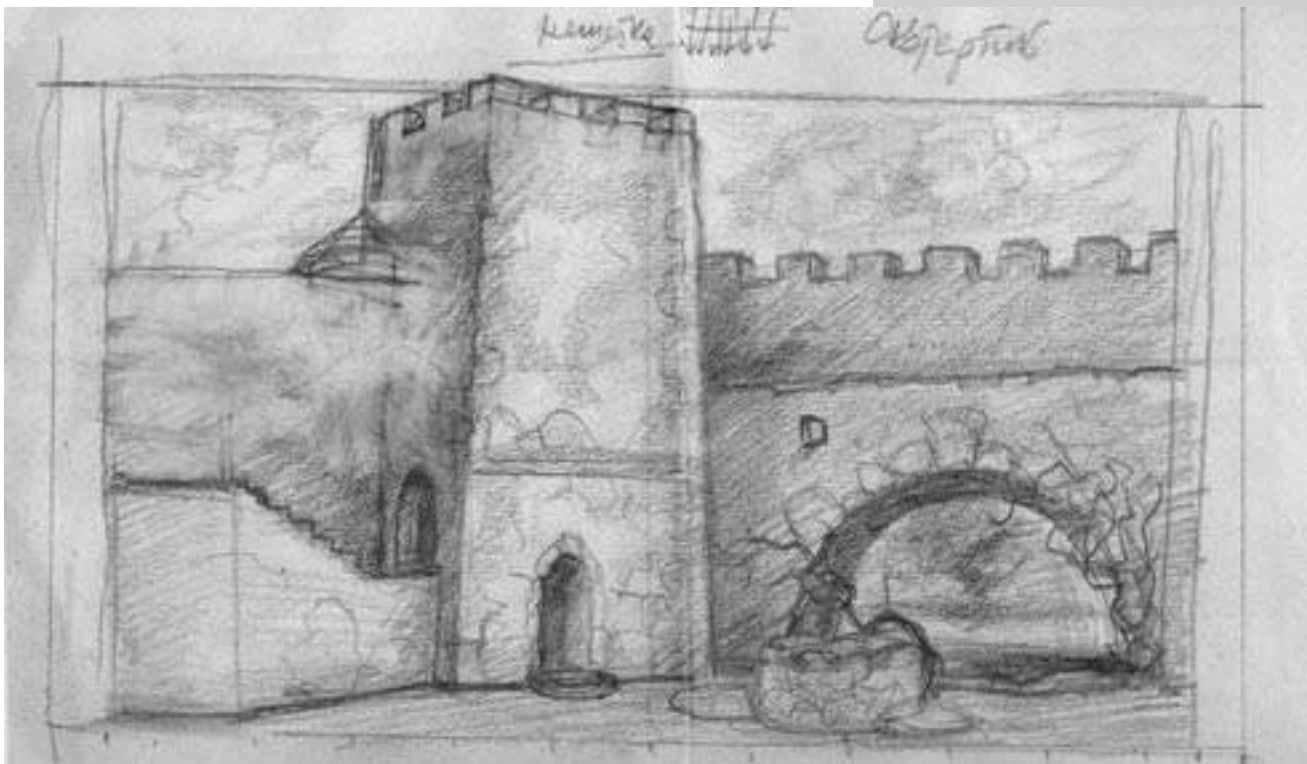
Один із зачинателів українського театральнo-декораційного мистецтва, Вадим Меллер зробив важливий внесок у розвиток національної сценографії. Він став засновником конструктивізму в сценічному мистецтві України. Він був активним прибічником програми “культурного синтезу”, яка мала об’єднати архітектуру, театр, кіно, простір, провітництво. Роботи великого Майстра через дев’яносто років незмінно сучасні, він завжди залишатиметься в авангарді сценографічного мистецтва України.



Ескіз костюма до вистави  
“Доктор філософії” Б. Нушича.  
Київський театр ім. І. Франка, 1956 р.

Ескіз декорації до вистави “Король Лір”  
В. Шекспіра. Київський театр  
ім. І. Франка, 1959 р.

1. Кучеренко З.В. Вадим Меллер. – К.: Мистецтво, 1975. – 80 с.
2. Дыченко И. Аристократ в авангарде // Столичные новости. – 2004. – 14-20 декабря.
3. Габелко В.Т. Режисер фарб. – Україна. – 1974. – № 19.
4. Петрова О. Експресивний конструктивізм Вадима Меллера. Каталог виставки “Пригоди Авангарду”. – К.: НХМУ, 2004. – С. 5-37.
5. Ф “Р” інв. №№ 5388, 5385. – МТМК України.
6. Симашикевич М. Спогади про мого вчителя. – МТМК України. – Ф “Р” інв. № 10042. – 5 арк.
7. Там само.
8. Ф “Ф” інв. №38315/2. – МТМК України.
9. Ф “Ф” інв. № 61610. – МТМК України.
10. Веселовська Г. І. Дванадцять вистав Леся Курбаса: Навч. посібн. для вищ. навч. закл. культури і мистецтв. – К.: ДЦТМ ім. Леся Курбаса, 2005. – 316 с.
11. Ф “Ф” інв. № 65779. – МТМК України.



Доміян КОЗАЧКОВСЬКИЙ



Доміян Козачковський

## ТЕАТР ІМ. М. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ

Продовження, початок: "Просценіум", Ч. № 1–2 (23–24) 2009. – С. 22–27.

Наступною моєю постановою був славнозвісний "Запорожець за Дунаєм". Це, за вимогами керівництва, так би мовити, продовжувалася легенька перевірка моїх професійно-режисерських здібностей.

У всьому: і в роботі з колективом, і догляду режисури, і по відношенню художнього керівництва відчувалося, що перевірку я витримую з честю й, певно, зможу скромно дорівнятися до професійної режисури. Але не це для мене було головним. Я ніколи, як до цього часу, так і в подальшій своїй сценічній діяльності, не намагався бути обов'язково режисером. Але я намагався завжди певної єдиної виразності художнього твору (спектаклю), виразності, якою були б пронизані всі дійові особи, весь зайнятий у спектаклі колектив, діючий в дружньому виявленні образно підкресленої ідеї.

Для цього зовсім нецікаво, безцільно бути на сцені лише одному, двом майстрам-акторам. Для цього в театральному мистецтві треба діяти колективу майстрів, якому, розуміється, не обійтися без керівної направляючої думки режисера. І завжди, коли збирався який колектив, куди запрошували й мене, то не інакше, як негайно ж обирали мене і вручали мені всі режисерські клейноди.

Я не любив будь-якої незлагодженості або ідейної порожнечі в спектаклі, так в акторській його лінії, як і в оформленні. Мені завжди вистачало тер-

піння доводити все, що слабе у виставі, до певного можливо крайнього рівня.

Тому мене завжди дратувала будь-яка неохайність в цих питаннях, яка проявлялася, як до цього, так і в подальшій праці в різних режисерів і особливо у мене. Слідкуючи за кожною своєю думкою, за кожним зробленим кроком, я контролював і, в силу, розуміється, своїх скромних можливостей, негайно виправляв чи доробляв все, що нетривке, неякісне. Хай це був мій, напевне, ще й слабкий, рівень, але це все ж був рівень.

У театрі ім. М. Заньковецької я, по-перше, відчув велику й ділову прихильність до себе колективу. Вже після прем'єри "Катерини" мені стало значно вільніше й сміливіше працювати, я перемиг геть опаску, з якою я підходив до роботи в новому колективі.

"Катерина" пішла в плані реалістичної, народної музичної драми, з повним використанням музики Аркаса, такої привабливої, прозорої і цілком зрозумілої.

З молодими співаками для першого дебюту, можна вважати, удалось в першу чергу досягти розуміння драматичної глибини музичного образу і тої сценічної художньої простоти, якої не так легко домогтися від початкуючих оперних акторів.

Вистава "Запорожець за Дунаєм" також пішла в нормально-реалістичному тлумаченні як класична комічна опера з уникненням того сумнівного малоро-

сійського “гумору”, яким вона обросла на останній час у “вільних” низькопробних лівих ансамблях. Ролі виконували: Карася – Д. Козачковський, Одарки – А. Фразенко<sup>1</sup>, Оксани – М. Сокіл<sup>2</sup>, султана – М. Донець<sup>3</sup>, О. Хвиля<sup>4</sup> – Андрія.

І дійсно, як “Катерина”, так і “Запорожець за Дунаєм” стали виставами, постанови яких виправдали надії керівництва.

Збори в театрі значно піднялися, що давало змогу думати про нові значно складніші постанови.

Я все ж не кидав думки про “Паливоду”. Певно, деяка постановочна режисерська свіжість, внесена у вистави “Катерина” й “Запорожець за Дунаєм”, дала можливість керівництву повірити, що цей лаборант “на певному рівні” і де в чому можна на нього покластися. Отже, більше не сперечаючись зі мною, але все ж з неприхованою опаскою (бо й правильно, я б теж так робив!) керівництво погодилося на постанову багато разів ставленого “Паливоди”.

Ця зухвалість (чи самовпевненість) ускладнювалася ще й тим, що в цій постанові я сам ризикував грати роль Харка Ледачого, а на цю роль майже завжди заньківчани запрошували П. К. Саксаганського. Згоден, що це дійсно з мого боку нахабство, але що робити, коли крім “Паливоди” у мене не було нічого визрілого другого, що можна було б запропонувати до постанови.

Крім того, будь-що для мене нове забрало б не мало часу для підготовки. Що ж до Харка Ледачого, то оскільки це образ центральний і в певній мірі рішальний реалізацію задуманого плану постанови, я й покладався тільки на самого себе, будучи підготовленим уже до раптової, не завжди всім драматичним акторам природної, сценічної ексцентрики.

Хто і як сповіщав до газети про хід підготовчої роботи по “Паливоді”, не знаю, однак, можу сказати,

що вже про постанову було вміщено дві замітки, а про заінтересованість громадськості можна сказати, що вона відчувалася з невинним наростанням.

У “Паливоді” мені хотілося в загостреному комедійно-сатиричному плані показати шляхетну аристократію, той розгул, самодурство і безвідповідальність, з якими безжурно розгулювали високоімущі верстви, втішаючись безпросвітною працею і безправ’ям своїх підневільних кріпосних холопів.

З колегами по вирішенню цього плану, композитором Михайлом Баком<sup>5</sup> і Марією Андріївною Явір<sup>6</sup> були знайдені взаємність художньо-ідейних розумінь і накреслені організаційно-підготовчі заходи. Оформляв виставу молодий, ще малодосвідчений художник М. Богданович<sup>7</sup>, напористість і безконечне хотіння якого мене здорово підкупало.

Звичайно, така постава старої класичної української комедії аж нічого спільного чи схожого не мала з однаково схожими попередньо поставами “Паливоди” в різних театрах.

Репетиції “Паливоди” часто переглядали і Загаров<sup>8</sup> і Романицький<sup>9</sup>, але мені ніхто нічого не зауважував, мовляв, “ну-ну, до чого воно дійдеться?”

Мушу сказати, що колектив учасників спектаклю працював з великим захопленням, забувши навіть, що ця п’еса часто йшла в репертуарі театру. Це основне й найважливіше, що допомагало моїй настирливій вірі і успішності у підготовчій роботі. Все старе здавалося ніби новим, свіжим, цікавим, заохочуючим!

Музика у М. Бака народжувалася надто вдала, і вистава “Паливода” ставала справді музичною виставою.

Йшла генеральна проба. Ще дечого не вистачало, але в акторській роботі було досягнуто багато,

1. Фразенко А. – актриса Театру ім. Марії Заньковецької у 1926–1947 рр. (Тут і далі – коментарі Оксани Палій.)

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

3. 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 р. Перейшов 1937 р. працювати до Одеського драматичного театру імені Жовтневої революції; з.а. УРСР (1940).

4. Хвиля О. – актор Театру ім. Марії Заньковецької у 1924 – 1929 рр. Попередньо працював в аматорських театрах Дніпропетровська.

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

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

7. Богданович М. – художник Театру ім. Марії Заньковецької у сезоні 1926/1927 рр.

8. Загаров О. (05.01.1877, Кіровоград – 12.09.1941, Саратов) – актор та режисер; з. д. м. РРФСР (1940), працював режисером та мистецьким керівником Театру ім. Марії Заньковецької у 1926/1927 рр. Був режисером низки постанов на сцені Театру ім. Марії Заньковецької: “Р. У. Р.”, “Гендлярі славою”, “Овече джерело”.

9. Романицький Б. (19.03.1891 с. Чорнобай Черкаської обл. – 24.08.1988, Львів) – актор, режисер, і театральний діяч. Головний режисер, голова художньої ради з 1925 р., мистецький керівник Театру ім. Марії Заньковецької у 1927 – 1948 рр.; н.а. СРСР (1944), Лавреат Державної премії СРСР (1950), Державної премії УРСР (1974).



*Колектив Державного драматичного театру імені Марії Заньковецької, 1930 р.*

і, як мені здавалося, хоч я не був весь час у залі (я ж грав Ледачого), вистава починала жити бажаною мною художньою уявою.

Не завжди в сценічному житті твору ваша режисерська мрія втілюється повністю. Часто ваше режисерське, ніби чітке бачення вистави, реалізується на сцені, розповзаючись в надто невиразні форми, не відповідаючи вашим намірам, вашій творчій фантазії. Тут десь, у чомусь не було досягнуто взаємної ясності, і тому ваша власна попередня уява зазнала поразки. Вам, як взагалі, так особливо в таких випадках, треба обов'язково аналізувати свою роботу і обов'язково знайти те упущення, яке внесло гіркоту у вашу солодку мрію. Я завжди, певно, як і кожен художник, привчав себе по можливості критично переглядати свою зроблену роботу.

Вистава "Паливода" переважною більшістю зробленого відповідала моєму задуму, а тому солодкі думки про можливість саме так поставити цю п'єсу підтверджувалися солодкою реальністю.

Треба підкреслити, що завжди, і особливо при взаєморозумінні в досягненні бажаного, основну

роль відіграє колектив виконавців. Це цілком справедливо стосується й колективу, який виконував ролі в "Паливоді". Ролі – від найбільшої до найменшої! Тільки так треба розуміти! Це останнє я підкреслив тому, що знаю, як один режисер, ставлячи виставу, працював лише з досить вузькою частиною акторів, зовсім залишивши без допомоги другу частину. Коли йому при обговоренні вистави було про це зауважено, він не замислюючись, пояснив, що це зроблено навмисне, щоб ті "останні" не "забили" групи, яку він хотів особливо підкреслити, бо вона несе основну ідею.

Звичайно, непогано й вірно, коли окреслена ідея вистави, але сама ідея буде слабо виявлена, коли не будуть виразно підняті протилежні сили, коли також не буде контрідії, а значить, і окремих осіб чи цілої групи, що несуть цю контрідію. В цьому проста істина – сутність конфлікту, який у сценічному творі (виставі) мусить бути гранично виявлений. Ну, це вже я відхилився трохи від основної розповіді.

Після генеральної проби "Паливоди", під час якої в залі сиділи і дивилися не зайняті у виставі

актори і керівництво театру, я відчув надзвичайну втому, якої, здавалося, ніколи ще не відчував. Пригадую, як, зайшовши до своєї імпровізованої кімнати, я повалився з великим гуркотом на своє дощане ліжко. За кілька хвилин в двері постукали. Не встиг я нічого промовити, як відкрилися двері, і в “квартирі” з’явився Олександр Леонідович Загаров. Підхопившись, я запропонував йому сісти на табуретці проти ліжка. Поява Загарова була несподівана. Я вже нічого не чекав від режисури, крім суворого присуду. Була довга пауза. Коли я намагався запалити примус, щоб було світліше, Олександр Леонідович попросив: – “Не треба. Я все бачу”.

Далі знову пауза... Я, зняковівши, не знав, яке питання йому поставити, а він, певне, не чуючи від мене ніяких запитань, не знав, як почати. Але атмосфера майбутньої бесіди витала між нами і тіснилася в нас безумовно єдина: “Паливода”... “Паливода”. Про це ж було багато розмов, сумнівів, заперечень і т. ін. “Паливода” входив до списку репертуару театру ніби якимось натиском, небажаним гостем! Та ще така вистава! Ой-ой-ой!

Я відчув потребу почати першим. Набравшись духу, з великою обережністю почав я тремтливим голосом:

– Олександр Леонідовичу... дуже погано?

Він не зразу сказав “так” чи “ні”.

– Як ви вважаєте, дорогий Доміане Івановичу, – він особливо підкреслено, як ніхто, вимовляв “Доміан”, – така вистава може подобатися глядачам? – замість відповіді запитав він мене.

Питання для мене було несподіване, але я не затримуючись відповів:

– Так, я вважаю, може подобатись.

– Знаєте, мені не довелося... о-о-о, я ніколи не думав, що можна саме так поставити цю п’єсу.

– Очевидно, можна поставити й інакше якось... Але мені відчувалася вона в сьогоднішньому сценічному житті от саме так.

– Бачите, я не задумувався над тим, що духовні якості м-м-м... щоб гідність людську, чи скажімо, негативні якості людські можна було б передавати саме подібними сценічними прийомами. Щоправда, дивись і чимдалі вдумуєшся... можливо, це й цікаво. – І швидко додав: – І таки дійсно цікаво! Я дивився дуже уважно і... – він зупинився і, потираючи м’яко лоба, продовжував: – Можливо, і так можна, тобто, можливо, сьогодні треба саме так...

Для мене були дуже важливі слова зауваження цього визначного майстра, але поки що з цих урив-

ків його думки було ясно, що він уникає якоїсь певної відповіді, а вірніше, не згоден з таким рішенням спектаклю.

Отже, видно, надмірна тактовність цієї чесної людини, прекрасного режисера і учителя, все ж не дозволяла йому вголос сказати про це молодому колезі, певно, вважаючи свою відверту непогодженість з методом далеко не педагогічним. Мені ж, навпаки, хотілося почути хоч і гірку, але ясну правду, і я не переставав допитуватись:

– Олександр Леонідовичу! Все ж, я вас прошу, що вірно, що невірно? Що добре, що погано?

– Я вам на це питання зразу відповісти не можу. Мені треба добре подумати...

По павзі додав:

– Скажу, думаю, щиро: виставу дійсно глядач сприйматиме, тому що... У будь-якому разі зроблена вона цікаво і міцно.

Далі він замовк, і, наче щось думаючи, злегка похитав головою.

Мені здалося, що по обличчю Олександра Леонідовича раптом покотилася сльоза. Далі він встав і тремтливим голосом додав:

– Пробачте, поки що все...

Я розгубився і не знав, що далі йому сказати. Чи запитати, що трапилося? Можливо, у моїй безповітряній квартирі душно? Можливо, зі мною не варт більше про щось говорити? Можливо.

Якусь надто коротку хвилину стоячи, ніби чекаючи від мене слова, Олександр Леонідович раптом швидко потиснув мені руку, сказав ще раз “пробачте”, не знаю за що, і швидко вийшов.

Я знову тяжко спустився в своє лігво.

Візит художнього керівника, наш діалог, його сльози, швидкий відхід викликали у мене сотні блискавичних думок, багато незрозумілого і неясного.

Давно бажаний сон вчасно прийшов на допомогу, і я задрімав.

Прокинувся я під галасливий оклик свого напарника, тов. Леоніда<sup>10</sup> – “хазяїном” я його звав; в його розпорядженні були всі наші квартирно-господарські справи.

– Тов. Козачковський! Годі спати, це не у вашому характері! Встати!

Я підвівся, запитливо дивлячись на нього і чекаючи ще якої раптовості...

– Ну, Дімочко, всьо! Порядочек! Вистава буде “во”! – продовжував Леонід.

Він підняв праву руку вгору, струнко показавши свій великий палець і, описавши ним в повітрі коло,

10. Особу не встановлено.

почав швидко й багатозначно розгортати принесені пакунки.

– Всьо! Кончено! Пора снідати!

Отже “хазяїн” як хазяїн! Зранку, після генералки, було не до снідання, зараз же, коли вивільнились від надто відповідального напруження, дійсно настала можливість, потреба і пора поснідати.

Була шоста година вечора.

Сьогодні я лише з легкою приємною усмішкою згадую про працю над “Паливодою”, але треба сказати, що ця робота, яка своїм навальним захопленням перевершила всі очікування керівництва щодо художнього ефекту і строку випуску, дала мені великий поштовх і відкрила більш ясні перспективи подальшої праці в театрі. Ще сильніше стверджувалася любов до сценічного мистецтва, ще упертішою ставала вимога знань його глибоких чарівних таємниць.

І знову не ставало сили “одуматися”, набратися “сурйозності” і, кинувши сцену, вернутися в коло улюблених тітчиних надій і бажань.

“Репетиції “Паливоди” окончились еще 21-го ноября, но в целях более тщательной технической подготовки спектакль перенесен на 4 декабря” – пише газета.

Це, значить, не були готові декорації і ще щось інше. Газета, бачите, знає!

Значить, безумовно, було певне зацікавлення громадськості.

Якщо згадати, що сезон відкрився 15 жовтня і що вже пройшло ряд прем’єр, зазначених мною раніше, а також поновлено ряд старих вистав, то постає питання: коли ж, в які часи, яким ентузіазмом, яким горінням і бажанням, яким чудом, можна було 4-го грудня випустити 5-ту чи 6-ту прем’єру?

Коли головний адміністратор тов. Ч.<sup>11</sup> запитав у мене: “Як на вашу думку, скільки день підряд пускати прем’єру?” Я сказав: “Чотири!”

Він жахнувся, доводячи мені з досвіду, що треба пускати зразу два дні, не більше. Але я залишався на своїй думці.

Вистава “Паливода” пішла прем’єрною підряд чотири рази, викликавши великий інтерес глядача.

*Культура и искусство*

*(Госдрама им. М. Заньковецької)*

*“Паливода”*

*После ряда удачных спектаклей, поставленных*

*в спокойных реалистических тонах, наш украинский театр блеснул новой постановкой, совсем в другом стиле, насыщенной действием, бешеным темпом игры, яркими красками, выразительной веселостью.*

*...Д. И. Козачковский силой своего режиссерского таланта превратил ее в блестящую сатиру-буфф, сгустив краски, доведя остроту типов и положений до гротеска. Получился великолепный спектакль, в котором имел возможность развернуться весь актерский коллектив.*

*В противоположность скверному укоренившемуся обычаю, когда играют только “премьеры”, в этом спектакле играла, – и прекрасно играла! – вся труппа, начиная от Козачковского Д. в роли Харька Ледачого и кончая теми актерами, рядом с фамилиями которых в программе стоят: “1-й слуга”, “2-й слуга” и т. д. Эта слаженность спектакля – первое и, я сказал бы, главное его достоинство.*

*Обстановка упрощена до примитива, но удачно расположенные площадки позволили режиссеру показать ряд интересных группировок, дающих яркие красочные пятна. Остроумно использованы в первом акте вертящиеся табуретки, на которых основан целый ряд трюков. Придумать трюк, пожалуй, не так уже трудно. Гораздо труднее оправдать его, сделать так, чтобы он не выпадал из общего плана, а, наоборот, казался бы естественно необходимым, вытекающим из данного положения. Козачковский вполне этого добился и ни один из его приемов постановки не резал глаз ненужностью или тяжеловесной надуманностью.*

*(г. Днепрпетровск, газета “Звезда” от 8.XII.1926 г.)*

Вистава “Паливода” часто повторювалася. Збори в театрі значно підвищилися. Не можу цього не відмітити і не згадати, бо це було дійсно так.

Після надто ризикованої постави “Паливоди” мені було доручено ставити “Овечу криницю”, п’єсу іспанського драматурга Лопе де Веги.

Як відомо, знайомство з п’єсою і виставою, в якій вам уже доводилось грати раніше, трохи допомагає справі, але хотілося чогось свого, якоїсь своєї оригінальної режисерської думки. Я почав ретельно знайомитися з матеріалами про постанови цього спектаклю в межах можливостей і бібліотечних джерел м. Дніпропетровська.

<sup>11</sup> Ч. Чаплінський І. – працював головним адміністратором Театру ім. Марії Заньковецької у 1926/1927 рр.

Також по розрішенню деяких сцен і епізодів я безконечно радився з режисурою і рядом своїх колег-акторів. Часу для підготовки було зовсім мало. Поруч з новими прем'єрами весь час поновлювалися старі вистави, де мені приходилося, так би мовити, вводитися в ролі вибувшлих акторів, від чого я, звичайно, не міг відмовитися, по-перше тому, що це було потрібно для театру, по-друге, тому що вважав основною своєю роботою – акторську.

Саме тому я завжди у молоді свої роки просив дирекцію не ставити мене в афіші – режисер вистави, а писати: постава актора Д. І. Козачковського. Інакше, в своїй акторській роботі і в роботі своїх колег-акторів я намагався корисно розчинятися, як режисер. Чи можна так формулювати і погано це чи добре – не знаю. Але результати були здебільш непогані.

“Овеча криниця” вийшла наприкінці грудня. Основні ролі виконували: Естебана – В. С. Яременко<sup>12</sup>; Лауренсії – В. А. Любарт<sup>13</sup> та О. Ф. Василенко<sup>14</sup>; Фрондосо – М. Донець; Командора – Д. І. Козачковський; Менго – Г. М. Лаврик<sup>15</sup> і др.

Ось що писала “Звезда” про постанову “Овеча криниця”:

*“Овечий источник”*

*Украинский театр.*

*Каждая новая постановка нашей украинской труппы показывает, как упорно и настойчиво работает этот театр над формой, стараясь уйти от рутины и дать яркое захватывающее зрелище.*

*“Овечий источник” – новая победа театра в этом направлении.*

*...В обширном наследстве, оставленном драматургом, “Овечий источник” занимает особое место потому, что в этой пьесе главным действующим лицом является коллектив – крестьянская масса. Эта особенность пьесы открывает широкий простор режиссерской работе. Нужно отдать справедливость режиссеру Козачковскому:*

*он блестяще использовал представленные пьесой возможности.*

*Он вызвал на сцену живую толпу, и каждый человек в ней играл. Все движения массы изумительно проработаны, ни один метр сценической площадки не остается неиспользованным, ни один эффект не упущен.*

*Этот великолепный спектакль еще раз показал, что в лице нашей украинской драмы мы имеем сильный актерский коллектив с талантливыми художественными руководителями.*

*М. Д-в.*

*(г. Днепропетровск, газета “Звезда” от 1.1.1927 г.)*

Ще на генеральній пробі “Овечої криниці” я відчув тепле ставлення Б. В. Романицького, яке виявилось в явній прихильності до моєї роботи над цим спектаклем, а після прем'єри, будучи в великому задоволенні від вистави, Б. В. подякував і поздоровив мене з прекрасною художньою роботою, як режисерською, так і акторською.

О. Л. Загаров кудись виїздив, на прем'єрі його не було.

А через деякий час в колективі стало відомо, що О. Л. покидає театр ім. М. Заньковецької і переводиться Наркомпросом<sup>16</sup> до найстарішого радянського українського театру ім. Тараса Шевченка. Причини цього виходу з театру для нас були тоді не відомі.

Художнім керівником театру знову став Б. В. Романицький.

*Далі буде*

12. Яременко В. (20.09.1895, с. Рогинці Сумської обл. – 06.03.1977, м. Львів) – актор, працював у Театру ім. Марії Заньковецької з 1921 р.; у 1925 – 1931 рр. – уповноважений театру (паралельно з роботою на сцені виконував функції завідувача трупною); лауреат Державної премії СРСР (1950), н. а. СРСР (1954).

13. Любарт В. (14.04.1898, м. Полтава – 04.09.1967, м. Львів) – актриса, працювала у Театрі ім. Марії Заньковецької у 1918 – 1967 рр.; н. а. УРСР (1947), лауреат Державної премії СРСР (1950).

14. Особу не встановлено.

15. Лаврик Г. – актор Театру ім. Марії Заньковецької у 1926 – 1941 рр. Режисер-постановник вистав: “Місто вітрів” М. Ірчана (1929), “Комсомольці” Л. Первомайського (1930).

16. Наркомпрос – “Народний комиссариат просвещения” (рос.); державний орган радянської влади, що виконував функції міністерства освіти. – Прим. ред.

Ірина КРИВОРУЧКА



## АРХІВ МИХАЙЛА ГОЛОВАЩЕНКА – У ЛЬВОВІ

Михайло Головащенко, відомий дослідник життя і творчості Соломії Крушельницької, передав 1989 р. до Львова документальні матеріали, які він збирав упродовж багатьох років, працюючи над книгою про знамениту українську примадонну. Ці документи, поруч з архівами, які надійшли від Одарки Бандрівської та Івана Деркача, стали основою фондової збірки Музею Соломії Крушельницької у Львові.

Щоразу, буваючи у Львові, Михайло Головащенко відвідував наш музей. Часто приносив подарунки – цікаві й оригінальні матеріали – у фонди музею, приводив своїх приятелів та знайомих, щоб вони оглянули експозицію, постійно переймався проблемами Музею.

Дванадцятого грудня 2005 р. Михайла Головащенко не стало. За декілька днів до цієї сумної події з Києва за підписом Михайла Івановича надійшла до нас телеграма: “Приїжджайте забрати архів”. На жаль, тоді ми не встигли...

Минулого року Тарас – син Михайла Головащенко, з яким ми постійно підтримували контакти, передав з Києва у Львів ще одну частину батькового архіву, що стосується життя і творчості С. Крушельницької. Опрацювання його вимагає багато часу, адже цінна й цікава збірка дуже велика – понад 1000 одиниць.

Матеріали архіву можна поділити на такі підрозділи:

– копії світлин Соломії Крушельницької у різних оперних ролях та в приватному житті. Поруч з відомими фотографіями співачки тут збережені також і не відомі досі, що висвітлюють переважно варшавський період у творчості Крушельницької. Це

фотографії, на яких бачимо Соломію Крушельницьку у ролі Гальки та Графіні в однойменних операх польського композитора Станіслава Монюшка. Зроблені вони були на замовлення польського тижневика “Tygodnik ilustrowany”. Про це свідчать збережені в архіві листи від редактора згаданого журналу Юзефа Вольфа, в одному з яких він пише: “Бажаючи дати портрет шановної Пані в ролі Гальки, ми звертаємося до Пані з уклінним проханням дозволити нашому фотографові сфотографувати Вас. Якщо шановна Пані не має нічого проти цього, ми уклінно просимо ласкаво повідомити, коли і в який час можна було б Вас сфотографувати. Залишаємося з глибокою пошаною і сподіваємося на ласкаву відповідь”<sup>\*</sup>;

– фотокопії з оригінальних афіш та програм концертів за участю С. Крушельницької у різні роки – тут переважно маловідомий матеріал, зокрема: афіші за 1893–94 роки оперних вистав “Фаворитка” (Доніцетті), “Галька” (Монюшка), “Сільська честь” (Масканьї), “Фауст” (Гуно), “Роберт Диявол” (Мейєрбера) Львівського польського театру Скарбка; афіша опери “Лоєнгрін” (Вагнера) Міського театру у Кракові, на сцені якого Крушельницька 20 серпня 1895 р. вперше виступила в ролі Ельзи. Тоді ще дуже молода співачка, вона здобула великий успіх. Її сестра Олена Охримович, яка супроводжувала Соломію під час гастролей, згадувала: “Успіх був надзвичайний. Публіка шаленіла від захоплення. Натовп чекав її виходу з театру. Найсміливіші розпрягли коней і тягли карету самі. Інші

<sup>\*</sup>Тут і далі переклади з іноземних мов автора статті.



несли Соломію на руках...”; афіша постанови опери “Аїда” (Верді) на сцені Маріїнського театру у Петербурзі, афіша постанови опери “Мадам Баттерфляй” Д. Пуччіні на сцені оперного театру в Болоньї 29 жовтня 1905 р. та інші.

До речі, ці документи дуже важливі для нас, працівників Музею, у дослідженні життєпису Соломії Крушельницької, адже на афіші подано докладну дату того чи іншого виступу співачки, окрім того, вказано, хто був партнером Крушельницької по сцені або ж з ким вона співпрацювала. Так, у Львові вона співала з Олександром Мишугою, Габріелем Гурським, Євгенією Штрассерн, Матеусом Шляфенбергом; у Петербурзі на сцену зі співачкою виходили знамениті Енріко Карузо та Маттіа Баттістіні, інші відомі артисти – Вітторіо Арімонді та Аліса Кучіні. У Болоньї оперою “Мадам Баттерфляй” диригував знаменитий Артуро Тосканіні, щирий шанувальник таланту української співачки.

Варто також згадати й про великий блок матеріалів польського періоду, який охоплює 1898–1902 роки – чотири театральні сезони, коли співачка була примадонною Великого театру у Варшаві. В історію польського оперного мистецтва ця українка назавжди ввійшла як одна з найкращих виконавиць ролей в операх Станіслава Монюшка “Графиня” і “Галька”. Про це ми можемо прочитати на сторінках польських видань “Echo muzyczne i teatralne”, “Przegląd muzyczny”, “Kraj”, фотокопії статей з яких поповнили тепер музейну збірку. Інші документи, що збереглися в архіві Головаценка, розповідають про перебування співачки у Варшаві та її контакти з артистичним світом польської столиці. Так, із листа від управи Секції імені Монюшка (від 11 листопада 1898 р.) дізнаємося, що Крушельницьку запросили стати членом цього товариства. “Переконаний, що Вельмишановна Пані ласкаво прийме запрошення, – пише автор листа, одночасно інформуючи про зобов’язання, які покладаються на членів секції: – Важко за доречне пояснити, що завдання Секції полягає в тому, щоб робити все необхідне для збереження і звеличення пам’яті нашого геніального пісняра: пошуки рукописів і видань творів, які ще не друкувалися, збирання пам’яток та біографічних відомостей, плекання традицій виконання його творів...”. Серед численних прихильників та шанувальників таланту С. Крушельницької у Варшаві була також й графиня Ядвіга Лубенська. Саме ця жінка організувала збір підписів під зверненням до Крушельницької з проханням не від’їжджати з Варшави. В архіві М. Головаценка збереглася фотокопія рукопису Ядвіги

Лубенської. Це – присвята Соломії Крушельницькій: “Три струни бринять у Вашій лірі: всеосяжний геній, бездоганний спів, Краса обличчя і душі”

У великому масиві епістолярної спадщини співачки можна виокремити приватну кореспонденцію – листи від приятелів співачки, зокрема Михайла Павлика, від членів родини. Так, у листуванні зі швагром Карлом Бандрівським (чоловік Йосипи Крушельницької), який був управителем будинку співачки у Львові та полагав усе її фінансові справи в Галичині, Соломія обговорювала родинні, а також вирішувала ділові справи.

Найширше представлено ділову кореспонденцію С. Крушельницької. Це листи від управи товариства “Львівський Боян” та “Коломийський Боян” із запрошеннями взяти участь у різних ювілейних чи добродійних концертах. Обговорення приїзду на Велику Україну Крушельницька вела у листуванні з Леоном Ідзиковським, власником книгарні, видавництва та складу нот у Києві, який запрошував співачку дати декілька концертів у залі Купецького зібрання, коли вона повертатиметься з гастролей у Санкт-Петербурзі.



Соломія Крушельницька – Тетяна в опері “Євгеній Онегін” П. Чайковського.



Афіша опери “Страшний двір” С. Монюшка за участю Соломії Крушельницької.

У листі Л. Ідзиковський запевняє співачку: “Все зроблю для Пані зразково”. До “Народного театру” у Празі Соломію запрошували ще 1894 р. Про це йде мова у листі Францішека Ржегоржа від 16 жовтня того ж року. Власниця “Першого театрального агентства для Росії і закордону” Е. Россохіна також була зацікавлена представляти інтереси співачки. У листі від 6 (18) листопада 1898 р. до співачки, яка на той час перебувала у Варшаві, вона пише: “Маючи бажання запропонувати Вам декілька виступів у Росії, я цим просила б Вас, Пані, на випадок, коли б Ви згодні були на мої пропозиції, ласкаво запропонувати свої

гонорарні умови – чи помісячно, чи по виставах... Прошу ласкаво повідомити мене так само, якою мовою Ви співаєте, чи маєте у своєму репертуарі декілька опер, які співаєте російською, та прошу вислати мені декілька своїх фотографій у ролях. Сподіваюся на Вашу ласкаву відповідь в якнайближчому часі. Прошу прийняти мої запевнення в моїй глибокій пошані”. До речі, ще одна агенція – Театральне довідково-статистичне бюро Російського театрального товариства – намагалася запросити С. Крушельницьку на виступи до Москви. 16 травня 1901 р. керівництво бюро надіслало співачці лист з пропозицією ангажементу в московському театрі “Ермітаж” в антрепризі Бородея. Театральні сезони за участю С. Крушельницької планували й у Львові. Колишню вихованку Консерваторії Галицького Музичного Товариства – тепер визнану не тільки в Європі, а й у багатьох країнах світу оперну Діву, – запрошували на урочисте відкриття нового Міського театру (тепер – Львівський національний театр опери та балету ім. С. Крушельницької) у листопаді 1900 р. С. Крушельницькій, яка в той час мала підписані контракти на виступи у Варшаві та Петербурзі, не вдалося прибути на цю імпрезу. Фотокопія запрошення поповнила нині фонди нашого Музею. Заангажувати до Львова Крушельницьку намагалися й пізніше, роблячи це в досить оригінальній формі. Так, наприклад, італійський диригент Франко Спетріно, який у 1901–1903 роках працював у Львові, користуючись своїм колишнім “італійським” знайомством зі співачкою, від імені дирекції львівського театру написав їй листа такого змісту: “Вельмишановна синьйорино! До Вас прийдуть, щоби з’ясувати, чи можна запросити Вас заграги “Манру” Падеревського. Постарайтеся все уладнати, цим Ви зробите мені велику приємність. Ви така розумна, що в стані вивчити роль і бути готовою, навіть не проводячи всіх репетицій. Чи мені, може, варто приїхати і простудіювати з Вами роль кілька разів? Я б пішов у Варшаву пішки! Партія Улани чудова як персонажем, так і музикою. Вам вона дуже сподобається. Найкращі привітання від, здається, забутого Вами, але тим не менше сердечного друга”. На сцені нового Оперного театру у Львові співачка виступила 1903 р. До речі, місцеві газети про цю подію писали так: “Можна сказати, що співачка тріумфально в’їхала до Львова, з якого вона кілька років тому впливляла на широкі води артистичної кар’єри”.

В архіві М. Головаценка зберігаються фотокопії з багатьох львівських газет, часописів та журналів, на сторінках яких знаходимо статті та різноманітні повідомлення про виступи С. Крушельницької в різних країнах світу.

Наведені вище приклади дають нам можливість бодай трішки відхилити кurtину до теми “театраль-

ного бізнесу” – складової частини творчої біографії С. Крушельницької. Як бачимо з уже поданої кореспонденції, театральні імпресаріо з огляду на яскравий талант, широку популярність, а також значні прибутки, які приносили їм контракти із Крушельницькою, вважали за велику честь співпрацювати з українською артисткою. Цікавим є те, що в окремих листах до Соломії Крушельницької театральні агенти обговорюють зі співачкою оплату за той чи інший виступ, вказуючи конкретну суму гонорару. Ці інформації дають нам можливість дослідження “фінансової кухні”, теми, яка до сьогодні залишалася зовсім невідомою. Таким першим документом з “фінансовим акцентом” є розписка Фаусти Креспі – вчительки вокалу С. Крушельницької у Мілані. Текст розписки звучить так: “Мілан, 16 листопада 1897. Засвідчую одержання від моєї дорогої учениці Саломеї Крушельницької суми у розмірі тисяча лір як плату за уроки співу, а також проценти з 1 січня до 15 листопада 1897 року”. Ця сума – частина з капіталу, який Соломія вклала у своє навчання і фахове вдосконалення, гроші, що стали своєрідним трампліном для фінансових успіхів С. Крушельницької у майбутньому. Ось ще один документ, який засвідчує дохід самої співачки: “Я вже писав Вам у листі від 30 жовтня, – пише директор італійської опери у Петербурзі Антоніо Угетті, – що звертався до сеньйора Гуїді з проханням виплачувати Вам п’ятсот п’ятдесят (550) карбованців за виступ, і він уже дав згоду, однак попросив мене написати Вам і з’ясувати, чи задовольняє Вас умова лише чотирнадцять разів впродовж семи тижнів”. Інколи театральні агенти змушували С. Крушельницьку надто швидко вирішувати справу про подальші гастролі та оплату за виступи. Ось телеграма (від 3 травня 1901 р.) з Мілану від італійського імпресаріо Джузеппе Еміліо Дукаті, адресована С. Крушельницькій у Варшаву: “Є можливість влаштувати Вам тримісячні гастролі у Ліссабоні. Загальна сума 18000 (валюту не вказано – І. К.). Радив би погодитися. Телеграфуйте”. Звичайно, ця фінансова інформація, а тим більше й етичні міркування, не дають нам права і підстав судити про прибутки співачки. Можемо лише говорити, що ця жінка, завдяки унікальному голосу та непересічним артистичним здібностям, а також розумному провадженню своїх артистичних контрактів, отримувала належний за свою працю й талант гонорар. А судячи зі збереженої епістолярії, С. Крушельницька зовсім не була марнотратною, полагоджуючи питання фінансів дуже мудро, швидко й раціонально. Ця жінка вміла також ділитися чи віддавати на кошт бідним, знедоленим й потребуєчим те, що вона здобувала за свою артистичну працю. Свідчень того є багато. Ось тільки один приклад. У жовтні 1929 р. Український добродійний комітет у Львові від імени голови – по-

сла І. Ліщинського звернувся листовно до С. Крушельницької з проханням навіть не особисто допомогти, а “...перевести між Вашими знакомими збірку на допомогу українським політичним в’язням”, які перебувають у різних тюрмах Польщі. На цьому листі рукою С. Крушельницької читаємо розпорядження фінансовому управителеві співачки у Львові К. Бандрівському розглянути прохання та надати від її імени грошову пожертву для комітету.

Особливо цікавою є ще одна група матеріалів – спогади, які писали сучасники співачки – її приятелі та знайомі. Ці мемуари, з огляду на умови радянського часу та на особи самих авторів, не увійшли до давнішого двотомного дослідження М. Головаценка про С. Крушельницьку. Отож, зараз можемо сказати, що серед збережених спогадів є рукописи громадських діячок Олександри Зарицької та Костянтини Малицької; письменниць Ольги Дучимінської; Марти Тарнавської (США); доньки Івана Франка – Анни Франко-Ключко, художників Василя Касіяна та Льва Геца, співачки й педагога Олени Ахматової та ін. Чим цікавий, унікальний (можна окреслити й так) цей матеріал? Усі ці спогади відкривають нам приватний світ співачки, її манеру спілкуватися з людьми та манеру розмовляти; можемо дізнатися ще більше про приватне оточення співачки та про те, чому ця жінка надавала перевагу. Такого матеріалу до сьогодні в науковому обігу дуже мало.

Прижиттєва музична критика про Соломію Крушельницьку представлена у публікаціях на сторінках польських (уже було згадано), італійських – “Il teatro”, “San Carlo”, “Il Tirso”, “L’Arte Lirica”, аргентинських – “La revista Teatral de Buenos Aires”, “Deutsche la Platta Zeitung” та інших періодичних видань. Окремі статті із цих видань уже перекладені і приєвні в архіві, очевидно, Михайло Головаченко готував їх до друку, але з тих чи інших причин не опублікував.

Варто акцентувати на тому, що збережена також і кореспонденція самого Михайла Головаценка. Листування дає нам з одного боку своєрідний “робочий” портрет дослідника, характеризуючи його контакти та працю над створенням книжки про С. Крушельницьку. З іншого боку, контакти Михайла Головаценка стають вихідним пунктом для наших майбутніх пошуків нових матеріалів про С. Крушельницьку. Тому для нас є цінним листування дослідника з публічною бібліотекою у Нью-Йорку, Міжнародною асоціацією музичних бібліотек, італійськими музичними товариствами, представниками різноманітних оперних театрів, на сцені яких свого часу виступала Соломія Крушельницька.

Опрацювання архіву тільки починається, ми чекаємо на нові знахідки, які можуть стати своєрідними маленькими сенсаціями.

Мирон ЛУКАВЕЦЬКИЙ

## ЛЮДИ ВИСОКОЇ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ

(Спогади митця)

*Мирон Ярославович Лукавецький – заслужений діяч мистецтв України та Росії, головний режисер Першого українського театру для дітей та юнацтва (1987 – 2002), художній керівник фестивалю “Сурми звитяги” (1999 – 2009), доцент Львівської музичної національної академії ім. М. Лисенка.*

*Спогади митця розкривають нові, малознані сторінки історії української театральної культури 30–60-х рр. ХХ ст.*

*Перший режисерський курс Харківського театрального інституту з професором, народним артистом УРСР Бенедиктом Нордом, 1957 р.*

**Мирослава Клос:** Мироне Ярославовичу, Ви вирости в театральній родині. Ваш батько – художник, зокрема, й театральний, випускник Краківської академії мистецтв<sup>1</sup>... А відколи починаються Ваші театральні спогади?

**Мирон Лукавецький:** Від раннього дитинства. Мені було три роки, і я пам’ятаю, що поруч з нашою квартирою, – а ми тоді мешкали у Станіславові (нині Івано-Франківськ – *М. К.*) на площі Міцкевича (зараз в будинку, де ми жили, розташовано Обласний будинок профспілок) – так от поруч із нашою квартирою містився драматичний театр<sup>2</sup>. Вдома панувала справді богемна атмосфера, маму навіть втомлювали усі ті гостини, постійно довкола крутилися люди мистецтва. Ми з батьком часто відвідували театр<sup>3</sup>. Пам’ятаю, як я пробивався на гальорку серед селян. Розпізнавали їх легко, бо вони вбиралися в національний одяг – квітчасті спідниці, вишиванки, хустки... Молодь сиділа на останньому балконі в тому старому театрі, де нині – філармонія. Пам’ятаю виставу “Ой не ходи, Грицю”. На мене вже тоді справило враження, як сприймали вони сценічну дію. Зараз вже такого нема – повірте. Коли отруїли

Гриця і він падав – так картинно – то в залі стояв якийсь дивний рев, потім тамування чогось, і сльози, по цілому залу чулися схлипи. А коли на поклон почали виходити актори і з ними живий Гриць, то вибухнула радість на балконі й зірвалися крики “Гриць живий! Гриць встав! Гриць ожив!”. Тоді, можливо, не кожна сільська жінка уміла читати й писати, але вона мала свою гідність і була внутрішньо інтелігентною. Люди високої внутрішньої духовної культури. Пам’ятаю виставу “Шаріка”

1. Про життєвий та творчий шлях Я. Лукавецького йдеться, зокрема, у: Кошелінська М. Ярослав Лукавецький: Кризь біль і випробування // Просценіум. – 2004. – № 1 – 2 (8 – 9). – С. 79 – 82.

2. Мова про приміщення польського Театру ім. С. Монюшка. – Прим. ред.

3. У приміщенні польського театру відбувались гастрольні виступи українських мандрівних театрів Галичини. – Прим. ред.



з музикою Барнича – він тоді жив у Станіславові. За більшовиків (йдеться про 1939–1941 рр. – М. К.) був художнім керівником та організатором Гуцульського ансамблю, а потім, у період німецької окупації, працював як композитор і завідувач музичної частини в Станіславівському театрі. Отже, дивився я малим “Шаріку”. Це був 1943 рік. Мама не хотіла йти, просила батька: не варто брати малого, небезпечно, містом їздило багато машин з військовими. Але ми все ж пішли. Пам’ятаю, що з захопленням дивився танці на сцені, а найбільше мене цікавили однострої січових стрільців, в які були одягнені актори. Вони всі були при зброї й дуже горді. Аж тут раптом щось лунко ляснуло. І в одну секунду в усіх проходах театру вже стояли есесмени в шоломах. І мені було дивно, що в таких великих шоломах стояли юнаки. (Німецьких військ у місті тоді майже не було – гітлерівці були або на фронтах, або на військових операціях проти УПА. В місті стояв угорський гарнізон. Охоронні частини адміністрації і гестапо були укомплектовані юнаками з “Гітлерюгенду”). Після першої дії зігнали всіх артистів зі сцени, поставили їх біля лівого порталу. Мене найбільше дивувало, що стрільці нічого не робили зі зброєю! Вони ж могли захищатись, протестувати, бодай щось робити. І вийшов на сцену в шкіряному коричневому пальті, в зеленому капелюсі – а в мене дуже добра пам’ять – якийсь чоловік і українською мовою сказав, щоб жінки й діти звільнили зал, а чоловіки залишилися. Це був гестапівець-перекладач. І ми, попросившись із батьком, пішли. Багатьох чоловіків тоді заарештували. А батько, завдяки допомозі працівників театру (електрика Смоли) дахами втік. Потім був суд – і розстріл патріотів на площі Міцкевича, перед театром. Ця подія добре висвітлена у статті Юрія Кононіва “Прем’єра гестапо” у діяльному двотомнику “Наш Театр”.

**М. К.:** А як жилося у ті страшні часи Вашому батькові, адже до людей мистецтва доля вимогливіша й суворіша?

**М. Л.:** Під час війни батько в театрі не працював. Він лише викладав у гімназії, бо, як не дивно, за німців українці почали розгоргати громадську діяльність. Однак батько обмежився викладацькою роботою. Він разом працював з Осипом Сорохтеєм, знаменитим художником, своїм старшим колегою. Сорохтей помер під час окупації. А потім прийшли “другі совіти”. І, як не дивно, після того батько бурхливо включився у мистецьку діяльність, хоча він був переконаний український патріот. Мабуть, організаторські здібності, любов до мистецтва взяли своє. Його запросили головним художником у Станіславівський театр. Потім з головного він перейшов на посаду чергового, тому що організував товариство художників і очолив



*Мирон Лукавецький – Курчаєв у виставі “На всякого мудреця доволі простоти” О. Островського. Студентська робота з акторської майстерності. Харківський театральний інститут, 1958 р.*

його. Театру відповідно віддавав менше часу, тому в нього було лише декілька постанов. Дуже сильною і цікавою була його сценографія до “Украденого щастя”, побачивши яку, А. Бучма і Н. Ужвій зголосились грати головні ролі. Вони спеціально приїжджали до Станіславова і декілька разів грали виставу. Батько ще намалював їхні портрети, які, однак при арешті конфіскували. Пам’ятаю, як мама мене малого (я був у першому класі) посилала через ціле місто, і я ніс татові обід. І пам’ятаю, як він у “голубому залі” малював декорації. Зрозумійте мої дитячі враження. Це було щось надзвичайне! Він працював зі своїм учнем і помічником, чудовим художником, Володимиром Сидоруком. Батько зустрів хлопця на вулиці: йому, солдатіві, доручили малювати лозунги на парканах. І батько побачив, що це таланти, і переконав генерала Москаленка, пізніше знаменитого маршала, що цього хлопчину гріх посилати на фронт, бо ще була війна, йшов 1944-й рік. Батько врятував Сидорука від війська і лишив у театрі. З ними ще працювала чудова художниця Меліца Миколаївна Симашкевич, учениця Курбаса. З острахом, все тихо-тихо, але багато їм розповідала про Курбаса.

**М. К.:** Яка була атмосфера на той час у місті, театрі?



Макет до вистави “Підступність і кохання” Ф. Шиллера. Навчальне завдання. Харківський театральний інститут. 1958 р.

**М. Л.:** Атмосфера була дивна, тому що кругом панував голод. Західну Україну рятувало те, що село було ще не колгоспне, і ми виживали. Особливе лихо вдарило по Бессарабії, у 46–47-му роках. Попередні роки там були дуже добрі врожаї, і Сталін їм удвічі підвищив податки. А в 46-му почалася страшна посуха, і вони за кожне дерево, за кожную виноградну лозу повинні були платити, як раніше, податки. Селяни продавали все, що мали, аби сплатити ренту, а потім прийшли голі-босі на Україну, і то було страшне. Були і вбивства, і людоїдство, коїлись страшні речі. А наші селяни якось виживали. Місцеві міняли одяг на продукти, якось крутились. Пам’ятаю дуже добре, як нині: в декоративний зал прийшла якась стара актриса, що приїхала з евакуації. На неї страшно було дивитись, підійшла до їхньої буржуйки, де щось грілось, і попросила “Ребяткі, пажалуйста, разрешите пагреться”, й почала знімати з ніг дамські рукавички з пальчиками... То для мене був жах на все життя. Ми бідували, але не так. А вистави йшли українською мовою, хоч за кулісами стояли “еті саміє начальнікі з пісталетами” під піджаками, п’яні – так батько говорив, а потім я й сам розумів, що таке п’яні. Розмовляли російською, вживали багато ненормативної лексики.

**М. К.:** А кого Ви бачили, чи, можливо, хто прихдив до вас з Великих українського театру?

**М. Л.:** Пам’ятаю, то ще за німців, приїжджав режисер Блавацький, який переконував батька, що йому треба їхати. Каже: “Пане професоре, треба Вам їхати, бо тут буде нещастя для вас усіх”. А тато відповів: “Як ми всі поїдемо, то хто тут залишиться?” Ще просив батька, щоб той обов’язково подивився “Гамлета”, а сам поїхав у Коломию відвідати могили Бенцаля й корифеїв, з якими працював. А ще пригадую, як до нас завітав Гнат Юра, хоча чекали на Амвросія Буч-

му. Я бачив Бучму у ролі Миколи Задорожного, мені було його жаль. Він настільки був трагічний і незбагнений, в доброму розумінні слова; я тоді в другому класі вчився, і вже розумів деякі речі. Пам’ятаю ці його поламані нарти, його руки, як він їх підносив... такий втомлений, нещасливий, змордований працею. Наталя Ужвій мені тоді не подобалась, великого враження на мене не справила. Тоді у Станіславівському театрі працював чудовий актор Олександр Божедан. Він сам приїхав до театру 1939 року. Це був один з найкращих випускників Київського театрального інституту. Їх прислали на Західну Україну, хоча, я думаю, вони й самі того хотіли. Він був фантастичним Фердинандом у виставі “Підступність і кохання”. Ще я його бачив у “Загибелі ескадри” і “Під каштанами Праги”. Геніяльний різноплановий актор! Він сам східняк, залишився при німцях, з ними ж відступав, але у Відні його завернули назад. Потім постійно ночами викликали на допити, де він простудився й помер від туберкульозу. Я від східняків вперше почув й дізнався, що таке голод.

**М. К.:** А яка тоді була ситуація “Схід-Захід”? Як ставилось до східняків місцеве населення?

**М. Л.:** Мене обурює, коли говорить Дмитро Табачник, нібито “західняки- професори хочуть нав’язати нам свою мову”. Це мене дуже разить: коли ми вчилися у школі, у нас був прекрасний учитель, Павло Степанович Стрільців, викладав українську мову й був класним керівником. Він нам постійно повторював: “Коли ви там бавитесь на перервах, у подвір’ї з хлопцями-східняками, прислухайтесь, як вони говорять, і постарайтесь отак як вони розмовляти, тому що це правильна мова”. Завжди був курс на Велику Україну – у вихованні, в родині. Шевченко, Сагайдачний, Сковорода. Велика Україна – то в нашому розумінні був зразок Батьківщини.

**М. К.:** Що сталось з Вашою сім’єю після батькового арешту?

**М. Л.:** До арешту батько працював. Мати (Надія Онисимівна Кочій) хворіла, ще й у сім’ї сталося велике горе. Мій молодший трирічний брат зламав ногу, й кинулася гангрена. Ногу йому ампутували. Мамі в хаті допомагала служниця. Потім 1951-го року батька заарештували, й почалося тяжке життя. Робили опис майна енкаведисти, але трапилися молоді, на диво порядні хлопці. Мама сказала, що меблі – то її придане, бо ж треба було за щось жити. Вони сказали, щоб я порахував батькові роботи, я нарахував 66. Записали. А я вночі зі стриху (горище. – М. К.) стягав якісь старі картини, роботи учнів. Рами залишав, а полотна забирав. Переважно все, що було на батьковій виставці у Львові 1990-го року – це я врятував у свої 13 років. А це були великі картини. Роздавав по сусідах, та сховати багато не міг, бо люди боялися брати. Я

якраз успішно закінчував шостий клас, залишалися іспити. Червень. Тепло, гарно, й ми з хлопцями малювали карикатури-”гакенкрайци”, тоді була гра така, що малюєш половину німця, і половину – “нашого”. І, як зараз пам’ятаю, завуч Сагіна впіймала мене й сказала, що я “син врага народу” й почалися самі двійки. Тобто, я відчув систему на собі. Окрім того, погрожували вивезенням. Мама зрозуміла, що треба виїжджати поки не пізно, до бабусі, на землю дідів. Ми поїхали до Снятина (місто у Станіславській, нині – Івано-Франківській обл. – *М. К.*), звідки родом батько. Колись там був великий будинок, але бабуся до війни продала його, й ми жили у флігелі, з садом на центральній вулиці. Чудове місто, з ратушею, величезною бібліотекою й фантастичною старою польською і українською інтелігенцією, яка мала на мене великий вплив.

**М. К.:** Ви закінчували школу у Снятині?

**М. Л.:** Так. У Снятині я вчився в чудовій школі, з прекрасними викладачами, колишніми гімназійними професорами Р. М. Козолькевичем і В. В. Гуцуляком. Нові вчителі теж виявилися непоганими. Атмосфера була чудова, добра! Я закінчив там десять класів не надто добре, були й трійки. Батько в заслання, жилось нам дуже важко. Над нами взяла опіку Наталя Василівна Семанюк, дружина письменника Марка Черемшини. Цій жінці можна співати дифірамби, бо вона унікальна у всьому, велика патріотка, вчена, з чудовим гумором. Не побоялася у ті важкі часи влаштувати маму на роботу, й не куди-небудь, а в фінансовий відділ інспектором. Таке могла тільки Черемшинова. Вона зробила багато добрих справ для всіх, хто до неї звертався. Моєму братові оплачувала навчання у музичній школі й давала можливість займатись на своєму фортепіано. Словом, це була дуже добра людина, темпераментна, оптимістка, завжди усміхнена.

**М. К.:** А що Ви робили після закінчення школи?

**М. Л.:** Якраз тоді в Снятині організували технікум з підготовки культурно-освітніх працівників – “кульок”, який потім перемістили до Калуша (місто в Івано-Франківській обл. – *М. К.*). Перші студенти були вже набрані, вони вчилися після сьомого класу, а ми – після десятого, пішли спецкурсом. За півтора року закінчили й стали першим випуском, що дуже розсердило перший набір. Я вчився на режисури, хоча мене дуже хотіли переманити на хоровий відділ. Режисуру викладав С. Слободнюк. Він закінчив Київський університет імені Шевченка, сам з Рівненщини. Філолог був добрий. І гнучкий чоловік. Потім ми з ним зустрічались, він працював у ЦК партії у Москві. Ціле щастя, що

приїжджав до нас пан Синиця зі Львова з консультацією та перевіркою. Його директор попросив, щоб він відчитав курс лекцій. Він погодився й місяць у нас викладав. Й це для мене було насолодою. Тому що я читав “Роботу над собою” Станіславського, але розумів, що цього замало, і що це не все те, що я повинен знати, але це давало хоч якийсь поштовх. Батько повернувся із заслання. Й тодішній директор технікуму Д. Білай взяв його “з руками і ногами” – випускник Краківської академії, порядна людина. Був дуже ним задоволений. Та звісно, хтось узяв і написав заяву, мовляв, не так викладає. Батька звільнили, хоча він лояльно поведився. Та вже було клеймо на все життя.

**М. К.:** Далі перед Вами був Харків?

**М. Л.:** Я закінчив навчання і одержав диплом з відзнакою. Такий диплом з відзнакою давав право потрапити до 5-ти відсотків для вступу до вищого навчального закладу. Я хотів вступати лише на режисуру. Приїхав – і мушу сказати, що Харків справив на мене фундаментальне враження, бо Київ–Києвом, а Харків – гігант промисловости! Вийшов на тому вокзалі, саме приміщення нецікаве, але як побачив розвороту трамваїв, скульптуру робітника... Йшов Сумською вулицею, площею Держинського, цей величезний простір, в глибині знаменитий Держпром, будинок у стилі конструктивізму, ансамбль фантастичний. Мої відчуття важко описати, я був у захваті. Цей знаменитий пам’ятник Шевченкові... з його персонажами, – а це все актори театру “Березиль”: Іван Мар’яненко, Олесь Сердюк, Валентина Чистяко-

*Репетиційний момент телевістиви “Данко” за М. Горьким. Харківська телестудія, 1960 р.*



ва, Амвросій Бучма. Я ахнув! Ходив і розглядав усе. Стиль відчувався у всьому, було місто інтелектуалів: учених, політехників, військовиків-академіків. На вулицях багато молоді, сміху, розмов. Мене прийняли знайомі, що жили на вулиці Чоботарській (Україна була лише у назвах вулиць – Клочківська, Основа, Москалівка, поза тим українського не було нічого, однак я все одно був захоплений). На вулиці Сумській, 34 стояв старий обшарпаний будинок “на курячих ніжках” – Харківський театральний інститут. І на оголошенні написано українською мовою: “Проводиться прийом на акторський факультет”, а внизу грубо дописано примітивною фарбою: “та на режисерський факультет. Термін навчання 5 років”. Я здивувався, але думаю: приїхав сюди, то й треба вступати. Питаю в приймальній комісії: “Можна вступити?” – “Спробуйте!” І почали питати... Була така Любов Мойсеївна Коган, єврейка, доктор мистецтвознавства, вона вже пізніше у мене викладала, інтелігентна, порядна і добра людина. Говорила чистою українською мовою. Ще Альберт Якович Мамонтов, син знаменитого Якова Мамонтова, українського драматурга. І він мене питає: “Скажіть, будь ласка, які п’єси Ібсена ви знаєте?”. А я нічогосінько... І тут зрозумів, що йти на режисерський факультет з моїми знаннями з “кулька” нема чого. Знайшов бібліотеку Короленка (до мене там дуже добре поставилися) і взявся за науку. Чесно кажу, так, як я того місяця працював, я вже

ніколи в житті не працював. Я читав не лише Ібсена, а всю драматургію, історію музики – всю, історію мистецтва – теж всю. Хоч я син художника і дещо знав, та сидів за книжками як проклятий. Жив у час підготовки до вступу у Тетяни Іванівни Чубук-Олексієнко. Це відома актриса і співачка свого часу, дружина покійного Леся Дубовика, учня Леся Курбаса, відомого модерного режисера, деспотичного, проте фантастично талановитого, в минулому – головного режисера Театру імени Шевченка.

**М. К.:** Як впоралися із вступними випробуваннями?

**М. Л.:** Іспити складав разом з акторами, але режисерам – один тур. На режисерський факультет приймали шестеро людей, а заяв було близько восьми десятків. На акторський ще більше, по 100 людей на місце. Не те що зараз! У комісії сидів Іван Мар’яненко, в своїй чорній оксамитовій шапочці, лавреат Сталінських премій, три лауреатські значки, ціла колодка орденів... Мене викликали, я читав “Моє слово” Стефаніка, “Довбуша” Федьковича і ще якусь байку. Посередині першого і другого мене зупинили, я думав – уже все пропало, пішов розчарований. Потім оголошували результати: “4, 4, 4... актори, актори, актори”... “А що, п’ятірки немає?” – запитав хтось із присутніх. “Є одна, от режисер”, – і показують на мене. Я був здивований, чесно кажучи, читав я непогано, але актор з мене не дуже добрий. Решту іспитів теж здав незле, і почалося навчання. Це були найкращі роки мого життя! А інститут – єдиний острівець у Харкові, де я відчував: тут Україна.

**М. К.:** Якою була мовна ситуація в інституті, і як Ви собі давали раду з навчанням?

**М. Л.:** На акторський факультет приходили чудові дівчата й хлопці, які не знали жодного слова російською, а через пів року вже калічили мову, бо “по руські” якось “льогше”. А старі курбасівці всі були патріотами й спілкувались виключно українською. Трохим Карпович Ольховський, чудесний асистент Мар’яненка; ректор інституту Дмитро Ілліч Власюк, який читав у нас історію образотворчого мистецтва, а також рисунок і макет, колишній художник театру “Березіль”. Стиль навчання у нього був правильний, конструктивний. Курбасівців в інституті працювало дуже багато. Єдине гніздо правдивої українськості. Там викладав Мар’яненко, і це була така особистість, такий авторитет, що через нього не могли нічого зробити з інститутом. А ще Сердюк, Власюк, Черкашин, Антонович, Чубук-Олексієнко, Ольховський, Бондаренко, Чистякова – основна когорта викладачів високого рівня.

*Режисерський випуск Харківського театального інституту з мистецьким керівником, професором Олексієм Глаголіним, 1962 р.*





**М. К.:** Розкажіть про свій курс. Як там вчилося, творилося?

**М. Л.:** Наш курс був дуже цікавий. Набрали нас шестеро, а потім з'явився ще один. Це – Микола Шейко. Він закінчив перший курс акторства, а потім фактично став “двигуном” нашого курсу і всього інституту. Він був до безтями закоханий у Мейерхольда. Навіть своє помешкання оформив у стилі Мейерхольда. Микола часто їздив у Москву, знав там усіх послідовників Мейерхольда. Бував на знаменитих Ільїнських вечорах у Малому театрі, бував у Ільїнського, Светловідова, Пашенної, і коли ті приїжджали на гастролі, він їх усіх приводив до нас. А ще – ми собі якось придумали таке завдання, що кожен із нас, по чергово, мав “завести” викладача на оповідь про Курбаса. Вірите, ми мали таке враження, що викладач тільки того й чекав. І ось тоді починалася феєрія спогадів. Дмитро Іванович Власюк так розповідав про Курбаса, що, здавалося, Курбас заходив, сідав, був присутнім у нашій аудиторії. Він якось умів так розповідати ті всі речі в деталях, з пієтизмом до цієї людини, цього образу, що аж дух перехоплювало. Ми його між собою називали “тішайший”. Я розумію, чому він був “тішайший”, йому треба було лавірувати, тримати український інститут на рівні. Хоч тоді була хрущовська “відлига”, але не все йшло так легко, як здається.

**М. К.:** А хто викладав основні фахові дисципліни?

**М. Л.:** Першим художнім керівником курсу був режисер другого покоління МХАТу Бенедикт Наумович Норд. Режисер мхатівської школи, власне, третьої студії МХАТ, учень Ксенії Котлубай, учениці Костянтина Станіславського. Оскільки він працював увесь час у театрі, їздив на гастролі, то не мав багато часу на нас. Ми були дуже бунтівним курсом (Адольф Шапіро<sup>4</sup>, Микола Шейко<sup>5</sup>, Сергій Єфремов<sup>6</sup>, Б. Засць, Віктор Івченко) і попросили змінити керівника курсу. У нас почав викладати Олексій Глаголін, представник двох напрямків. Учень Мейерхольда, він працював у його театрі з Ільїнським, Жаровим, Бабановою, з усіма класиками тодішнього російського театру. Його батьки – знамениті петербурзькі театральні діячі. Батько, Борис Глаголін, був великим театральним авангардистом. Він багато працював в Україні, був причетний до заснування нашого театру Прикво (йдеться про нинішній Львівський муніципальний театр. – М. К.), у 20-х роках емігрував, заснував свою



Народна артистка СРСР Віра Пашенна (в центрі), Мирон Лукавецький (ліворуч), Микола Шейко (праворуч) та студентки театрального інституту. Харків, 1961 р.

школу й виховав плеяду відомих голлівудських акторів. Олексій Глаголін був хорошим викладачем. Єдиний його недолік – він надто дбав про зовнішні ефекти постанови. Був відсутній глибокий аналіз, до якого пізніше я мусив сам доходити. Аж після 20-ти років роботи в театрі я почав вивчати методи дієвого аналізу. Бо для мене були головними мізансцени, а це був недолік, дієвий аналіз мусить бути.

**М. К.:** А як і у кого з'явилася ідея влаштувати вечір пам'яті Леся Курбаса?

**М. Л.:** Микола Шейко зібрав нас усіх і каже, що в Москві зробили вечір Мейерхольда, – Микола туди їздив. “Треба зробити у нас вечір Леся Курбаса, щоб не обмежувалися тільки балачками, – сказав він. – На повній підставі ми його реабілітуємо й почнемо пропагувати”. Йшов 61-й рік, ми вчилися на четвертому курсі. Отже, вечір Курбаса. Маса народу. Ми з Миколаю Шейком добре все організували. Перед тим дуже довго думали: повісити портрет Курбаса чи ні. Та наш знайомий М. Кужелев намалював величезний портрет, який ми все ж таки повісили. Приїхало багато людей, які знали Курбаса, працювали з ним, купа телеграм. Вечір проводили українською мовою. Мар'яненко захворів, та Микола здогадався записати його на плівку, і ми пустили його запис. Тільки він сказав: “Діти мої”, увесь зал устав. Першим говорив Василь Василько, а за ним багато-багато курбасівців. Вечір відбувся на сентиментальній ноті. Звичайно,

4. Шапіро Адольф Якович (1939 р. н., Харків) – відомий російський режисер, н. а. Латвійської РСР, лауреат Державної премії Росії, президент Міжнародної асоціації театрів для дітей та молоді (АССИТЕЖ). – Прим ред.

5. Шейко Микола Михайлович (1938 р. н.) – відомий російський режисер, дослідник театру, з. д. м. Російської федерації, нині – завіт МХАТу ім. М. Чехова. – Прим. ред.

6. Єфремов Сергій Іванович – доцент кафедри акторського мистецтва та режисури театру ляльок, н. а. України, мистецький керівник Київського академічного театру ляльок. – Прим. ред.

третина зали “искусствоведы в штатском”, так ми тоді називали співробітників КДБ. Проте вечір вийшов на славу, а через рік Клуб творчої молоді під керівництвом Леся Танюка організував подібний вечір у Києві. Після вечора ми заприятелювали з курбасівцями і почали часто з ними зустрічатися. Програмку київського вечора подарувала мені Валентина Чистякова.

**М. К.:** Знали її особисто?

**М. Л.:** Треба сказати, що це була дивовижної вроди жінка. Коли Чистякова йшла вулицею, як і Мар’яненко, люди на них оглядалися. Ці люди мали дуже сильну харизму. Чистякова була супер-інтелегентна, надзвичайно вродлива й талановита. Вона мала величезну бібліотеку, не знаю, як вони її вберегли під час війни. Там був і Фройд, і Мак’явеллі, багато французьких книг, обоє з Курбасом вони вільно спілкувалися декількома мовами. А на книжках факсимільне: “Леся Курбас”. Чистякова мала досконале почуття гумору. Вона добре знала українську, хоча в своїх компаніях розмовляла російською. Не так як Ольховський, Сердюк, Мар’яненко, Власюк, бо ті говорили лише українською.

**М. К.:** Як у той час трактували таке поняття як “система” для актора?

**М. Л.:** Київський і Харківський інститути якраз і відрізнялися системами, Київський – це вплив Гната Юри, театр реалістичний, а Харківський – допускав альтернативу, шукав оригінальних рішень, йшов за Курбасом. Коли я вчився, то саме виникало питання про інші системи, бо в той час система Станіславсько-

го була каноном, доходило до трагізму. Насправді, це геніяльна річ, але вона була знищена, бо в театрах 1935–1937 рр. з’явилися абсурдні накази: “с 3 апреля 1937 году театру приступить к работе по системе Станиславского”. І всі режисери взяли за “Верю! Не верю!”, і це не анекдот, дійсно так було. Основи системи ніхто не розумів і не знав, але всі взяли систему “на озброєння”. І ми з системи Станіславського знущалися, бо коли ввели її як шаблон, вона втратила свій сенс. І це трагедія, бо як перший крок, як спосіб створення фундаменту творчості актора ця річ просто необхідна. Станіславський зробив велику річ. Він зафіксував закони, що існують з перших днів появи актора на сцені. Тоді в журналі “Театр” тривала дискусія про “театр переживання” й “театр удавання”. Всі критикували перший і підтримували другий. Й на хвилі тих суперечок виринають імена Мейєрхольда, Курбаса, Таїрова. Ще один мій викладач – Скібневський, Олександр Брониславович. Поляк з походження. Він викладав практичний курс режисури, був учнем Таїрова. Й ми всі як подуріли: хто придумає оригінальну мізансцену? а хто ще цікавішу й оригінальнішу? Робили чорт зна що. І з одного боку це було добре, бо працювала фантазія, але не було підґрунтя глибинного аналізу. Такий смішний випадок. Якось у Празі, ще при більшовиках, десь 1978 року, ми зі знаменитим режисером Іржі Сухи за пляшкою сливовиці розговорились і як почали обговорювати й критикувати Станіславського з його системою... А потім, за декілька років, ми знову зустрілися в якомусь південному місті на фестивалі, чи в Стамбулі, чи в Братиславі, і я йому кажу: “Ти знаєш, я викладаю в акторів за системою і...”, а він у відповідь: “Я переконався, що старий мав рацію. Без нього ніяк!” Те саме Бенедикт Норд, мій викладач, колись говорив, та йому ніхто не вірив.

**М. К.:** Як Ви знайшли власні “ключі” до театру, адже все Ваше життя наскрізь ним просякнуте? Хто Вам дав підказку?

**М. Л.:** Деякі фрази майстрів, з якими я працював, дали мені навіть більше, ніж інститут. Скібневський трошки намагався вкласти підтексту, але що таке підтекст, я тоді не розумів. От драматургія Чехова, наприклад. На фестивалі “Золотий лев” побачив постанову Угорського театру із Берегова “Три сестри”. Я дивився її із захватом! Що значить підтекст! Актор на сцені повинен забути текст. Виходить і творить, думає, шукає відповідь... Здібний актор сам собі вибирає систему, але він знає, що він може, а що ні. Борис Тягно висловив дуже важливу річ для акторів: “Ти можеш грати добре або можеш грати погано, але ти завжди повинен грати правильно”. Це золоті слова!

*Розмовляла Мирослава Кюс*

*Сцена з вистави “Студент-жебрак” Камелльокера.  
Режисер – Мирон Лукавецький. П’ятигорський театр музичної комедії, 1971 р.*



Любов КИЯНОВСЬКА

### “ОРФЕЙ” ГЛЮКА В КОНЦЕПТІ СУЧАСНОЇ ОПЕРИ

При згадці про першу справжню класицистичну оперу – “Орфей” німецького композитора Крістофа Вілібальда Глюка, якого іноді, і небезпідставно, зараховують до віденських класиків, одразу виникають хрестоматійні асоціації: шляхетна простота виразу, що прийшла на зміну перебільшеній експресії барокової опери, втілення головних реформаторських ідей митця, виражених у його знаменитих словах: “...я не надавав жодного значення відкриттю нового прийому, якщо він не витікав природно з ситуації і не був зв’язаний з виразністю... немає такого правила, котрим я охоче не пожертвував би заради сили враження”, органічна єдність слова і музики. Одне слово, початок нової ери в оперному мистецтві. Та при тім варто враховувати й те, що це “улюблене дитя” автора мало три доволі відмінні між собою редакції: віденську (1762) – з італійським текстом, де партія Орфея була призначена для кастрата-альта, пармську (1769) – також італійською мовою, але вже з кастратом-сопрано в головній ролі, і паризьку (1774) з французьким текстом, де головну роль співав тенор у дуже високій теситурі.

У Львові шедевр Глюка раніше не ставили, як зрештою не занадто часто звучали тут й інші опери метра класицизму. Важко знайти однозначне пояснення цій довготривалій ігнорації. Однією з версій може бути й та, що фасцинація моцартівськими операми, розпочавшись у нашому місті ще з 90-х років XVIII ст., коли Ф. Г. Булла, антрепренер німецької трупи, виставив у Львові “Чарівну флейту”, а потім й інші опери Моцарта, заслонили багато не менш важливих досягнень тогочасного музичного театру. Але хоч би якою була причина такої довгої відсутності опери на львівській сцені, крига врешті скресла, і “Орфей” Глюка побачив в 2009 році світло рампи в нашому місті.

Перше, що слід зазначити як безсумнівний факт: в історії львівських оперних постанов “Орфей” буде вписаний як великий успіх сучасної трупи. Найсильніші враження, які винесла рецензент з цієї вистави: точна і коректна



інтерпретація класицистичного стилю, добрий смак і тактовність у впровадженні деяких модерних прийомів постанови в режисурі (режисер Збігнев Хшановський), в танцювальних сценах (постановник Сергій Насенко) і в декораціях та костюмах (художники Михайло і Тадей Риндзакі, художник з костюмів Оксана Зінченко). Щодо диригента і виконавців головних ролей, то, оскільки працюють два склади, можу судити лише про той, який вдалось побачити.

Молода диригентка Ірина Стасишин за самою природою свого обдарування винятково надається до класицистичного репертуару: раціональна, опанована, уважна до деталей, точна в штрихах, вона зуміла забезпечити напрочуд гармонійну й естетично переконливу цілість опери. Досконалий, достосований до себе і цілості ансамбль солістів зробив би честь будь-якій світовій сцені: Орфей (Наталя Дацко), Евридика (Любов Качала), Амур (Наталя Курильців). Зокрема хотілося б привітати і хор під орудою хормейстера Василя Ковалю, якому вдалось подолати стереотип інтерпретації, прийнятий щодо опери XIX ст. – передусім італійської та російської, і який передбачає спів повним звуком, з сильними динамічними контрастами і бравурністю манери виконання, коли спортивний ідеал – “швидше, сильніше, голосніше” – нерідко заслоняє інші художні завдання. Зрозуміло, що до реформаторських музично-сценічних концепцій Глюка такий спосіб інтерпретації аж ніяк не міг бути застосований. Як писав сам композитор, “простота, правда і природність – ось три великих принципи прекрасного у всіх творах мистецтва”. Оця природність і стриманість виразу емоцій дозволи-

ла знаменитому австрійському критикові Едуардові Гансліку 1854 р. написати, що якби в останній арії замість слів “Загубив я Евридику” вписати слова “Знайшов я Евридику”, це ніяк не вплинуло б на характер музики. Але львівські співачки блискуче опанували класицистичну манеру, не впадаючи при цьому ані в надмірну схоластицизм, ані в манірність. Тонка гра емоційної світлотіні, талановито знайдений модус драматизму дали змогу Наталі Дацко – одній із справжніх зірок української сцени – вибудувати образ сильний і цілеспрямований. У її виконанні славетної арії “Загубив я Евридику” ніхто, хто має чутливе вухо і художній смак, не зміг би підтекстувати інші слова, стільки прихованого страждання і болю вдалось виразити співачці. Зворушливою ніжністю і тривожністю обдарувала свою героїню Любов Качала – Евридика. Граціозність і неодмінна в операх XVIII ст. куртуазність постати Амура цілком вписувалися в амплуу Наталі Курильців і нагадали іншу її вельми вдалу партію: Пажа з “Балу-маскараду” Дж. Верді.

Отже, хоча Львівський оперний театр не надто розпещує наших меломанів прем’єрами, і далеко не всі амбітні плани вдається зреалізувати, проте віддамо належне творчому колективу: більшість з останніх прем’єр ставали справжніми подіями в культурному житті не лише міста, але й у масштабі країни. Дуже добре, що врешті прийшла пора на класичну оперу, бо ж саме “classicus” перекладається як “досконалий”.

1. Hanslick Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen: Aufsätze. Musikkritiken.* – Leipzig: 1982.

Сцена з вистави “Орфей” К. Глюка. Львівський національний театр опери і балету ім. С. Крушельницької, 2009 р. Світлина до статті – Інни Шкльоди.



Ганна ВЕСЕЛОВСЬКА

## У ПОШУКАХ КНИГИ ВЧЕНЬ

(Фестиваль “ТЮГ–2009”)

Колись радянська влада, прагнучи бути поперед усієї планети, пішла на неприпустимий, з погляду комерційної організації мистецтва, крок: відкрила по всій країні театри для дітей та юнацтва. Автором цього грандіозного гуманістичного проєкту, звісно ж, була не влада – вона лише вчасно підхопила ідею ентузіястів і вміло маніпулювала нею понад сімдесят років. Ті ж, хто наповнив чиновницькі кабінети згодом, у цих дивних, селекційного сорту театрах – ТЮГах – побачили виняткове надбання застарілої ідеології.

Одним з ініціаторів того широкого руху дитячих театрів у Харкові був вільнодумець, автор революційних п’єс для дітей Ричард Победимський, який з роками, вже під своїм справжнім іменем Олександра Білецького, став відомим академіком-літературознавцем. Реально, почавши діяти ще 1920 р. як “Театр казки”, сьогодні Харківський театр для дітей та юнацтва ділить свої ювілеї з львівським – Першим українським театром для дітей та юнацтва, оскільки саме до цього міста виїхала трупа харків’ян-тютівців, повернувшись з евакуації 1944 р.\*

За весь минулий час до цих двох колективів-фундаторів тютівського руху додалося ще кілька. Звичайно, все було значно складніше, оскільки інколи дитячі театри інтенсивно множилися, а інколи зникали. Але сьогодні таких, що позиціонують себе саме як дитячо-юнацькі, в Україні існує лише вісім. Отже, забагато пальців двох рук, аби перелічити їх, а от проблем стільки, що чотирьох до-

*\* Архівні документи Першого українського театру для дітей та юнацтва дають підстави незаперечно стверджувати, що саме цей колектив і є єдиним спадкоємцем харківського “Театру Казки”. Про це – у наступному числі “Просценіуму”. – Прим. ред.*



У головній ролі – Катерина Муханова.

Сцени з вистави “Дівчинка з сирниками” Г. Х. Андерсена. Режисер – Ірина Плєскачова. Севастопольський театр для дітей та молоді.



лонь, вочевидь, буде замало. Ця аномальна пересадженість турботами щоденного виживання змусила ТЮГи, де найменші зарплати і чи не найбільше грають протягом року вистав, об'єднатися. Принаймні так сприйняли для себе тюгівські колективи пропозицію Макіївського театру юного глядача взяти участь у Відкритому фестивалі театрів для дітей та юнацтва.

Після реанімації, оскільки наприкінці минулого століття подібні зустрічі вже відбувалися, фестиваль "ТЮГ – 2009" за порядковим номером другий. Його влаштування, попри всі мінкультівські звіти, взяв на себе Донецький обласний театр юного глядача в особі директора Владислава Слухаєнка, а фінансово – місцева влада. Сім українських ТЮГів, за винятком Одеського, вдруге в Макіївці занурилися в братство по крові і почали ділитися між собою проблемами, репертуарними надбаннями, а з глядачем – мистецтвом.

Фестиваль для пересічної, тобто найшанованішої публіки, тієї, що робить касу – одна з найважливіших пропозицій його організаторів, оскільки для самих театрів є принциповим заявити про себе власне як про самодостатню повноцінну трупку, здатну грати і для дітей і для дорослих. Тому його програма складається із двох: ранкової офіційної – дитячих спектаклів,



*Сцена з вистави "Золоте руно".  
Харківський театр юного глядача.*

які обговорює журі та за які отримують нагороди, та комерційної вечірньої, яка дає змогу директорам підробити.

Найприкріше буває тоді, коли театр, чи то через економію фінансів, чи то через амбітність, чи ще чомусь, вранці і ввечері показує одну й ту саму виставу. Цього разу так зробили Львівський та Київський театри, перший з яких показав "Скляний звіринець" Т. Вільямса, а другий – "Шинель" за М. Гоголем.

В обох випадках суперниками театрів виявилися макіївські діти, рівень чемности й вихованости яких не перевищує загальноукраїнського. Вистави ці принципово різні: у львівській режисер (Юрій Мисак) наче ухопив за руку американського письменника і ходив слідом за ним коридорами його свідомости, слухняно виконуючи всі ремарки, та наважився лише проілюструвати текст й де-не-де



*Сцена з експериментальної роботи  
"Гамлет. Отелло. Тит Андронік"  
(фрагменти п'єс очима режисерів  
різних країн). Керівник проекту –  
Сергій Остренко (Великобританія).  
Макіївський театр юного глядача.*

підсилити його акторськими емоціями. За вірність геніальному драматургові львів'яни були нагороджені заціпенілою тишею залу, який, мабуть, ще ніколи не бачив п'єси такого рівня сповідальності й психологічної відвертості.

Інша річ – київська вистава “Шинель” режисера Олега Мельничука, зіграна в останній день фестивалю, коли раптом забракло елементарної технічної справності. І все ж, навіть при тому, що упродовж майже десяти хвилин глядач не міг переступити порогу невербального театру, щоб почати сприймати виставу очима та почуттями, а не вухами, вона зачепила своєю пророслою із семантичного інтелектуалізму візуальною винахідливістю й отримала приз за режисуру та виконання чоловічої ролі (актор Руслан Гофуров).

Перше, що для себе вирішив режисер-дебютант – це з'єднати світи чиновницького Петербурга і сучасного офісу: цілком однакова марудність, штучність, автоматизм, безглуздя. Друге – поєднати світ фантазій і маніякальних думок Акакія Акакієвича та Аксентія Івановича із “Нотаток божевільного”: та ж шаленість, відчай, сентиментальність, безнадія і розпач. Розширюючи територію змісту, О. Мельничук сконструював сценічну дійсність значно складнішу, ніж передбачено банальною інсценізацією. Світ Гоголя наповнюється предметами і речами, що в повсякденні мають не лише практичне застосування, а й повноцінні біографії: тролейбусами, картонними коробками, обгортковим папером, нитками, манекенами, чохлами. Саме біографії речей, які завдяки мистецтву театру набувають потужної динаміки, збурюють принишклі на якийсь час тексти Гоголя і примушують нас самих думати про себе як про Башмачкіних.

Винятком у фестивальному обліку був ще також Макіївський ТЮГ, заступивши за правом господаря відсутній Одеський театр і показавши аж чотири спектаклі. Років п'ять тому цей колектив називали в Україні як приклад “розвалу і безперспективності театральної справи на місцях”. Сьогодні радикальні зміни в організаційній сфері цього театру очевидні. Що ж до мистецьких досягнень, то показана експериментальна робота “Гамлет. Отелло. Тит Андронік” (фрагменти п'єс очима режисерів різних кра-

їн), підготована у межах міжнародного театрального проекту під керівництвом Сергія Остренка (Великобританія) – незаперечний доказ того, що може і чого не може пересічний український театр, живучи в екстремальних умовах, запропонованих йому соціумом і державою.

Зовсім молоді актори, більшість з яких не має вищої акторської освіти, існують у режимі винятково раціонального ставлення до власних персонажів, до сценічної реальності. За принципом абсолютної гри їм запропоновано весь час мінятися ролями й жонглювати масками, дівчатам бути Клавдієм, Отелло, Яго, виражати емоції пластикою, демонстративно відсторонюючись від партнерів і від себе самих. Загалом усе це нагадує середньоевропейську манеру гри, якою, наче абеткою, володіє більшість випускників західних театральних шкіл. Але зовсім інше – вітчизняна сцена, Макіївка, де зазвичай все будується на емоціях та почуттях, захопленні та афектації. І те, що провінційний український театр почав випробовувати щось принципово нове, свідчить про його бажання вийти за усталені тютівські межі, шукати перспектив у театрі новому і незвичному.

*Сцена з вистави “Ніч перед Різдом” М. Гоголя. Режисер – Тетяна Шевченко. Макіївський театр юного глядача.*





*Станіслав Шклярєнко та Геннадій Широченко (угорі), сцена з вистави “Муха-Цокотуха” К. Чуковського. Режисер – Валерія Лютинська. Запорізький театр молоді. Світлини О. Нікольського.*

Усі три спектаклі-переможці: від дорослого журі – “Муха-Цокотуха” К. Чуковського (Запорізький театр молоді, режисер – Валерія Лютинська) для молодших дітей та “Ніч перед Різдвом” М. Гоголя Макіївського ТЮГу (режисер – Тетяна Шевченко) для старших школярів; від дитячого журі – “Дівчинка з сірниками” Г.-Х. Андерсена Севастопольського театру для дітей і молоді (режисер – Ірина Плєскачова) мають у рецепті свого приготування інгредієнти успішності. Доброта і щирість інтонації, безпосередність і прониклива ліричність виконання головної ролі (Катерина Муханова) у виставі севастопольців, а не численні танцювальні етюди і театральні трюки зробили “Дівчинку з сірниками” фаворитом серед дітей. Висока професійність та універсальність акторського існування, динамічність сценічної дії, яскравість і функціональність декорацій розчулили дорослих під час перегляду запорізької “Мухи-Цокотухи”, а стилізована під улюблений підлітками жанр “фентезі” “Ніч перед Різдвом” від макіївців переконала в їхньому неабиякому потенціалі на шляху опанування класикою та глядачем одночасно.

Після перегляду двох вистав Сумського театру для дітей та юнацтва “Дорога до Вифлеєму” С. Ковальова (вистава для дітей режисера Юрія Берези) та “Quo vadis” (за п’єсою Н. Разумова “Пристрасті за Торчаловим” режисера Валерія Микитенка) склалося враження, що цей театр значно наполегливіше працює для дорослих. Дивовижна еkleктичність сценічної розповіді про подорож віслюка до Вифлеєму, в якій з усіх-усюд насяно обрядів і танців та переважає мульт-







типлікаційно-масочний принцип творення сценічних образів, створює відчуття омани, якою захоплюють у видовищний полон малих дітей. У цьому спектаклі є від чого злякатися й знітитися, але немає підстав порадуватися та просвітлитися. І з точністю до навпаки можна говорити про постанову Валерія Микитенка, де кожен рух на сцені продуманий, наче пересування мінера на мінному полі. Постекзистенціалістську драму про наше майбутнє потойбіччя, куди потрапляє якийсь Торчалов, режисер вирішив надзвичайно лапідарно, вона розігрується, так би мовити, на трьох акордах – душі, серця та розуму. На темній сцені три лікарняні ліжка та якісь дрібниці з умеблювання, персонажі, хто із 1812 року, хто із 1917, існують у міжчассі, допоки не з'ясується справжня цінність їхнього життєвого шляху, є своєрідними психологічними кодами кожної з епох і, водночас, звичайними нещасними людьми. Сам актор, В. Микитенко для роботи з артистами обрав принцип соціо-психологічного дослідження, результатом якого є образи людей (відзначимо дві винятково об'ємні та психологічно достовірні ролі у виконанні Володимира Хорунжого), що постають як бранці часу і обставин, власного страху та слабкостей.

За збігом обставин, Харківський обласний театр для дітей та юнацтва показав виставу за давньогрецькими мітами “Золоте руно”, яку можна сприйняти як своєрідний рефрен його першого спектаклю “Подвиги Геркулеса” Ричарда Победимського. Але насправ-

*Сцена з вистави “Скляний звіринець” Т. Вільямса. Режисер – Юрій Мисак. Перший український театр для дітей та юнацтва (Львів).*

ді так не є. Інший час, інші діти, інші можливості, а тому сценограф Аркадій Чадов (приз за найкращу сценографію) спорудив на сцені надзвичайно красивий і майже справжній вітрильник, що обертається та розхитується, завдяки чому виникає цілковита ілюзія буремного Чорного моря – давньогрецькою Понту Евксинського. Власне цей “Понт” майже вичерпує зміст вистави, де є ще трохи метушні та чимало крику. І навіть якщо змагання із агресивною візуальною культурою цього разу театр виграв, в сенсі мистецьких здобутків перемоги не здобув.

Зрештою, ніде правди подіти, всі ТЮГи України, за винятком хіба що столичного, який має звання академічного, поки що програють іншим театрам. Державі, яка тримає їх на голодному пайку, вони не потрібні зовсім, суспільству начебто й потрібні, але воно (суспільство) заполітизоване, неконсолідоване, замордоване медійною інформацією, дуже туманно уявляє собі функціонування дитячого театру в країні. Десь, кудись цілими класами-школами ходять наші діти, і миготить там щось ялинково-блискуче або смарагдове-зелене, але інколи таки ж відкривається Книга вчень про добро і зло.

Світлана МАКСИМЕНКО

## НЕ ПРОСТО “МАРІЯ”

(VI Міжнародний фестиваль жіночих монодрам “Марія”)

Особливістю щогорічного фестивалю (23–28 вересня 2009 р.) було розширення його традиційної жанрової палітри та урізноманітнення програми (часом аж до альтернативних форм). До 200-річчя від дня народження Миколи Васильовича Гоголя та проведення (за сприяння Інституту літератури ім. Т. Шевченка та Національного університету “Києво-Могилянська академія”) в ході фестивалю відбувалась наукова конференція “Магічний вплив М. В. Гоголя на світовий та український культурні процеси” (за участю провідних учених світу). Присутність великого Гоголя на фестивалі спричинилася також до появи у програмі некамерних вистав Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого “Вій” (художній керівник проєкту – Б. Ступка, режисер – В. Козьменко-Делінде) та “Тарас Бульба” Луганського обласного академічного музично-драматичного театру (режисер – В. Московченко). Загалом статус “Марії” (єдиний в Україні міжнародний фестиваль жіночих монодрам), його творчо-організаційні засади (неконкурсний, репрезентативний, пошуково-лабораторний, некомерційний) залишаються незмінними. Художній керівник фестивалю, його натхненник та організатор – Лариса Кадирова, народна артистка

України, Лавреат Національної премії України імені Тараса Шевченка.

“Марія” здійснюється під егідою Міністерства культури і туризму України, Міністерства освіти і науки України, Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, Міжнародної благодійної організації “Міжнародний інститут театру” (Український центр) і за сприяння Національної Ради з гуманітарних питань при Президентові України, Музею Марії Заньковецької та ін. Традиційно робота фестивалю завершується круглим столом “Полілог культур”, учасники якого – провідні практики та теоретики театру України, Росії, Білорусі, Вірменії, Польщі, США, Японії та ін.

Вистави засадничо йдуть мовою оригіналу, без синхронного перекладу, підкреслюючи універсальність сценічної виразності світового театру, що тяжіє сьогодні до невербального виразу. Відтак щоразу зростають вимоги до професіонального цензу учасниць. Традиційно це були знакові постаті монодрами, які гідно репрезентують свою національну сцену: Лариса Кадирова (Україна), Ніна Репетовська (Польща, Краків, театр “Факт”), Марго Лі Шерман (США), Хотака Хагіварі (Японія), Арміне Матсакян (Вірменія), Ірина Джапакова (Росія) та ін.



Ірина Джапакова (Росія) у моновиставі “Континуум” Л. Раєвської. Режисер – Яков Рубін.



Арміне Матсакян (Вірменія) у моновиставі “Леді Макбет” В. Шекспіра. Режисура, музичне оформлення, сценографія – Тимур Ачинян, костюми – Шушан Аракелян.

Лейттемою усіх переглянутих вистав “Марії – 2009” стала моральна відповідальність Жінки-Берегині за глобальну кризу (соціально, духовну, політичну та ін.), яку вона інтуїтивно передбачає (а інколи провокує, як у випадку з леді Макбет) та прагне повернути увагу до її вирішення. Найяскравішою у цьому контексті була Марго Лі Шерман (США) з виставою “Що я знаю про війну?” В основі монодрами – реальні історії американських солдатів, які служили в Іраку, інтерв’ю з їхніми сім’ями (загалом 15 персонажів), пристрасно, глибинно пережиті дивовижно віртуозною виконавицею (вона ж і автор сценарію). Спільно з режисером Андре Маддоксом акторка не лише дає яскраве уявлення про “політичний” театр, скеровуючи нас до аллюзій брехтівського театру з його неодмінною активною участю глядного залу як співучасника дійства, а й на високому емоційному реєстрі об’єднує усіх присутніх у залі довкола головної проблеми людства: Ні – війні! Ніколи, ніде, нізащо! Жінки усього світу повинні об’єднатись, стати єдиним цілим супроти страшного зла – безглузких війн! – волає Марго Лі Шерман і розуміє глядач.

Ідейним (і творчим) антиподом до американської вистави стала вірменська монодрама “Леді Макбет” за В. Шекспіром у режисурі Тимура Ачиняна із Арміне Матсакян у заголовній ролі. Чітка режисерська концепція постанови, точне мінімалізоване, але яскраве сценографічне рішення, енергетично-потужна постань А. Матсакян – Леді Макбет, яка, немов дволикий Янус, стає катализатором і наслідком владних амбіцій свого чоловіка і правителя Макбета, постраждавши

врешті-решт найбільше через втрату власного “я” і майбутнього у момент смерти крихітки-немовляти ... Ці сцени у виставі потрясають і викликають у глядача ефект аристотелівського катарсису.

Монодрами Лариси Кадирової (“Посаг кохання” Г. Г. Маркеса та “Сара Бернар. Наперекір усьому” З. Хшановського, Л. Кадирової) набули в інтерпретації артистки глибинної мудрости та філософської відсторонености, таких необхідних, коли йдеться про переосмислення минулого (принцип ретроспекції закладений у літературній основі обох драм). А ще підтвердили важливий аспект: вистава – енергетично-пульсуючий, живий організм, що змінюється в контексті часу та світогляду майстра.

Традиційно високим рівнем професіоналізму відзначаються вистави видатної польської акторки Ніни Репетовської (Краків, Польща). Потужна енергетика її Офелії (“Смерть Офелії” за С. Виспянським), яка у формі моновистави повнокровно творить образи й характери опонентів її героїні, апелюючи до персонажів з “Гамлета” В. Шекспіра та С. Виспянського. Офелія-Репетовська збудує зал максималізмом та самовіддачею своєї героїні, яка не терпить півпочуттів, півтонів, будь-яких компромісів. Дивлячись на “згоряння” Н. Репетовської на сцені, переконаєшся в актуальності твердження Єжи Гротовського про “вбогий” театр та актора “святого”, здатного на самопожертву.



*Хотака Хагіварі (Японія) у моновиставі “Три історії вісім життів”. Режисер – Хотака Хагіварі, музичний супровід – Масаказу Терамото.*

*Марго Лі Шерман (США) у моновиставі “Що я знаю про війну?”. Режисер – Андре Маддокс, художник зі світла – Каван Мезе.*



*Лариса Кадирова у моновиставі  
“Сара Бернар. Наперекір усьому”.  
З. Хиановський, Л. Кадирова. Режи-  
сер – Збігнев Хиановський, художник  
– Тетяна Соловійова.*

Російська актриса Ірина Джапакова у сучасній п’єсі Л. Раєвської “Континуум” наче продовжує вищезгадану історію кохання жінки, але у сучасному світі та вимірі. Йдеться про вірність і зраду, втрати й пошуки, самотність і надію. Зміна психологічних станів та ситуацій, жанрових ключів та способів існування у ній артистки (режисер Я. Рубін), внутрішня пластичність та технічна вправність І. Джапакової – свідчення професійного вишколу виконавиці та рівня російської акторської школи, яку вона репрезентує.

“Марія” традиційно дарує учасникам і глядачам унікальну можливість знайомства з культурами і світами, які з огляду на безліч чинників (географічних, економічних, комунікативних та ін.) залишаються поза увагою європейців. До таких належить, зокрема, японська театральна культура. Уже вкотре на фестивалі монодрам у Києві зустрічаємося з найкращими її представниками. Так, цьогорічна режисер і виконавиця вистави “Три історії – вісім життів” Хотака Хагіварі разом із Масаказу Терамото (музичний супровід, майстер монологічного співу) з успіхом виступала в Единбурзі та Глазго, Парижі, Загребі й Марселі, показуючи модернізований стиль традиційного японського театру “Но”. Київського глядача вистава вразила високою театральною культурою, філігранністю акторської роботи та ансамблевості (спільно з М. Терамото, який не лише створює дивовижно-магічне музичне тло, а й є активним учасником вистави, партнером Хагіварі).

Як завжди, мистецький керівник фестивалю Л. Кадирова створює камерну і доброзичливу атмосферу фестивалю, завершуючи його роботу традиційним круглим столом “Полілог культур”. Учасники обмінюються думками і враженнями, студенти радіють з “некомерційності” його програми (усі вистави – відкриті для спраглих театру), гості сповнені емоцій (цьогорічна програма, як уже згадувалось, була насичена і науковою конференцією, і виставами на основній сцені Театру імени І. Франка), потерпаючи від того, що все охопити неможливо. А так хочеться, щоб попри усі складності життя фестиваль “Марія” залишався просто фестивалем монодрам, просто “Марією”!

*Учасники фестивалю  
“Марія-2009”.*

*Київ-Львів*





Петро Джерелянський

## “ЧЕРЕВИЧКИ” П. ЧАЙКОВСЬКОГО У ХАРКІВСЬКІЙ ОПЕРІ

*Прем'єрну виставу інколи слушно порівнюють з айсбертом: про справжні обсяги роботи над спектаклем публіка, здебільшого, лише здогадується. Утім, це зовсім не впливає на щирі вдячність глядачів, коли вистава виправдовує (а то й перевершує) їхні сподівання. Враження ж від поставлених на харківській оперній сцені (прем'єрні спектаклі з великим успіхом відбулися 24 та 27 червня 2009 р.) “Черевичків” Петра Чайковського справді перевершили найоптимістичніші очікування.*

Бездоганне фахове й водночас натхненне прочитання партитури (диригент-постановник – Віталій Куценко) дозволило оркестру стати головною “дійовою особою” вистави. Вартим уваги було сприйняття симфонічних фрагментів спектаклю – увертюри, оркестрових вступів до окремих картин: люди слухали музику не просто уважно, а з помітним задоволенням. В. Куценко, досвідчений диригент, і цього разу виявив (попри суттєві проблеми, пов'язані з недосконалою акустикою великої зали Харківської опери) рідкісне вміння знаходити таке співвідношення між звучанням оркестру і сольних партій, коли всі прекрасно чують співаків навіть із не надто великими голосами. Достойним “партнером” оркестру був хор театру, з яким працював, створюючи нову виставу, знаний хормейстер Олексій Чернікін. Зайве переказувати відомий з дитинства сюжет чи вдаватися бодай до аналізу музики опери. Зазначимо лише, що Петро Чайковський вдало розкрив українську тему, дуже обережно й тактовно вдаючися при цьому до використання скарбів українського народного мелосу.

Сценографічне вирішення вистави, яке запропонувала художник Надія Швець, виявилось не лише вражаюче красивим (що, безумовно, є важливим для опери), глибоко співзвучним драматургії вистави, а й зручним для виконавців. Щоразу з відкриттям зависи публіка гучними тривалими оплесками висловлювала своє захоплення роботою як самої художниці, так і багатьох майстрів, чиї імена зазвичай не потрапляють до театральної програмки.

Окремо варто сказати про театральні костюми, яких було створено понад дві сотні. Їхні творці не прагнули досягти історичної чи етнографічної точності, а пішли шляхом художнього узагальнення. Йдеться про органічне поєднання особливостей національного одягу різних історико-культурних регіонів України, доповнене творчою фантазією митців. А от у “петербурзьких” сценах зоровий ряд вистави (включно з костюмами) мав передати не лише загальну атмосферу тієї доби, – такого вже далекого XVIII ст., – а й виразні ознаки конкретного середовища: російського царського двору. Зауважимо, що прем’єра стала ще й вдалим дебютом для Софії Федорович – молодій талановитій художниці, під пензлем якої народжувалися ескізи костюмів петербурзького панства.

При всій парадоксальності подібних паралелей, порівняння тогочасної української сільської громади, яку й на гадці не мали ідеалізувати ані автори, ані постановники опери, з натовпом бундючних придворних виявилось аж ніяк не на користь останніх. Адже духмяне від висушених трав тепло затишної

селянської хати здається нам ближчим і милішим за вишукані, проте абсолютно холодні інтер’єри царського палацу.

Саме тут доречно згадати, що на різних етапах роботи над “Черевичками” (а радше – від самого оприлюднення наміру здійснити цю оперу на харківській сцені) неодноразово лунали дошкульні закиди на адресу постановників, які, мовляв, повелися непатріотично, обравши такий твір. Довгоочікувана прем’єра розставила всі крапки над “і”. У виставі не виявилось ані натяку на апологію російського самодержавства – шаржовані постаті петербурзьких можновладців викликали тільки посмішку. Натомість, щирі й повнокровні герої з різних прошарків тогочасної (тобто XVIII ст.) української спільноти заслужили глядацьке співчуття та розуміння.

Годі переоцінити й результат напруженої творчої праці балетмейстера-постановника Алли Рубіної. Мова не лише про яскраво здійснені номери за участі танцюристів-професіоналів, а й про масові сцени, коли солісти-співачи вправно підтанцювують разом з артистами хору та мімансу. “Матеріалізувалася” відома в мистецькому середовищі думка корифеїв українського театру про те, що навіть у драматичній виставі танець має бути аж ніяк не дивертисментом, а одним із засобів розкриття характеру героя. Саме таким став, приміром, танок Оксани (партію якої виконували провідні солістки харківської опери Тамара Гармаш та Алла Мишакова), що разом із “Піснею про черевички” додав кілька виразних штрихів до образу щирої, але схильної до суто жіночих хитрощів дівчини-красуні.

Завдяки невичерпній фантазії режисера-постановника Ірини Нестеренко та самих артистів кожен персонаж, який виходив на кін, був наділений не лише оригінальною (дехто гротесковою) зовнішністю та власною манерою рухатися, але й достатньо окресленим характером. Тому, хоча у виставі й переважають фронтальні й діагональні мізансцени (найзручніші для “спілкування” солістів та хору з диригентом), проте вони не виглядають надто статичними.

Ризикуючи вислухати звинувачення у потуранні консервативним смакам, наголосимо: в оперній режисурі є невиправданими спроби вдаватися до низки режисерських прийомів, притаманних

Сцена з вистави “Черевички” П. Чайковського. Диригент-постановник – Віталій Куценко, режисер-постановник – Ірина Нестеренко, сценографія – Надія Швець. Харківський національний театр опери та балету ім. М. Лисенка, 2009 р.



сучасному драматичному театру. Ірина Нестеренко жодного разу не піддалася такій спокусі. Понад усе її надихає музика, бо сама вона напрочуд “музична” людина – і за освітою, і за фахом, і за світосприйняттям... Але в чому саме полягає режисура визнаного метра, де, власне, результат тривалої копіткої роботи? Режисура в нашому випадку – не просто складова вистави, це, власне і є вистава, бо за найменшим рухом кожного персонажа, за кожною мізансценою незмінно відчувається “рука режисера”.

Як і в своїх попередніх роботах, залишених в подарунок харківським театрам, – операх “Князь Ігор” О. Бородіна та “Богема” Джакомо Пуччіні – режисер І. Нестеренко аніскільки не поступилася власним мистецьким кредо. Вона переконана: вистава за своїм художнім рівнем має бути розрахована на сприйняття найвимогливіших професіоналів, а відтак її прийме й широка публіка. Безумовний успіх десятків оперних вистав, які здійснила Ірина Нестеренко, доводить виправданість такого максималістського за своєю сутністю підходу. Закономірний результат – традиційний у найкращому сенсі цього слова спектакль дав можливість повною мірою реалізувати унікальний творчий потенціал театру: від можливостей постановочної частини (на сцену повертаються деякі напівзабуті технічні прийоми) до розкриття вокальної й акторської майстерності солістів.

Відомо, що талановитий літератор Яків Полонський з надзвичайним пієтетом поставився свого часу до твору Миколи Гоголя – навіть залишаючи незмінними окремі фрагменти прозового тексту славнозвісної “Ночі перед Різдвом”. А більшість віршованих рядків лібрето гідна поетичного обдарування автора безсмертного романсу “Прощання циганки” (“Мой костер в тумане светит...”). Водночас, уже в лібрето та в партитурі опери істотно поглиблені (порівняно з літературним першоджерелом) характери героїв, а масштаб особистості, звісно, визначає й масштаб її вчинків та переживань.

У харківській виставі на цьому наголошується особливо. Молодий коваль Вакула мало чим нагадує простого селянського парубка. Це, радше, такий собі народний філософ, різнобічно обдарована людина (пригадаймо, що саме він розписував місцеву церкву), “закоханий художник”, за визначенням одного з постановників спектаклю, а його щире почуття до Оксани сягає справді шекспірівських глибин. Молоді, подібно до їхніх героїв, артисти – Олександр Золотаренко та Іван Носик – створили дещо відмінні між собою статі. Це зумовлено як певною різницею в акторському трактуванні образів, так і вокальною самотутністю кожного з виконавців. Практично те ж саме можна сказати і про ролі-партії матері Вакули – Солохи, його нареченої Оксани, хитруватого Біса.

Помітне місце в контексті не лише третьої (петербурзької) дії, а й опери в цілому посідає образ Ясновельможного князя. Йому відведена невеличка, проте напрочуд яскрава партія, музична мова якої співзвучна художньому стилю класицизму. Видатні співаки-баритони Микола Коваль і Володимир Болдирев створили (кожен по-своєму) монументальну постать впевненого в несхитності свого становища фаворита цариці – людини, хоча й підступної, проте не обділеної розумом і не позбавленої інтересу до мистецтва (знається, приміром, на творчості Державіна).



Сцена з вистави “Черевички” П. Чайковського. Режисер-постановник – Ірина Нестеренко. Диригент-постановник – Віталій Куценко, сценографія – Надія Швець. Харківський національний театр опери та балету ім. М. Лисенка, 2009 р.

Дещо істотношою є різниця у виконанні щойно згадуваної ролі-партії коваля Вакули – однієї з найзначніших і найскладніших в опері. Якщо Вакула в актора О. Золотаренка вийшов замріяним, ліричним, то в іншого молодого тенора – Івана Носика – імпульсивнішим, дещо непередбачуваним. Однаково зворушливо пролунала в обох виконавців пісня Вакули “Слышит ли, девица, сердце твоё?” з другої дії опери, ставши справжньою окрасою спектаклю.

В образі Оксани криється, мабуть, більше запитань, ніж відповідей на них. Що змушує її приховувати своє щире (а в тому немає найменшого сумніву) кохання до Вакули? Ставити перед ним нереальні з погляду здорового глузду вимоги? Харківська вистава підказує: небажання повністю й назавжди занури-

тися в сіру буденність, віра в те, що заповітні мрії обов'язково мають здійснюватися. А театр, удаючись до всіх доступних йому засобів виразності, переконливо доводить головне, про що хотіли сказати творці вистави: кохання, коли воно справжнє, здатне перетворити життя на казку, а в казковому світі стає можливим геть усе!

Солоха в оперній виставі також не в усьому подібна до гоголівської молодиці. Вона не тільки залюбки грає зі своїми залицяльниками, розважається нічними польотами на мітлі та теревенить із Чортом, але й щиро сумує за сином, співчуває синовій нареченій

і так само щиро радіє згодом щастю молодят... У прем'єрних спектаклях роль-партію Солохи виконували наші неперевершені мецо-сопрано – Олена Романенко та Лілія Кутищева. Якщо критерієм успіху митця вважати аплодисменти публіки, то співачки (кажучи мовою спортивного коментатора) розділили між собою перше-друге місце.

Єдиний інфернальний персонаж вистави (сцену з лісовиком та мавками було вилучено) – Чорт із пекла – хоча й не став таким собі уособленням всесвітнього зла, проте нагадував часом мало не Мефістофеля. Показово, що саме Чорт разом із Вакулою є тими героями, завдяки яким тримається купи дія вистави, стрімко й послідовно розвивається. При цьому для молодих співаків-баритонів Олександра Лапіна та Володимира Козлова були навіть створені різні костюми, а самі виконавці тільки посилювали відмінність між істотно різними втіленнями одного й того ж персонажа – вокальними засобами та оригінальною пластикою... А “за дужками” цих нотаток залишається ще ціла галерея напрочуд колоритних героїв, знайомство з якими принесе чимало приємних хвилин кожному, хто відвідає виставу, що стала вже коштовною перлиною в репертуарі Харківської опери.

Коли йдеться про театральну прем'єру, то дуже рідко зустрічаємо бодай згадку про людину, котра обіймає найвідповідальнішу й водночас невдячну посаду в театрі – директора. Однак, не наголосити на чималій (іноді – вирішальній) ролі Любови Морозко на всіх етапах роботи над виставою було б глибоко несправедливо. Їй уже вкотре вдалося об'єднати заради досягнення спільної мети зусилля величезного колективу людей творчих (і не тільки) професій. І це – окрім вирішення безлічі інших нагальних проблем, включно з фінансовими. Наразі керований Л. Морозко театр має амбітні й надзвичайно цікаві репертуарні плани, але не квапиться їх оприлюднювати.

А вистава, про яку йшлося в цих нотатках, живе своїм власним життям, набуваючи поступово нових рис та ознак. Бо художній досконалості, як відомо, немає меж.

*Сцена з вистави “Черевички” П. Чайковського. Режисер-постановник – Ірина Нестеренко. Диригент-постановник – Віталій Куценко, сценографія – Надія Швець. Харківський національний театр опери та балету ім. М. Лисенка, 2009 р.*

*Світлини до статті – Володимира Столяренка.*





Мирослава ЖИШКОВИЧ

## СТОРІНКИ ЛІТОПISУ ОПЕРНОЇ СТУДІЇ ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ ім. М. В. ЛИСЕНКА

У листопаді 2009-го минуло півстоліття від часу створення оперної студії при Львівській національній музичній академії. Півстоліття – вік поважний, хоча у порівнянні з віком самої Академії (півтора століття!), можливо, й не надто великий, а проте роки функціонування студії – цієї творчої лабораторії, – були і залишаються для нашого навчального закладу надзвичайно плідними.

Оперна студія Львівської національної музичної академії – це велика когорта співаків-солістів, артистів хору та оркестру, диригентів, концертмейстерів – потужний мистецький організм, який за час своєї діяльності завжди намагався працювати злагоджено та професійно. Відкрита 16 листопада 1959 р., студія стала базою виконавської практики для студентів вокального й диригентського факультетів. Саме тут майбутні вокалісти отримали можливість розвивати і вдосконалювати свій співочий та акторсько-сценічний потенціал, а майбутні диригенти – підкріплювати свої професійні навички.

Відомо, що до часу відкриття оперної студії при кафедрі сольного співу існував лише відділ оперної підготовки, який 1951 р. завдяки активному сприянню С. Крушельницької, О. Карпатського та А. Котля-

ревського був виокремлений у самостійну структуру – кафедру оперної підготовки.

Історія створення кафедри оперної підготовки сягає кінця XIX ст., коли на початку 90-х років на розгляд дирекції Галицького Музичного Товариства (від 1919 р. – Польського) було подано проєкт створення при Консерваторії драматичної та оперної школи як окремого відділу для формування артистів драми й опери. Проєкт отримав схвальну оцінку, і до Крайового Відділу було надіслано звернення про фінансову допомогу для його реалізації. На жаль, цей проєкт не був здійснений, хоча можливість втілення задуму в життя здавалася настільки реальною, що у річному звіті 1892/1893 н. р. Галицького Музичного Товариства опублікували “Plan nauki projektowanej szkoły dramatycznej i operowej”. Це було фундаментальне розроблення всебічного вишколу вокалістів, розрахованого на два роки, із запланованими заняттями з декламації (ознайомлення з побудовою вірша, дикцією, інтонацією; читання з урахуванням драматичного виразу; у другому півріччі – монологи і сцени з класичних драм із застосуванням міміки), сольного співу (вивчення сольних партій з опер), танку (навчання сценічних рухів відповідно до вимог драми та опери), сценічної



Сцена з опери “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського. Оперна студія Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

гри, естетики, історії костюма, оволодіння майстерністю гриму. До проекту входили курси лекцій з історії всесвітньої та польської літератури (з детальним трактуванням драматичного розділу), міфології та всесвітньої історії (з основним наголосом на характеристиці епох та окремих постатей), психології та теорії сценічного мистецтва, історії музики, вивчення двох іноземних мов (французької та італійської) [1]. Тому зрозумілим стає велике розчарування творців школи, коли з фінансових причин було зрезигновано з реалізації цього амбітного задуму.

Ще одну спробу створення драматичної та оперної школи при Консерваторії ГМТ було здійснено 1917 р. До Крайового Виділу 12 грудня було скеровано петицію про фінансову підтримку у зв'язку з наміром відкрити курси сценічної гри, з яких “могли б користати учні школи сольного співу, а особливо adeptи драматичного мистецтва” [2]. Повторне прохання про надання фінансової підтримки у розмірі 4000 корон на утримання курсів сценічної гри (драматичної школи) керівництво ГМТ подало 9 лютого 1918 року. У зверненні знову йшла мова про необхідність відкриття такої школи, яку Музичне Товариство “вже віддавна, ще від 1889 року прагнуло мати у своїй консерваторії для учнів та учениць школи сольного співу й adeptів драматичного мистецтва” [3]. Проте, як і попередньо, так і 1918 р., сподівання керівництва ГМТ виявилися марними.

Лише 1921 р. при консерваторії ПМТ стало можливим відкрити драматичну, а 1922 р. – оперну школу. При Львівському Музичному Інституті А. Неменцовської (від 1931 р. – Консерваторія ім. К. Шимановського) 1921 р. також розпочала свою діяльність оперна школа (відділ оперної підготовки)[4].

Саме у класі оперної підготовки Консерваторії ПМТ після завершення навчання у Празі від 1931 р., паралельно з роботою у Вищому Музичному Інституті ім. М. Лисенка, деякий час працював М. Колесса. Під його батутуєю силами Інституту 1937 р. поставлено оперу М. Лисенка “Ноктюрн”. Згодом, обіймаючи посаду ректора Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка, він багато зробив для становлення кафедри оперної підготовки та відкриття оперної студії.

Після десяти років діяльності, 1961 р., кафедру оперної підготовки, на жаль, було розформовано: вирішення цього питання саме таким чином не мало жодних реальних підстав. Але вже на початку 1967 р. попередній статус кафедри як окремого підрозділу відновили.

За час існування кафедри оперної підготовки її керівниками були: Л. Брагінський – відомий український диригент, заслужений діяч мистецтв України, професор (1951–1955); М. Філатов – співак, доцент

(1955–1961); М. Лобанов – доцент, диригент симфонічного оркестру оперної студії (1961); О. Гай – відомий український актор та режисер, народний артист України та СРСР, лауреат Національної премії ім. Тараса Шевченка, режисер оперної студії, професор (1967–1973); В. Кобржицький – оперний співак, заслужений артист України, педагог (1973–1974); О. Грицак – диригент, заслужений діяч мистецтв України, професор (1974–1975, 1977–2001). Деякий час (1975–1977) кафедрю очолював І. Лацанич – диригент, народний артист України. Від 2001 р. завідувачем кафедри працює І. Юзюк – диригент, заслужений артист України, професор [5]. На кафедрі проводиться робота у напрямку підготовки студентів до оперної діяльності, яку вони мають можливість вдосконалювати в оперній студії, досягаючи фахового рівня.

Таким чином, з відкриттям та функціонуванням оперної студії підготовка молодих співаків на вокальному факультеті консерваторії почала набувати завершеного вигляду.

Першим директором оперної студії став Роман Романовський, який перебував на цій посаді близько 30 років. Завдяки прекрасним організаторським здібностям він створив високопрофесійний навчальний осередок для вокалістів і диригентів, сприяючи “його успішній мистецькій діяльності”[6].

Оперний репертуар студії формувався з урахуванням виконавських можливостей колективу. До репертуару включались найкращі зразки зарубіжного (“Викрадення з сералю”, “Дон Жуан” та “Весілля Фігаро” В.-А. Моцарта, “Мадам Баттерфляй” Дж. Пуччіні, “Травіата” Дж. Верді, “Ключ на бруківці” Ж. Оффенбаха, “Таємний шлюб” Д. Чімарози), російського (“Царева наречена” М. Римського-Корсакова, “Алеко” С. Рахманінова, “Борис Годунов” М. Мусоргського, “Іоланта”, “Євгеній Онегін” П. Чайковського, “Тихий Дон” І. Дзержинського) та українського (“Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського, “Ноктюрн”, “Тарас Бульба” М. Лисенка, “Сотник” М. Вериківського, “Милана” Г. Майбороди, “Заграва” А. Кос-Анатольського) оперного мистецтва. Ці опери – досконалий навчальний матеріал, який допомагає студентам досягнути вокальну та сценічну майстерність, тож не дивно, що деякі з них дотепер залишаються в репертуарі студії (“Таємний шлюб”, “Алеко”, “Іоланта”, “Ноктюрн”, “Запорожець за Дунаєм” ) [7].

У репертуарі студії тих часів певне місце посідали обов’язкові твори ідеологічно витриманої тематики: “Жовтень” В. Мураделі, “А зорі тут тихі” К. Молчанова тощо. Колектив оперної студії був залучений і до участі у поставі опери М. Кармінського “Десять днів, які потрясли світ” на сцені Львівської опери.

Вагому підготовку до оперної діяльності на великій сцені отримала у цей період (1960–1980) велика когорта студентів вокального факультету. Серед них – майбутні солісти оперних театрів України, Росії, Західної Європи, згодом заслужені та народні артисти, зокрема В. Чайка, В. Лужецький, О. Врабель, Т. Дідик, Я. Шовковий, Г. Ханеданьян, В. Ігнатенко, А. Правілов, А. Алексик, С. Степан, А. Липник, О. Чепурний, І. Нагірний, В. Дудар, О. Разуменко, Г. Черноба, І. Захарко, Ф. Федотов, Ю. Заставний, О. Данильчук, Н. Свобода, І. Кушплер, В. Довгань, Р. Вітошинський, О. Громиш, Г. Довженко, Г. Гавриш, В. Ковальчук, Л. Кондрашевська, О. Максаков, М. Саноцький, А. Зорін, Я. Винник, Г. Вільха, Т. Жукова, Н. Петренко, Ю. Григор'єв, О. Теліга та багато інших.

Уже в ті часи міцнішали творчі зв'язки між оперною студією та оперним театром. Ось що з цього приводу писала мистецтвознавець О. Паламарчук у статті “Оперна студія діє” від 5 грудня 1981 р.: “Минулого року оперна студія Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка здійснила постановку опери П. Чайковського “Іоланта”, що стала дипломною роботою випускників вокального і диригентського факультетів. Минув час, та вистава продовжує своє сценічне життя, набуваючи все яскравішого звучання, “омолоджуючись” новими творчими силами. І ось недавно студія запропонувала увазі шанувальників оперного мистецтва виставу-співдружність: оперу “Іоланта” у виконанні студентів консерваторії та за участю провідних солістів Львівського державного академічного театру опери і балету імені І. Франка – заслужених артистів України Н. Тичинської та В. Ігнатенка” [8].

Аналізуючи виступ солістів Львівської опери, автор статті зазначала, що Н. Тичинська провела партію головної героїні правдиво і проникливо. “Її натхненна гра, красивий голос, високий професіоналізм у розкритті внутрішнього світу героїні полонили глядача. Те саме можна сказати і про партію Водемона у виконанні В. Ігнатенка. Акторові вдалося наповнити створений образ чуйністю, щирістю, людяністю...”. Відповідно оцінила О. Паламарчук й інших виконавців – студентів консерваторії. “Музикальність і фахову сценічну гру продемонстрував випускник консерваторії Г. Довженко у виконанні партії короля Рене. Красивий голос і належна професійна підготовленість



*У. Токарівська – Одарка, Ю. Кокотко – Карась в опері “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського. Оперна студія Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.*

дозволили йому, незважаючи на молодість, створити музично глибокий і сценічно переконливий образ люблячого батька”. Відзначився і студент О. Теліга, який, виконуючи хоч і невелику, проте складну в голосовому та психологічному плані партію Бертрана, “zareкомендував себе одним з найкращих вокалістів факультету”. Даючи характеристику хору (керівник М. Телішевський), автор зазначила, що у спектаклі він “прозвучав на високому виконавському рівні. Емоційно й піднесено відтворив складну партитуру музичного матеріалу диригент О. Грицак. Успіхові студентської вистави сприяла також продумана режисерська концепція В. Дубровського” [9].

Новий етап діяльності оперної студії розпочинається з 1990-х років. Її керівником стає Юрій Ласовський. Репертуар збагачується несправедливо забутими операми двох українських галицьких композиторів – “Купало” А. Вахнянина (квітень, 1990 р.; відновлена редакція – грудень, 2002 р.) та “Роксоляна” Д. Січинського (грудень, 1993 р.), музичну редакцію та оркестровку яких здійснює народний артист України, лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка композитор М. Скорик. Літературне опрацювання лібрето належить Б. Стельмаху.

Прем'єра лірико-романтичної історичної опери А. Вахнянина “Купало”\* відбулася 23 квітня 1990 р. в приміщенні Театру ім. М. Заньковецької. Група

*\*Відомо, що над своїм твором А. Вахнянин працював тривалий час, завершивши його остаточно на початку 1890-х рр. Перша і фрагменти другої дії опери були закінчені ще 1870 р. Саме в них особливо яскраво виявилися загальнонаціональні й регіональні особливості музичної мови, образності та драматургії твору. Закінчені хорові сцени відразу стали репертуарними, заявивши про появу в Галичині першої української опери (Див.: Заборовська Д. З історії становлення оперного жанру в Західній Україні / Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії. – Т. ССХХVI. – Львів, 1993. – С. 118-129).*

постановників: диригент – заслужений діяч мистецтв України, професор О. Грицак, режисер – народний артист України, лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка Ф. Стригун, художник – народний художник України, лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка М. Кипріян, хормейстери – М. Телішевський та Б. Завойський, балетмейстер В. Когут, концертмейстери О. Поважна, Є. Новодворська та Л. Корлякова.

Цікаві образи створили студенти-солісти С. Бень (Максим), Л. Чорна, Р. Яновська (Одарка), М. Пшеничка (Галя), В. Матвій (Степан), М. Заборський (Муедзин), М. Мельничук (Селім), В. Дудар, В. Чібісов (Посол) та інші. Було відзначено високий виконавський рівень оркестру, хору студії та хору студентів диригентського, а також хореографічної групи студентів вокального факультету. Виставу було показано 1992 р. у Києві в оперній студії Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського (тепер Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського) та записано у фонд державної телерадіокомпанії.

Прем'єра історико-романтичної опери Д. Січинського "Роксоляна"\* відбулась 14 грудня 1993 р. До того часу цей твір не був поставлений у жодному театрі. Над виставою працювали: диригент О. Грицак, режисер М. Лукавецький, художники Т. Риндзак та О. Зінченко, хормейстер М. Телішевський, балетмейстер В. Когут.

Виконавцями вокальних партій були студенти: М. Загоруйко, Г. Вільха, В. Стецик (Роксоляна), М. Заборський, К. Сятецький (Соліман), О. Сидір (Ібрагім), В. Чібісов (Блазень), М. Блаженко (Абдул-Баку), С. Магера, С. Савран (Аглай-хан), М. Голинський, В. Кириченко, Р. Ковальчук (Данило), Н. Кульчицька, О. Юркевич (Федора) та інші. Вистава отримала позитивну оцінку музичної громадськості Львова.

Незважаючи на об'ємність репертуару оперної студії, у наступні роки його поповнили опери "Шукачі перлин", "Кармен" Ж. Бізе та "Любовний напій" Г. Доніцетті, що "дало можливість вийти на новий творчий рівень та серйозно заявити про себе у музично-театральному світі" [10].

За весь час свого існування та діяльності оперна студія ніколи не мала власного приміщення для повноцінної роботи. Керівництво Академії робить нині усе можливе для поліпшення умов праці колективу оперної студії. Великий спортивний зал переобладнано у репетиційний для хору, оркестру та солістів студії, де вони працюють за чітким графіком роботи. Також надано окреме просторе приміщення для проведення занять у класі оперної підготовки.

Успіхи колективу оперної студії не могли не зацікавити керівництво Львівського театру опери і балету ім. С. Крушельницької. Між двома мистецькими закладами укладено угоду про творчу співдружність, згідно з якою найкращі вистави студії повинні належати до діючого театрального репертуару. Починаючи з 1997 р., колектив студії показав на сцені Львівської опери понад 80 вистав. Серед них: "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемівського, "Ноктюрн" М. Лисенка та "Вечорниці" П. Ніщинського, "Євгеній Онєгін" П. Чайковського, "Севільський цирульник" Дж. Россіні, "Таємний шлюб" Д. Чімарози, "Любовний напій" Г. Доніцетті, "Ключ на бруківці" Ж. Оффенбаха, "Шукачі перлин" Ж. Бізе. Творча співпраця успішно продовжується.

Серед вихованців оперної студії цього періоду – чимало талановитих співаків: Г. Кульба, І. Дерда, Б. Косопад, А. Шкурган, С. Магера, З. Кушплер, С. Савран, М. Блаженко, О. Сидір, К. Сятецький, В. Чібісов, О. Юркевич-Ситницька, Я. Войтюк, Р. Трохимук, В. Дудар, С. Соловей, В. Загорбенський, П. Толстой, Ю. Кокотко, В. Ватутіна, З. Орлова, В. Вахновська А. Бенюк, У. Токарівська та ін.

Директором оперної студії від 2002 р. обрано соліста студії Михайла Заборського, колишнього випускника вокального факультету ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Він упевнено продовжує працю своїх попередників дбаючи про збереження високопрофесійного колективу та потужного мистецького репертуару.

Наприкінці 2002 р. було відновлено "Купало" А. Вахнянина. Свою роботу колектив студії присвятив 150-річчю Академії. Прем'єра відбулась 12 грудня на сцені Львівського оперного театру. Диригував дипломант II Національного конкурсу диригентів ім. С. Турчака – Ю. Пороховник, який після смерті О. Грицака узяв на себе керівництво симфонічним оркестром оперної студії. Разом із ним над поставою опери працювали режисер І. Малько, художник Т. Риндзак, хормейстер М. Телішевський, балетмейстер О. Бобків, концертмейстери О. Поважна, Н. Витрикуш, О. Коваленко. Сольні партії у виставі виконали студенти вокального факультету та солісти оперної студії: У. Токарівська (Одарка), Я. Войтюк (Галя), Р. Трохимук (Степан), В. Чібісов (Максим), А. Бенюк (Омар), П. Толстой (Муедзин), З. Орлова, Н. Годісь, Я. Войтюк (три Євнухи). Разом з хором та оркестром оперної студії у виставі з успіхом виступила хореографічна група студентів молодших курсів вокального факультету Академії.

\* Опера "Роксоляна" (за жанром – історико-романтична опера з рисами ораторіяльності) стала другим зразком історичної опери в Галичині (Див.: Заборовська Д. З історії становлення оперного жанру в Західній Україні / Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії. – Т. ССХХVI. – Львів, 1993. – С. 118-129).



*Б. Косопуд – Султан в опері “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського. Опера студія Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.*

Однією з останніх ґрунтовних робіт оперної студії Академії стала постава історичної опери С. Людкевича “Довбуш”\*. Прем’єра опери відбулася 28 квітня 2009 р. з нагоди 155-річчя заснування Академії, 130-річчя від дня народження автора твору Станіслава Людкевича та, власне, 50-річчя самої оперної студії.

Поставу опери було здійснено під орудою диригента-постановника та автора музичної редакції опери – заслуженого артиста України професора І. Юзюка, режисера-постановника Г. Воловецької, художника-постановника – народного художника України Т. Риндзака, хормейстера – заслуженого артиста України, доцента М. Телішевського, балетмейстера – заслуженого працівника культури України доцента О. Бобківа, концертмейстерів – О. Поважної, Н. Витрикуш, О. Коваленко, Л. Сидір, І. Соланського за участю солістів, хору й оркестру оперної студії та студентів вокального факультету. Цього вечора на сцені Львівської опери успішно виступили: соліст студії В. Домарецький (Довбуш), студенти – І. Комаревич (Ксеня), М. Корнута (Штефан), О. Коломієць (Марійка), Л. Мазурок (Горпина), В. Соколов (Василь), Н. Тацишин (Данилко), С. Борута (Кузь-

ма), І. Міхневич (Микола), М. Пігура (Дід Юрась), М. Зеленова (циганка Мокрина). Звичайно, можна було б назвати окремі недоліки і в роботі постановників і у виконанні окремих сольних партій. А проте, якщо зважити, наскільки непростим є сценічне втілення цієї опери через складність музичного матеріалу та особливо вокальних партій, пригадати, з яким ентузіазмом працював весь творчий колектив студії над цим твором, то можна сміливо визнати, що вистава стала небуденним явищем у музичному житті Львова (як відомо, опера, завершена 1955 р., досі не бачила сцени і лише 1978 р. прозвучала в телеконцерті в редакції І. Лацанича)\*\*.

Окремою сторінкою діяльності студійців та їхніх педагогів була і залишається підготовка різноманітних концертних програм, з якими колектив виступав в Україні та за кордоном. За участі солістів, хору й оркестру відбулися величні музичні академії до 250-річчя Д. Бортнянського, 100-річчя пам’яті Дж. Верді, роковин інтронізації митрополита Андрея Шептицького та ін.

Обширним є репертуар хору студії. Насамперед, це хори з опер: “Запорожець за Дунаєм” (“Молитва”) С. Гулака-Артемовського, “Купало” (хор з І дії

\* Є підстави вважати цей твір своєрідною кульмінацією у розвитку національної опери у Галичині, найдовершенішим зразком драматургії, що спирається передусім на традиції історичної опери.

\*\* Рецензію на цю постанову див: Кияновська Л., Мельник Л. Препрем’єра опери “Довбуш” Станіслава Людкевича // *Просценіум*. – 2009. – Ч. 1-2 (23 – 24). – С. 56-57. – Прим. ред.



*Оркестр оперної студії Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.*

“Тори-гори”) А. Вахнянина, “Травіята” (“Застольна”, “Аврора”), “Отелло” (хор з I дії), “Аїда” (сцена в храмі), “Трубадур” (“Miserege-сцена”), “Ріголетто” (“Тихо-тихо”), “Набукко” (“Хор євреїв”) Дж. Верді, “Дон Паскуале” (хор з II дії “Кожного ранку”) Г. Доніцетті, “Кармен” (“Куплети Тореадора”) Ж. Бізе, “Фауст” (“Куплети Мефістофеля”) Ш. Гуно [11].

Неодноразово у виконанні хорового колективу з успіхом звучали кантати українських композиторів: “Б’ють пороги” М. Лисенка, “Заповіт” та “Кавказ” С. Людкевича, а також “Патетична ораторія” Г. Свиридова. Майстерно показав себе хор оперної студії і в творах зарубіжних композиторів (“Реквієм” В.-А. Моцарта, “Ave Maria” Й.-С. Баха- Ш. Гуно, “Messe-breviis” та “Nelson-messe” Й. Гайдна, “Реквієм” та “Stabat Mater” Дж. Верді, “Stabat Mater” Ф. Шуберта, “Stabat Mater” А. Дворжака) [12].

Достойне місце в репертуарі хору посідають духовні твори Д. Бортнянського (Концерт № 4 “Воскликніте”, концерт № 16 “Вознесу тя”, “Іже Херувими” № 7, “Достойно” № 6, № 7), М. Березовського (Адажіо і fuga ре-мінор), А. Веделя (“Да ісполняться”, “Нині отпускаєши”), М. Вербицького (“Отче наш”), А. Гнатишина (“Богородице Діво”, “Вірую”, “Душе моя”), О. Архангельського (“Помишляю день страш-

ний”), С. Богословського (“Молитву пролію ко Господу”) та ін. [13].

Серед інших хорових творів – “Закувала та сива зозуля” П. Ніщинського, “Лічу в неволі” Д. Січинського, “Крилець, крилець” В. Матюка, “Садок вишневий” А. Вахнянина, “Заповіт” Л. Ревуцького, “Реве та стогне” В. Косенка, “Чом, чом, земле моя”, “Гей, браття опришки”, “Чотири воли пасу я” А. Кос-Анатольського, “Сонце ся сховало”, “Бодай ся когут збудив” С. Людкевича, “В гаю зелененькім”, “Гей, видно село” М. Колесси, “Думи мої”, “Вівчарик” С. Козака [14].

Кожен новий рік приносить з собою нові творчі задуми. До їхнього здійснення готується і колектив оперної студії. Без сумніву, він володіє великим творчим потенціалом і йому під силу реалізація нових серйозних задумів та завдань. Підтвердження – великий концерт хору та оркестру оперної студії з нагоди Інавгурації Міжнародного року Ф. Шопена у Львові та V Міжнародного фортепіанного форуму “Бескиди без кордонів” під орудою народного артиста України, члена-кореспондента Академії мистецтв України, ректора Академії І. Пилатюка, що відбувся у Львівській обласній філармонії 7 лютого 2010 р. У першому відділі концерту прозвучали твори



*Хор оперної студії Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. У першому ряді четвертий зліва – директор оперної студії М. Заборський; п'ятий зліва – хормейстер М. Телішевський.*

Ф. Шопена для фортепіано з оркестром: варіяції на тему “Дон-Жуана” В.-А. Моцарта (солістка Аліваєва), Рондо а-ля Краков’як (солістка М. Кузій), Фантазія ор. 13 на польські теми (солістка А. Стемпень), Andante spianato і Великий Полонез (солістка Є. Сараєва). У другому відділі прозвучала Фантазія до-мінор, ор. 80, Л. ван Бетовена для фортепіано, хору та оркестру (соліст Я. Дзевецькі).

Сьогодні колектив оперної студії складається здебільшого з вихованців Львівської національної музичної академії. Хормейстером незмінно залишається М. Телішевський, оркестром керує диригент Ю. Бервєцький.

Тож хочеться побажати усьому колективові оперної студії професійного зростання, нових пошуків та цікавих знахідок, реалізації усіх творчих задумів та довгого сценічного життя творам, поставленим на сцені оперної студії Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

1. *Sprawozdanie GTM. – 1892 / 1893. – S. 43-44.*  
 2. *Центральний державний історичний архів України у Львові, ф. 165, оп. 2, спр. 589. – арк. 111.*

3. *Там само. – арк. 113.*  
 4. *Мазєна Л., Мазєна Т. Шлях до Музичної Академії у Львові. У 2-х т. Т.1. Від доби міських музикантів до Консерваторії (поч. XV ст. – до 1939 р.) / Лешек Мазєна, Тереса Мазєна. – Львів: Сполом, 2003. – С. 194.*  
 5. *Юзюк І. Кафедра оперної підготовки та оперна студія / Іван Юзюк // Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка / ред.: І.Пилатюк, В.Камінський та ін. – Львів: Сполом, 2003. – 256 с. – Із тексту. – С. 46, 48, 49.*  
 6. *Там само. – С. 47.*  
 7. *ЦДІА у Львові, ф. 165, оп. 2, спр. 589.*  
 8. *Паламарчук О. Оперна студія діє / Оксана Паламарчук // Світ моїх зацікавлень. – Львів: Сполом, 2006. – С. 166.*  
 9. *Там само. – С. 167.*  
 10. *Юзюк І. Кафедра оперної підготовки... – С. 50-51.*  
 11. *Хроніка оперних постановок оперної студії, концертів; список хорових творів (1959–2002) // Упор. Роман Романовський та інші. – Рукописи (власність оперної студії).*  
 12. *Там само.*  
 13. *Там само.*  
 14. *Там само.*



*Анатолій Андрійович Кравчук – (8 травня 1934, Кіровоград – 28 березня 2000, Львів) – український та російський актор і режисер, народний артист України (1975). Випускник Київського інституту театрального мистецтва (1954), він працював у багатьох театрах України. У 1980–1985 рр. як головний режисер очолював Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької. Від 1985 до 2000 р. – режисер та актор Львівського російського драматичного театру Прикарпатського військового округу. У його творчому доробку – понад 600 зіграних ролей та близько 50 поставлених спектаклів.*

*Запропоновані читачеві вперше фрагменти щоденника митця люб'язно надав його син, Олексій Кравчук – також актор та режисер, директор Львівського академічного театру ім. Леся Курбаса. Записи різних років, присвячені нагальним проблемам акторської методології, сценічної творчості, питанням режисури, – ще одне цікаве джерело досвіду для фахівців театру.*

**Анатолій КРАВЧУК**

## **ПРОСТІ ДУМКИ. ПРО МОЄ РЕМЕСЛО**

*(Фрагменти щоденника\*)*

Краще не кричати, ніж кричати: здається, ніби фраза вимагає підвищеного голосу, крику. А ти пошукай – ану ж раптом можна обійтись без цього, без крику, і фраза (вислів) може зблиснути несподіваною гранню, думкою, пристосуванням.

“Бридко їсти хліб, що тхне зрадою!” Штубе, “Розлом” Б. Лавреньова).

Театр – храм збудженої (емоційної) думки.

Вистава – анатомія психології, анатомія душі. Як анатомія тіла виявляє зв'язки м'язів, сухожилля, кісток, так подібно анатомія душі (театр) виявляє і вивчає порухи душі й причини вчинків, показує на зрізі їхню сутність.

“З повноти бо серця уста промовляють”

(Євангеліє від Матфія, гл. 12,34).

“...не так, як у житті, а – за законами життя”

(К. Марджанішвілі).

Дуже важливо для органіки, щирости знати напевне, про що людина (персонаж) думає в уривку (монолозі, діялозі) саме у цей момент. Про що і як думає. При тім важливі не слова, не треба вигадувати й писати конкретних слів для внутрішнього монологу. В житті ми спочатку думаємо картинками, образами, асоціаціями (видінням), а потім уже все це втілюємо у слова (відкриваючи – або приховуючи думки). В нашому мистецтві – первинна думка, слово – вторинне. Зрештою, це скрізь так: ідея первинна, а втілення її вторинне.

**28.04.1977 рік.**

Суто технологічне, практичне міркування: роботу починати на тихому внутрішньому голосі, обережно й не поспішаючи. Обмірковувати кожну фразу, кожен рух, кожне психологічне перехрестя. Це як на замінованому полі – рухатися вперед по-пластунськи, обмацуючи (аналізуючи) кожен сантиметр матеріалу, ґрунту, який лежить під (перед) тобою. Один хибний рух – і одразу гине персонаж (людина).

Й лише в самому фіналі – кидок атаки (прогони, здача, прем'єра).

Певцов дуже довго репетирував, бурмотів роль тільки собі під ніс, для себе, в самозаглибленні й самокопанні.

\* Дати записів та підкреслення курсивом подано відповідно до оригіналу.

– Прим. ред.



**08.05.1977 рік.**

*Фантазія.* Як фантазувати? Про що?

Звісно, насамперед, виходячи (живлячись) з подій та обставин п'єси. Але фантазуючи – весь час озиратись *на життя*, на правду побуту і психологію *життєвську*. А ми часто озирємось на правду ідеї, правду задуму, що одразу тягне за собою цілу в'язку штампів (або штучне, формальне “оригінальничання”). Позбутися цього допоможе лише правда побуту – не в побутових речах, а в тому, як цей побут відбивається в поведінці, у вчинках. І, до речі, ідея, задум може несподівано зблиснути від цієї життєвської достовірності.

**10.05.1977 рік.**

*Павза.*

Павза, в якій відкривається внутрішній світ людини, коли видно, нарешті, про що людина думає насправді. Такими павзами не варто зловживати. Краще будувати всю роль темпово якнайщільніше, а павза виникає *перед* вирішальною подією, вчинком, тобто – момент прийняття рішення (або оцінка свого становища). Саме в ці моменти можна дати зрозуміти, про що персонаж насправді думає. Таких стратегічних павз у ролі може бути дві, щонайбільше – три.

**03.06.1977 рік.**

Іноді варто ставити задачу в сцені (шматку) так, щоб ця задача існувала за межами сцени (шматка) – десь у майбутньому, в перспективі. Це допомагає створити належний другий план та загострити цікавість глядача: мовляв, що це там актора (персонажа) вабить таке, чого я не знаю? Глядач допитливий, як сусідка в комунальній квартирі. Але задача не повинна занадто відводити вбік від п'єси та її обставин. Вона повинна врешті десь реалізуватись і стати зрозумілою глядачеві. (“Нічна сповідь” Арбузова – 1 сцена: Чіслинг-Чалем).

**20.07.1977 рік.**

Обговоривши загальні проблеми – ідейні, філософські, задум – зводити і втілювати все це в конкретних побутових (я би сказав – вужчих) проявах. Наче крізь широку вирву філософії вливати задум у вузький отвір реального побуту.

У будь-якому випадку кожен задум, філософію переплавлювати в максимально конкретні, побутові, гранично достовірні прояви, деталі, вчинки.

**16.09.1977 рік.**

Репетиція – це час, дарований артистові на боротьбу з власною бездарністю.

**26.09.1977 рік.**

Несподівано відкрив для себе: якщо характер лю-

дини (ролі) знайдено (виявлено, вгадано і створено) з абсолютною точністю та достовірністю, то всі робочі задачі в шматках та діях відходять на другий план – ніби розмиваються, зливаючись, сплавлюючись в одну загальну задачу (точніше – наскрізну дію) на всю п'єсу і роль, тобто, на все життя цієї (вже) людини.

Виробляється життєва філософія – загальна ідея, кредо, і нехай навіть ця жива людина не усвідомлює її, вона [філософія] завжди сидить у ній і керує усіма її думками та вчинками.

**1975 рік.**

Театр – це храм збудженої думки.

Театральне мистецтво (актора, режисера) – *анатомія психології*.

**27.11.1977 рік.**

Перше – найсвятіше! – в роботі над роллю – упіймати (визначити) тему, її задум – однаково чи драма це чи комедія! Це – найважливіше. Без цього робота перетворюється на порожнє базікання і кривляння. Я переконався в цьому на особистому гіркому досвіді. Коли намагався в репетиціях – “просто”, як у житті, як “понесе” – нічого не виходило. Коли ж раптом прояснювалась тема, задум – з'являвся напрям у роботі, знаходилися (в роботі!) найнеочікуваніші, навіть ризиковані пристосування і трюки. І одразу зникали – в комедії – кривляння (а якщо не зникали, то набували змістовності), в драмі відходила сентиментальність.

Треба знати (!), *про що* ти хочеш зіграти свою роль.

**28.11.1977 рік.**

У режисурі.

Найкраще на весь великий уривок знаходити одне взаємне розташування партнерів, одну мізансцену, яку варто змінювати лише при переході до наступного уривка чи сцени. Не подрібнювати сцену маленькими переміщеннями, не дріботіти в шматку без особливої потреби. Захоплювати шматок суцільністю.

**08.12.1977 рік.**

Підтекст... Мені здається, що, врешті-решт, це дія, спрямована або на партнера, або на себе (всередину), або на якийсь об'єкт за чи в межах досяжного...

**10.12.1977 рік.**

Агресивність тексту. Завжди шукати привід (запропоновані обставини, задачу) для наступу у тексті агресивності. Навіть монологи-роздуми повинні бути дружними, агресивно-наступальними. *Вперед!*

**25.12.1977 рік.**

У кожній фразі, в кожному маленькому сюжетному повороті – шукати неповторну (але впізнавану життєво) *конкретність*. Уникати загальних місць та прийомів.

**09.01.1978 рік.**

*Характер і оцінка.*

Усе ж таки, напевно, характер образу (образ) – це характер оцінки (система оцінок). Характер людини (персонажа) можна передати переважно через те, як цей персонаж сприймає ту чи іншу подію, *стиль* його сприйняття. І ще: яку подію він сприймає, а яку – ні; це теж характер.

**16.01.1978 рік.**

Проблема, яку потрібно поставити перед своїм персонажем. Необхідно примушувати свого персонажа щоразу напружено (болісно) думати – в пошуках виходу, рішення проблеми: не важливо, яка це проблема – людство або ламаний гріш. Важливим є не масштаб проблеми, а масштаб *особистості*.

**20.02.1978 рік.**

*У режисурі.*

У сценах (епізодах, картинах) не лише визначити події, задачі, предмет боротьби, а й знаходити образ, інший зміст, асоціацію (я б сказав, філософію) сцени. Про що сцена? – окрім конкретного змісту. І чим важливіша сцена – тим виразнішим і яскравішим повинно бути це рішення! Прохідна сцена, напевно, може обійтись і без цього.

**22.02.1978 рік.**

*Обов'язково!* – чи не до кожної фрази, на перший погляд і найрозумілішої та прекрасної, чіплятися, допитуватися: чому? Чому, навіщо? Тоді можуть відкритися дуже цікаві речі.

**25.02.1978 рік.**

І ніколи не забувати: всі вони (персонажі, герої, титани...) – всі *люди*. Можуть сміятися, радіти, хворіти... І в Гамлета може бути розлад шлунку.

**09.03.1978 рік.**

Раптом відкрив для себе: те, що відбувається з персонажем у п'єсі – не найголовніше у його житті. В нього можуть бути (і дуже часто, майже завжди) справи важливіші, які існують поза межами п'єси; він ними живе, прагне до них. А те, що відбувається з ним у п'єсі – тільки заважає йому жити тим, чим хочеться. Можливо, туди і рухається наскрізна дія? Можливо, це і є надзавданням? Завжди варто запитати свого персонажа: а чого ти прагнеш понад усе?

Ось цим і потрібно жити: те, що існує поза межею, поза обрієм п'єси. І чим ширші, значніші зацікавлення за обрієм, тим цікавішим та значнішим може вийти твій персонаж.

**03.04.1978 рік.**

*У режисурі.*

Завжди обов'язково потрібно визначити *впізнаваність* сцени... Тобто, якою мірою сцена (картина), життєві ситуації, взаємовідносини – суть того, що відбувається... Не можу поки що визначити краще, але впізнаваність у сцені будь-що потрібна. І чим точніша ця впізнаваність, тим більша вдячність глядача.

**11.05.1978 рік.**

*Про початок* (ролі, сцени, п'єси).

Завжди краще починати так, щоб спочатку заінтригувати, навіть спантеличити, ніби покликати не в той бік глядача (звичайно, не гвалтуючи логіки матеріялу). А вже в процесі дії – викладати (довести!) суть. Це як цукерка: спочатку яскрава обгортка, потім – фольга, потім папірець, далі сама цукерка, і – фінал: надкуси – і доберешся до начинки. І часто все починається з обгортки: сподобалась – тому і спожив усю цукерку. А якби не обгортка, то й не звернув би уваги.

**07.09.1978 рік, м. Барановичі.**

*Актор.*

Завжди треба знати (визначити), що добре для мого героя, що погано, що подобається, а що – ні. І чим більше таких протилежностей, чим вони контрастніші, тим цікавіше можна вибудувати поведінку персонажа. І завжди шукати можливість (причину, привід) для зміни настрою (отже – темпоритму!) свого персонажа, людини.

**16.10.1978 рік.**

Іноді образ, роль (їхні рішення) залежать від особистого ставлення до матеріялу; навіть зміст поганої ролі (навіть коли розлютишся на погану роль, можеш знайти ключ до образу) може продиктувати ключ до образу, точніше, ставлення (моє, людське – наприклад – сміх). Так виникає тональність виконання: іронічна, насмішкувата, протестуюча, озлоблена, з викликом, з глумом і так далі.

**18.12.1978 рік.**

На сцені (в образі) потрібно не переживати, а *вирішувати проблеми* свої, особисті (тобто тієї людини, яку я граю): найголовніше намацати ці проблеми, виявити їх.

**19.01.1979 рік.**

*Драматургія.*

Цікаво, що в житті, якщо людині потрібно позичити в когось п'ятірку, то (найчастіше) він зробить це не одразу і не відверто, а спочатку поговорить про якісь загальні речі – про погоду, книжки, хвороби,

дорожнечу, лише потім, наче між іншим, наче про якусь дрібницю згадаєш (до речі!):

– Позич п’ять карбованців до зарплати.

А якщо розмова починається відразу з прохання: “Позич п’ятірку...”, то це означає, що людині потрібно щось інше, до чого вона буде підхід.

Так найкраще вибудовувати і драматургію сцен: спочатку будуються підходи, наводиться переправа, і лише потім з’являється головна ідея – наступ.

#### 10.04.1978 рік.

Не намагатися! Не напружуватись! Адже в житті людина будь-яку справу намагається виконати, затрачуючи якомога менше сил (мінімум!). Закон економії сил. Прагнення скинути зайву напругу (не абсолют, однак – як правило).

#### 13.06. 1989 рік. м. Ульяновськ.

Завдання мистецтва – допомагати людям *жити* (а не помирати).

Але, мені здається, Бог відкрив мені найголовніше Завдання Мистецтва: виховувати, вирощувати в людині, в людях, в людстві! – почуття доброти, потребу до милосердя, вміння співчувати. А вже в руслі цієї широчезної річки все решта – і проблеми, і соціальність, і політика, і питання і, можливо, навіть відповіді (що, можливо, й не обов’язкове).

Добре, що зрозумів. Дякую, Господи! Але Боже! – як пізно. Мені – 55.

#### 16.04.1979 рік.

У п’єсі (ролі) завжди є місця філософські, узагальнюючі... Так от... для них необхідно знаходити дуже конкретне звучання, яке виникає від миттєвого побуту, це загострює увагу глядача і впливає сильніше, результативніше.

#### 27.04.1979 рік.

Дуже часто, *загострюючи* боротьбу, конфлікт у внутрішній суті, людина намагається надати їй якомога м’якшої форми зовнішньо. Своєрідні ножиці. При чому, чим потужніший внутрішній конфлікт, чим він лютіший, тим м’якша зовнішня форма спілкування з партнером. Ох, яка ж це величезна праця!

#### 23.05.1979 рік, після репетиції “Вечори незіграних ролей”, “Завтра зйомки о 6-й”.

Працюючи як режисер, зрозумів: для акторської роботи потрібна творча... ні, технічна відвага, я б навіть сказав так – відвага технічного нахабства. Якщо думка зрозуміла – роби! Не подрібнюй її псевдопсихологічними переливами: точність, скупість...

#### 27.05.1979 рік.

І все ж таки, знову і знову, усі свої зусилля і дії спрямовувати на партнера, а не всередину себе самого, навіть живучи багатим та глибоким внутрішнім життям (без цього не можна). Але адреса – партнер!

#### 12.06.1979 рік, Vilnius.

*У режисурі.*

І однак: спочатку потрібно виявити і зіграти фавбулу, сюжет сцени, а згодом – і це обов’язково – рішення, суть сцени. Наприклад: сцена Філімонова із “Завтра зйомки...”, фабула – Філімонов просить характеристику, а суть сцени, її рішення – “народження велетня”.

#### 13.06.1979 рік, Vilnius.

...Що це означає: “Тримати дзеркало перед природою!!!” Напевне, ніколи не забувати про еталон життєвості, достовірності, органічності, які повинні, зобов’язані бути присутніми завжди, в *будь-яких* режисерських вишукуваннях, формах і викрутах. Нехай буде найсміливіша, незвична форма – до будь-якої гіперболи і буфонади, але! – в основі: органіка, життєвість, достовірність, тобто “тримати дзеркало перед природою”.

Вільям Шекспір – це чесність художника! Брехня в мистецтві народжує брехню політичну (ідейну, громадську).

#### 22.06.1979 рік, Vilnius.

*Режисура.*

З чого починається робота над п’єсою для мене як режисера?

Потрібно, спираючись на події автора п’єси, розповісти, переказати *свій* сюжет. Це дуже важливо: фабула – автора, сюжет – мій.

І не торопіти перед автором, але водночас не втрачати правди життя, достовірності психології.

Взагалі, я помітив, що чим ближче до правди життя (як у житті!), тим оригінальніше виходить...

#### 06.06.1979 рік, м. Володимир-Волинський.

На мою думку, мистецтво – це містика, навіть містифікація. Тут не може бути жорстких формул, а лише асоціації. І чим багатші, ширші асоціації, тим вище мистецтво. Проте, завжди потрібно *знати напевне*, що ти хочеш виразити своїми, навіть найтуманнішими асоціаціями.

#### 03.08.1979 рік, м. Львів.

Усі – титани, герої, наполеони, гамлети – не лише люди; всі вони тварини. Цей трюїзм варто пам’ятати, щоб не забувати: грати людину, її рефлексії, а не посади, які належать цим людям (королі, інженери...).

**23.10.1979 рік, м. Львів.**

Кожна нова сцена повинна нести з собою нові ускладнення, не вирішення, а ускладнення! Як тільки ускладнення розсмоктується, вичерпується, одразу потрібно створювати нове ускладнення. Як у хокеї – створювати безперервно одну за одною гольову ситуацію. Але! – біля своїх воріт! – тоді це дужче втягне глядача в коло зацікавлення дією п'єси.

**23.11.1979 рік.**

P.S. Одне слово, щоб глядачеві було цікаво, потрібно упродовж дії весь час встромляти палиці в колеса.

**08.02.1980 рік.**

Психологія глядацької зали: глядачеві не так цікаві дії персонажів, як очікування: а що ж зараз вчинять герої? Ось чому буває такою цікавою *статика* перед дією, вчинком.

**10.06.1980 рік, м. Івано-Франківськ.**

*Драматургія:* ще й ще раз! – зіткнення, боротьба двох сил (людей, персонажів) цікаві лише тоді, коли в цій боротьбі вони висловлюють, виявляють свої позиції: філософські, політичні і просто життєво-побутові.

**15.06.1980 рік, м. Івано-Франківськ.**

*На сцені* (режисура, акторська майстерність): помилка, як тільки кажуть: це філософський шматок (сцена, акт), так чомусь одразу відкидається дія (боротьба в режисурі).

Потрібно навчитися: зберігаючи філософію (як найвищу), виявляти її в дії, в боротьбі.

Це – життєвий закон сценічного видовища.

**Червень, 1980 рік, м. Київ.**

*Для класики* – і не лише!

Літературна фабула – відома, а от фабула, яку творить всередині літературної фабули (напр., “Гамлет”) – актор чи режисер, повинна бути новою, *невідомою* і, звичайно, сучасною. Тоді не буде нудно дивитись навіть найвідоміший затертий твір.

**22.09.1980 рік, м. Львів.**

*Режисура.*

Низку сцен можна (а напевно – треба) будувати на передчутті, передвідчутті підсвідомості. Люди в сцені ще не знають, не здогадуються, що має відбутися, але передчують, що буде щось, повинно статися, готується, *назріває*. Але при цьому в сцені продовжують функціонувати своїм ладом (залишаються в силі) подія, вчинок, боротьба – дія.

Наприклад: перші сцени Прокопа Завади із Зосою та матір'ю в “Будці ч. 27” І. Франка.

**23.09.1980 рік, м. Львів.**

У ролі: трапляється так – просте питання – проста, елементарна відповідь. Але якщо перед відповіддю зробити павзу: подумати, прикинути, оцінити, перебрати варіанти відповідей, а потім відповісти, то виникне враження дуже глибокого внутрішнього духовного життя.

**02.10. 1980 рік, м. Львів.**

І взагалі, не полишаючи дії, під час діалогу-боротьби частіше думати (зазирати в себе, в комірки думок, щоб добувати звідти аргументи для боротьби); однаково про що думати, головне – думати, а глядач – кожен зрозуміє своє. І чим простіший, простуватіший діалог, тим глибше занурюватися в свої думки: це збагатить і зробить вагомішим текст.

Але! – заглиблюватися в себе не заради самокопання, а щоб, добувши аргумент, кинутися в бій, боротьбу.

**05.01.1981 рік, м. Львів.**

Не варто надто часто відкрито грати внутрішнє життя, свої потаємні бажання, задачі, а краще грати “прикриття”, тобто займатися тією зовнішньою видимою справою, яка приховує істинні завдання. І лише в одному місці, десь випадково (а іноді – свідомо), відкрити, зіграти свої справжні наміри, задачі. (*Прокол.*)

- Зачекай, Анютю... А живеш ти де?
  - Де ж... в бараці.
  - В якому?
  - Звичайному.
  - Далеко звідси?
  - А тобі навіщо?
- (Є. Габрилович “Комуніст”).

**19.01.1981 рік, м. Львів.**

Цікаве “*відкриття*” – як виявляється, роль, створюючись на основі (авторського) тексту, створюється зовсім не на тексті, а, так би мовити, між текстом. Що ж це означає? Майже весь хід думок, оцінок, дій втілюється в павзах, тобто – коли актор не виголошує тексту. А текст тоді можна говорити щільніше, темпоритмічніше, коротше – швидше. Це, власне, веде до того, що *будь-яку* роль, *будь-який* характер можна створювати на основі *будь-якого* тексту.

**08.06.1981 рік, м. Харків.**

P.S. Хм... хм...?

**21.01.1981 рік, м. Львів.**

*У режисурі.*

Гадаю, якщо вірно і точно вибудувати подієву оцінку в сцені (павзу), то решту актори зіграють самі.

**09.06.1981 рік, м. Харків.**

*У режисурі.*

Окрім фабули, сюжету, задач, взаємовідносин, боротьби і т.д. дуже важливо визначити *тему* сцени – картини – дії. *Наприклад*: “Сон князя Святослава”, 1 дія: тема *сумління*, нечистого сумління! (Або тема провини перед Овлуром!).

2 дія: тема – *упокорення гордині*, через приниження до вершин влади: не навчившись підкорятись, ти не зможеш підкорювати (тобто, перш ніж командувати, навчись виконувати команди).

3 дія: *тема пристрасти*; пристрасть оволодіває людьми та грає ними, шпурляє як тріску у бурхливому потоці: вгору – вниз, вліво – вправо. Страшно, коли такі люди здобувають владу. Трагічно!

**29.10.1990 рік, приблизно 6 ранку.**

*Голос*: “Не дивись правді у вічі – там ти побачиш тільки себе”.

**17.09.1988 рік, А. Кравчук**

“Мистецтво – підсвідоме, вихлюпнуте в реальність”.

**03.09.1981 рік, м. Львів.**

*У режисурі.*

*Як репетирувати?*

1). Визначити шматок (тобто знайти образне його рішення – назву: суть того, що ми хочемо виразити).

2). І – *почати гру* – репетицію, спираючись на знання, розуміння завдань, конфлікту, предмету боротьби.

І при цьому найкраще, щоб образ сцени (шматка) остаточно формувався і доходив до глядача лише наприкінці сцени; а починати потрібно просто, реалістично, не бити одразу по мізках образом.

**23.04.1989 рік, С. Мрожек “Емігранти”.**

*У режисурі.*

Фугоподібна побудова дії – що це? Нова дія, її рух, виникає наче з-під попередньої дії і деякий час (хвилину? менше?) рухається паралельно, поки стара дія не згасає зовсім, віддаючи оперативний простір новому; в цьому випадку подія наче розпливається, розмиває свої кордони, а точніше, працює з підпілля.

**04.09.1981 рік, м. Львів.**

Мистецтво актора.

Завершуючи будь-який шматок ролі (вся роль ще не зіграна, вся роль ще попереду), не варто закінчувати шматок розв’язанням проблеми – мовляв, усе! – все гаразд, все вирішено! – Ні! Навпаки, в кінці шматка (сцени) потрібно *ставити проблему*, яка за-

безпечить рух уперед і не погасить уваги глядача, і це зніме напругу.

Проблема може бути вирішена лише в кінці ролі (і то не завжди і не обов’язково).

**28.10.1981 рік.**

*Про прибудову* (тіла, фізичну прибудову).

Виявляється, достатньо знайти вірне (фізично) положення тіла – прибудову, і решта стане на своє місце майже самостійно: і текст, і підтекст, і завдання і навіть пристосування і способи вираження (пластика, інтонації і т.д.).

(Наприклад: Яковенко – Гарниш в “Сні князя Святослава”:

- Де князь?
- На лавах! – Гарн. )

**22.03.1989 рік, м. Львів.**

Добро завжди перемагає зло. Але!... Зло торжествує при житті носія зла; добро ж перемагає після смерті носія добра... Гірко...

**22.03.1989 рік, м. Львів.**

*Мистецтво актора – режисера.*

Монолог.

Це не тільки і не стільки думки і духовний внутрішній світ людини.

Це – обов’язково *болісна* боротьба з чимось всередині самого себе або зовні. Напруження духу для подолання; при чому подолання чогось неконкретного, неосяжного, і тому особливо трагічного. Це завжди лобом об стінку і серце на шматки.

**02.11.1981 рік, м. Львів.**

*Істина!* (банальна?).

Для чого потрібно *точно* (чітко) визначати *тему*; ідею; головну наскрізну думку?

Завдяки незаперечному знанню цих речей легко і точно вибудовуються *оцінки*, павзи, акценти. Не буде плутанини – робити тут павзу чи ні, бо... може і т.д.

**13.11.1988 рік, м. Львів. (Перша зустріч Анн-Марі з Мішелем Нобелем – М. Дюро “Музика”).**

*Режисура – драматургія.*

І все ж таки, будувати не *взаємовідносини*, а взаємодії, точніше, *взаємовпливи* (звісно ж, не забувати про атмосферу, стосунки, другий план і решту чортівні в людській психології від Павлова – до Фрейда, до Кафки – до індо-браминів і т.д. і т.п.).

**01.01.1982 рік, м. Львів.**

А загалом, як треба будувати роль (та й виставу, мабуть)?



*Анатолій Кравчук – Родольфо у виставі  
“Анжелло” В. Гюго. Театр Балтійського  
флоту, м. Лієпая (Латвія).*

*Анатолій Кравчук – Пушкін у виставі “Шаги командора”  
В. Коростильова. Львівський театр радянської армії  
ПрикВО, 1972–1973 рр.*



*Анатолій Кравчук – Анатолій у виставі “Суд матері” І. Рача-  
ди. Львівський театр радянської армії ПрикВО, 1969 р.*





*Анатолій Кравчук – Мебіус у виставі “Делец” А. Толстого. Львівський театр радянської армії ПрикВО, 1968 р.*



*Анатолій Кравчук – Заробітчанин у виставі “Хазяїн” І. Карпенка-Карого. Хмельницький обласний музично-драматичний театр, 1954 р.*

*Анатолій Кравчук – Ведучий у виставі “Декамерон” Д. Боккаччо. Львівський академічний театр ім. М. Заньковецької, 1982 р.*



*Зустріч з Георгієм Товстоноговим. Зліва направо: Е. Митницький, Д. Лідер, А. Кравчук, Г. Товстоногов, А. Барсеян. Будинок художника. Київ, 1982 р.*



Потрібно, ніби взявши глядача з таємничим виглядом за руку і пообіцявши йому щось, зав'язати очі і вести його до якоїсь (одному мені відомої) мети, до основної ідеї, до головної події, щоб у кінці шляху зірвати з його (глядача) очей пов'язку і показати нарешті те найголовніше, заради чого будувалась роль (вистава).

І чим звивистіший шлях до сцени, чим менше зрозумілий, тим більше вдячності відчуває глядач.

**01.09.1989 рік.**

*З царини роздумів.*

*Художність* у мистецтві це – вміння виразити думку (філософську, політичну, громадську) естетично, тобто, щоб вона вабила не лише розум, а й душу!

**18.09.1988 рік.**

*Мистецтво* – це продукт підсвідомості, вихлюпнутий у реальність (від наскельних малюнків троглодитів; Гомера; Толстого до С. Далі, М. Булгакова, Кафки, Хічкока).

**18.04.1982 рік, м. Львів.**

І ще – *тема*, яку потрібно визначити загалом для кожної сцени і навіть шматка. Виконуються завдання, наскрізна дія, втілюється образ і т.д., і т.п. – Але! – потрібно грати *тему*.

*Наприклад:* “Сон князя Святослава”.

Монолог Овлура після вбивства Кунаша – “Тепер же слухайте, що вам скажу: всі враз до Києва рушаймо!...” – тут треба грати тему: необхідність жорстокості, її невідворотність у боротьбі.

**09.05.1982 рік.**

А якщо в режисурі сцени *ліпити пластики*? *Масами*? (І масовки і діалоги!)? Як точніше висловитися? Виліплювати *загальний* потужний рух, довіряючи деталізацію окремим, конкретним учасникам загального.

P.S. Пластичний мізансценічний імпресіонізм? Як?

**02.06.1988 рік, м. Львів.**

*Режисура – драматургія.*

(Елемент внутрішньої архітектоніки).

Перед появою кожного нового персонажа ситуація повинна так заходити в глухий кут, так ускладнюватися, що поява нового обличчя в цій безвихідній ситуації невідворотно сприйметься як поява рятівника, від якого тепер залежить усе. Це, як мені здається, і повинно підсилювати цікавість глядача.

**18.07.1982 рік, м. Запоріжжя.**

*Акторська майстерність.*

Чого найчастіше сьогодні бракує акторові? За моїми спостереженнями, це – вміння *сприймати* партнера, коли той виголошує текст, і безперервна спроба зрозуміти його думки (точніше – розуміти його думки) – і робити, дослухаючись, невеликі *відкриття* в думках і характері свого партнера. Тобто: вміння в зонах мовчання здійснювати мисленнєвий процес (в його сценічному втіленні).

Може, так і ліпити – потужніше – зв'язки масових сцен – в “Декамероні”, “Елегія” – Касаткіна і Попов.

**29.05.1988 рік.**

*Життя – Театр – Письменництво.*

У душі, в глибині кожної людини – вулкан, розплавлена магма внутрішнього світу (великого чи мізерного – це вже інша балачка). Вона там, у глибині – коливається, здригається, ходить колом, зберігаючи свою пекельну температуру. Всього цього назовні не помітно; людина ходить, їсть, спілкується – зовні спокійна. Вона (людина) часом сама не підозрює – переважно не підозрює! – яку полум'яну (вогненно) високу температуру зберігає її душа. І враз виникають обставини, за яких ця магма вивергається назовні, зламавши коросту цивілізованих нашарувань. І обпікає оточуючих. І людина тоді каже все! Або просто волає!

У ролі, в драмі, це може бути тільки один раз. Заради цього і будується роль, п'єса, будь-який твір, навіть симфонія – Бетовен, Чайковський, Вагнер.

**02.08.1982 рік.**

У чому потуга підтексту, жесту (пластики), пристосувань, другого плану і т.д.? У наш час (в акторському мистецтві).

Вони повинні бути не лише гарними, граційними і виразними (естетика), але й нести в собі *додаткову*, значно багатшу, порівняно з авторським текстом, *інформацію*.

$ab > a+b$ , де

a – авторський текст,

b – акторська майстерність.

Разом (a b) повинні нести в собі значно більшу інформацію – як емоційну, так інтелектуальну.

Твір повинен бути більшим від суми:  $3 \times 2 > 3+2$ .

**12.05.1988 рік.**

*Спостереження і міркування.*

“Шлягер” – хороша, вміло зроблена вистава, яка *утримує цікавість* упродовж усієї дії, поки вміло (грамотно) цю цікавість задовольняє, частково ще дужче розпалює (даючи зрозуміти – що там ще далі буде! Таємниця...). Як правило, буває великий касовий успіх. Нічого поганого в цьому немає, якщо там усе морально.



А є вистави – хороші, які *втягують* в напружену духовну, моральну роботу, провокуючи глибинні душевні страждання (спів-страждання!) і як результат – моральне задоволення. Такі вистави *вдосконалюють* духовну породу людини. Глядачів у таких вистав менше, їхнє сценічне життя коротше. На жаль!

От якби об'єднати ці дві якості! Безцінна була б вистава!

**27.08.1982 рік, м. Львів. Обкомівська лікарня, палата № 16.**

*Режисура* (+ побудова поведінки персонажа).

У кінці сцени (яви, акту, всієї п'єси) я повинен *здійснити вчинок*. Але я *не хочу* цього вчинку, він *небажаний* для мене. І ось я всіма силами душі та розуму намагаюсь зробити щось інше, хоча логіка подій невблаганно тягне мене саме до невідворотного (авторського) фіналу. І коли “це” нарешті відбувається, то і глядач, і я навіть “ахаємо” – “оце так...!” і сила емоційного впливу звісно ж, збільшується. (Так кролик, якого тягне в пашу удав, весь час намагається відскочити в інший бік).

**10.05.1988 рік, м. Львів.**

*У ролі.*

Потрібно знайти і зайняти *позицію*, на якій опинився персонаж (жива, реальна людина!) – і цю позицію реальна людина, як правило, не бажає залишати, бо в ній вона *реалізує* себе. Але, якщо життя (обставини) примушують її цю позицію полишити (зрадити собі), то зазвичай це завдає людині нестерпних страждань, болю, напевне, тому, що позбавляє *самоповаги*.

І в цій ситуації сильні особистості здатні приректи себе до смерти на вогнищі, піти на Голготу.

**29.12.1982 рік.**

*Режисура.*

Як відомо, дія – матеріал актора, боротьба – матеріал режисера. Отож...головне для мене в п'єсі: *боротьба ідей*.

*Визначити цю боротьбу*, знайти ці ідеї, визначити їхню конфронтацію і персоніфікувати їх (*ідеї*) в конкретних живих образах, характерах.

Формула: ідеї – конфронтація – боротьба в образах.

**11-12.09.1983 рік, м. Львів.**

Здається, зрозумів (працюючи зі студійцями) – щоб домогтися щирої емоційності, потрібно вимагати зовсім протилежного: не грай емоцій, взагалі нічого не грай! Просто говори текст – і проказуй його просто, і якщо “до того”, тобто в період аналізу, вірно була поставлена задача – емоційність (справжня, а не награнна), обов'язково народиться – всупереч вимогам.

Адже і емоції, і їхні носії – актори (сам такий...) люблять жити навпаки – всупереч тому, що від них вимагають.

**24.03.1988 рік, м. Львів.**

*У режисурі!*

Грати, вибудовувати події – вже вміємо, не складно:

а) побачив – довідався

б) сприйняв – усвідомив

в) сформувавши завдання (мету) – почав діяти далі – зміна темпоритму. Просто.

А от сьогодні цікавіше – будувати *взаємини*, їхню зміну (*діялектику*), перехід від одних взаємин до інших: дружба – ворожнеча (і навпаки), від сварки до миру (і навпаки); потоваришували – розбіглись (і навпаки), і т.д. і т.п. – як це відбувається, *чому*, внутрішні, невидимі – пружини людських взаємовідносин, які повинні стати зрозумілішими і навіть видимими – *анатомія* психології – це, напевне, і є найцікавішим для глядача.

**24.09.1983 рік, м. Львів.**

*У драматургії.*

Головне в п'єсі – що? Сюжет? Фабула? Інтрига? Вони, звісно, мають значення як манок, який *мобілізує* увагу глядача. Але от я дивився фільм, Господи! – скільки там усілякого було! І дружина зраджувала чоловіка, і танки перевертались (фільм з армійського життя), і хребет у водія танка ламався, що загрожувало загибеллю молодому привабливому солдаткові, і т.д. і т.п. Але! – не було головного! Не було *думок свіжих, потрібних, сучасних*. І вся інтрига та зворушливі події особисто мене залишали холодним та байдужим.

Без думок (внутрішнього світу) персонажі *мертві*! Без думок – немає емоцій! Почуттям немає на що спиратися, від чого відштовхуватися... Коротше: немає думок – немає за що іти в бій (вести конфлікт).

**30.06.1987 рік, м. Псков.**

*Задача* (завдання) – дієслово доконаного виду – дії: *прийти, вбити, знайти*.

*Наскрізна дія* – дієслово недоконаного виду: іти, вбивати, шукати та ін.

**04.07.1987 рік, м. Псков.**

*Жорстокість та мука* (на театрі).

На сцені не можна показувати жорстокість, яка принижує людську плоть. Бо вона – жорстокість – принижує саму людину (тортури, побиття та ін.), глядача це відштовхує від видовища, від сприйняття твору – спрацьовує механізм захисту (інстинкт самозбереження). І внаслідок – глухне, всихає душа на добро. І навпаки – *душевні* муки, муки роздвоєння, боротьба (духовна) між бажанням і обов'язком;

духом і плоттю, високим і низьким, страхом і відвагою, честю та зиском – *світлом і темрявою, добром і злом*, – привчає глядача до співучасті, співчуття, співпереживання, співстраждання душі – *катарсис!* Результат – очищення, покаяння, укрупнення душі. Чуйність на добро.

**07. 03.1984 рік, м. Львів.**

Спостереження: є артисти – *творці ролі* (збагачувачі, як мовиться: глибоко орють, вносять у ґрунт ролі свою душу, розум, життєвий досвід. Це для них і важка і радісна *робота*).

А є артисти – *споживачі* ролі: зображають тільки те, що лежить на поверхні, в тексті, вони ковзають по верхньому навоскованому шару і дуже залежні від своєї професії, від драматурга, тобто – від якості ролі, написаної драматургом. Вони раби...

**06.04.1984 рік.**

*У режисурі.*

Банально, але... як часто забуваємо про це: адже у сцені партнери вступають не тільки в боротьбу (конфлікт), вони ще й вступають у *взаємини*: дружби, ворогування, байдужості, зневаги один до одного та ін.

І спостерігати за цими стосунками часом цікавіше, ніж за процесом боротьби.

**01.07.1984 рік, м. Чернівці.**

Продовжуючи попереднє: в кожній сцені – окрім боротьби, позицій, наскрізної дії – повинен відбуватися *процес*, тобто – рух та зміна у взаємовідносинах; саме це цікаво: *як він протікає, які дії і засоби обирає кожна сторона, як і чим закінчується сцена*: а) перемогою симпатичних нам героїв, б) їхньою поразкою або – в) нічийним результатом, тобто, все залишилось як було, а це означає поразку для того, кого не влаштовував статус кво.

**28.07.1984 рік, м. Чернівці.**

Зараз у режисурі шукають форму якнайоригінальнішу, розробляють “зовнішність” вистави, вдосконалюють постановчі ходи, віддавши на відкуп, прирікаючи на цілковиту самоту персонажів – акторів з їхнім “життям людського духу ролі”. І що отримуємо?

Оригінальну обгортку для ординарного наповнення.

Я хочу (не гублячи форми, не забуваючи про неї! – Боже борони!) – поглиблювати, вдосконалювати, *збагачувати* на сцені “життя людського духу!”.

Але – доля режисера! – коли це вдається, я чую: Який акторище!

І ніколи: Оце так режисер...

**10.06.1987 рік, м. Рівне.**

*Дія – ієрархія:*

Найпростіше: переставити, перетягнути. Відштовхнути й таке ін.

а) *фізична дія*

Складніше:

б) *дія словом* – покликати, прогнати, пояснити, викрити, загітувати, відмовити і т.д.

в) *вольова дія* – переконати, примусити, нав'язати, возвеличити, принизити... (працюють: слово + фізична дія, зміна місць доданків, як у математиці, крім того, доданки можуть працювати кожен окремо).

*Найскладніше:*

г) *дія духу* (духовними зусиллями) – долучити, піднести, залучити у вищі піднесені сфери, пробудити самосвідомість і дух та ін. Цікаво: в основі цього позитивна робота, на подальшу перспективу, боротьба за майбутнє, за Людину.

**20.05.1985 рік, м. Львів.**

*У режисурі.*

Іноді, а може й завжди, дати можливість виконавцям пройти сцену (роль) за звичним шаблоном, за штампом, на які, як правило, завжди тягне більшість акторів. А ось коли вони самі відчують відразу до шаблону і потраплять у безвихідь, тоді вони готові довіритися режисерові і взятися за пошуки свіжих ходів, шляхів та прийомів. Так зробив Г. Товстоногов зі своїми майстрами, працюючи над постановою “Дяді Вані” А. Чехова.

**30.12.1985 рік, м. Львів.**

*В акторській майстерності:*

Молодість – пластика тіла.

Зрілість – пластика думки: праця не менша ніж тренінг м’язів, а можливо – більша і триваліша.

**02.06.1987 рік, м. Львів.**

*Навчитися дурити глядача:*

готувати одну реакцію (на слова, події, дії партнера), а видавати іншу логічну (але не штамп, а парадокс). Глядач обожає такий обман. Це щось на кшталт гри “Спробуй відгадати”.

**03.06.1987 рік, м. Рівне.**

*Цікаво:* на певному етапі роботи – слова п’єси (ролі) перестають тяжити, назовні мають вийти думки, а слова краще групувати якомога щільніше, ліпити неперервний ланцюг, потік говоріння, мовлення – щоб лишень *думка* була ясною, опуклою та зрозумілою. *Неначе* нехтувати текстом.

*З російської переклала Марія Антонюк*



*Олег Стефан – актор Львівського академічного театру імени Леся Курбаса, лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка, у 2005–2009 роках – доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імени Івана Франка. Запропонований читачеві текст – можливість зазирнути у підсвідоме митця, його творчу лабораторію, торкнутись таємниць, що відкривають шлях до глибшого розуміння акторської професії, призначення й сенсу буття людини-в-театрі й театру-в-людині.*

**Олег СТЕФАН**

## АКЦЕНТИ

*(З нотаток, зроблених у 2004 – 2007 рр.)*

НАПЕВНО, це те, про що чомусь не пишуть театрознавці, і про що не запитає актора в інтерв'ю жоден журналіст. Міркування, які живуть в мені, і про які актору, НАПЕВНО, варто думати. НАПЕВНО.

1. ТИША – начало всьому.  
З неї народжується і в неї відходить.  
Вона божественна.  
Слух на Тишу приводить до Бога.  
Слух на Тишу дарує тонкий (який може бути дуже глибинним) зв'язок з Передіснуванням всього.  
Джерело життя б'є звідти.

У світ життя справжня Тиша приходиться не завжди.

Іноді.  
Це хвилини божественної краси.  
Але сама Тиша існує завжди.  
У собі.  
Всередині.  
У животі.  
І дуже близько впритул за нами,  
Так, ніби прикладена до хребта, до спини.

Тиша – першопричина високої гри.  
Слух на Тишу і є молитва.  
Молитва людини починається з Тиші.  
Акція актора починається зі слуху на Тишу.

У дорозі до Тиші людину зупиняє Страх.  
Життя людини – втеча від Тиші.  
Життя актора – наближення до Неї.

Життя людини – це Шум.  
Шумить тіло,  
Шумлять думки,  
Шумлять почуття,  
Життя про-шуміло.

Налагодити зв'язок з “недіянням”.  
Стирається “попереднє”.  
Залишається ЯСНІСТЬ.  
ТИША.  
ПРОЗОРЕ ТІЛО:  
Широке, глибоке озеро джерельночистої води,  
Білий аркуш, небесна синь.  
Думки (що завжди блукають в голові, як примари минулих дій) як хмари на небі, зникають.  
Слух на Тишу.  
З Неї перший звук,  
Перша атмосфера,  
Перший рух.

Твориться дія божественна.  
І твориться не нами, а через нас.  
**2. ЛЮБОВ** – причина життя.  
Любов – підстава до творчого акту,  
До дії,  
І всіх подій, що в ньому відбуваються.

Любов – підстава для Гри.  
Вона перша. Вона завжди.  
В підґрунті будь-якого конфлікту – Любов.  
Конфлікт без живлющого начала Любви – акт  
руйнівний.

Отже – не творчий, не мистецький.

Любов не має статі.  
Вона у всьому суцільному:  
В кожній істоті, в кожній рослині, у всьому, що  
створено.

Вона – невидиме єднання всього,  
Причина-наслідок земної сутності,  
Вона – сенс,  
Зв'язок з безмежним,  
З тим, що не вмирає.  
Людина в любові піднесена,  
Вона чує божественне, ближче до нього,  
Здатна творити, чинити творчий акт.  
Саме життя її стає твором.

Людина в любові як глина бездоганної якості,  
Якою творить  
І з якої творить сам Бог.

---

#### ЗУСТРІЧ

стається, коли ти готовий до неї.  
Присутність.  
Оголеність (відкритість).  
Зречення.

ЗУСТРІЧ в театрі, у драмі.  
Кожна зустріч як формула,  
як шанс,  
як техніка для  
тої ЗУСТРІЧІ, що може статися раз і назавжди.

---

Акторові не треба розповідати про свої досягнен-  
ня (це минуло, цього нема).  
Актор повинен досягати щоразу (завжди тепер).

---

#### 3. НЕ ЛИШАТИ СЛІДІВ

Техніка актора.  
Щоб почати нову акцію, треба стерти сліди по-  
передньої.

Нічого нема.  
Те, що було – не існує.  
Наступна мить стирає попередню.  
Є тільки цей момент.  
Спогад – обман, викривлення, нежива картина.  
Життя діється лише тут.

І нехай художник залишить по собі картини,  
Скульптор – скульптуру,  
Архітектор – будинки,  
Письменник – книги,  
Мати – дитину,  
Актор не залишить нічого.  
Така його творчість –  
Народжувати цієї миті,  
І кожної наступної, не залишаючись у попередній.  
“НІЩО”, з якого народжується “ЩОСЬ”,  
І відходить.  
Почути у цьому красу.  
Почути божественне.

---

#### 4. Виникає нагальна ПОТРЕБА БРУДУ. Молитва із бруду.

Чиста, гарна гра (спів),  
Чисте виконання,  
Точність,  
Досконалість...  
ДІЙТИ і ... ВІДКИНУТИ.  
Відкинути мистецькість,  
Магію,  
Красу,  
Ілюзії,  
Вміння,  
ПРОФЕСІЮ!

Бруд починає звучати дужче.  
Слова (ноти) згоряють.

Дозволити собі грати (співати) нечисто –  
Слухаючи чистоту!  
Молитва стає живою.

Прийняти недосконале в собі.  
Почути гармонію у дисгармонії,  
Красу в бруді,  
Досконале в недосконалому,  
Сенс в абсурді.

За мету обираємо професійність.  
Омана.  
Спираємось на професійність,  
Дотримуємось її правил.

Находить час, і навіть не уявляємо,  
Як це – відмовитися від неї?  
ПРОФЕСІЙНІСТЬ ТВОРИТЬ АКТОРА !!!  
і ...  
ЗАТУЛЯЄ ЛЮДИНУ!  
Професійність стає брендом,  
Вона як МАСКА.

Живою залишається інша моя сутність,  
Притаєна, глибока  
І натуральна.  
Вона поза професією.  
За професійністю нескінченна ДОРОГА ДО СЕБЕ,  
ДО ЛЮДИНИ.  
Там цілісність і об'ємність.  
Це мета.

### 5. ПРОСТІР ВИСТАВИ

Місце, де відбуватиметься ЩОСЬ.  
Ще не відбувається,  
Але ... простір існує.  
Він якось звучить,  
Промовляє,  
Має свою пульсацію,  
Своє дихання.

Ввійти на територію...  
Не те що побачити її,  
Бо часто і цього не відбувається (від звички, ба-  
гаторазового використання, рефлексії),  
Але ...  
ПРИСЛУХАТИСЯ і ПРИЙНЯТИ.  
Почати з неї,  
З тої тиші, яку вона пропонує.  
Почути пульс, дихання в ТИШІ власне ЦЬОГО  
ПРОСТОРУ,  
Що ЗАРАЗ, ТЕПЕР створений для ...  
Не той, що існує в нашій уяві,  
Але той, що тут звучить  
І дає нашій уяві народитися із себе.

Простір вистави, яка ще не почалася  
І пропонує мені щось.  
Важливим є перший крок.  
Входження на ..., чи у ...

### 6. У БАЖАННІ ГРАТИ

Присутня (завжди, хоч трішечки) надмірність  
Сили, енергії, плоти,  
Прагнення створити щось неповторне...  
Все це звучить в мені з найкращими намірами.  
Я бажаю творити!  
Довести щось собі чи іншим,  
Здивувати і здивуватися,

Своє уміння видати,  
викласти  
вивалити  
виригати – суть одна.

У бажанні грати криється НЕБЕЗПЕКА  
ПОГАНОЇ ГРИ.

Бажання грати робить мене менш чутливим і глу-  
хішим.

Воно ніби накриває мій слух.  
Сила чи потужність бажання  
Не дозволить промалювати, прописати роль тонко  
і точно.  
Пензель почне малювати сам, без творця.

Треба опритомніти,  
Для цього – тренінг,  
Настільки, щоб опуститися на землю,  
І навіть трохи більше –  
Щоб виникла потреба послухати себе в реальних  
обставинах,  
Ввібрати їх,  
І почати не з себе, а з них.

Як парадокс: в ситуації підготовки до вистави,  
Іноді,  
Втома і слабкість можуть прислужитися краще.

---

Пісня ближча до жіночого начала  
Молитва до чоловічого  
Пісня любить об'єм  
Молитва струнчить  
(йдеться не про жінок і чоловіків)

---

### 7. Усвідомити в собі ДВА НАЧАЛА,

Від матері і від батька свого.  
В мені живуть,  
мене творять,  
тісно сплетені  
ЧОЛОВІК і ЖІНКА  
Це моє цілісне єство.

Усвідомлення цього дає інше розуміння життя.  
Інше, ніж те, що визначається за статевими ознаками.  
Хто визнає в собі щось одне –  
Людина, що уособлює в собі лише чоловіче  
і навіть не припускає, що він також і жінка,  
бо сама ця думка вже є огидною і брідкою йому –  
Мимоволі ображає матір в собі;  
Культивуючи чоловічу природу  
не дослухається до другої своєї істоти,  
яка в ньому існує,  
але існує більше в тіні,

ховається у підсвідомості,  
залишається другою, незнаною стороною Місяця.

Я є чоловік і жінка.  
І не бачу особливої різниці між тілом жіночим і чоловічим.

Чим далі тим більше ці зовнішні ознаки  
Втрачають значення і набувають умовності.

Цільне життя ближче до начала божественного.

Життя воїна – це усвідомлення в собі  
Небесного і земного  
Сили та ніжності,  
Великої любови до всього  
У високому і низькому.

ВОЇН – ЖРЕЦЬ – АКТОР – суть одне.

Таке розуміння людської природи  
Творить актора глибшим і відкритішим,  
Дарує “інший об’єм” любови,  
Дозволяє прийняти себе такого, яким ти є.  
Прийняти  
Полюбити  
І зрозуміти неповторність, унікальність власної  
натури.

Таїна людського ества  
Має велику притягальну силу і для того,  
Хто весь час наближається до неї в творчому акті,  
І для тих, хто спостерігає, хто не байдужий.

Пізнавати гру ІНЬ-ЯНЬської природи в собі,  
Від народження до смерти,  
І те найістотніше,  
Що затаєне за цією природою.

## 8. СТАРШІ

Готовський	<i>Співпраця</i>
Васильєв	<i>Зустрічі</i>
Левицька	<i>Зв’язок з ними –</i>
Роговцева	<i>це мої мости</i>
Козак	
Пешек	<i>в інший час.</i>
Черкашин	
Фоміна	<i>Смак театру, запах театру,</i>
Тарабарінов	<i>реальні відчуття</i>
Гринько	
Кравчук	<i>Театру СТАРШИХ</i>

Через Них реальне відчуття Тих, з ким працювали  
вони  
І в яких перейняли школу.

Вони – мій реальний зв’язок з Курбасом

Гірняком

Чистяковою

Блавацьким

Тягном

Станіславським

Б. Шефером.....

Старші – це частина мене.

Без цього ґрунту актор, як рослина без коріння.

Якщо не маєш,

Не носиш у собі зв’язок зі старшими,

Якщо не отримав від них Щось як дарунок,

Якщо не маєш того невидимого гачка,

Якщо не пригадуєш цих коштовних зустрічей з  
ними,

А через них з іншими –

Тривожний знак.

Бути уважнішим.

Даровано всім.

У кожного була і є

Існує тепер

Така можливість.

Просто вона пропущена.

Не почута.

Бути уважним!

Не пропустити!

## 9. ТРЕНІНГ (приблизно 1999 рік)

Практика духовна.

Тренінг – безкінечний процес пізнання,  
Пізнання себе як інструмента,  
Пізнання Того в собі, хто цим інструментом володіє (грає на ньому).

Тренінг – це повернення до себе.

Акція релігійна.

Тренінг = Гра = Молитва

Тренінг – це Зустріч.

Зустріч із собою (з ним)

Свідок	Я	-----	Він	Свідок	Я
Тіло	Ти		Його тіло		Ти
Голос	Ти		Його голос		Ти
Енергія	Ти		Його енергія		Ти

Тренінг – це Присутність.

Тренінг – це Пошук.

Хто Я?



Іншого рівня уваги,  
Витончення первинної енергії.  
Стає реальнішою і потужнішою роль “свідка”,  
Який спостерігає,  
Керує,  
Творить,  
У тілі і з тілом.  
Уже не сексуальний акт, а тривання любови у часі.  
Якщо Бог – це любов, то...

Коли актор вміє не знищити, а перетворити  
Енергію власних бажань і тілесних задоволень,  
Коли він здатний на це в часі тривалому,  
Тоді його існування буде наближене  
До навколобожественного,  
А акції його будуть сягати божественного.  
Такою є відповідь на питання –  
Чому актор – Жрець.

Для цього потрібне не лише бажання,  
Але ще більше – потрібен власний досвід  
Поводження з енергією любови.  
Здобути подібну якість –  
Робота тривала і  
Небезпечна.

Сексуальне бажання відкинути неможливо.  
Боротися з ним, не приймати його –  
Теж не є правильно.  
Я вийшов із нього,  
Воно джерело мого земного життя.  
Його треба прийняти.  
З ним треба співпрацювати.  
Сексуальне бажання – як вино –  
Може обдаровувати,  
Провадити у досі незнані світи,  
Розкривати,  
Виявляти нові, притаєні для людини  
Її власні якості.  
І, так само – як вино – це бажання  
Несе у собі велику руйнівну силу.

Гра зі своїми сексуальними бажаннями –  
Гра найкрутіша і небезпечна.  
Гра наркотична.  
Творча природа людини часто буває  
Заручницею такої гри.

## 11.

Коли на виставу прийшло  
десятеро глядачів,  
серед акторів постало замішання:  
грати чи не грати?  
Режисер дав їм можливість

вирішити самим.  
Більшістю голосів було вирішено –  
не грати.  
Через місяць ситуація повторилася,  
з тією різницею,  
що на виставу не було продано  
жодного квитка,  
і не грати виставу тепер  
уже вирішив сам режисер.

ГЛЯДАЧ, як складова театрального процесу,  
Той елемент, без якого Театр (за визначенням) не  
може існувати.  
Але...

Якщо робота актора над собою – це свідомий  
вибір,  
Якщо актор не зупиниться у власному поступі  
І Театр стане для нього територією пізнання влас-  
ної особистості,  
Територією відкриттів та вдосконалення,  
Тоді – АКТОР НЕ ДУМАТИМЕ ПРО ГЛЯДАЧА.  
Глядач, як і весь світ зовнішній,  
Перейде на маргінес його свідомости.

Той з акторів, хто запитує – а для кого тоді грати?,  
Хто спрямовує своє служіння у театрі на угоду  
публіці,  
Зрозуміти цього не зможе,  
І навіть більше – вважатиме це абсурдним.

Той, хто дійством творить свою молитву,  
Оспівує красу життя та смерті –  
Перестає відчувати потребу в присутності інших.  
Достатньою стає присутність самого лише Іде-  
ального.

ГЛЯДАЧ ПОТРІБЕН,  
АЛЕ НЕ АКТОРОВІ. Зрештою,  
Глядач приходиться до театру згідно з власною по-  
требою,  
Із власною цікавістю до того, що тут відбувається.  
Актор не має права розмінюватися на інтереси  
глядача.  
Він творить лише згідно зі своїм завданням,  
Яке постало перед ним з його сутности.

“Присутній” береться до уваги.  
Він опиняється на території дії  
І вже самою присутністю впливає на дію актора.  
“Присутній” певною мірою – лакмус,  
Він – свідок дійства.  
Якщо його нема – ТВОРЧИЙ АКТ,  
ЯК СЛУЖБА, МОЖЕ І МАЄ ТРИВАТИ.



Хвала життю та вічності не потребує показовості –  
 Бо насправді вона найчесніша і найвідкритіша.  
 Тоді гра дорівнюється акту релігійному (незалежно від жанру), енергія творчого акту приноситься в жертву не людям,  
 А суті невидимій, вищій,  
 Можна сказати, божественній.

Театр, як і людина, поєднує в собі  
 Святе і Грішне,  
 Інь і Янь,  
 Небо і Землю.  
 Говорити тільки про святе – прийдеш до амвону і ладану,  
 Говорити тільки про грішне – опинишся у борделі.  
 Як рухатися, щоб не перетворити Театр на базарні торги?

**12. У роботі над роллю**  
**БІЛЬШІСТЬ ВІДПОВІДЕЙ** на питання,  
 що виникають,  
 Містяться В ТЕКСТІ матеріалу (і ролі зокрема).  
 Знайти ці відповіді може актор сам,  
 Щоб не вичікувати їх від режисера та інших,  
 І щоб не мучити власні мізки (бо не в мізках справа)

Вдивляйтесь у текст,  
 Постійно бути з ним,  
 Вчити  
 І вислуховувати механізми його складання.

Механічне заучування тексту нічого не дає,  
 Нічого не відкриває.  
 Терпіння  
 І зосереджена праця.  
 Сенс цієї праці у пошуку ключа.  
 Має значення все:  
 Кожен знак, кома, крапка,  
 Кожен наголос і сама побудова речення,  
 Ремарка і пауза,  
 Закладені у формі тексту ритми  
 І характери діалогу...  
 Текст відкриє секрети свого складання.  
 Текст відкриє задуми автора.  
 Текст може поділитися з актором своїми тайнами.  
 І це, напевно, процес конфіденційний.

Не все, що відкривається, можна довірити іншим акторам  
 І навіть режисерові!  
 Кожен актор, який шукає, знайде свій,

Тільки свій власний ключ до образів, думок та асоціацій.  
 Деякі, розкриті актором механізми та секрети драматургії,  
 Можуть залишатися його особистою таємницею назавжди.

Таїна має велику притягальну силу.  
 Таїна приваблює.  
 Мати таємницю, щось знати, –  
 Не означає бути закритим.  
 Навпаки.  
 В акції таїна почне промовляти найголосніше,  
 Але своєю, особливою мовою.

Часто кажуть “не чути!”  
 І актор починає кричати.  
 А йдеться не про силу звуку.  
 Актор не має що сказати.  
 Йому не відкрився текст.  
 Або: актор впадає в певний емоційний стан,  
 В якому легше позбутися тексту  
 (Особливо коли тексту багато).  
 Це також наслідок формальної праці з текстом.  
 Або: текст чути, але він не звучить –  
 Він безбарвний, незрозумілий, неясний.  
 Не народжені образи.  
 Не знайдено механізм.  
 Бо не було праці з текстом.

ТЕКСТ – ЦЕ ФОРМА,  
 ТЕКСТ – ЦЕ МУЗИКА.  
 В кожному матеріалі – особлива і оригінальна.

Коли актор пригадає текст, повторює його перед виставою чи пробою,  
 Він часто робить це через завчену, зафіксовану інтонацію та реакції.  
 Проба ще не почалась.  
 Актор просто повторює текст.  
 Але він звучить так, як звучав колись,  
 Або буде звучати, коли розпочнеться акт.  
 Відбувається підміна.  
 Між авторським текстом і завченою інтонацією актора велика різниця.  
 (Ось чому – часто буває – варто актору поламати зафіксоване звучання,  
 Текст починає випадати).  
 Це свідчить про те, що в пам'ять актора лягла інтонація, форма звучання.  
 Вона завжди фіксується легше і швидше, ніж прихований сенс і зміст тексту.  
 Повторюючи завчену інтонацію, актор позбавляє себе можливості

Зустрітися з текстом як таким, “пробудитися” до нього.

Вчити і повторювати текст ОСМИСЛЕНО.

Цьому допомагає безбарвне, безвідносно повторювання.

ФОРМА і МУЗИКА тексту належать акції (пробі або виставі)

### 13.

Сьогодні на репетиції я бачив актора,  
яким керував мозок.

Уже не перший раз і не одну репетицію  
мізкам вдається запанувати над тілом і духом.

Актора охоплювала чортівня  
від суцільного нерозуміння того,  
що відбувається в процесі репетиції.

Мізки на очах у всіх спотворювали  
людську душу,

перетворювали актора в монстра.

Завдяки їм актор втрачав голову  
(хай як парадоксально це звучить)

#### ТІЛО – ІНСТРУМЕНТ АКТОРА.

Тіло виконує волю актора.

Голова, очевидно, – частина тіла.

Така сама як і рука, нога, шия, палець.

Голова актору потрібна.

А от мізки в процесі роботи можуть дуже заважати.

Мізки важко підкоряються волі.

Вони більше налаштовані підкорювати все собі.

Мізки егоїстичні, безбожні, конфліктні.

Залізною логікою вони накривають творчий імпульс.

Інтуїція, чуття ховаються від них глибоко в живіт,  
Як миша від kota.

Багато знати,

Багато читати,

Розмірковувати і аналізувати актору необхідно.

Але не менш необхідно

Вміти ДОВІРЯТИ ЗНАННЯМ ЖИВОТА І СЕРЦЯ.

#### 14. У БЕЗДОГАННІЙ ПРОБІ НЕБАГАТО КОРИСТІ.

Закрадається відчуття,

Що уже вмієш,

Знаєш як...

Що ти є Щось!

Самовдоволення і –

Заспокоєність поруч.

Сама думка, що ти зіграв блискуче

Буде причиною поразки в наступній пробі.

Відчуття дуже добре зіграної вистави чи проби – підступне.

Воно здатне присипляти в акторі

Потребу постійного пошуку.

#### ЗІГРАНЕ З НАТХНЕННЯ ТРЕБА ЗАБУТИ.

Відпустити.

Подякувати Богові й усвідомити свою малу причетність до цього акту.

Готуючись до наступної проби, будь особливо уважним.

Бо наступна проба, якщо поклався на натхнення,  
Як правило, помститься за заспокоєння і само-впевненість.

Навпаки – невдала проба.

Внаслідок чесних намірів і зусиль

Невдача буває значно кориснішою.

Вона спонукає до подальших шукань.

Важливо тільки не впадати у відчай,

Не розчаровуватися в собі,

Не картати за це когось.

Подібні реакції – це радше хвороба, ніж муки творчості.

#### 15. ПОСЕЛИТИ ТЕКСТ У СОБІ –

Все одно, що вчитися говорити наново.

Адже не достатньо лише тримати його в голові?!

Акторський текст потребує осмисленої вербалізації.

Він має ожити в серці

І прорости крізь форму губ, язика, горла.

Кожне слово відкривається наново,

Ти вимовляєш його ніби вперше.

Звучання слова, над яким зазвичай не замислюєшся у побуті,

Починає своє нове народження.

І ти наново переконаєшся,

Що на цьому місці має бути власне ЦЯ літера,

Власне ЦЕЙ наголос.

І десятками разів втомлюєшся перевіряти

Єдино вірну форму авторського слова.

Кожна нова роль – це лякливе і смішне повернення

До вихідної позиції.

Лякливе – бо попереду знов невідомість,

Смішне – бо знову бачиш у своїх руках орфографічний словник

Простих українських слів.

Знову школярик.

Знову учень першого класу.  
З тією лише різницею,  
Що відбувається не виховання свідомости,  
А свідоме виховання.

#### 16. СОН ХОВАЄТЬСЯ В КІНЦІВКАХ РУК, НІГ І ДИХАННІ.

Як хочеш прокинутися – дай навантаження на руки,

Які долонями лежать, наприклад, на підлозі.

Слухай, що відбувається з тілом.

Долучи дихання.

Слухай дихання в тілі

І те, що відбувається з тілом.

Сядь.

Поклади долоню на підлогу, другою розітри зовнішній її бік,

Далі вгору, до плеча.

Те саме зроби з другою рукою.

Усвідом своє дихання,

Послухай свій вдих і видих, павзу між ними,

Різні ритми дихання.

Дихай руками.

Збільшуй амплітуду вдиху і видиху,

Від присідання (можливо, лягання на підлогу)

До найвищої точки вгорі,

Куди можуть сягнути пальці рук.

Послухай, як дихання наповнює твоє тіло.

Особливо задню його частину – спина, хребет.

Якщо хочеш добре прокинутися – роздмухай хребет.

Послухай його гнучкість в різних позах, нахилах, згинах.

Вдихай не повітря.

Уявляй, що вдихаєш живу масу,

Густу енергетичну субстанцію.

Вона збагачує організм.

Не поспішай!

Ранкове прокидання – це молитва.

Ноги.

Помолися ногами “як Аллаху”,

Потім разом з Буддою,

Іще як Христові (ногами!)

Додай біг за Мойсеєм (хай і на місці).

Послідовність не має значення.

Не поспішай!

Танець Крішні танцюй серед дня.

17. Я ніколи не зможу пізнати до кінця законів, за якими живе МОЄ ТІЛО. Тіло – це незбагненна споруда – як пише Інгеборг Бахман – з палатами клітин, лабіринтами, мозаїчними зображеннями зниклих мітів... Я поселений Богом у субстанцію, яка живе за дуже

складними правилами, і живе незалежно від мене. Тисячі процесів у тілі, які відбуваються одночасно, без нашої на те волі: Перетворення повітря, води, їжі; легені вдихають і видихають самостійно, серце само б’ється, без мого усвідомлення, внутрішні органи (печінка, шлунок, підшлункова, жовчний міхур...) виділяють речовини, про які я нічого не знаю, і виділяють саме в таких сполученнях і кількостях, які потрібні тілу для виживання. Зрештою, тіло само, якщо тільки ми не гвалтуємо, вирішує, коли йому треба зупинитися. Якщо тілу не заважати жити, а слухати і чути його справжні потреби, з любов’ю ставитися до нього, і, зокрема, до кожної його частини, то все найосновніше, найскладніше, ті найтонші і такі недоступні для нас життєдайні процеси тіло з вдячністю виконає для нас без принуки. Саме моє тіло даруватиме мені радість і смак земного життя, щодень і щохвилини. Тіло дарує мені свої безкінечні можливості, якщо я не порушую його правил. Воно скеровує дихання, а через нього “емоцію” серця і крові. Воно допомагає піднятися в духові. Воно дарує потужність і якість енергії, здатне своєю чутливістю творити стан душі і душевних переживань.

Я маю усвідомити, що сам я – гість мого тіла.

Треба докладати зусиль,

Бути уважним,

Щоб ПЕРЕБУВАТИ В СВОЄМУ ТІЛІ БАЖАНИМ ГОСТЕМ.

Мав розмову з режисером. Той активно пропонував перебиратися до Києва. Обіцяв, що допоможе з пропискою, влаштує у театр і до університету на викладацьку роботу, щоб я мав пільги при отриманні квартири, ... Довга розмова. І жодного слова про якийсь творчий проєкт, про якусь конкретну роботу. Таке складається враження, що найголовніше в цьому житті – перебратися до Києва за будь-яких обставин. І більшого щастя немає.

Спершу, звичайно, доведеться потинятися по гуртожитках або пожити у друзів, чи то у випадкових добрих людей, комусь впасти на хвіст з пропискою, потім викладати в театральній вищій школі (ще не знати кому?), щоб стати пільговиком, років за п’ять, як верх щастя! – отримати квартиру, – звичайно, всі п’ять років при тому активно заробляти, як усі в Києві роблять, в рекламі, на радіо і телебаченні, в концертах і ще якихось акціях, а якщо фортуна всміхнеться, то в кіно!; паралельно брати участь у виставах – різних, усіляких, де пощастить, про які ти іще не знаєш; висуватися на “Пектораль”, щоб і в Києві знали, що є такий О-ГО-ГО!!!

А ПРО ЩО?! НАВІЩО?! ЖИТИ, РОБИТИ – НІ СЛОВА!

---

Сиджу на столі, якомусь, з якоїсь вистави. Стіл відпочиває. Не його вистава. Тепер показують листування Чехова з Лікою.

Мала сцена. Зовсім маленька.

Великі актори. Дуже великі. Величезні!

Говорять, усвідомлюючи свою велич.

Стараються. Дуже.

Вимовляють кожен склад. Інтонують кожне слово – Виразально розмальовують.

Можливо, старанно відробляють свої ставки?

А можливо... усе це відбувається лишень зі звичайнісінького страху

перед простим людським листуванням, спілкуванням тих, хто любить, ревнує, страждає.

Суцільне намагання відтворювати написане НЕ-просто і НЕзвичайно.

Елементи гри, що іноді з'являються, вселяють надію,

але їх не припиняє переслідувати це занудне інтонування.

Лізти зі шкіри – не найкращий спосіб продемонструвати своє акторське обдарування.

А, здавалося б, тільки того й треба, що розповісти про себе, так чесно,

як можливо тільки на сповіді.

Страшно уявити – так говорити і спілкуватися в житті з жодного погляду не видається можливим.

Божевільні існують органічно, через що, зрештою, завжди цікаві.

У театрі з точністю до навпаки.

Чому?

---

**18. Не персонаж для актора**

А актор для персонажа

Не ми вибираємо ролі

А ролі вибирають нас

І тоді це правильно

Брати роль на себе – обманутися

Потрапити в роль (випадок, коли вона знайде тебе) – вірний знак.

---

Щоб полюбити цю землю

Треба стати в Бозі

Бо коли людина вірить

Коли вона в молитві

Земля для неї стає такою маленькою

І тоді людина може тішитися нею

Як прекрасною квіткою

Поміж своїх долонь

---

Я поки що не заробив собі на власне помешкання.

Мені запропонували купити землю.

Але це так смішно звучить:

Купити землю.

---

До лікаря приходять пацієнт і каже:

– Докторе, мені сумно.

Доктор відповідає:

– Нема питань. У наше місто приїхав дуже відомий клоун. Підійть. Він вас розсмішить.

– Докторе, але ж я і є той клоун.

**19. СИТУАЦІЯ, КОЛИ АКТОР НЕ ДІЄ ЯВНО (фізично), АЛЕ Є ПРИСУТНІМ У СЦЕНІ, Коли він є стороною приймаючою.**

Увага глядача у цей момент, можливо, сконцентрована на інших акторах,

Які діють активно. І тоді мені, акторові, який перебуває в позиції присутнього,

здається, що я можу відпочити, розслабитися, не діяти, просто перечекати і дочекатися “своєї” сцени.

Спадає на думку стара історія – як корифей вчив молодого актора граги:

“Тут я виходжу на кін і граю, а ти стоїш збоку.

Тоді ти виходиш на кін і граєш, а я стою збоку”.

Питанням залишається – ЯК стояти збоку? ЩО я роблю, коли нічого не роблю?

Такі місця найскладніші в ролі.

І НАЙВАЖЛИВІШІ !!!

Бо основна робота закладена в них.

ТОТАЛЬНА ПРИСУТНІСТЬ – відчуттєва, осмислена – В ІСТОРІЇ, яку складають інші, дає можливість:

1. підтримати гру моїх партнерів (тримаючи атмосферу своєю увагою, енергією),

2. у потрібний момент легко її продовжити самому.

Досвід показує, що робота набуває особливої енергетичної якості не тільки тоді, коли актори уважні на сцені, а й тоді, коли вони продовжують “тримати матеріал” за лаштунками.

Зони зовнішнього недіяння – це особлива робота актора.

Слух і присутність в ситуації, яка відбувається ТУТ і ТЕПЕР.

---

ЖИТИ СВОЄ ЖИТТЯ,  
не залізити в пасьянсний розклад  
не втрапити у стереотип  
не стати персонажем чужої п'єси  
не стати персонажем взагалі  
зіграти трагікомедію, без назви  
яку пише її власний автор  
не для повтору  
і піти  
не лишивши слідів  
в НІКУДИ  
як пішли інші  
в НІЩО  
стати НІЧИМ  
розчинитися у магічному, вічному, неосяжному  
Небутті  
не бути  
дочекатися найвищої радості  
і прийняти як дарунок  
СВОЄ ВІЧНЕ НЕІСНУВАННЯ

**20. ДИХАННЯ** актора – як пензель в руках маляра.

Затримка  
Глибина,  
Частота, інші якості –  
Це можливість акумулювати енергію і скеровувати її.

Ритм дихання  
Пульс,  
Кардіограма серця – “чорна скринька”  
шифр  
показник рівня  
точності актора.

При існуванні в роботі актора партитури звуків та слів,  
партитури рухів, жестів,  
мізансцен,  
Не може не існувати партитура дихання –  
Індикатор виконання.

**21. Декілька сенсів акторського тренінгу:**

Зустріч і робота зі своєю РЕПТИЛІЄЮ – дослідження, опанування, удосконалення своєї тварини.  
Вона, не я, має справжні знання про мене і світ, справжні чуття, емоції.

Суть не у швидкій зміні вправ, а у ТРИВАННІ і ВИЧЕРПУВАННІ кожної.

Суть у СЛУХОВІ  
Суть у ТРИМАННІ енергії та її ТРАНСФОРМАЦІЇ.

Коли до вправи долучається відкритий погляд, контакт ( очі, вуха, дотик, енергія), виникають ОБРАЗИ і ГРА з ними.  
Образові мало виникнути, він мусить втілитися.  
Це коли тіло існує у ньому тотально.  
Образ втілюється у грі.  
Гра ніколи не буває наодинці.  
Це завжди робота з ЧИМОСЬ, з КИМОСЬ, з УСІМА.

ЙОГА руйнує гру. Гра зникає.  
Хоча, заняття йогою осібню від акторського тренінгу є дуже корисними.  
Йога повертає до себе.

04.09.2009 р.

Все, що оточує моє тіло, весь цей великий, неосяжний світ, з його незбагненою матерією, з кольорами, запахами, звуками, з хаосом енергій, які всім цим рухаються, з космосом, де, здається і є Бог, і зірками, до яких нам тягнутися сотні і тисячі світлових літ, і саме моє тіло, з його бажаннями і формами ... все моє життя у цьому світі ніщо інше, як Велике Відволікання від того, що завжди є поруч, і на що ми ніколи не звертаємо уваги, бо прикуті прагненнями свого тіла до всього, що рухається, сяє і множить (як метелики, що летять на яскраве сяйво ліхтаря). А весь цей яскравий світ і існує лише для того, щоб почути величну і незмінну

ТИШУ. ВІЧНІСТЬ.

Вічність, де я справжній,  
Вічність, з якої маю дозвіл на гру, яка називається “життям”,  
Вічність, в якій я, навіть не помічаючи цього, перебуваю і зараз.

Ця велична тиша і спокій, де ніщо не рухається, ніщо не змінюється,  
не бажає, не прибуває і не зникає – є велике НІЩО – моє справжнє помешкання.

Моє справжнє “я”. Моя справжня відсутність.



Андрій ПРИХОДЬКО

## “ФРЬОКЕН” : МИСТЕЦТВО САМОВІДДАЧІ

Вистава “Фрьокен” (Києво-Могилянський Театральний центр “Пасіка”, реж. А. Приходько) була представлена в рамках Міжнародного фестивалю сучасного мистецтва “ГОГОЛЬFEST” 18 вересня 2009 р. В рамках полідисциплінарної програми фестивалю, що обіймає сучасний театр, музику, аудіо-візуальні мистецтва, літературу, артгаус та документальне кіно вперше за багато років відбувся шоу-кейс українського театрального мистецтва для продюсерів російських та західних фестивалів. Поряд з поставами академічних сцен (“Ленін Love. Сталін. Love” – режисер А. Жолдак, “Гравці” – режисер О. Ліпцин, “Гамлет” – режисер Д. Богомазов) та масштабних постановочних проєктів лідерів незалежного театрального руху (“Сни покинутої дороги” – режисер В. Троїцький, “Underground” – режисер П. Васкас) легендарною виставою Берегівського театру (“Убивство в соборі”, режисер – А. Віднянський) були представлені незалежні групи та постанови київських камерних сцен (проєкт “Сволота” – режисер А. Білоус, “Розпусник” – режисер О. Крижановський, “Жінка з минулого” – режисер Д. Богомазов). Виставу “Фрьокен” можна назвати наймолодшим з представлених проєктів. Вона не вражає ані складною декорацією, ані розкішню костюмів, ані складним використанням мультимедійних засобів. Її розкіш в іншому – в первісній театральной ситуації. “Фрьокен” якнайліпше відповідає мінімалістичній формулі П. Брука: щоб виник театр, необхідні лише три речі – порожній простір, людська енергія та тиша. Комунікація: глядач-актор тут екстремальна. Актор виходить грати на абсолютно порожній кін, з чотирьох боків оточений глядацькими лавами. Вистава, зіграна студентами Києво-Могилянської Академії – добрий урок професійної етики, брак якої виразно відчувається в українському академічному театрі. Етики, яка полягає в фундаментальному для фаху понятті “мистецтво цілковитої самовіддачі”.

“Для мене актуальне те, що є одвічним”

Андрій Приходько. Любов як метод // Дзеркало тижня. – 2004, 29 вересня – 1 жовтня.

**Марія Ясінська:** Мені здається, те, що ми вчора побачили, було відчайдушною спробою ігрового театру? Чи це дійсно так? На яку методологію Ви спираєтесь?

**Андрій Приходько:** Дуже шкода, що ми говоритимемо про вчорашню виставу: вона абсолютно не прозвучала. Вистава, як і пісня, має прозвучати. Вчора вона нагадувала пожований пельмень. Ми не випробували звук, і все перетворилося на суцільний гул, не було чути нічого, окрім волання. Я сам, якби був глядачем, такого б не витримав. Мене дивували герої, що додивились усе до кінця.

**М. Я.:** Ви занадто самокритичні. Проблема була пов’язана з простором?

**А. П.:** Ні, це наша провина. Можливо, цей простір ще не дуже прилаштований, але він дуже манливий, дуже привабливий. Він

надзвичайно подобається мені навіть у такому стані. Справді, його можна використовувати для дійства в будь-якій стадії. Я дуже радий, що все відбувається саме в Арсеналі. Його треба чимраз більше і більше наповнювати, намолювати, як намолюють церкву. Тут є якась особлива архітектура простору, не в сенсі стін, а в сенсі повітря – “архітектура повітря” – воно стає потенційним, вагітним, провокативним.

**М. Я.:** Зазвичай “Фроекен” тихіша?

**А. П.:** Ньюансованіша. Вчора актори спазматично намагалися десь чогось добитися, і не змогли подолати цей гул. Але для нас це принципова вистава. Нещодавно ми грали її просто неба у Ворохті, і там вона, як на диво, набула раптом такого... наповнилася, наче вітрило.

**М. Я.:** Стріндберг зазвичай сприймається в рамках натуралістичної, принаймні, глибоко психологічної традиції. Ви граєте його в абсолютно порожньому просторі і послуговуєтеся зовсім іншим підходом – чи не відчуваєте спротиву матеріялу?

**А. П.:** Спочатку формат, в якому існує ця вистава, був лише способом розібрати п’єсу. Але потім здалося: а чому ні? Чому, якщо Стріндберг вимагає натуралізму, а будь-яка, навіть найкраща декорація, завжди лишиться декорацією? Що є натуральнішим за трьох людей і стосунків між ними? Тому, якщо судити не з вчорашньої вистави – так, нам здається, що це театр ігровий. Принаймні, нам би того хотілося; гадаю ми рухаємося саме в той бік. Можливо, це самообман. Але судячи з інших, не вчорашніх проб, траплялися моменти, що творили справжній ігровий театр.

**М. Я.:** Що дозволяє виставі витримувати такі зовнішні трансформації?

**А. П.:** Це може здаватися навмисно шокуючим, але так воно по суті: театр – це секс. Дуже тонка взаємодія поміж людьми. Вистава – процес налаштування стосунків з дуже конкретним глядачем. Як наша з вами розмова: з вами вона буде така, з кимось іншим – зовсім інакша. З одного боку, я не смію зрадити собі, але водночас мушу відчувати, який може бути контакт саме з вами, в якому саме ми місці. В цій ситуації, я маю говорити так, в іншій – інакше. Ти маєш налаштуватися на конкретного глядача, щоб потім разом з ним зануритися в цей світ – світ брутальний і поетичний, витончений і агресивний – різний. Саме тому величезне значення має початок. Коли нічого немає. “Отже, домовимось, що ми заграємо”. “У нас стіни ось такі, драматург вимагає пірамідальних тополь. Ну, що ж, цілком добрі пірамідальні тополі! Чи ви згодні на це?” “Це – переговорна труба. Скажіть: добрий день. – Добрий день”. Дуже класно, коли на початку вистави хтось відгукується на пропозицію гри, і в актриси, яка починає виставу, зав’язується жи-

вий контакт з публікою. Такі начебто “ігри” насправді не позбавляють занурення в дуже болучі проблеми. Люди можуть шепотіти один одному щось на вухо, і буде цікаво, а десь на відстані, в горах, вони мають голосно перегукуватися. Поезія є і в тому, і в тому. Коли існує контакт, кожен подих, кожен натиск або затримка викликає спорідненість. (Вчора цього не відбулось. Зате було у Ворохті. Там дивна штука сталася. Передгір’я. Ми грали на вулиці. Навколо сидять глядачі. І видно, як на нас стіною насувається дощ. Уже впали перші краплі, а люди не рухаються: дивляться то на акторів, то на дощову стіну. А потім нас накриває злива. Ми не дограли три хвилини. Люди схоплюються зі своїх місць, щоб тікати, і не біжать – тупочуться на місці й питають: “Чим закінчилося? Розкажіть, будь ласка, чим закінчується?” Ми кинулися збирати речі, бо вже не встигали на потяг до Івано-Франківська. Виходимо, а злива за кілька хвилин скінчилась, і всі повернулись на свої місця і просять: “Дограйте, будь ласка”.

**М. Я.:** “Фроекен Жулі” одна з найскладніших п’єс світової драматургії. Чому Ви обрали для роботи саме цей матеріал?

**А. П.:** Нашим першим проектом була вистава “Аз” за шкільною драмою, написаною в Києво-Могилянці в XVII столітті. Це розкішний зразок барокової драми, яка писалася не так для театру, як для розігрування біблійних сюжетів. Малознаний, але абсолютно блискучий пласт драматургії. Він створювався без того оскоплення, яке було в XIX сторіччі, коли українцям дозволялося писати тільки на сільські теми. Вони ж спирались на світові зразки, мали за орієнтири грецьку та європейську драми. Писали німецькою, грецькою, польською мовами. А “Ужасная зміна сластолюбиваго життя...” була написана, як тоді казали, “людською мовою”. Автор її невідомий, і що цікаво – п’єса зберігалася в московському переписі. Як ви знаєте, в час, коли існувала Києво-Могилянська академія, в Москві академії ще не було. І коли до Москви запросили викладачів Києво-Могилянки, їдучи, вони захопили для московитів усіляких сюрпризів та подарунків. Взяли з собою найкращих спудеїв, і серед різних див, які привезли до Москви, було таке ще небачене там диво як вистава.

Це п’єса за біблійною притчею про багатія і Лазаря. Там стільки фантазії, що “Гаррі Потер”, “Хроніки Нарнії” і “Володарі кілець” просто відпочивають! Принаймні, вони з’явилися на 300 років пізніше. А там все починається з того, що на семиглавому змії до Царя цього світу з’являється Сластолюбіє. Дія відбувається в цьому і в тому світі, до і після смерті. Там є й алегоричні, й дуже побутові ситуації. Палітра для фантазії просто дивовижна. І коли мене запросили до

керівництва Театральним центром Києво-Могилянки, я подумав: а що ж цим не скористатися? І чому ж не зробити все так, як тоді, коли це грали не професійні актори, а спудеї? Чому ж такий шикарний матеріал не оживити в Києво-Могилянці, звідки починався український театр?

До цього я, власне, ніколи не займався аматорами. Отримуєш чудовий спосіб потішити себе і свої амбіції: люди виходять в костюмчиках, їм плескають, і на тому вони задовольняються. Бо коли існує щось більше, воно перестає бути аматорством. Але це був проєкт, де ми шукали, як в оці старі бурдюки залити вино сучасне.

А потім мусили було робити наступний крок, і я сказав їм: ви молоді, вам усім до 25 років. Є п'єса – абсолютно протилежна цьому первісному театру на біблійній основі. Власне, я запропонував “Фрьюкен Жулі” багатом. Але тільки ці троє – Вікторія Шулікова, Сергій Довгалюк, Роксолана Мудіна – виявились спроможні залишитися влітку на репетиції, які тривали з 11 ранку до 11 вечора. Вони самі перекладали. Не знаю, чи вчора було чути, що там звучить три українські мови. Це теж дуже важливо. Це не зумисна вигадка. Українська мова може бути різною. У нас стільки регіонів, стільки діалектів, і коли ти використовуєш весь існуючий потенціал... В американських театральних школах неможливо грати Теннесі Вільямса або Фолкнера без південного акценту. Чому ми не використовуємо наших можливостей?

Ми розставили стільці і почали розбиратися в п'єсі. Зовсім простий механізм почав прорізати і проявляти ігрову структуру. Виявилось, що може виникати театр без милиць. І ми вирішили: а чому не заграти виставу саме так? Звичайно, досить ризиковано. Якщо ти помилився, порятуватися дуже важко, бо ти не прикритий нічим: ані декорацією, ані музикою, ані світлом. Але хіба не можна зробити цікаву, соковиту, рельєфну виставу і без цього всього?

**М. Я.:** І все таки, чому саме Стріндберг?

**А. П.:** Стріндбергова п'єса вимагала від них зовсім інших правил гри. Вона замішана на сексуальності, на зіткненні, на агресії, на пошуку, в ній є і верхи і низи – в ній є абсолютно все. Взагалі, коли пробуєш нову п'єсу, не цікаво просто розповісти чергову історію. Це завжди відкриття зовсім іншого коридору, іншого театального простору. Так було, коли я намагався поставити “Шакунталу”, і з “Легендою про Фауста” – до-гетівською, первісною, балаганною і наївною. Виникає новий Всесвіт, інші правила існування. Кожен реалізований проєкт – як можливість іншої форми життя. Як подих, як квартира в замкненому просторі, куди потрапить свіже повітря, яким ти наповниш свої легені. Так і з Фрьюкен. Вона як статеве дозрівання.

Як на мене, я б починав театральну освіту з барокової драми. Станіславський – шалений дядько, божевільний, до кінця життя шукав і не давав собі спокою. Але ж з тим набором освіти, який нам пропонують, цілий пласт театру лишається для нас чужим та незанимим. Я вчився у Дніпропетровському училищі, в Московському ГПІСі, потім сам викладав у Театральному інституті імені Карпенка-Карого. Я знаю, що наприклад, драму східну, драму японську, балійську, театр “Но”, Катхакалі у нас ніде не вчать. Повз це пролітають. Все це лишається для нас абсолютно незанимим. Але, дивна штука, занурюючись у східну драму, я зрозумів, що коли б ми починали виховання з нашої барокової драми, решта світу не була б для нас настільки чужою. Бо це драматургія одного Всесвіту, полюсу. Вона дуже подібна не лише з теософського погляду, а просто з людського, наївного та дитячого: є Персона і Бог. І Всесвіт між цими полюсами. І все в цьому Всесвіті. Чому в театрі “Но” актори так пересуваються? Це рух непобутовий. Він підкреслює, що всі п'єси театру “Но” – на межі між життям і смертю. Актори Катхакалі займаються з семи років і навіть змінюють структуру колін, щоб ноги стояли інакше. Матеріал шкільної драми дуже подібний. Як діти, не маючи комплексів, дуже швидко переходять з однієї мови на іншу, якщо у них є можливість контакту, практики, так і ми, почавши з такої драматургії, не сприймали б цей світ наче чужий. Драматургія, що дає контакт – вертикаль. В індійських танцях дуже важливо весь час відчувати маківкою оцей потяг туди – до богів. Усе відбувається через плавність, але існує контакт – вертикаль як орієнтир.

“Фрьюкен Жулі” – зовсім інша моторика, інша природа, інші реакції, інша відвертість. Вона створює горизонталь поміж людьми. А оскільки у Всесвіті відсутнє земне тяжіння, не має значення: це горизонталь чи вертикаль. Вона все одно одна – вектори протилежні. Тому пропозиція була саме така.

**М. Я.:** Як Вам здається, наскільки Ваша вистава вимагає розуміння світового театального контексту?

**А. П.:** Контекст допомагає відчувати відтінки смаку. Але вистава мусить відбуватися тут і зараз. І лише якщо вона відбулась, має значення розуміння контексту, якихось паралелей, контрапунктів і всього іншого.

**М. Я.:** Ви авторитарний режисер?

**А. П.:** Треба запитати в акторів. Я ж то думаю, ніби я такий демократичний та цікавий, такий лагідний (*сміється*). А ще в мені що погано – я за першою освітою актор і на репетиціях граю. Якщо я все тягну на свої прояви, це дуже погано. Допомогати проявитися тій природі, яка є в актора – ось що бажано. Іноді



акторам треба відчувати, ніби вони їдуть за чиєюсь сильною спиною. Іноді ж навпаки – треба почуватися вільно. Не знаю... Боюся, що часом перегиною палицю. Але ідеал мій – режисер неавторитарний. Пригадую, читав колись, як режисер-викладач радив колезі, який уперше мав ставити виставу: “Сам проявляйся менше. Дозволяй більше проявлятися іншим”. Бо не раз буває, коли актори виходять після репетиції позіхаючи та потягуючись, а режисер вибігає весь червоний та спітнілий, бо награвся за всіх. Такого не хочеться. Хочеться бути хорошим і професійним, а вже що виходить...

Зрештою, якщо ти приводиш акторів до усіма бажаного кайфу, тобто до успіху, визнання, контакту з публікою, приводиш будь-яким шляхом, вони тобі пробачають геть усе, що завгодно. А якщо ні – хоч який ти був лагідний та мудрий, якщо плід ваших стосунків не призводить до гармонії з глядачем – нічого тобі не вибачать. Така штука, я думаю.

**М. Я.:** Чи Ви досі визначаєте для себе Вашу групу як театр аматорський?

**А. П.:** Ні. Ці люди пройшли майстер-класи, вони існують у режимі, який, я гадаю, не знайомий більшості акторів, які вважають себе професійними. Я не певен, що багато наших акторів знають досвід щоденних дванадцятигодинних репетицій. Мої люди знають. До того ж, вони пройшли через заняття з “дель арте”, вуличного театру, ми пробуємо залучати принципи айкідо, побудовані на основі використання енергетики партнера. Є чудовий гурт “Божичі”, він співпрацює з нами у виставі “Аз” і провадить для нас заняття зі співу... Розумієте, їхня відданість справі... Звичайно, всі ми люди, іноді хибимо. Але мені не хочеться бавитися з ними в гру “ми – аматори”. До них інші вимоги. Або ми робимо якусь справу на сто відсотків, або не займаємось самозадоволенням. Графоманство – небезпечне. Тут треба чути і треба вміти досягати резонансу. Якщо розказати про пісню – вона не зазвучить. Так само з виставою. Потрібен резонанс. Треба шукати і знаходити. Я не можу сказати, що ми вже це вміємо, але принаймні маємо в своїх орієнтирах. Звичайно, ми можемо схибити, і до своєї мети не дотягнути.

**М. Я.:** Яка Ваша думка про українську театральну освіту?

**А. П.:** Мені здається, дуже важливо, щоб у Києві існував не лише такий Університет Карпенка-Карого. У нас усе статичне, і 99 відсотків викладачів або ніколи не працювали в театрі, або дуже давно забули шлях до живого практичного театру. Часто вони мають комплекси, й реалізують їх, пригнічуючи або керуючи молодими організаціями. Із будь-якої школи можна витягнути позитивне, але дуже важливе існу-

вання альтернатив. За часів мого навчання у Москві діяло чотири офіційних театральних заклади і один кінематографічний, що вже змушувало ворухитися та бути неспокійним. А тут усе спокійно – всі з одного гнізда.

**М. Я.:** Де особисто для Вас лежить критерій професійності?

**А. П.:** Не знаю. Навіть в Академічному театрі Франка, де я працюю, є купа проявів непрофесійності. Здається, це радше питання гармонії. Якщо тебе заідає твоє Его, і для тебе вимоги гармонії стають менш важливі, ніж власне Его, ти просто зраджуєш, і планка опускається. А професійний, непрофесійний... Скільки я знаю народних артистів зі всякими званнями, які... Може, це там, де тобі цікаво... Чому хороші актори насправді дуже прості? Мені здається, людина – як сопілка, в яку дме Бог. І справа тільки в тому, щоб себе від “внутрішнього целюліту” очистити настільки, щоби коли Бог дмухне в тебе як у сопілку, був простір для мелодії, для звуку. Нам треба себе очистити. І в театрі. Мені було дуже радісно, коли я знайшов у Гротовського те, що я, як мені здавалось, відчував. Він пише: “Я не навчаю нічого нового”. В нас усе вже є. Від Бога. Тільки треба дати прозвучати цій мелодії, цій природі. Професійність – орієнтир туди (*показує вгору*). І тому професійні актори дуже прості. Через них... це відкрита природа. Вони слухають дуже уважно. А чим менш професійні актори, тим більше їхне “Его”. Їм треба надиматися. Як жабка, маленька тваринка, якій треба себе показати, і вона надимається, званнями обвішується, блищить, щоби ледь не луснуть. А йому нічого такого не треба. Він цікавий до природи, до Божественного. Оце, мені здається, професіоналізм. Він у цьому.

Ремесло може бути будь-яке. Навіть чоботар своєю роботою може складати молитву до Бога. Бо він робитиме це так гармонійно, що воно буде як мандала, яку складають, а вона створює гармонію. А тим паче ми у своїй професії, в своєму ремеслі.

**М. Я.:** Яким Ви бачите майбутнє своєї групи? Чи сприймаєте її як сталу театральну трупку?

**А. П.:** Розумієте, я ще не можу, на жаль, забезпечити їх так, щоб вимагати. Тут і фінансування, й інші речі. Професія має певні правила гри. Ти маєш заробляти своїм фахом гроші. Грошей вони поки що не отримують. Потрібно набрати той багаж, той базис, який згодом почне приносити тобі віддачу. Уже щось приносить. Та й відеокамеру, порохотяг для прибирання на репетиціях вони купували за гроші, зароблені виставами. І в цьому була якась адекватність, бо це не ті гроші, які дала мама чи дирекція. Ні, вони заробили це своїми виставами. Зараз для нас дуже важливо повезти наші дві вистави до Москви. Це й

реалізація моєї ідеї з “Аз”, адже я давно задумував зробити таке рондо і знову, як тоді у XVII столітті, повезти до Москви цю виставу, щоб замкнути коло. В лютому ми маємо грати її на сцені Майстерні Фоменка. Це мій учитель, це рідні для мене люди, і для мене це дуже важливо і дуже цікаво. Треба знайти гроші і все інше, тобто втілити проєкт.

У індусів є такий вислів. За точність не ручуся, але сенс такий: блаженство дається активним. У них у житті є період навчання, період господарювання і період відлюдництва. Так от, коли людина виростає і закінчує навчання, вона стає хазяїном: вона має відповідати за жінку, за дітей, за все інше. Так і в кожному проєкті: є складові навчання, високого духу, а є речі практичні – все мусить знайти свою реалізацію.

**М. Я.:** Наскільки це реально у Києві? Як Ви оцінюєте сьогоднішню театральну ситуацію?

**А. П.:** Дуже просто. Все пов’язано з тим, що театр – не окрема частина того, чим живе весь організм країни. А весь організм поки що не усвідомлює, хто він є. Має відбутися ідентифікація – хто ми? Чи ми “хохли”, чи ми українці, чи, може, росіяни? Чому в нас досі немає свого живого сучасного театру? Тому що немає ідентифікації. Отже, немає результату цієї ідентифікації. То ми хочемо перейнятися хворобами росіян, то ще чиймись. Ми не чуємо себе. Це як в певному віці людина живе і не усвідомлює, хто вона: дівчинка чи хлопчик. Але раптом починає прислуховуватись до процесів, які в ній відбуваються. Якщо ми поставимось до країни як до організму, якщо це самоусвідомлення відбудеться – хай би яке воно було – тоді все буде. Тоді з’явиться драматургія. Драматургія спричинить зміну в театрі. Навіть якщо ми вирішимо, що ми отакі “хохли”, з’явиться отака драматургія. А так вона не з’являється. Соки мають визрівати, запліднюватися і плодити. Інакше – секонд хенд. Я за толерантність до будь-яких орієнтацій, але ті, що не знають: хлопчик воно чи дівчинка, вони не плодять. Це не той шлях, який приносить плоди! Театр – це секс. Чому не плодить? Очевидно, в організмі щось ненормально. Щось не те з органами. Треба налагодити організм, треба усвідомити себе. Тоді з’являться тексти, пісні, фестивалі, і все зміниться. Тоді ми будемо мати власне обличчя. Світ чекає від нас: “хто ми є?”

Ви уявляєте, скільки знімають Київ, роблячи так, щоб ніхто не впізнав, що це Київ? Сакральне місто Київ оскопляють так, щоб не було видно! Чи ця практика кладе якусь цеглинку у підмурівок для створення українського кінематографа? Коли ми почнемо любити своє? Це настільки прості і зрозумілі речі, що коли їх починаєш промовляти, вони набувають чи то полі-

тичного, чи то ще якогось забарвлення, і стає ніяково, бо жодної політики сюди мішати не хочеться.

**М. Я.:** Ви ніколи не шкодували про своє повернення до Києва?

**А. П.:** Розумієте, Фома від самого початку, ще на першому курсі, казав: ні від чого не відмовляйтесь. Зовсім інше, аніж ти поступаєш до Майстра, і тобі кажуть: “Тепер забудьте все, що знали досі”. Ні, він казав: “Усе своє, все, що ви пізнали, тягніть за собою. Невідомо, коли це вам знадобиться”. І це дійсно так. Все це десь накопичується: всі комплекси, всі страхи, всі сні, всі розірвані, зав’язані правильно і неправильно стосунки людина несе за собою. Врешті, це ж коріння. Пригадуєте, ми говорили про вертикаль. Вона йде не тільки вгору, але й униз. Він весь час звертав на це увагу, і мені це дуже подобалось. Можливо, це притаманно моїй власній природі, якій допомагала спонука Фоми. Я ніколи не міг... Я з величезною повагою ставлюся до шалено великої та магічної російської культури, але я ніколи не зможу сказати, що вона моя. Мені завжди хотілося тут також мати таку свою “родину”, як я звик називати “Майстерню Фоменка”. Про це не можна шкодувати. Ось ти виростаєш, і навіть якщо родина батьків була збудована на теплі та любові, ти все одно маєш засновувати власну родину. Може вдатися, може не вдатися. Але ти не можеш шкодувати, що покинув батьківський дім. Єдине хіба що: мені б дуже не хотілося, щоб зовсім порвалися ці зв’язки. Слава Богу, вони поки що не рвуться.

**М. Я.:** Що б Ви побажали тим, хто зараз тільки починає займатися театром?

**А. П.:** Я не знаю їхнього шляху. Якщо людина відчуває інтерес до життя, в якому вона з’явилась: хтось до барв, хтось до ритмів, хтось до пластики, хтось до стосунків, хтось до ще чогось... Коли ми вдивляємося, дослухаємось – у нас відкриті очі, вуха, чи ми відчуваємо на дотик, коли нам цікаво, і ми можемо це в собі розвивати, тоді це дуже підтримує в будь-якій обраній професії. Смак до життя тим більше розвивається, чим більше ти “пашеш”. Це дуже хороша штука і дуже хороший орієнтир будь у чому. Навіть там, де вам кажуть: “Цього не може бути! Так не можна робити!”. Якщо вас веде смак, веде не до власного “Его”, а до життя – потім це стане канонем. І от цього смаку я бажав би людям.

*Розмовляла Марія Ясінська*



Михайло РЕЗНІКОВИЧ

## ВОНА МОЖЕ ЗІГРАТИ ДОЛЮ...

*(Штрихи до портрета актриси Наталії Доли)*

Наталія Доля вчилася не на моєму курсі і прийшла до театру, як кажуть, через виробничу потребу. Ми випускали “Школу скандалу” Р. Шерідана. Молода актриса, яка декілька місяців працювала над роллю юної дівчини Марії, але напередодні прогону ще не була готова до прем’єри, потребувала заміни. Роль невелика, але дуже важлива у структурі вистави, навколо неї Шерідан закрутив сюжетну інтригу п’єси. Наталія вчилася тоді на IV акторському курсі КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого у творчій майстерні Миколи Миколайовича Рушковського; до прем’єри залишалося не більше трьох тижнів, і ми вирішили спробувати.

Не було часу для роботи у репетиційній залі, і Наталія відразу після наших з нею розмов про характер її героїні вийшла на сцену... Момент дуже відповідальний і для початкуючої актриси, і для режисера, який зважується на такий крок. Адже ансамбль вистави вже склався. Важливо, щоб актриса при світлі прожекторів, під пильними поглядами колег (а в таких випадках за кулісами збирається увесь театр) встояла, не розгубилася. І вона додала виставі потрібної ноти зворушливої широти, наївності. Театр прийняв молоду актрису відразу й беззастережно. Допоміг “його величність випадок”, Наталія увійшла до нашого колективу.

Майже за чотирнадцять років роботи вона стала не лише професійною актрисою, а й одним із лідерів свого покоління. Її сценічний шлях – гідний приклад для молодших колег, приклад самовдосконалення, вірності акторському покликанню, професійним чеснотам, приклад порядності й тієї ревної працездатності, без якої ніхто в театрі не підноситься на вищий щабель. Нині вона сягнула того рівня майстерності, коли вже усвідомлюєш, як важливо цінувати час на сцені, розумієш його спресованість, умієш повно і

глибоко прожити кожну мить, відчутти й донести до глядача максимум енергії, пристрасти, думки.

Грала вона у різних режисерів різні ролі, головні й дуже маленькі – епізодичні. Одні давалися їй легше, інші важче, поступово вона досягала внутрішні закони спілкування на сцені – у кожному театрі вони чимось різняться. Ранні роботи актриси – це героїні юні, органічні, поривчасті. В них завжди пульсує надія на щастя.

У якийсь момент свого театрального життя вона зважилася на вчинок – доволі рішучий. Було це років п’ять чи шість тому – у нашому театрі вже довгенько з успіхом йшла вистава “Справжній чоловік на початку тисячоліття...” за п’єсою німецького драматурга Танкреда Дорста. Одна з виконавиць головної ролі на той час виїхала до Москви, а інша вважала, що їй належить грати лише з актором, який був для неї близькою людиною, і тому партнер нашої “москвички”, чудовий артист, на якийсь час практично не міг брати участі у виставі.

Тоді Наталія Доля та Віктор Сарайкін самостійно підготували виставу і запропонували вже готовий прогін. Актриса виконала величезну роботу з освоєння ролі і показала цілком закінчений, складний і неоднозначний жіночий характер, де були і кохання, і ненависть до чоловіка, і захоплення іншою людиною, і найжорстокіше розчарування, і пушкінське розуміння того, що на світі немає щастя, є тільки спокій та воля – переосмислення всіх засвоєних з дитинства понять про жіноче щастя. За годину й двадцять хвилин сценічного часу виконавиця проживала найгостріші духовні катаклізми молодої душі, а я дивився прогін, і дивом дивувався: звідки вона це знає – про відчай від зради на межі нервового зриву, про страшну людську покірність, коли тебе остаточно добило життя, про зрілу жіночу мудрість... Виявляється, знає...



*Наталія Доля та Віктор Сарайкін у виставі “Справжній чоловік на порозі тисячоліття...” Т. Дорста. Режисер – Михайло Резнікович. Національний театр російської драми ім. Лесі Українки, 1996 р.*

Наталія Доля – актриса красива, іскрометна, темпераментна. Такі ж і її молоді героїні. Особливо яскраво виявилися ці якості у виставі “Маскарадні забави” О. Богдановича, де вона зіграла актрису, таку собі Анну Павлову часів Гольдоні – молоду жінку з шаленим темпераментом, з непереборною жагою кохати й грати на сцені. Справжні життєві драми, жорстокі катаклізми долі ще не впали на цю молоду людину. Ми розлучаємося з її героїнею на злеті, в момент її найвищого театрального торжества, коли вона вийшла в ролі Мірандоліни, коли вона була щасливою у любові, у своєму творчому житті в театрі. І їй здається, що весь світ падає їй до ніг – увага, чоловіки, успіх, і вона переконана, що так буде завжди. Саме цієї миті, сповнена молодого, пустотливого щастя актриса прощається з нами у виставі, викликаючи справжнє захоплення глядачів, випромінюючи могутній потік позитивних емоцій...

Але сама Наталія Доля вже починала розуміти, що на сцені все не так просто: сцена потребує, домагається величезної частки внутрішнього життя людини, де слова не дорівнюють тому, про що людина думає, а вчинки зовсім не вичерпують її внутрішнього світу, і людина на сцені насамперед цікава тим, що вона приховує, адже без цієї змістовності на кону виникає “лінійність”, а сам актор, хоче він того чи ні,

демонструє однозначність людської душі і не вражає тим серця глядача. Прийшло розуміння, що поганий, посередній артист грає сюжет, а істинний – долю. І прийшли ролі, в яких це розуміння необхідно було втілити.

Можливо, головна тема актриси Наталії Долі – нездійсненність найпотаємніших жіночих прагнень, тих, що не дають жити спокійно, що спонукають до звершень, часом обертаючись катастрофами, і жадання пристрасти майже завжди перехрещується з темою гріха.

Уп’яте театр звернувся до “Камінного господаря” Лесі Українки, і актриса дістала змогу втілити образ Донни Анни...

Інтерпретація старовинної легенди в “Камінному господарі” унікальна: слабкий Дон Жуан і сильна Анна... Чимало тут йшло від особи самої авторки.

Актрисі належало зіграти долю жінки виняткової, особливої, де головною спопеляючою пристрастю була зовсім не любов як емоційне почуття, а жаждоба влади. Такого Наталія ще не грала, не торкалася ще на сцені таємного бажання, яке цілковито захоплює душу. Воно зрештою підпорядковує собі всі її вчинки, всі поривання. Звичайно, Донна Анна багато чого прагне. Але всі прагнення підпорядковані одному – я повинна бути першою в коханні, в суспільстві, я повинна володарювати, тому що я розумна і красива, і я на це здатна. Мені потрібен муж, якого я кохаю, який приведе мене до влади. Боротьба за Дон Жуана з Долорес важлива для неї як утвердження власної винятковості, власної жіночої сили розуму і серця. Отака собі чарівна, здорова, молода акула – хочу всього!.. Бути першою, мати поряд найсильнішого красивого чоловіка і підпорядкувати його собі, володарювати над людьми, реалізувати всі свої пориви, всі пристрасті і нікому не складати звіту... Роль Донни Анни стала, можливо, першим зоряним спалахом Наталії Долі. Після прем’єри всі зрозуміли – у театрі народилася молода героїня, і їй не одне в серйозній драматургії підвладне.

У театрі часом виникає цікаве явище. Не тільки характер героя запліднюється самою особою артиста, а й особа артиста змінюється, стикаючись зі світом думок, відчуттів, пристрастей того, кого доводиться грати на сцені. Виникає якийсь момент “зворотного зв’язку”, і артист у чомусь глибоко потаємному стає іншим, ніж до зустрічі з сильним сценічним характером. Здається, таке трапилося цього разу...

Після “Камінного господаря”, майже не переводячи духу, актриса вдалася до нового проекту, може, навіть відповідальнішого, ніж драма Лесі Українки.

Театр вирішив відновити нашу культову виставу, що йшла з незмінним успіхом від 1966 до 1984 року, – “Насмішкувате моє щастя” за п’єсою Л. Малюгіна.

Власне, це було не відновлення, а створення нової вистави з іншою конфліктною напругою між основними героями. У тій давній постанові роль Ліки Мізінової грала А. Роговцева. Нині її доручили Н. Доля.

Порівнювати гру двох актрис некоректно. Мені не забути, як Ада Миколаївна у фіналі першої дії читала А. П. Чехову вірші. Це було сильно, щиро, в голосі бриніли сльози.

Скажу відразу: Наталія Доля витримала це порівняння, і на рівних увійшла до ансамблю таких майстрів як В’ячеслав Єзепов, Лариса Кадочникова, Микола Русшковський. У неї сформувалася головна, необхідна якість, без якої Ліку не зіграти – могутнє, безкорисливе почуття любови до Чехова.

Стримана в усіх проявах внутрішньотеатрального життя, Наталія в цій ролі на сцені ставала абсолютно іншою. І якщо є камертон, котрий визначає справжність внутрішнього перевтілення, можна з упевненістю сказати, що воно відбулося.

В епізодах вистави хвилями переплелися легкість, безтурботність молодої дівчини і горе, мука, відчай, знемога знехтуваної жінки. У фінальних епізодах, починаючи від моменту смерти дочки, трагічна нота в актриси міцніла. Здавалося, Наталія передчувала майбутнє своєї героїні, жила передчуттям, що через багато років Ліка Мізінова самотньо помре в одній з убогих паризьких лікарень.

У цих роботах актриси дедалі потужніше виявляється безмежна сила її сценічних поривань, відчуттів, пристрастей. У житті – замкненість, на сцені – надчуттєвість.

Момент смерти дочки у виставі “Насмішкувате моє щастя”: як натягнута струна стоїть Ліка Мізінова – Н. Доля з безглуздо притиснутою до тіла, непотрібною вже дитячою лялькою – вся згусток болю й відчаю, і незмірна туга в очах, і безмежний протест проти цієї несправедливості...

За контрастом, у “Камінному господарі” в останніх сценах із Дон Жуаном – така сама нездоланна воля і жадання влади. У ці ж миті актриса наближається до пастернаківського розуміння того, що роль “...не читки потребує с актера, а полной гибели всерьез...”.

Потім Наталія народила сина. Але до цього вона стала справжньою актрисою. Потрібною театру. Актрисою всепроникливої щирости, сценічної простоти найвищого порядку. А якості ці завжди з’являються після довгих літ напруги, незмірних емоцій, перельоту і недольоту відчуттів.

*Наталія Доля у виставі “Маскарадні забави” О. Богдановича. Національний театр російської драми ім. Лесі Українки, 2000 р.*



*Наталія Доля – Ліка Мізінова у виставі “Насмішкувате моє щастя” Л. Малюгіна. Режисер – Михайло Резнікович. Національний театр російської драми ім. Лесі Українки, 2003 р.*



(До 130-річчя  
з дня народження)

Дар'я ОТВАГА

## СТЕПАН ВАСИЛЬЧЕНКО І ТЕАТР

На початку ХХ ст. в українській драматургії активізуються модерністські течії, які особливим чином виявляються як різномірні елементи в окремих текстах. Подібне можна простежити на прикладі драматургії Степана Васильченка, чий п'єси створювалися в імпресіоністичній манері, хоча риси символізму драматургові також не були чужими.

Щирість, людяність, з якою Васильченко розуміє сучасне йому українське село, наповнила його п'єси мініатюри лірикою та поезією. Це споріднило його із зарубіжними драматургами “настроєвої драми”: Антоном Чеховим, Генріком Ібсенем, Морісом Метерлінком, Гергартом Гауптманом.

Перу Степана Васильченка належить 13 п'єс: “Чарівниця” – (1901, вперше опубліковано 1959),

“На перші гулі” (1911), “Недоросток” (1913), “Зіля Королевич” (1913), “В холодку” (1914, інша назва “Хмаринка”), “Не співайте, півні, не вменшайте ночі” (1917), “Кармелюк”, п'єса на три дії (1927), “Кармелюк”, п'єса на одну дію (1924), “У жнива” (1922), “Минають дні” (1939), “Під Тарасове свято”, композиція з декламаціями (1924), “Свекор” – за однойменним оповіданням письменника (1924), “До світла”, драматизація оповідання Івана Франка (1924).

Найвідоміша п'єса Васильченка “На перші гулі” найбільшою мірою відповідає театральним вимогам, адже вона насичена колоритним національним гумором, що проявляється у характерах дійових осіб, в особливостях їхньої психології та в мовній манері. Як зазначив Яків Мамонтов, С. Васильченко вміє досягати комічних театральних ефектів засобами української мови, а не малоруського жаргону [1].

Як інші Васильченкові п'єси, “На перші гулі” настроєва, що забезпечується дієвістю другого плану, а також характером головної героїні Олени, її непосидючістю, бажанням бути поряд з молоддю. Основна дія відбувається на тлі народних обрядових розваг, співів, музики, сміху. Розробленням другого плану автор інколи захоплювався настільки, що перший план ставав маловиразним, як-от у п'єсі “Не співайте, півні, не вменшайте ночі”. Цей твір не має ні драматичної, ні комедійної колізії, ні дієвих центрів, ні театального



Сцена з вистави “Ніч кохання” за С. Васильченком. Режисер – І. Кліщевська. Театр “Колесо”, 2007 р.

руху, нічого того, на чому мусить будуватися драматургія. Дійові особи у водевілі – переважно сільська молодь. Випадково зібравшись, вони засиджуються на всю ніч, від перших до останніх півнів. Правда, ця безконфліктна п'єса, що не має ні початку, ні завершення, наповнена лірикою, почуттями та емоціями, тому її можна вважати імпресіоністичною. Відсутність руху в п'єсі, на думку Якова Мамонтова, надолужується ритмічними діалогами, анекдотами і співами [2].

“Недоросток” – найбільша драматична композиція С. Васильченка. В сюжетній основі – народна гумореска про те, як жінка приборкала дуренького та розбещеного чоловіка, прив'язавши його до дуба в лісі на цілих три доби. Центральний конфлікт п'єси полягає в протистоянні Марти та її чоловіка Недоростка, який зневажає морально-етичні норми подружнього життя, химерно поводить. На боці Марти – Недоросткова сестра. На боці чоловіка – Пріся, його мати, що сама таким його й виховала. До того ж родинно-побутовий конфлікт переплітається із соціальним, що виявляється у стосунках Недоростка і наймита Юхима, який з осторогою ставиться до витівок Пріськи та Недоростка. Знаючи слабкості господаря, Юхим підмовляє його на різні дурниці, що дає змогу не тільки кепкувати з господаря, а й відволікає його від роботи.

Як зазначив З. Нестер, дослідник творчості Степана Васильченка, комізм гумористичних персонажів його п'єс зумовлений їхнім характером, психікою, вчинками та поведінкою або ж відповідною мовною характеристикою [3]. С. Васильченкові притаманне підкреслення комічної вдачі героя, його зовнішності, а також комізму ситуацій, в які потрапляють герої. Значну роль при тому відіграє комізм авторської мовної характеристики персонажа. Через вдало знайдену комедійну деталь письменник уміє передати не тільки індивідуальні, а й загальні соціальні або психологічні риси своїх героїв [4].

Соціальна спрямованість послідовніше витримана у п'єсі “В холодку”, де комедійний конфлікт виявляє моральність і аморальність того чи іншого персонажа. Так, аморальною, на перший погляд, видається поведінка бідного пастушка Дороша, який краде яблука, та покритки Федори. Насправді ж аморальним виявляється багатий Платон Гаврилович, якому властива розбіжність між словами та вчинками.

Думки про дівчат обсїдають його настільки, що аби поговорити на цю тему, він запросив у курінь покритку Федору і почав частувати варенням.

Але, побачивши, що жінка набрала повну ложку, поперхнувся на слові і замовк. Сатиричний ефект тут ґрунтується на комедійно підкреслених суперечностях: між бажаним і дійсним, між тим, за кого видає себе персонаж, і ким він є насправді [5].

Повчаючи жінку не боятися людського осуду, він сам його боїться. Коли Дорош здійснює на все село лемент, що Платон Гаврилович цілувався із Федорою, а сільські дівчата обурено загомонили біля його садка, хазяїн утік. Отже, характерні риси Платона Гавриловича – скупість, аморальність, сластолюбство і боягузливість. Не дивно, що він самотній.

Другий план надає не лише динамічності дії, але й увиразнює думки автора, підкреслює протиставлення. У прохолодному садку Платона Гавриловича панують спокій і достаток. На противагу цьому умиротворенню навкруги вирує життя, не зважаючи на спеку тяжко працює село. Холодок і спека – два протилежні світи. Так і в п'єсі життя багатієве і сільської бідноти абсолютно протилежні й несумісні.

Конфлікт між омріяним і дійсним Степан Васильченко розкриває у п'єсі “Зіля Королевич”. Тані вже 25 років, а вона ніколи не кохала. У вечір напередодні Нового року, коли кожен має свої турботи, дівчина особливо гостро відчула самотність. Вона розповідає подрузі про свого омріяного казкового королевича. Дівчата вже уявили князя на коні, у синьому жупані, в зірках, в золотій короні, зі срібною шабелькою при боці, аж тут приходять непривабливий єврей Зіля. Вертихвістка Катря прагне хоч якось допомогти по-



Сцена з вистави “Ніч кохання” за С. Васильченком. Режисер – І. Кліщевська. Театр “Колесо”, 2007 р.

друзі і намагається зблизити Таню й Зілю, повернути їх у казку.

Авторове трактування реального світу й казковий фінал надають п'єсі символічного характеру. Сонце – символ життя, тепла, мрій, що зігрівали Таню. Напівморок з ледь жевріючим вогником – дійсність, маленький світ Тані. Вона до нього призвичаїлась, але мріє вирватися. У ремарках автор зазначає: “чути завірюху надворі”, “якийсь гуркіт на горищі”, “гуде вітер”, “в класі напівтемрява: світу тільки з грубки”. Це творить містично таємничу, відокремлену від світу атмосферу, у якій живе Таня. Своєрідна чеховська сумно-елегійна усмішка, що пом'якшує драматизм зображуваного, відчувається в цій п'єсі особливо [6].

Настрєовости п'єс драматург досягає за допомогою детальної проробки другого плану. Йому притаманна майстерність в опрацюванні фольклорних мотивів. Серед типових для драматургії Степана Васильченка жанрових особливостей – також музична емоційність образів; соковита мова, що надає комічної характеристики персонажам.

Гумор творів Васильченка переважно світлий, життєрадісний, але є й елегійна, смутна усмішка, коли іронічність, пом'якшуючи драматизм зображуваного, не дає чутливості перерости в сентиментальне умління.

Сценічна історія п'єс Степана Васильченка розпочалась у театрі Миколи Садовського в Києві, і згодом вони стали одними з найрепертуарніших. Але

якесь повноцінне уявлення можна скласти лише про дві вистави в театрі Садовського: “На перші гулі” (23 жовтня 1912 р.) та “Недоросток” (5 липня 1913 р.). Про виставу “В холодку” (8 вересня 1914 р.) відомо лише, що актори М. Малиш-Федорець (Федора) та Ковалевський (Платон Гаврилович) занадто метушилися в останній сцені і їм бракувало впевненості у грі [7].

На виставу “Недоросток” відгукнулися рецензенти в газетах “Киевская мысль” і “Рада”. Як свідчить автор замітки, у перших двох діях артисти грали легко, без напруження. Г. Борисоглібська весь час була на висоті, так гарно удавала матір Недоросткову – сластьону, безвільну і ліниву жінку.

Маринич, “актор з безсумнівним і оригінальним артистичним обличчям” [8], виявив особливе уміння творити характер хитрого чоловіка, егоїстичного, розбещеного вічними потураннями його забаванкам.

Особливо вдалою була сцена, коли дружина умовляє Недоростка їхати до родичів. Недоросток не хоче їхати і вигадує різні перешкоди. Коли жінка хвалилася, як шануватимуть та частуватимуть Недоростка, Маринич млявими рухами створював виразну психологічну характеристику персонажа: мимоволі його обличчя розпливалося в усмішці, вибухав якийсь короткий регіт, характерний для хлопця, якого пестять. Далі вираз обличчя мінявся, напружувався, ставав серйозним і незадоволеним новою вигаданою неприємністю. Недоросткові зовсім не хочеться їхати, не хочеться слухати оповідки зазвичай мовчазної жінки.

“У Терентьєвої в ролі Марти гра в перших двох діях все-таки малорухлива і мало реальна для селянки: треба більше простоти і різкості руху, в міміці уникати того, що характеризує інтелігентну людину. Але в третій дії гра Терентьєвої зовсім слаба і неприродна, як і всього роду Марти, – зазначав рецензент, – у картині, де Недоросток стоїть підв'язаний до дуба, в сцені з родом Марти, а також в останній дії, весь час ідуть монологи. Рід Марти тупчиться на місці, деякі удають веселощі, сама Марта не знає, де подітися!



Сцена з вистави “Вечір” С. Васильченка. Вистава 4-го акторського курсу (мистецький керівник – Валентина Зимня) Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, 2009 р.



Можливо, цю сцену урятувала б деяка стилізація: Марту виділити з гуртку, коло авансцени скупчити родичів... Якби не дефект останньої дії, п'єса мала б величезний успіх" [9].

Відомий київський критик Всеволод Чаговець також поцінував роботу Г. Борисоглібської в ролі Пріськи та Маринича – Недоростка. Але зауважив, що загальний темп і стиль вистави мають бути більш завершеними і витонченими, тоді це буде абсолютно нова і цікава форма [10]. Рецензент вважав, що постава за цією п'єсою зовсім не обов'язково має бути реалістичною: "Правда в самій ідеї, облюбованої народною творчістю, а художнє втілення її може бути вільним від неодмінного тяжіння до правдоподібності" [11].

Критик навіть уточнював, що таке сценічна стилізація: "Дуб має бути корявий і гіллястий, дивний і казковий, і мужик "стилізований", і баба спритна молодуха, з тих, що звуться козир-бабами. І все інше у тій же витонченій потворності, підказаній фантазією народу, що любить шуткувати і жартома виражає свої думки та ідеали" [12].

Про виставу "На перші гулі" досить цілісне уявлення дають кілька статей, серед яких – надруковані у журналі "Сяйво", а також спогади Василя Василька. У статті "Вистава "На перші гулі", жарт на 1 дію" автор висловлює думку про доречність тих чи інших акторських фарб. (Але існували й протилежні відгуки: Я. Стоколос вважав, що п'єса С. Васильченка має мінімальну сценічну вартість, і дорікав авторіві за акцентування на зовнішності, а не на психології характерів) [13].

Як зазначив В. Василько, п'єса "На перші гулі" була поставлена завдяки Г. Борисоглібській, котра зрозуміла їхню сценічну вартість і обрала для свого бенефісу. Сама бенефіціантка грала матір, – роль невеличка, але актриса виконала її правдиво та з любов'ю. З повним знанням психології парубка Тимоша проводив свою роль Іван Мар'яненко. Хороший образ батька створив актор Мироненко [14].

На трактування актором цієї ролі дописувач журналу "Сяйво" відгу-

кується схвально, проте сам Степан Васильченко у своїх записках зазначив: дуже правдивий тип селянина, похмурого, трохи тупуватого, для згаданої п'єси не дуже підходить [15]. Наприклад, Олена – Є. Хуторна в розмові з матір'ю здавалася нудною, у чому, ймовірно, була вина автора, який занедбав сценічну техніку і зробив діалог надто довгим. А попри те, Є. Хуторна створила живий образ наївної дівчини.

На думку рецензента, неприємний дисонанс вносив у загальну картину дід з клепачкою, сільський сторож (Милович): "Цю безсловесну роль можна зовсім викинути, а клепачку перенести кудись далеко, за кон, так, щоб до слухача долітали тільки приємні звуки" [16].

Загалом у виставі "На перші гулі" з'явилися цікаві обігравання другого плану, що забезпечувало їй музичальність та поліфонічність. Гуляння "вулиці", нічні забави сільської молоді були окремою колективною дійовою особою. Виконання сцен було поетичним, глибоко народним, а не вульгарно-побутовим. В. Василько пише: "Тут були і гумористичні алегоричні перегукування парубків: "передай канат через двадцять хат" – своєрідний селянський "телеграф", і троїста музика, і хорові пісні, дуети, і щебетання соловейка, і стукачка сторожа – ціла симфонія звуків, симфонія життя українського села чудової ночі" [17]. Крім того, С. Маринич та помічник режисера М. Миленко виконали народну пісню "Ой у полі вітер". Вони співали, за народним звичаєм, відкритими голосами: баритон заспіває, а тенор виводить підголосок з невловимими форшлагами [18], що забезпечило виставі виняткову гармонію та концертність.



Сцена з вистави "Вечір" С. Васильченка. Вистава 4-го акторського курсу (мистецький керівник – Валентина Зимня) Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. К. Карпенка-Карого, 2009 р.

Сценічне оформлення виконав художник І. Бурячок. Він відтворив чарівний пейзаж українського села, використавши для цього новий принцип організації сценічного простору [19]: подвір'я і хата по середині сцени, а вулиця півколом поза ними.

Відомо також, що Іван Мар'яненко, очоливши власну трупу, де працювали П. Саксаганський і М. Заньковецька, знову звернувся до п'єси "На перші гулі". Була вона популярною і в аматорів різних регіонів України, за її межами – на Кубані, в Поволжі, Закавказзі, Сибіру, Казахстані, на Далекому Сході, у Канаді, де компактно проживали українці [20].

Драматургія Степана Васильченка не втрачає своєї актуальності і в XXI ст. У лютому 2007 р. у театрі "Колесо" відбулась прем'єра вистави "Ніч кохання" за п'єсою "Не співайте, півні, не вменшайте ночі". М'яко, гумористично милуючись наївністю і водночас складністю почуттів Васильченкових героїв, режисер І. Кліщевська назвала цю виставу саме так не випадково. Вона наповнила виставу флюїдами кохання, любовними умліваннями.

Усе тут наче іграшкове. З теплим гумором художник С. Заїкіна використала елементи традиційного українського театру. Тут і плетені з лози тини, на яких висять глиняні горщики. Справа вгорі причаївся півник. Ліворуч – стодола з горищем, на якому часник і перець. Поряд, біля мініатюрної кринички, зеленіє горбочок, всіяний квітами. А вдалині світяться у місячному сяйві кілька біленьких хаток.

Пісня цвіркуна, гавкіт собак, спів півня переносять глядачів у живу сільську атмосферу. Народні пісні супроводить оригінальна, стилізована під фольклорну, музика О. Круковського. Наспівуючи жартівливі мотиви, хлопці та дівчата танцювали, за-

гравали одне з одним. Коли ж звучали сумні пісні, то зазвичай молоді люди зоставалися в одному положенні, кидаючи лише боязкі погляди у бік коханих. Співи стають своєрідними діалогами персонажів та внутрішніми монологами.

Палажка – О. Радчук – ще молода дружина при старому чоловікові, яка прагне кохання. Актриса грає спокусницю, що інтонаціями та жестами намагається звабити власного благовірного. Однак, різниця у віці дається взнаки. І, мабуть, саме в цьому полягає причина її заздрісної люті на щасливу безтурботну молодь. Тихон (О. Бірюков) – вже старий дід, якому тільки на сопілці вигравати, а не до жінок приступати. Але його музикування – теж ознака ліричності та поетичності душі, вияв його закоханості в українську ніч, її зорі, запахи, звуки.

Прися – головна героїня, роль якої виконує І. Ткаченко, виглядає суворо та зосереджено. Невдовзі вона поїде учителювати до міста, а тому носить акуратний костюм, волосся туго затягнуте у косу й заколоте. Поводиться вона поважно й серйозно, вміє тримати дистанцію. Наостанок Прися хоче нарешті освідчитись коханому Максимові.

Максим (актор Д. Шарабурін) – говіркий, веселий парубок, зухвалий у дівочій компанії. Тим часом почуття переповнюють молоді серця, хоча зовнішньо бурхливих пристрастей не помітно, рухи героїв скуті, погляди потуплені, мова уривчаста. Коли Максим (Д. Шарабурін) обережно торкається плечей коханої, здається, ніби він боїться отримати ляпаса, Прися на хвилину мліє в його обіймах, далі ж опановує себе й жартує.

У виставі особлива увага акцентується на любовному трикутнику Груні, Костя і Настуні. Кость

– С. Жирков пристрастний, жартівливий хлопець, і водночас серйозний, ніжний. Тому й дівчата йому подобаються різні.

Наївна та довірлива Горпина (А. Проценко) здається Костеві легкодоступною. А от з Настунею, молодшою сестрою Максима, Кость поводить себе обережно і тактовно. Витончена В. Самойлова створила образ дівчини по-дитячому серйозної і трохи напруженої: вона намагається здаватися старшою. Ще до того, як Кость вивіз з Горпининою саду, дівчина



Сцена з вистави "Вечір" С. Васильченка. Вистава 4-го акторського курсу (мистецький керівник – Валентина Зимня) Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, 2009 р.

вся у передчутті зустрічі. Коли побачила коханого і зрозуміла, звідкіля він прийшов, то з образою відвернулася. Витівки Костя викликають у неї сором за нього, залицяння хлопця до іншої породжують недитячі ревності. Її любов чиста й невинна, тому запитання Костя про дівування змушує її червоніти.

На відміну від п'єси, де герої розбігаються, бо десь у селі зайнялася пожежа, вистава закінчується сходом сонця, після слів Костя – “Горить” – усі зачаровано завмирають, доки червоне світло освітлює їхні обличчя та всю сцену. Молоді актори по-новому прочитали твір Степана Васильченка. Пристрасть, флірт, любовні зваби, спокуса наповнюють виставу, додаючи подіям напруження і водночас – милування невинністю почуття.

У січні 2009 р. до 130-річчя з дня народження Степана Васильченка у навчальному театрі Київського національного університету ім. І. К. Карпенка-Карого відбулась ще одна прем'єра: вистава “Вечір” (підготував 4-й акторський курс, мистецький керівник курсу – проф. Валентина Зимня).

Перша дія, створена за п'єсою “Куди вітер віє”, переносить нас у 1918 рік. У центрі Києва ще залишаються війська гетьмана Скоропадського, а на околицях ідуть кровопролитні бої – наступає армія Симона Петлюри. Постановники запевняють: в умовах зміни влади змінюється психологія та поведінка людей.

Чоловіки під час цих політичних катаклізмів постають як звичайнісінькі нікчеми. Дезертир Тосік (Сергій Остапчук) удає з себе хворого й немічного. Від інших він навіть приховує під подушкою паляницю і, коли вдома нікого немає, тихенько їсть. Водночас він намагається приструнити свою дружину, підвищує на неї голос. Але достатньо одного влучного удару дамською сумочкою, аби він замовк і сховався у своє ліжко...

Жінкам сумно з такими чоловіками, вони самі, як справжні вояки, працюють медсестрами, а їхня бойова зброя – яскравий макіяж і розкута поведінка.

І зі змінами влади герої вистави борсаються, “куди вітер віє”: вони то прикрашають помешкання в українському стилі, то негайно “русифікують” обстановку. Людей без стрижня і справжньої волі змалював Васильченко, що залишилось так само актуальним сьогодні, як і в 1918 році.

Рішучішу молодь бачимо у другій дії “На перші гулі”. Олена (актриса Катерина Величко) й Тиміш (Роман Лях) прагнуть зробити усе, аби досягти своєї мети.

На відміну від п'єси, що має камерний інтимний характер, режисер виводить на сцену сільську молодь. У їхніх розвагах із задоволенням бере участь дід Северин (В'ячеслав Соломка). Його нещодавні дорікання гулянням виявились удаваними. Він радо

приєднується до молодих. Старого крутять із зав'язаними очима, але врешті йому таланить вхопити не молодичку, а власну дружину.

Савка і Тиміш, нарешті, порозумілись, хлопець стає перед батьком на коліна, а той кладе йому руку на голову, благословляє. Тютюнець, який нещодавно пропонував йому хлопець, став у пригоді...

За серйозними обличчями героїв ховаються світлі емоції. Безтурботність молодости й перших гулянь – найприємніші моменти, що запам'ятовуються на все життя, – стверджує режисер у своїй виставі.

У драматичних творах Степан Васильченко залишився новелістом. Відсутність суто драматичних засобів особливо виявилась у більших композиціях автора. Але герої зображені настільки щиро та психологічно тонко, що це ніби компенсує безконфліктність деяких його п'єс. Твори, що стали класикою, написані близько ста років тому, звучать по-сучасному і сьогодні.

1. Мамонтов Я. Українська драматургія дореволюційної доби (1900-1917). (Історичний огляд)// *Червоний шлях*. – 1926. – № 11/12 (44-45). – С. 176-203.

2. Там само.

3. Нестер З. Гумор і сатира в творчості Степана Васильченка. – К., 1962. – С. 145.

4. Там само.

5. Там само.

6. Там само.

7. *Вечерницький Л.* // *Последние новости*. – № 2583.

8. Чаговець В. // *Киевская мысль*. – 11 июля 1913. – С. 3.

9. А. В-ко. Трупа М.К. Садовського. “Недоросток” Степана Васильченка // *Рада*. – 7 июля 1913. – С. 4.

10. Чаговець В. // *Киевская мысль*. – 11 июля 1913. – С. 3.

11. Там само.

12. Там само.

13. *Театральні замітки* // “Українська хата”. – 1913. – № 4.

14. *Mortalis [Василь Василько] Вистава “На перші гулі”, жарт на 1 дію”* // *Сяйво*. – 2 лютого 1913. – С. 60-61.

15. *Василько В. Спогади про театр Садовського*. – К., 1962. – С. 308

16. *Mortalis [Василь Василько] Вистава “На перші гулі”*... – С. 60-61.

17. *Василько В. Спогади про театр Садовського*. – К., 1962. – С. 308

18. Там само.

19. Там само.

20. *Хропко Петро. Українська література: Підручник*. – 5-е вид. – К.: Освіта, 2002. – 402 с.

Вікторія ІЛЬКІВ

## ЦЕЙ ВЕСЕЛО-СУМНИЙ КОЛОКОЛЬНИКОВ

(Творчий портрет актора)



Дзвін сповнює загадкою наше життя і завше несе з собою велику чи маленьку новину. У театральному житті столиці досить гучно відлунює акторське ім'я Станіслава Колокольникова. Воно промовляє само за себе, створюючи милозвучну композицію в ритмі allegro. Легко й віртуозно озиваються дзвоном його акторські роботи у театрі "Колесо" ось уже шістнадцять років. І не тільки його прізвисько та його персонажі в театрі асоціюються з дзвониками, сам актор своєю фактурою нагадує "колокол", тобто дзвін.

Невисокого зросту, статурою – округлий, невелика голова, рюсєве волосся. Коли тема розмови його цікавить, актор говорить дуже швидко, аж язик заплітається. Коли хоче зробити акцент на якійсь інформації чи певних словах – повільно й чітко декламує, але без краплини пафосу. Його розповідь яскрава й насичена тембральними перепадами: або він розмовляє голосно й дзвінко, що не встигаєш за потоком його думок, або тихо й невимушено, звертаючи на чоловічі низи. Слухає співрозмовника уважно, легко переходить на українську чи російську мову. Добрий і товариський, дещо сором'язливий, навіть боязкий у поведінці. Критика неодноразово називала його "штатним коміком трупи "Колесо"". А все тому, що його репертуар насичений характерними комедійними ролями.

100

*Станіслав Колокольников – Провідник у виставі "Кавказька рулетка" В. Мережжа. Театр "Колесо", 2002 р.*

*Ірина Кліщевська – Лея, Станіслав Колокольников – Давид у виставі "Азалія" І. Жаміака. Режисер – Володимир Судьїн. Театр "Колесо", 1994 р.*



Постійний глядач Театру "Колесо" закоханий в Станіслава Колокольникова, ходить на вистави саме з його участю, купує за місяць квитки і відверто зізнається, що його "аж тягне в цей театр". Публіці імпонують його яскраві життєрадісні й кумедні персонажі, такі схожі на реальні типажі людей, що оточують нас у житті. Але актор не приховує, що кожен з героїв дається йому не так легко, як виглядає на сцені, а типажі бере зовсім не з життя: "Мені ніколи ніщо не давалося легко в акторській роботі. Мені нецікаво було в студентські роки спостерігати за типажами людей в житті, щоб потім втілювати їх на сцені. Я погоджуюсь, що для актора це дуже корисно: всі ці спостереження за мімікою та емоціями, різними слівцями, ходою. Тепер я вже розумію,

що це просто не мій метод пошуку персонажа. Мій спосіб схожий більше на тунель Ла-Манш, де є два виходи: з одного боку я відштовхуюсь від себе, з іншого – від тексту автора п'єси і задуму режисера. І потім у центрі відбувається з'єднання, після якого народжується мій герой”.

Оскільки ми вже зупинилися на тому, що Станіслав є дзвоником, то залишилось тільки з'ясувати, яким саме. В житті актора неодноразово зустрічається цифра 3: вступав до вишу тричі, працював у трьох театрах тощо. Виходить, він “дзеленчить” обов'язково тричі, як театральний дзвоник, що скликає глядачів на виставу. Спробуємо відхилити куліси і зазирнути до Театру Станіслава Колокольникова.

Станіслав Георгійович Колокольников народився 16 листопада 1961 року в Києві. Киянин у першому поколінні: батько – уралець з села Ключі Пермської області, мама – з села Вільня Житомирської області. Дитинство було життєрадісним, як згадує Станіслав: “Я був дуже примхливою і бешкетною дитиною. Божівільний хлопчина. Якщо мені чогось не давали

– міг кричати, плакати, тупотіти ногами, битись головою... Я весь час губився, і мене всі шукали, а я десь за кушем ховався і радів... Я отримував задоволення від життя, і мені було важко всіх зрозуміти”.

Увага, перший дзвоник в житті актора – шкільний!

Школу Станіслав любив – не любив, “терпів”, так би мовити. Саме у шкільні роки зародилася у нього пристрасть: “Каву люблю страшенно! Кавоманія почалася ще зі школи. Це було модно: варити каву обов'язково в джезві, а потім пити її і читати книжку. Я був емоційний товстий хлопчик, я тоді ще нічого не розумів”, – сміється актор. Інша “пристрасть”, але творча, була у мами Станіслава. Вчителька української мови та літератури, вона весь час “вштовхувала” сина в мистецтво: танці, співи, малювання, скрипка, фортепіано... Мати все життя займалась самодіяльним театром, тому сина водила до всіх столичних театрів... “Більшість батьків не хоче, щоб їхні діти ставали акторами, моя мама аж пищала, так хотіла, щоб я став актором. Навіть до Москви возила на вступ. Я є

втіленням маминих мрій”, – запевняє актор. Єдиний предмет у школі, який він любив, була література. Читав завжди багато і продовжує читати. Тільки літературні жанри змінюються з віком. Раніше захоплювався класикою. Тепер надає перевагу легким сучасним текстам.

Після такого бурхливого творчого дитинства вступати Станіслав вирішив на акторський факультет. Тричі намагався потрапити до Київського



Станіслав Колокольников – Жук (в центрі) у виставі “Шантрапа” П. Саксаганського. Режисер – Ірина Кліщевська. Театр “Колесо”, 1993 р.



Після вистави “Шантрапа” П. Саксаганського. Режисер – Ірина Кліщевська. Театр “Колесо”, 1993 р.



Станіслав Колокольников – Арган у виставі “Уявно хворий” Ж.-Б. Мольєра. Режисер – Ірина Кліщевська. Театр “Колесо”, 2003 р.

національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (тоді він ще був інститутом). Перша спроба – до Нінель Биченко. Друга – до Миколи Рушковського. До студії при Театрі ім. І. Франка його теж не взяли: Сергій Сміян “розбив” майбутнього актора уцент: несценічна зовнішність; негарзди з українською мовою; зайва вага. Тільки третя спроба була успішною – він вступив на курс до Михайла Юрійовича Резніковича.

Отже, дзвоник другий – студентський!

Спочатку на курсі з Колокольниковим було 27 студентів, через пів року – 20, а до випуску залишилось 16. З однокурсниками, на жаль, в актора немає зв’язків: хтось виїхав за кордон, хтось перестав займатись мистецтвом.

Михайло Резнікович “переламав” акторське ампула Колокольникова. Як вважає Станіслав, усі актори хочуть “на сцені страждати, грати драму, показувати свої глибокі почуття”. А Михайло Юрійович порадив брати зовсім іншого характеру драматургію – легку, іронічну та життєрадісну. В студентські роки Колокольников зіграв Васеньку (“Старший син” А. Вампілова), Графа Альбафьорита (“Господиня заїзду” К. Гольдоні) та Фішела (“Перш ніж проспівати півень” І. Буковчана).

І тут би мав пролунати третій дзвінок – театральний, але Станіслав Колокольников уперто шукав свій

театр. Проби “третього дзвоника” лунали неодноразово і з різною гучністю.

Спочатку його “прослуховували” до Київського ТЮГу. Потім – до Одеського. Потім виникло запрошення від Єврейського театру з Москви. Врешті залишився у Києві і “набирав” трудовий стаж, керуючи театральним самодіяльним гуртком у Палаці будівельників. Аж поки його “висватали” до Черкаського обласного музично-драматичного театру імені Т.Г. Шевченка. Алім Іванович Ситнік, головний режисер, розмовляв з ним півтори години, впродовж яких актор так нічого і не прочитав зі свого репертуару. В кінці розмови Ситнік сказав, що бере його, але за однієї умови: Станіслав мав погодитися одразу на дві ролі і через два тижні приїхати в Сухумі на гастролі, а наступного місяця – до Ростова. Колокольников, звичайно ж, погодився!!! Грав Одуванчика в “Рядових” (О. Дударєва), де режисером був А. Ситнік, і в “Королівському особняку” (Я. Верещака) – Фіму (режисер – Марк Нестантінер).

Колокольников повірив у цей театр, а особливо – Маркові Нестантінеру: “Дивовижний режисер! Він прораховував мою психофізику, і через три-чотири вистави я зрозумів, що рухатися потрібно саме тими мізансценами, як він казав, і говорити не інакше! Резнікович завжди казав: “Я вас зараз навчаю за системою Станіславського і Товстоногова, так як сам знаю і вмю. Життя – така складна штука. Ви будете працювати в різних театрах і можете зустріти непрофесійних режисерів. Тому ви повинні вмти працювати самі”. Це вже напевно в крові в мене закодувалось на все життя. І коли зустрічаєш режисера, від якого є що взяти – це таке щастя, така насолода... Можна сваритися, сперечатися, не погоджуватись, але ти знаєш, що це все не даремно – перед тобою творча людина, особистість”.

Окремою проблемою протягом усього життя Станіслава Колокольникова була його вага. Він борювався з нею починаючи зі студентських років. Якось М. Резнікович підійшов до нього і сказав: “Стасику, сонечко моє, Вам не потрібно худнути! Це ваша природа, ваш хліб!” Після таких слів “сонечко” знову почало їсти і їсти... “Ну й виросло – що виросло, – жартує Станіслав, – а коли довелося влаштуватись на роботу – ніхто ж не брав. У Черкасах я себе доводив до білої гарячки: ніякого м’яса, ніякого хліба, ніяких жирів і солодкого. Це було просто жахливо! Але я тримався”. Згодом Колокольников схуд аж на 18 кг! І коли він приїхав до Резніковича на одну із зустрічей

випускників, педагог здивувався: “Стасику, сонечко моє, а чому ви раніше так не схуднули? Вам так гарно, треба було так і випускатися!” Він то гладшав, то худнув. Ще кілька років намагався боротися із зайвою вагою, а згодом кинув цю невдячну справу і відчув себе щасливим, незалежним від ваги тіла, “сонечком”.

Отже, в Черкасах міг би пролувати “третій театральний дзвоник” в його житті, але киянину було важко звикнути до тихого провінційного міста. І тут вдарила перебудова: почали з’являться театральні студії в Києві. Колокольников вирішує повернутися до столиці. Спершу працює у Київському експериментальному театрі-студії під керівництвом Володимира Пилипенка. Це була вже друга спроба “третього дзвоника”.

Два роки – без вихідних, в репертуарі – “Плаха” Ч. Айтматова, “Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра (Князь), “Великий Князь Володимир” Г. Воловика, “Залізні солдати” В. Босовича. Молоді актори займалися всім самі – монтуванням, звуком, костюмом, щоденним розкладом роботи. Не всі витримали таке бурхливе життя: в кінці другого року театр покинуло шестеро акторів, і Станіслав був серед них. Далі пробував у студії “Драм-Антре” – Драматична антреприза (керівник – О. Горюнова, актори – В. Лінецький, Н. Лінецька-Попович, В. Цивінський, О. Радчук та ін). Та одного разу Станіславу зателефонувала Валентина Бойко і запропонувала прийти до Театру “Колесо”. Тоді Ірина Кліщевська, керівник цього театру і режисер, готувала до прем’єри “Шантрапу” П. Саксаганського.

Увага! Ось він – третій дзвоник! Театральний! Отже, шановні пані та панове, вимкніть, будь ласка, свої мобільні телефони і пильнуйте за грою Станіслава Колокольникова. Насолоджуйтесь...

Перші його вистави, з якими він одразу поїхав на гастролі до Одеси, були “Шантрапа” П. Саксаганського та “Генерали в спідницях” Ж. Ануя. В “Шантрапі” Колокольников грає Жука вже 16 років, а в травні торік відбулася 300-та вистава, з яких він жодної не пропустив! На програмці зазначено, що це – жарт на одну дію: “Весела, музична, запальна вистава про театр та акторів. У жартівливій формі подаються “лаштунки провінційної театральної трупи”. Станіслав-Жук – актор цієї провінційної трупи. Вже з зовнішнього вигляду одразу бачимо, що він “друга-парубок”: сорочка розстібнута, темно-зелені широкі шаровари, червоний фрак. Такий собі – півень.



Станіслав Колокольников – Аркадій Іслаєв у виставі “Місяць на селі” І. Тургенєва. Режисер – Ірина Кліщевська. Театр “Колесо”, 2006 р.

Він нікого й нічого не боїться, а головне – готовий на будь-які вчинки заради грошей і випивки. Коли до театру приїжджає один з його “спонсорів”, актор Жук намагається показати всі свої таланти, щоб догодити дорогому гостеві: говорить віршами, сипле прислів’ями, співає, танцює, придумує експромти та імпровізації на сцені з вистав; навіть навколішки піднімає хустинку, що впала у “дядечка з гаманцем”. Собі Жук дає високу оцінку: “Думаю як Гамлет, а говорю, як сапожник”. У нього тверде життєве кредо: “Хто платить, той замовляє музику!”. Одне слово – блазень найвищого гатунку.

Наступною прем’єрою була вистава “Азалія” І. Жаміака (режисер – В. Судьїн). Бачимо Станіслава-Давида в класичному костюмі при краватці, серйозний з обличчя, врівноважений та впевнений в ході і рухах: вишукано п’є каву, охайно й обережно тримаючи чашечку; коли сидить, завжди закинута нога на ногу. Колокольников-Давид – діловитий і галантний: уважно і ретельно записує всі свої плани в щоденник; чоловік-господар кожної ситуації: розмовляє чітко, голосно і владно, подекуди щось дзвінко вигукуючи або пристрасно шепочучи чоловічим “оксамитом”. І хоча все це маска, за якою ховається сімейний простачок, він несе її достойно на своєму обличчі...

І покотилися ролі: 11 січня 1996 року – “Дама-примара” П. Кальдерона (Косме), 18 травня 1996 року – “Вечорниця” Н. Жилінської, І. Кліщевської (Хлопець),

25 квітня 1998 року – “Пристрасті дому пана Г.-П.” О. Пчілки (Грищенко-Перепелиця), 2 жовтня 1999 року – “Каспар” П. Хандке (Актор), 12 червня 2002 року – “Кавказька рулетка” В. Мережка (Вова).

У виставі “Уявно хворий” Ж.-Б. Мольєра (прем’єра 19 грудня 2003 р.) С. Колокольников грає головну роль – Аргана. Про постановника комедії Станіслав говорить: “Ірина Кліщевська має унікальний таланти – вона збоку досконало розуміє, який має бути кінцевий результат, тобто, яка має бути вистава – її загальна “картинка”. У програмі зазначено: “Весела, яскрава, життєрадісна вистава-феєрія з піснями, танцями, несподіваними комічними ефектами. Дивовижне поєднання класики і сучасності в режисурі та музиці. Остання “вігадка” Мольєра”. Вигляд Аргана-Колокольникова свідчить сам за себе: домашній халат, під ним – нічна сорочка з жабо, червоні штанці-піжама, на голові нічний ковпак. Обличчя неголене, губки затиснені, витягнуті трубочкою вперед, очка примружені. Ходить повільно і безживно, спираючись на паличку, розмовляє мляво, постійно зітхає, стогне, охає, ахає та ухає. Але ми бачимо, що Стас-Арган змучений і втомлений не від якоїсь болячки чи страшної недуги, а від самого лікування, постійних процедур, нескінченних проносних ліків. Про те, що він зовсім не хворий, свідчать його жвава розмова, крики й галас, які він здійснює, коли забуває про хворобу. Це відбувається тоді, коли Аргана дуже турбує якесь невирішене питання. Тут уже не потрібна паличка, рухається він різко і нервово, очі починають швидко бігати туди-сюди і видавати притлумлену всередині енергію. Колокольников-Арган люблячий батько: доню цілує, обіймає, голубить, жаліє. Але понад усіх він кохає свою дружину. З нею перетворюється на маленького хлопчика: рюмсає, скаржиться на служницю, хвалиться своїми маленькими подвигами за день, слухає її в усьому як власну маму. Шалене кохання горить і виблискує в очах актора. Одразу видно, що Арган прагне її страшенно, а вона не дається і водить його за ніс. Коли брат відкриває йому очі на його уявну хворобу, герой ще довго пручається, але згодом на його обличчі з’являється блаженний спокій, бо не треба більше страждати і лікуватися.

Наступного року Театр “Колесо” підготував дві прем’єри: 31 березня – “Місяць на селі” І. Тургенєва, де Станіслав Колокольников зіграв Аркадія Іслаєва, та 28 листопада – “Жінки Моцарта” Ф. Міттерера (Цилі Вебер та Шіканедер). Режисер-постановник обох вистав – Ірина Кліщевська. Обидві ролі можна назвати переломними в амплуа актора: в першому випадку – це серйозний, люблячий і наївний чоловік, у другому – турботлива жінка-матір та ненаситний антрепренер Шіканедер.

“Місяць на селі” за жанром близький до романтичної мелодрами. Глядачі опиняються в центрі всіх подій вистави: вони сидять не на звичайних стільцях, а в садку на лавочках, обплетених виноградником. Білі меблі, білі легкі штори, тихенький фонтанчик, спів пташок – усе наповнене спокоєм і відчуттям щастя. Лише Аркадій Іслаєв, якого грає Станіслав Колокольников, “випадає” з атмосфери відпочинку. Аркадій так закоханий у свою роботу, що забуває, з ким він уже сьогодні бачився, і тому вітається з усіма по декілька разів на день. Одяг героя відповідає стилю його життя: проста сіра сорочка на випуск та чорні штани, заправлені в чоботи. Поруч зі своєю дружиною-красунею Наталею (Валентина Бойко) – вона в елегантній сукні, з охайною зачіскою – Колокольников-Аркадій виглядає не господарем дому, а простим незачесаним роботягою з села. І тільки його виховання, манери, поведінка і впевнений владний голос повертають йому статус власника дому в очах глядача. Станіслав-Аркадій дуже любить свою дружину: з посмішкою зустрічає, завжди тепло обіймає, цілує. Але через свій фанатизм у роботі зовсім не помічає неспокою та хвилювання в її очах, у поведінці, голосі і ставленні до нього самого. Таким ми бачимо Аркадія на початку вистави. Зміна відбувається в другій дії, коли він випадково застає свою дружину в сльозах та ще й в обіймах іншого чоловіка. Його зовнішній вигляд змінився разом із внутрішнім: елегантний чоловічий костюм коричневого кольору і серйозний, кам’яний, неприступний погляд.

У розмові з Михайлом Ракітіним (С. Ладєсов), якого вважає коханцем дружини і своїм суперником, Аркадій поводить себе як шляхетний чоловік. В очах у Станіслава-Аркадія, що раз-по-раз наповнювалися сльозами, ми бачимо його палке і щире кохання до дружини. Кохання настільки сильне, що чоловік готовий віддати дружину своєму суперникові, якщо вона любить того більше. Та якою радістю і щастям наповнюється душа Колокольникова, коли Ракітін каже, що сьогодні ж від’їжджає з їхнього дому назавжди. І моментально чоловік занурюється у свої домашні клопоти, без яких жити не може. Але тепер він не зводить погляду зі своєї дружини. Коли Станіслав її бачить, він стає надивовижу радісним, веселим, усміхненим, зворушливим і турботливим. І тільки одна фраза, мовлена повільно й чітко, але в наказовому тоні в бік матері й лікаря, виказує ще зовсім свіжу і незагоєну рану в його серці: “Не турбуй-те На-та-лю!”

Виставу “Жінки Моцарта” режисер І. Кліщевська визначила за жанром як “страшну комедію”. Колокольников грає у виставі дві провідні, але кардинально відмінні ролі. Перша – мати багатодітної сім’ї, друга – антрепренер театральної трупи. Для актора



Колокольникова стать персонажа – не основне. Головними, як він каже, є три компоненти: “хороший драматургічний матеріал, талановитий режисер і комфортна атмосфера для роботи” [2]. У кожній сцені Колокольников по-новому відкриває для глядачів Цілі Вебер. У першому епізоді це домашня, любляча мати, яка приймає пологи в однієї зі своїх доньок. І хоча вона зізнається, що є “свиноматкою, яка сама вигодувала своїх дітей”, але манери в неї зовсім не сільські. В цьому переконує те, як вона не просто ходить, а велично “несе” себе. Одяг на ній простий, але дуже чистий і охайно випрасуваний. А їсть Колокольников-Вебер зовсім як світська дама на балу: витончено і манірно тримає тарілочку близько обличчя, щоб не забруднитись, губки витирає білою серветкою, а головне – нікуди не поспішає – повільно смакує їжу, прицьмокуючи губами. І тільки надто старанне облизування ложечки свідчить, що не завжди вона їла щось таке смачненьке.

У другій сцені ми бачимо шикарну світську даму: елегантна сукня, шаль на плечах, чорні рукавички з візерунком, прикрашений квітами капелюшок з великими крисами. Мати прагне допомогти своїй доньці, яка гине через борги. У третьому епізоді Вебер – справжня “королева ночі” з віялом в одній руці та келихом вина у другій. Дія відбувається після прем’єри опери Амадея Моцарта “Чарівна флейта”. Мати продовжує упорядковувати приватне життя своїх дівчат і не боїться визнати, що готова “розчавити того, хто заподіє зло доньці”. Вебер геть обридли композитори, з якими весь час зв’язується життя її доньок. Але під час розмови про обіцяні від них гроші у Колокольникова-Вебер одразу поліпшується настрій і спалахують очка. І в четвертій сцені, на похоронах Моцарта, мати продовжує піклуватись про долю доньок і продавати їх чоловікам.

Колокольников ділиться своїми враженнями від роботи над жіночим персонажем: “Створювати жіночий образ було дуже цікаво. В цьому образі немає сексуальності, немає її кохання. Вона – мати. Її важко назвати позитивною чи негативною, і я зробив усе можливе, щоб її виправдати”.

З 2001 по 2005 рік Станіслав зіграв у декількох прем’єрах в Театрі “Браво”. Це “Засіб ХХХ” К. Чапека (Адвокат), “Капризи музи” М. Мітуа і Р. Андерсона (містер Паулінг) та “Путівник по Варшаві” Х. Міттelpункта (Жозеф). Останні дві – в постанові Володимира Борисюка, талантом якого захоплюється Колокольников: “Я дуже люблю Борисюка як режисера. Володя – вельми своєрідна людина. У нього незвичайне режисерське бачення: він кидає тобі якусь ідею, і ти розумієш, що це дуже цікаво, це близьке тобі за духом. Якщо я відчував, що ідея зовсім не підходить мені – я міг сказати йому відверто про це,



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

і ми знаходили інше вирішення. В нього дивовижна уява та фантазія”.

Щодо особистого життя, то в Колокольникова воно завжди йшло окремо від творчого і він ніколи не закохувався в тих, з ким працював на сцені. Станіслав зізнається: “В житті я ніколи не граю, можу лише в театрі з колегами пожартувати. Від того, що я так довго не міг вступити до інституту, від того, що мені ця професія так важко далася, я тільки в 40 років раптом став вільним. Я постійно доводив, що це місце моє, що я на нього маю право. Але коли глядач поступово і поступово почав приходити на вистави саме з моєю участю – це додавало мені впевненості. І тільки після творчого вечора, влаштованого з нагоди мого 40-річчя, я сказав собі – “стоп”: досить страждати, терпіти, хвилюватися. І я почав працювати з легкістю і впевненістю в собі”.

Він порівнює себе з персонажем улюбленого анекдота Фаїни Раневської про найталановитішого і найсмійнішого клоуна, який приходить до лікаря з проханням урятувати його від смутку. Йому цей стан дуже близький і зрозумілий...

Катерина ШОЛОМИЦЬКА

## ТЕАТРАЛЬНІ ШКОЛИ СВІТУ: ЗУСТРІЧ У ПЕКІНІ

Нам – студентам другого акторського курсу – Світлані Артамоновій, Кристині Багдасарян, Катерині Шоломицькій, Віталію Метерчукові та Олексію Петрожицькому під началом художнього керівника, професора кафедри Юрія Пилиповича Висоцького – належало зробити кілька великих позапланових робіт. А показувати їх мали в Пекіні вже у вересні 2009 р., на міжнародному фестивалі, котрий проводять у рамках роботи Глобального альянсу театральних шкіл. Це було щось настільки далеке, майже нереальне, що ми навіть не змогли емоційно сприйняти ідею участі у театральному фестивалі в столиці Китаю. Реальністю було тільки одне – перспектива цікавої позапланової роботи. Згідно з умовами організаторів фестивалю всі учасники повинні

були підготувати дві роботи, кожна тривалістю 45-50 хвилин. Першою передбачалося показати обрану за власним бажанням трагедію Шекспіра. Друга мала бути пов'язана з характерними для кожної окремої театральної школи репертуарно-стильовими особливостями. Окрім цього, належало провести також і тригодинний майстер-клас. Отож усього разом – майже п'ять годин показу.

У Пекін приїхали студенти театральних шкіл із семи країн – Австралії, Болгарії, Індії, Мексики, Південної Кореї, Німеччини, України. Китай було представлено двома театральними школами – Центральною Академією драми з Пекіна й Академією театру з Шанхаю.

Центральна Академія Драми – це особливе містечко в центрі Пекіна. За високим, прикрашеним живими квітами парканом, розташоване все, що необхідно для навчання. Тут і навчальні корпуси з великими й добре обладнаними аудиторіями (класи для занять музикою та вокалом містяться окремо, їх близько двадцяти), і бібліотека, і велика їдальня, а ще гуртожиток, приміщення для прання й прасування та спеціальна стоянка для велосипедів. Але головне – це три театри. Один з них – експериментальний – має величезну сцену (ширина дзеркала сцени – 21 метр), обертове коло, набір майданчиків, що піднімаються та опускаються, надсучасну апаратуру для роботи



*Студенти КНУТКІТ ім. І. К. Карпенка-Карого разом з мистецьким керівником курсу Юрієм Висоцьким біля входу в "Заборонене місто". Пекін, 2009 р.*

зі світлом та звуком, зал на 700 глядачів. На цій сцені учасники фестивалю показували свої вистави. Друге приміщення – північний театр – також сучасне й зручне, розраховане на 300 глядачів і теж забезпечене необхідним обладнанням. Тут проводилися всі майстер-класи. Є ще й третій театр із залом на 100 глядачів.

Усередині академії величезний двір, у якому є затишний парк з лавками для відпочинку й вазами з рибами. Але головна особливість двору – це три баскетбольні майданчики, на яких з ранку й до пізнього вечора точаться баскетбольні бої. Цікаво, що студентів, які просто сидять і відпочивають, ми не бачили. При вході на територію академії нас зустрічали акуратні підтягнуті охоронці у формі, завжди суворі (при виконанні все ж таки!), але незмінно привітно усміхнені у відповідь на наше китайське “Ні хау!” (найпоширеніша форма привітання).

Церемонія відкриття фестивалю була цікава хudoжньою частиною, до якої господарі, судячи з усього, готувалися довго й ретельно. На величезній сцені було розміщено півтори сотні однакових (як нам здалося на перший погляд) хлопчиків та дівчаток. У білих футболках із червоними комірцями, у чорних штанах – вони були всі як один рівненькі, підтягнуті й зібрані до самих кінчиків пальців. Навіть долоні усі однаково притискали до тулуба, однаково зібравши в акуратні човники. І хоча в основі виступу був показ досить відомих вправ із профільних для акторів дисциплін, усе це справляло яскраве враження, бо виконували вправи не один-два студенти, до чого ми звикли на своїх показах, а всі, хто був на сцені.

Упродовж наступних чотирьох днів ми щодня дивилися по дві вистави за п'єсами Шекспіра. Попри строкатість вражень, зараз уже можна говорити, що показ засвідчив прагнення театральних шкіл вийти за рамки власне учнівських акторських робіт. Цілком очевидним було бажання представити не тільки акторські можливості студентів, але й певне режисерське бачення шекспірівського твору, прочитаного із залученням широкої палітри виражальних засобів сучасного театру. Технічні можливості сцени Експериментального театру до цього наче й закликали. Водночас кожна з шекспірівських робіт мала абсолютно різного адресата. Зокрема, передусім свого болгарського глядача мав на увазі “Юлій Цезар” студентів із Софії (головну роль виконував досвідчений професійний актор, викладач актор-



*Світлана Артамонова – Надія Лангер, Олексій Петрожицький – Гаврилович у виставі “Граємо класиків” за А. Чеховим та О. Островським. Другий акторський курс (мистецький керівник – Юрій Висоцький) Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.*

ської майстерності Веселін Ранков): спираючись на Шекспіра, глядачам посилали актуальний для країни месідж – правителі змінюються, але світ залишається незмінним. “Музичний Гамлет” південнокорейських студентів був побудований на світових музичних шляхерах останніх десятиліть, мабуть, щоб у такий спосіб переконати свого молодого глядача у близькості до них драматургії Шекспіра. Австралійський “Макбет” також орієнтувався на молодь, точніше, на ту її частину, яка відгукується на пошуки авангардового театру, схильної вбачати в усьому привід для “приколів” та епатажу, але водночас із глибоко прихованим потаємним внутрішнім життям. Безперечно, виокремлювався “Гамлет” пекінських студентів. Насамперед тривалістю вистави (китайські студенти вдвічі перебрали той формат, дотримуватись якого так суворо вимагали від інших). Для вистави було пошито надзвичайно дорогі костюми, виконані в єдиній стильовій манері, і спеціально виготовлено з оперною помпезністю і масштабністю оформлення. Здавалося, що господарі адресувались насамперед до учасників фестивалю, заявляючи не тільки про засвоєння зовнішніх рис естетики європейського театру акторами-початківцями, але й про певні амбіції щодо творчого лідерства. Студенти з Індії орієнтувались, мабуть, на театральних неофітів, які не мають жодного уявлення про Шекспіра і



*Катерина Шоломицька – Ліпочка, Віталій Метрчук – Подхалюзін у виставі “Граємо класиків” за А. Чеховим та О. Островським. Другий акторський курс (мистецький керівник – Юрій Висоцький) Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.*

яких легко переконати, що з цим драматургом можна робити що заманеться. Мексиканський “Макбет” активним зверненням до національної фольклористики також передбачав національного глядача. Відрізнялась робота студентів з берлінської школи театрального мистецтва, яка носить ім’я видатного актора і співака Ернста Буша. В роботі прочитувався абсолютно конкретна увага до загальнолюдських моральних цінностей, який у поєднанні з високим рівнем психологічної точності забезпечив роботі “Міра за міру” серйозний глядацький інтерес.

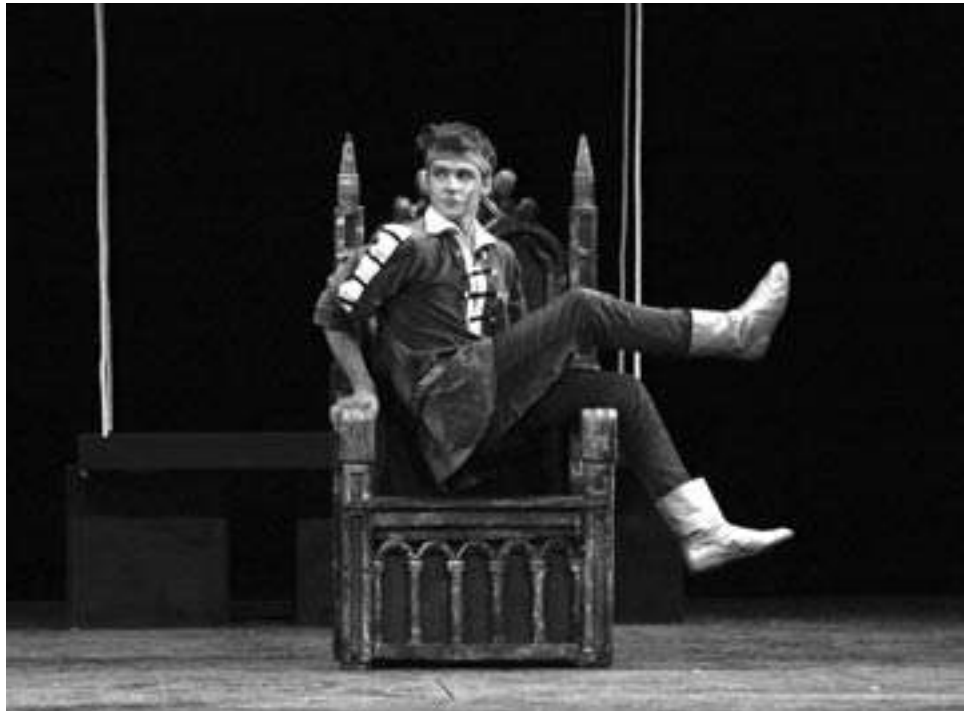
Наша композиція “Отелло” завершувала показ робіт за творами Вільяма Шекспіра. Звичайно, важко об’єктивно говорити про роботу, в якій береш безпосередню участь. До того ж на сцені, де, по-перше, не було жодної репетиції, а по-друге, яка розмірами дорівнює двом баскетбольним майданчикам. Додайте до цього переповнений зал, у якому української мови не те що ніхто не знав, – її взагалі вперше чули (щоправда, окрім п’яťох членів нашої делегації, яку очолював ректор університету, професор Олексій Ігорович Безгін). Однак, сталося найголовніше – нас розуміли. Причому не тільки розуміли, але й співпереживали з нашими героями

буквально до сліз. Дивно, але все це відбувалося без знання мови! Хоча, напевно, це тільки нас дивувало. Адже ще під час репетицій наш наставник Ю. П. Висоцький часто говорив: якщо сцена прожита посправжньому наповнено, якщо обставинами п’єси живе не тільки голова, але й усе тіло, то вже одне зчитування глядачем пластичного малюнка забезпечить глядацьке розуміння, тому що для всіх народів світу мова тіла історично первинна щодо мови слів. І хоча показ не в усьому (ми це знаємо) удався, але наша робота мала успіх! Ми йшли зі сцени не під стукіт власних підборів, як це було з тими, хто вклав у роботу лише

величезні кошти, а під такі оплески, які до цього на фестивалі не лунали. Вже після повернення додому ми прочитали в Інтернеті на сайті Пекінської центральної академії драми відгуки китайських фахівців про наш виступ. Глибоке враження на них справило трактування трагедії та сценографічне оформлення вистави. І все ж найбільше враження, яке, за словами китайських фахівців, їх буквально “шокувало”, була емоційна наповненість виконавців, яка захопила всіх глядачів. На думку фахівців, робота нашої театральної школи надала фестивалю “нового рівня” і “нового стандарту”.

Другий блок фестивальних робіт, пов’язаний з особливостями роботи національних театральних шкіл, виявився не менш змістовним і цікавим. Господарі фестивалю знову показали повномасштабну виставу з гарними костюмами і прекрасним світлом. У виставі йшлося про перипетії з життя китайських імператорів. У показі брало участь не менше сорока учасників масових сцен. Китайський глядач слухав наче й уважно, проте у фіналі аплодував рівно стільки, скільки на поклони актори були розгорнуті обличчям до глядачів. Болгари презентували переконливу за психологічною наповненістю одноактівку К. Ілієва “Нірвана”. Обидва виконавці продемонстрували професійне володіння акторською школою, що зовсім не дивувало, оскільки навчання в Софійській академії для них уже позаду. Поява ж у цьому показі іншої відверто скромної курсової роботи говорила більше про бажання дотриматись часового формату показу, ніж про реальну

підтримку реноме власної театральної школи. Австралійські студенти не надто обтяжували себе клопотами про другу виставу і показали скромний етюд, на який такі щедрі наші студенти-актори у перші місяці навчання, поки не зрозуміють засадничих законів органічного існування на сценічному майданчику. Зовсім в іншому ракурсі постали у другій виставі південнокорейські студенти. На сцені їм слугував задником великий екран, де, користуючись технікою малювання піском по склу, розповідали стислий зміст кожного фрагменту вистави. Потім у дуже примітивних формах стопкадрового зображення станів актори розкривали подальшу частину сюжету. По обидва боки сцени сидів невеличкий оркестр корейських народних інструментів, постійно акомпануючи подіям. Не раз глядачі посміхнулися під час цієї



по-дитячому наївної вистави. Підводиться, наприклад, молода дівчина, хтось клацне пальцями – і вона вже згорблена бабця. Потім знову чуємо клацання – і бабця вмить перетвориться на дівчину з пружною ногою. У цій виставі актори демонстрували вміння миттєвого пластичного перетворення.

І в другій частині фестивалю найцікавішою нам здалась робота німецьких колег. Так, “Фауст” Гете був не цілком у форматі – робота тривала не більше тридцяти хвилин, але яскравий зовнішній малюнок ролей у поєднанні із внутрішнім виправданням, азартом і повною самовіддачею виконавців змусив нас зовсім іншими очима поглянути на відомий шедевр світової літератури.

Оскільки традицією нашої театральної школи є активне використанні світової класичної драматургії, ми показали виставу “Граємо класику” за творами А. Чехова та О. Островського. Навіть розраховуючи на успіх, наша делегація не сподівалась такого гарячого глядацького сприйняття виступу. Після показу “Отелло” ми відчули загальну увагу та інтерес до роботи нашої театральної школи. Це не могло не додати нам впевненості, і тому другу свою виставу ми зіграли значно розкутіше й легше. Нас охопив такий творчий азарт, що виставу ми грали, радісно створюючи її в момент виконання. Так нам здавалось... А фраза з “Аптекарки” А. Чехова – “Яка я нещасна!”, яку у фіналі роботи я сказала спочатку англійською, а потім, зробивши невеличку паузу, повторила китайською, викликала у публіки надзвичайне захоплення! Китайський глядач, почувши з

*Олексій Петрожицький – Яго в композиції “Отелло” за В. Шекспіром. Другий акторський курс (керівник – Юрій Вищоцький) Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.*

вуст гості свою мову, відчув справжню ейфорію. До останнього дня перебування на фестивалі, зустрічаючи нас, глядачі вважали чи не своїм обов’язком повторити моє “Ву бу шин фу!” і привітати з успіхом. А китайська мова (розумію, у цьому немає одкровення) дуже складна! Змістове значення слів залежить від інтонаційного малюнку. І виходить, що кожне слово набуває, залежно від інтонації, як мінімум чотири абсолютно різних значення. Отож довелось чимало попрацювати над вимовою, щоб не прозвучало (а могло й таке трапитись) щось непристойне.

Майстер-класи учасників фестивалю продемонстрували велику популярність ідеї акторського тренінгу в усіх театральних школах незалежно від творчих напрямків. Особливо помітним був інтерес до тренінгу з боку китайських студентів. Взагалі треба зазначити, що відмінність китайських студентів від наших полягає в їхній постійній зосередженій увазі до засвоєння основ акторської професії. Вражав непідробний інтерес, якщо не сказати – ентузіазм, з яким вони брали участь у вправах, пропонуєваних різними педагогами під час майстер-класів. Із самовіддачею й вірою виконували вони будь-які завдання. Іноді здавалось, що вправи розкривають їхні людські й творчі індивідуальності значно повніше,

ніж показані фестивальні роботи. Варто сказати, що студенти з азійських країн сповнені абсолютної віри у виняткову цінність акторського тренінгу. Навіть більше – вони щиро віряють у те, що досить дізнатися й ретельно попрацювати над певними чудодійними вправами – і ти зможеш блискуче зіграти ту чи іншу роль. Головне, на їхню думку, дізнатися, які саме вправи треба робити. У нашому ж сприйнятті вправи – це лише спосіб підготувати акторський апарат до подальшої творчої роботи, самі по собі жодних творчих одкровень у роботі над роллю вони не гарантують. Разом з тим, ми не могли не помітити, що майстер-класи на фестивалі демонструють чималу схожість тренажного арсеналу, яким послуговуються різні за напрямками театральні школи.

До церемонії закриття фестивалю господарі знову приготували всім сюрприз. Нам показали справжню пекінську оперу. В ній, на наш подив, співали зовсім мало. А от чого було аж занадто, то це віртуозної акробатики. Здавалося, що перед нами не живі люди, а якісь надгнучкі створіння, настільки неймовірні сальта з піруетами робили артисти, та ще й з вражаючою синхронністю!

Урочиста церемонія закриття фестивалю подарувала нам також і подію виняткового, так нам здається, значення. Журі фестивалю, яке повністю складалось із китайських фахівців, нагородило Призом і дипломом “За найкращу акторську гру” нашого Олексія Петрожицького. На додачу наш Олексій також отримав право на тримісячне навчання у Пекінській Центральній Академії драми, яка узяла на себе оплату за переліт, проживання й стипендію на період перебування в Китаї. Дипломом “За акторську гру, що виділяється” відзначено Катерину Шоломицьку, тобто авторку цієї розповіді. Для нас це велика радість і гордість! Адже вперше в історії університету студенти отримали такі високі нагороди за акторську гру на міжнародному фестивалі театральних шкіл.

Одне з найсильніших вражень поїздки – столиця Китайської Народної Республіки. Пекін – суперсучасний мегаполіс з безліччю хмарочосів оригінальної архітектури, величезними універмагами, чудовими дорогами й дуже зручними транспортними розв’язками. При цьому в місті збереглися й маленькі затишні вулички, прикрашені ліхтарями. Уздовж вуличок зліва і справа можна побачити різноманітні крамнички, причому упереміш продуктиві і текстильні, косметичні й сувенірні; перукарні і ресторанички. Встигай тільки дивитися де що. Але задивлятися не варто, бо можна не встигнути зреагувати на сигнал велосипедистів. Їх у Пекіні неймовірна кількість. Де б ви не йшли, вас постійно

супроводжує музика велосипедних дзвінків. Такого розмаїття велосипедів досі бачити не траплялося: маленькі й великі, з кошиками і без, на моторчиках і з причепами. Наш Олексій Петрожицький вдало пожартував: “У Китаї значно актуальніша фраза “Стережись велосипеда!”... Постійно доводиться маневрувати між ними під радісне вітання дзвінків. На кожній вулиці є величезна кількість камер спостереження. Місто чудово обладнане технічно, а кількість величезних екранів, які ми побачили за час поїздки, не може не дивувати. Найбільше нас вразив екран на одній з центральних вулиць. Він розташований над перехожим наче стеля, завширшки метрів із сорок, а в довжину – понад сто. На ньому демонструється анімація на основі давніх китайських легенд. Коли зупиняєшся під екраном, задержавши голову, здається, ніби стаєш свідком чудес, які відбуваються на небесах!

Приїхати до Китаю й не побувати на Великій китайській стіні значить пропустити щось надзвичайно важливе. Організатори фестивалю вгадали наш інтерес до найвизначнішої пам’ятки країни...

При вході на стіну всіх зустрічає вислів Мао Цзедуна: “Якщо ти не побував на Великій Китайській стіні, ти не справжній китаєць”. Кількість охочих стати “справжніми китайцями” величезна. Серед них ми несподівано для себе зустріли й справжнього поціновувача радянських пісень. Своє знайомство з нами він розпочав, звичайно ж, з “Калінки-малінки”, а потім вразив знанням величезної кількості інших пісень радянської доби. Але найцікавіше те, що російської мови він практично не знав! Знав лише пісні. І співав їх на Великій китайській стіні на тлі гірських каскадів і ще – величезного неба. А там воно справді здається нескінченним! Може, тому саме там і з’явилося відчуття наближення до розуміння слова “Піднебесна”.

Пекінський фестиваль подарував нам радість знайомства з багатьма людьми, яких поєднує одне, але сильне почуття – любов до Театру. І немає значення, скільки тисяч кілометрів нас тепер розділяє, бо ми знаємо, що десь, нехай навіть на інших континентах, є наші ровесники, які люблять, як і ми – Театр. Уявлення про нього у нас різні. Але зрештою, чи так уже потрібен нам буде театр, якщо він у всіх буде однаковим? Отож, як сказано було колись у тому ж таки Китаї, нехай розквітають усі квіти. Від себе ж додаю: головне, щоб вони були живими, а не штучними.

Ірина ЧУЖИНОВА

## ТЕАТР ПЕРЕД ОБЛИЧЧЯМ ЗЛА

(V Міжнародний фестиваль "Діялог")

Від 10 по 17 жовтня у польському Вроцлаві вп'яте відбувся Міжнародний театральний фестиваль "Діялог". Організатори оголосили цю едицію ювілейною, мабуть, натякаючи на "круглу" п'ятірку порядкового номера фесту і часткове підбиття підсумків восьмирічного життя "Діялогу" в європейському театральному просторі. Між іншим, на сторінках журналу "Просценіум", однолітка "Діялогу", послідовно й ретельно зафіксовано становлення й професійну динаміку фестивалю, докладно проаналізовано його вистави, спостережено специфіку тематичних і формальних зацікавлень, що дуже стало у пригоді для "навігаційно-мистецького" орієнтування авторів цієї статті\*.

Кілька слів про формотворчі особливості цього річного фестивалю, які насправді можна вже сміливо назвати традиційними, такими, що визначають стиль та атмосферу форуму. Директор та засновник "Діялогу" пані Кристина Майснер, як завжди, підготувала вишукану, продуману до дрібниць програму, у якій цього року переважали гостро соціальні теми, що перетиналися в кульмінаційному пункті, визначеному девізом фестивалю: "Перед обличчям зла". І те, що девіз повторює назву книги відомого польського культуролога Марії Яніон, і позитивний пафос цього девізу ілюструє, насамперед, погляд на театр самої К. Майснер, впевненої у непересічних діагностичних можливостях театру, у його високій місії пробуджувати, драгувати, провокувати, надихати глядачів якщо не на корінні зміни свідомості, то принаймні на діалог. Останнє ж слід розуміти не тільки як живі дискусії-обговорення, які, до речі, також входять до

обов'язкових атрибутів фестивалю, але й ширше – як набуття здатності почути іншого.

За враженнями польського критика Пьотра Грушинські, цього року фестиваль вдало продемонстрував, як театр ХХ сторіччя поступається місцем театрові сторіччя ХХІ. Як на мене, це спостереження надзвичайно точне, але варто додати, що зміна театральних епох, принаймні у форматі "Діялогу", відбувалася без нігілістичного "кровопролиття" й заперечення в ім'я заперечення. Це радше повільний, незворотний, у чомусь болісний, у чомусь закономірний процес трансформації: сьогодення "проростає" зсередини театральної вистави, виривається назовні, деформуючи канони жанрів, перевтілюючи постаті класичних героїв, видозмінюючи конфліктні протистояння. Мультимедійні технології, переформатовуючи простір сцени і кардинально оновлюючи режисерську "мову", спричиняють народження нової образності, дають змогу викрити (чи навіть створити) нові підтексти у, здавалося б, знайомих класичних творах. Хоча, дозволимо собі сказати, прикметник "новий" щодо театру, як і загалом щодо мистецтва, надзвичайно суперечливий, вразливий на критику. Як вразливі до критики, оскільки потребують чи не щоденних уточнень, і спроби класифікувати, лаконічно означити сучасні театральні процеси, де принцип появи "нових" форм випадає описати хіба що формулою геометричної прогресії. І треба віддати належне смакові та інтуїції директора К. Майснер, адже щоразу фестивалю "Діялог" вдається продемонструвати різні версії сучасного театру, зрівнюючи їх у правах, стираючи межу між "мейнстримом" та "аутсайдерством", доводячи рівноправність, а отже самоцінність будь-якого авторського (але обов'язково авторського!) висловлювання.

Сцена з вистави  
"Каспар" П. Хандке.  
Режисер – Барбара  
Висоцька. "Театр  
Вспулчесні".  
Вроцлав, Польща.

\*Цікавих відсилаємо до трьох попередніх чисел "Просценіуму": ч. 3 (4) / 2002. – С. 39-42; ч. 1-2 (8-9) / 2004. – С. 32-37; 2-3 (18-19) / 2007 – С. 125-133.

**Німеччина – Нідерланди:  
Про політиків і людей**

У виставі “Троїл та Крессіда” (“Мюнхен Камершпіле”) іронічний провокатор Люк Персиваль не тільки реабілітував одну з найнудніших п’єс великого Вільяма Шекспіра, перетворивши недоліки тексту у незаперечні принади спектаклю, але й продемонстрував погляд сучасного європейця на події “холодної війни”.

Порожній, сказати б, мертвий простір сцени: холодні світлові промені маркують його розміри та спустошеність, вода, що скрізь крапле у турботливо підставлені тазики, підкреслює всепоглинаючу тишу. У цьому, здається, навіки звироднілому світі війну з обох боків ведуть не звиятжні полководці та уславлені герої, а втомлені та апатичні політики у м’ятих піджаках та несвіжих сорочках. Характеристики режисера убивчі: Менелай – невротично збуджений кретин, Агамемнон – безхарактерний і безпринципний тип із необмеженою владою, Улісс – безмірно балакучий блазень, Аякс – немічний, але хвалькуватий стариган, Нестор – чоловікоподібна жінка-інвалід, Паріс – як брат-близнюк схожий на Менелая, Кассандра – клінічна шизофренічка... Персиваль не шкодує сарказму, зображуючи гіподинамію та маразм тих, хто розпочав



Сцена з вистави “Троїл та Крессіда” В. Шекспіра.  
Режисер – Люк Персиваль. “Мюнхен Камершпіле”.  
Німеччина.

та веде затяжну війну, причини та наслідки якої всім давно не цікаві (“предмет” конфлікту – прекрасна Єлена – на сцені взагалі не з’являється). Як завжди безцеремонно, режисер поставився і до класичного віршованого тексту, якого у виставі залишилося обмаль, натомість персонажі смішно та пафосно висловлюються абзацами з газетних шпальт та репліками з політичних ток-шоу. І греки, і троянці під дружній регіт глядачів без упину розмірковують про суть війни, про принади демократії, коментують свої майбутні вчинки, прораховують “невідворотні наслідки” та “прогнозовані результати” збройного конфлікту. У цих нескінченних “словах-словах-словах” в’язне і гине щось подібне на кохання між троянцем Троїлом та грекинею Крессидою. У їхніх стерильно-цнотливих стосунках слів також виявилось фатально більше, ніж життєво необхідних вчинків.

...Дві протидіючі сторони, як пам’ятаємо, розділяють неприступні стіни Ілліону. Цей троянський (читай “берлінський”) мур Персиваль свідомо вибудовує лише в уяві своїх героїв. Його палко закликають зруйнувати греки. Його ревно захищають троянці. І намарно глядачі чекають режисерського пасажу на кшталт “тільки кохання Троїла та Крессиди здолає ці стіни”. Ні, не здолає. Навіть не похитне. Вистава закінчується макабричною процесією з муляжем коня, що навряд чи символізує кінець війни. Судячи з усього, Персиваль впевнений, що завершення розповіді про безглузде протистояння політиків-невдах, про агонізуюче згасання здорового глузду, про цілком вигадані ненависть та ворожнечу – можливе тільки в неозорому майбутньому. Хоча і в цьому переконанні режисера скепсису, безперечно, більше, ніж надії.

У майже семигодинній виставі “Римські трагедії” (Тонільгруп, Амстердам) Іво ван Хове також звернувся до творів Шекспіра, щоб відтворити у мініятурі максимально реалістичну копію сучасного вкрай заполітизованого світу. У спектаклі змонтовані одразу три п’єси класика – “Коріолан”, “Юлій Цезар” та “Антоній і Клеопатра”. На відміну від Персиваля, ван Хове педантично дотримується авторського тексту, однак по-новому, скажімо так, форматує решту складових вистави, починаючи з перевдягання героїв в “уніформу” підкреслено офіційних ділових костюмів, і закінчуючи стиранням звичних меж між акторами та глядачами.

Сценічний простір симультанно поєднує у собі ознаки і телестудії, і офісу, і стильної приватної квартири: теплих тонів м’які меблі, модні шапки з рослинами, елегантний коридорчик з двох прозорих стін, що ділить цей простір навпіл, і розставлені на кожному кроці камери та телевізійні екрани. І вже вкотре із подивом зауважуєш, як без купюр та додаткових роз’яснень шекспірівські сюжети еластично





Сцена з вистави “Римські трагедії” за В. Шекспіром. Режисер – Іво ван Хове. Тонільгруп, Амстердам, Нідерланди.

вписуються у гранично осучаснений “інтер’єр” вистави, просто-таки дублюючи день сьогоднішній. Передвиборчі перегони та інтриги всередині партій (“Коріолан”), демократія, що закінчується тиранією, та кволі взаємовигідні союзи між супротивниками, зруйновані в подальшому зрадою (“Юлій Цезар”), політика, що проникає навіть в особисте життя, контролюючи кохання та ламаючи долі (“Антоній і Клеопатра”). Всі ці сюжетні повороти зрідка перериваються випуском свіжих новин та пародійним відтворенням у захищеному приміщенні “атмосфери війни” за допомогою форсованих звуків перкусії та миготінням стробоскопу, а закінчуються незмінно – лаконічним анонсуванням смерті ще одного героя. Але, здається, найнеочікуванішим є те, що впродовж вистави глядачі можуть залишити свої місця у залі і тут же на сцені біля стійок, розташованих по периметру сценічного майданчика, скуштувати гарячих страв, замовити собі філіжанку кави чи гальбу пива, скористатися комп’ютерами із виходом до інтернету або навіть завітати до професійного візажиста, а потім вмотитися на одному з численних диванчиків просто на сцені і продовжувати далі слідкувати за подіями чи то на екранах, чи то “наживо”. Пересічний глядач, проникаючи у простір вистави, поступово починає невідгідно відтіняти суєтність, безглуздість, одноманітність життя політичного істеблішменту. І водночас дедалі очевиднішим стає, що намарно де-

кларувати власну незалежність, демонструвати свою байдужість, адже втікати від усюдисущих “людей у сірому” нікуди. Наш світ уже давно політиками захоплений і підкорений. І всі ми, скромні споживачі кави, – частина цього відвойованого простору. Нам відведена скромна роль статистів у безконечному реаліті-шоу, де все регламентується сценарієм. Навіть кохання, смерть і свобода.

### **Литва: Горе розуму**

Уславлений Еймунтас Някрошюс, ще тільки розпочинаючи роботу над своєю останньою з вистав за романом Федора Достоєвського “Ідіот”, говорив про своє бажання повернутися до театру психологічного. Власне, це бажання режисер реалізував, звівши до мінімуму свою звичну метафоричну “мову” і поклавши увесь тягар оприявлення прихованих смислів на плечі молодих акторів. В результаті з’явився спектакль, який найточніше окреслює давня дипломатично-афористична формула – “посередня вистава видатного режисера”.

Однак, хай і безкінечно цитуючи самого себе, Някрошюс розповідає трагічну, а головне актуальну для нас історію про людей, які не вміють, бояться, врешті-решт, соромляться бути щирими, чуйними, добрими, справедливими. Князь Мишкін, за Някрошюсом, аж ніяк не святий і не “ідеальна людина”. Він, юний і чистий, ще майже дитина, не розучився



Сцена з вистави "Idiot" за Ф. Достоевським. Режисер – Еймунтас Някрошюс. Театр "Meno Fortas". Вільно, Литва.

бути самим собою. Він не соромиться плакати, коли сумно й страшно, і сміятися, коли весело, говорити тільки правду, одне слово, не соромиться залишатися без броні з цинізму, жорстокости й егоїзму. Мишкіна на початку вистави двоє санітарів на ношах внесуть на сцену і полишать напризволяще у похмурому Петербурзі – два ряди дитячих ліжок із високими сталевими бильцями на ар'єрцені і ковані загорожі-грати уздовж набережної Неви, і контури мовчазного кладовища. Решту героїв, з якими доведеться знайомитися князеві, режисер позбавляє їхнього соціального і майнового стану, вони всі відрізняються від Мишкіна і один від одного лише "віком душі". Хоча щось "ідіотичне" приховано і в утомленій вічним вибором між світлом і тьмою Настасії Пилипівні, і в стихійно непередбачуваному Рогожині, і в мандруючій лабіринтами кохання Аглаї, і навіть у вульгарному Тоцькому, ось тільки вони всі це старанно маскують, час від часу іронізуючи над Єпанчиною, ексцентричною дивачкою і правдолюбкою. До речі, у виставі Някрошюс вперше за довгі роки пригадав справжній вік класичних героїв, адже за романом Мишкіну і Рогожину усього по двадцять шість років, Настасії – двадцять п'ять, Аглаї – двадцять три. Світ дітей і дорослих у виставі чітко розведений і протиставлений. І чим старшим стає суспільство, стверджує режисер, тим менше воно потребує наївних "ідіо-

Сцена з вистави "Гамлет" за В. Шекспіром. Режисер – Оскарас Коршуновас. Миський театр. Вільно, Литва.

тів", які прагматизм заміняють альтруїзмом, а принцип особистої вигоди – мрією про щастя для всіх.

Вистава Оскараса Коршуноваса "Гамлет" за Вільямом Шекспіром стала ще одним невинуваченим очікуванням. Режисер, звертаючись до цієї вершинної п'єси світової драматургії, за його ж словами, вирішив влаштувати собі й своїм колегам-акторам професійну перевірку.

Дія цього "Гамлета" відбувається в уявному залаштунковому просторі. Початок-пролог: за гримувальними столиками в ряд сидять актори і, напружено вдивляючись у своє відображення, довго перепитують: "хто я?". Але, поставивши таке істотне питання, Коршуновас навряд чи спромігся на нього відповісти. Натомість режисер, з неабияким знанням суто ремісничих хитрощів, секретів, прийомів, вправно вибудовує довгу, нестерпно довгу, низку графічно завершених сцен (безліч вигадливих, лаконічних і водночас різних комбінацій з пересувних гримувальних столиків з дзеркалами), накреслює у просторі траєкторії хитромудрих мізансцен, час від часу перевдягає героїв, присмачує все це багатозначною таємничістю та помірним абсурдом (сценою блукають величезний білий пацюк та блазень-карлик), тобто, будує міцні і стрункі риштування форми навколо порожнечі задуму. Гамлет Коршуноваса не вдає божевілля, він його підмінює конвульсивною лютюю та ненавистю. Відомий усім монолог-вагання "Бути чи не бути..." цей Гамлет виголошує, спостерігаючи під час уявної вистави мандрівних акторів за Клавдієм та його двором, відділених від нього стіною-лінією зі столиків. Жодної "пастки" для Клавдія не існує – Гамлетові не потрібні додаткові підтвердження і перевірки слів батька. Вирішуючи мститися до кінця, він прекрасно усвідомлює, що цей смертний вирок стосується всіх, хто опинився по інший бік "межі", включаючи рідну матір та кохану. У фіналі герої, помираючи, поверта-



ються до своїх гримувальних столиків і повторюють свої монологи, ніби випробовуючи власні нерви на міцність, а логіку вчинків – на бездоганність сумління.

### **Польща: Критика чистого капіталізму**

Цього року Польщу на фестивалі представляли режисери “середнього” покоління: Гжегож Яжина (“Т.Е.О.Р.Е.М.А” за однойменним фільмом П’єра Паоло Пазоліні, ТР Варшава) та Ян Клята (“Земля обітована” за романом Владислава Реймонта, “Театр Польські”), а також режисер-початківець Барбара Висоцька (“Каспар” Петера Хандке, “Театр Вспулчесні”, Вроцлав), яка за професійним рівнем нічим не поступалася досвідченішим колегам.

Загалом кожна з цих вистав, насамперед, у своїх недоліках і слабких позиціях, яскраво демонструє вектори пошуку, в якому перебуває польський театр, а також фіксує перехідні процеси, зміну системи орієнтирів і цінностей, що їх переживає польське суспільство. Вистави Яжини і Кляти підкреслено орієнтовані у день сьогоднішній і об’єднані спільною темою “людина у капіталістичному світі”.

В “Т.Е.О.Р.Е.М.І” від вишуканого, і на думку факхівців, найкрасивішого фільму Пазоліні залишилось доволі багато. Найперше, це виражальний лаконізм, чуттєва стильність, домінування прозорих пастельних кольорів, монтажний принцип побудови епізодів, строга геометрія мізансцен. Яжина мовби вправлявся у “перекладі” фільму на театральну мову. Але чи треба раз по раз нагадувати правило, що оригінал завжди виявляється кращим, ніж будь-яка наймаїстерніша копія? Основні ж складнощі “перекладу” виникли із ідейним “наповненням” оригіналу. Як пам’ятаємо, гнівні інвективи Пазоліні адресовано снобам-капіталістам, які під тягарем численних заборон, забобонів, самообмежень, правил, приписів, традицій втрачають власне “я”. За сюжетом фільму в сім’ю успішного фабриканта приїжджає дивний гість – прекрасний юнак, якого “дешифрувати” можна як янгола, згадавши формулу “Бог є любов”. Саме кохання до юнака всіх мешканців будинку, починаючи від служниці й закінчуючи сином хазяїна підліткового віку, стає надпотужним каталізатором подальших змін. З від’їздом гостя кожен по-своєму почне реалізовувати свої заповітні бажання, дасть волю найпотаємнішим фантазіям... Мораль та індивідуальна свобода у фільмі Пазоліні виявляються взаємозапечувальними поняттями, що цілком зрозуміло, зважаючи на час і місце виголошення цього маніфесту. Натомість Яжина змушений балансувати між іронією,



*Сцени з вистави “Земля обітована” за В. Реймонтом.  
Режисер – Ян Клята. “Театр Польські”. Вроцлав, Польща.*

що створює дистанцію із матеріалом, і пафосом, що виразним курсивом виділяє актуальні і до сьогодні мотиви (зречення матеріального світу задля життя духу). До того ж, у польській виставі модель капіталістичного соціуму так і залишилась із невитравними ретро-ознаками, герої такого гатунку давно зникли, стосунки ж їхні здаються неправдоподібними. Ревізуючи архіви кінокласики, Яжина забуває (чи не має бажання) змінити акценти та ритми, враховуючи вимоги й питання часу сьогоднішнього.

Ян Клята звернувся до матеріалу, присвяченого зародженню у Польщі нового класу промисловців-капіталістів. Ці нові “конкістадори” вирушали на

периферію міста, власне, на згадану у назві “землю обітовану”, щоб створити новий індустріальний світ. Щоб глядачі остаточно прониклись цим історичним переселенням буржуа, Клята для вистави обрав неопалюване старе приміщення водонапірної станції на околиці міста. Простір сцени стилізовано під нічний клуб: столики, подіум із пілонами, неоновий трикратно повторений напис “Greed is good” (тобто “жадібність – це добре”, або, граючись зі словами, “жадібність – бог”). На думку Кляти, капіталізм усіх урівнює у правах, вибудовує свою ієрархію успіху, позбавляючи національних, соціальних чи культурних “прикмет”. Але змінивши провідні драматичні обставини роману, Клята одночасно нанівець зруйнував конфлікт твору, що тримався саме на протистоянні трьох різних типів свідомості – польської, німецької, єврейської. Гонитва за прибутками, за кращим місцем під сонцем стає єдиним рушійним мотивом усіх вчинків, формує і регламентує стосунки героїв, а насправді просто тривіально і тавтологічно завчасно дає відповідь на усі можливі питання. І Яжина, і Клята гостро відчувають експансію прагматичних ділків, обидва волають про втрату гідності, сумління, свободи, пророчо вказують на безперспективність шляху, на якому духовість і культура стають зайвим обтяжливим багажем, і водночас, переконливі у загальному пафосі своїх послань, обидва доволі невиразно уявляють обличчя живого сучасника.

З цієї позиції вистава “Каспар” Барбари Висоцької про фатальні складнощі спілкування, про девальвацію слова та емоції, про трагічну розбіжність

між предметом з його назвою, людиною – з її бажаннями, виявилась значно сучаснішою. Химерна п’єса-монолог Хандке – про не менш химерну і таємничу постать Каспара Гаузера, якого одного дня знайшли на вулиці у віці шістнадцяти років. Але незважаючи на вік, окрім завченої фрази “я хотів би бути схожим на когось, хто був до мене”, Каспар не міг нічого про себе розповісти. За Висоцькою, такий Каспар сидить всередині кожного з нас, а його безпомічність, недорікуватість, мовна “інвалідність” – це діагноз, спільний для всіх. Особливо актуальним звучить таке спостереження в епоху спрощеного, зведеного до мінімуму спілкування. Проте Висоцька налаштована оптимістично і вважає, що потрібно наново вчитись “говорити”, знаходити потрібні слова, вчитись розуміти їхнє значення... Як не дивно, але такі локальні, конкретні висновки виглядають мудрішими і виваженишими, аніж універсально-узагальнені моралізаторства Яжини і Кляти.

### Росія: Кохання і тоталітаризм

Художник, сценограф, а за сумісництвом режисер та художній керівник театру “Школа драматичного мистецтва” Дмитро Кримов репрезентував виставу “Опус № 7”, яка, по суті, є диптихом і складається з двох окремих історій. Перша – болісне згадування про Холокост, в основі другої – біографія геніального композитора Дмитра Шостаковича.

У виставі Кримова щедро продемонстровані неозорі можливості театру анімації: актори, предмети, ляльки, костюми – всі і все існують у рівноправній гармонії. І ця гармонія народжує виразні, багатозначні, але при цьому емні образи. Скажімо, у першій частині вистави головний змістотворчий елемент – біла стіна. Цей мур, як білий кіноекран, викликає до життя чорні постаті минулого: достатньо з розмаху вихлюпнути фарбу і домалювати кіп’у, чи повісити чорні пальта, а потім, ставши з іншого боку, просунути руки в порожні рукави, щоб зображувати музик. А ось хутко намалювали кільканадцять маленьких фігурок-тіней, біля них виставили дитячі черевички; тримаючи за шнурки, як маріонетку, актор підводить до них останню пару червоних чобітків – і він уже Януш Корчак, що супроводжує дітей у вічність. На стіну проєктують старі фотографії євреїв, схожих на старозавітних пророків – кулетна черга, і вже це стіна для розстрілів... А ще цей мур – стіна плачу в Єрусалимі, у яку закладають мільйони папірців із заповітними бажаннями, проханнями, молитвами, мріями. І раптом крізь прочинені віконця просто на глядачів починають летіти білою хуртовиною ці за-



Сцена з вистави “Опус № 7”. Режисер – Дмитро Кримов. “Школа драматичного мистецтва”. Москва, Росія.

писки людей до Бога... Німий крик стіни плачу, її паперові сльози приголомшують найбільше.

Варіяції на тему “miteць і влада” у другій частині “Опусу № 7” розігрують двійко головних персонажів: субтильний, неоковирний чоловічок в окулярах – композитор Дмитро Шостакович та дебела, рум’янощока дво-метрова лялька у строкатому платячку та сільській хустині – Мати-Батьківщина. Ця “мати”, а швидше за все, мачуха веде довгу і лише їй зрозумілу гру з “пасербом”. То влаштує полювання на “інакомислячих”, стріляючи з пістолета у групову фотографію Ахматової, Бабеля, Тухачевського, Мейерхольда – на Шостаковича чи патронів не вистачить, чи просто ви-



Сцена з вистави “Гроза” О. Островського. Режисер – Лев Еренбург. Магнітогорський драматичний театр ім. О. Пушкіна. Росія.

падкова осічка. То раптом вирішить приголубити митця: довжелезна рука, що змією обвиває композитора, штирем гігантського ордену пронизує його худорляву постать, мов метелика. Чи, зрозуміло, винятково через безмежну повагу прилаштує музиканта у клітці музею-квартири, перетворивши на живий експонат, символ соціалістичного мистецтва. А Шостакович весь час безрезультатно намагатиметься звільнитися з чергової пастки, виправдатись, залагодити конфлікт, врешті втекти від турботливого невсипущого ока системи, вперто не бажаючи позбавлятися віри у саму можливість такої втечі. Однак, без відповіді залишиться питання: чому саме Шостакович опинився у центрі оповіді? Таку ж, а, може, й ще трагічнішу історію можна було б розказати про будь-кого з вищезгаданого “розстрільного списку”...

Вистава “Гроза” Олександра Островського у постанові Льва Еренбурга (Магнітогорський драматичний театр ім. О. Пушкіна) виявилась доволі показовою перевіркою класичного тексту на “міцність”. Еренбург безжально скоротив класика, залишивши необхідний для розуміння сюжету мінімум тексту, який в його інтерпретації зазвучав доволі несподівано. Хрестоматійне “темне царство”, за Еренбургом, це світ плотської нестримної любови, стихії, безмежної і неконтрольованої. А статовий потяг у цьому “царстві” – основна рушійна сила усіх вчинків, головний непорушний закон, що унормовує життя, забезпечуючи його стабільність і продовження. Кохання, про яке мріє Катерина, у такому світі безглузда ересь, необов’язкова, а отже зайва умова стосунків між чоловіком та жінкою. Однак Еренбург нічого не ідеалізує, він жовчно іронізує, саркастично знущається над своїми героями. І якщо сцена побачення Варвари і Кудряша, яка відбувається взагалі без єдиного

слова, стає квінтесенцією відвертої, сказати б, здорової хтивости, то побачення Бориса й Катерини не опонує, а, навпаки, продовжує розвінчання міту про існування ідеального, а отже неодмінно красивого, вишуканого, романтичного кохання. Катерина, щаслива від самого факту присутності коханого поруч, швидко засинає і починає комічно хропіти, а Борис мужньо бореться з кровожерливими комарами, які перетворюють побачення на катування. До речі, у вигадливості та надлишку фантазії режисерів не відмовиш, Еренбург доповнив дію багатьма дотепними комічними сценками-етюдами – численними варіаціями на тему кохання у найрізноманітніших його проявах. Проте смак і міра зрадили режисерів, скажімо, у дописаному монологі Кабанихи: героїня екстатично розмовляє з Богом, для чогось вилазить на стіл і пристрасно вимагає, звертаючись до стелі: “розіпни мене”. Загалом же, Еренбург, такий уважний до подробиць, деталей, нюансів окремих, здебільшого інтермедійних епізодів, невиразною скоромовкою “проговорює” сцени, ключові для розуміння вистави в цілому. У фіналі режисер віртуозно “нейтралізує” довгий список серйозних питань, що накопичувалися впродовж спектаклю, примушуючи своїх героїв над трупом Катерини знову відбиватися від комарів. Врешті, “покійниця” теж не витримує і вбиває кількох знахабнелих комарів. Так елегантно трагедію перетворили на фарс, залишивши стійкий післясмак мистецького шахрайства.

### Європа: Експеримент триває

Кристофер Марталлер, чий проєкт “Riesenbutzbach. Остання колонія” було показано в передостанній день фестивалю, підвів своєрідний підсумок, на прикладі європейців узагальнивши та проілюструвавши основні вади, від яких потерпає значна частина світової спільноти. Зауважу, що вистави цього режисера (окрім оперних постанов) рідко коли спираються на п’єси у звичному розумінні цього слова. Як правило, в основі опусів Марталлера лежить його ж сценарій, написаний у співавторстві із Стефані Карп. Самі ж спектаклі, світлі, гумористичні, відверті, є, власне, колажем одразу з кількох десятків “замальовок”-сюжетів. “Riesenbutzbach”, іншими словами “Велетенський Буцбах”, – один з таких спектаклів-діагнозів. Тут немає сюжету, лише вигадливе асорті з різнома-

нітних історій про європейців, яким випало жити у часи кризової лихоманки, що є передвісницею кінця епохи нестримного, неконтрольованого споживання. Герої Марталлера – недолугі мешканці Буцбаху, – ніби піддослідні миші, поселені у симультанному кількоповерховому павільйоні, що поєднує у собі прикметні риси житлового будинку, двору, вулиці, офісу (сценограф Анна Фіброк). Психолог Марталлер розгортає свій експеримент: виявляється, люди з величезними зусиллями розлучаються зі своїми речами, вони до них приростають, зливаються з ними в екстатичних обіймах. Люди вимагають усе більше й більше нових меблів, одягу, послуг, комфорту, а отже і кредиту (представник банку, такий собі карикатурний Мефістофель, аж зі шкіри пнеється, щоб втягнути покупців у нові неоплатні борги). І раптом, як вирок, з’являється оголошення: “гроші більше не працюють”. Цей бунт “рабів” загрожує катастрофою забезпеченому та розміреному існуванню їхніх господарів. А паралельно з цією магістральною темою у виставі є ще кілька не менш важливих проблем. Скажімо, втрата європейцем приватного простору: все життя людини протікає під пильними поглядами відеокамер, консьєржів, улюблених сусідів, сотні соціальних служб і регламентоване мільйонами правил суспільної поведінки. Шепіт телефонної розмови транслюють через гучномовець, над тісним колом співрозмовників невинно погойдуються мікрофон. Людина просто приречена на публічність, на суспільство, на саму себе.

Судячи з вистави, не менш іронічно Марталлер ставиться і до існуючого Європейського союзу: одна з комічних пар вистави – німецькомовна мати і її франкомовний син. В якийсь момент мати, втомлена довгими монологами свого чада, скептично зізнається, що ніколи його й не розуміла...

Кульмінацією вистави стає кумедний показ мод. Шаржові, дивакуваті мешканці Буцбаху виходять на дефіле у старих светрах, розтягнутих не за розміром спортивних штанях, у явно тісних регланах, чудернацьких суконочках, кумедних капелюхах. Але і цими давно зношеними речами, придбаними скоріше на найближчому домашньому розпродажі, ніж у крамниці, люди продовжують пишатися, намарно намагаючись приховати невеличкі недоліки свого туалету, а разом і порожнечу у своєму житті. Недолугі, беззахисні, абсурдні європейці, як співчутливо стверджує Марталлер, нині, як ніколи, розриваються між закостенілою матеріальною залежністю та одвічним потягом до духовної свободи, продовжують безоглядно вірити у розумність державної системи та молитися на все нові й нові цивілізаційні блага, інфантильно закривати очі перед реальністю і без зайвих турбот жити у провінційній колонії Буцбаху...



Сцена з проєкту “Riesenbutzbach. Остання колонія” К. Марталлера та С. Карп. Режисер – Кристофер Марталлер. Відень, Австрія.

Міхал ЗАДАРА

## “Я СТРАШЕННО ЧЕМНИЙ”



Світлина – Майї Гарбузюк.  
Вроцлав, 2007 р.

Міхал Задара (нар. 1976) – відомий польський театральний режисер, автор фільмів та інсталяцій. Виїхав 1979 р. з батьками за межі Польщі, відвідував англомовні школи в Австрії та ФРН. Вивчав театральне мистецтво і політологію у Свартморському коледжі (Swarthmore College) поблизу Філадельфії, режисуру у Варшавській театральній академії та океанографію в Університеті штату Массачусетс. Вреїті потрапив до Краківської академії драматичного мистецтва на факультет режисури драматичного театру в майстерню Крисяна Люпи (Krystian Lupa).

Працює з 2004 р. у багатьох театрах країни, інтерпретуючи по-новому польську класичну драматургію: “Весілля” С. Виспянського, “Одповідь грецьким послам” Я. Кохановського, “Картотека” Т. Ружевича та ін. і світову класику. Як режисер з однаковим успіхом здійснює постанови у драматичному театрі та на музичній сцені. Є також постановником власних, авторських, спектаклів – зокрема, “На гарячо” за “Пів жартома, пів серйозно” (“У джазі тільки дівчата”).

У 2007 р. здобув престижне визнання – Паспорт “Політики”\*. У квітні 2008 р. став героєм 28-х Варшавських театральних зустрічей.

У листопаді 2009 р. згідно з програмою Міжнародного семінару, організованого Національним центром театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, Міхал Задара мав прибути до Києва як один із гостей та учасників програми. На жаль, омріяна зустріч із харизматичним молодим митцем не відбулася із цілком незалежних від мистецтва причин. І щоб принаймні частково компенсувати втрачені можливості, редакція часопису вирішила познайомити українського читача із М. Задарою, так би мовити, заочно. Пропонуємо переклад інтерв’ю Йоанни Деркачев із Міхалом Задарою з видання “Високі підбори” (“Wysoki Obcas”, суботній додаток до “Gazety Wyborczej”, 2008.06.01).

\*Паспорт “Політики” – нагорода, започаткована 1993 р. польським тижневиком “Polityka” в шести номінаціях: література, фільм, театр, класична музика, візуальне мистецтво, естрада. – Прим. ред.

**Йоанна Деркачев:** Сьогодні розіграш джек-поту в Лото, Ви вже придбали купон?

**Міхал Задара:** У торговому центрі була лотерея, і можна було виграти автомобіль. Заповнивши купон, я кинув його в урну, але не виграв. Я дуже розчарувався в лотереях, які пропонують у торгових центрах.

**Й. Д.:** А якщо б не склалося в театрі, Ви б також відмовилися?

**М. З.:** У театрі не так уже й легко виміряти успіх. Нещодавно один режисер вийшов з “Картотеки” розгніваним і, виходячи, ніби гавкнув з роздратування. Це був успіх, так само, як успіхом є овації зали навстоячи. Одна відома актриса після перегляду моєї вистави, в якій актори насправді просто ходять і говорять, зізналась, що всю ніч ...блювала від огиди. Я сприйняв це як доказ сили впливу цієї вистави, хоча, звичайно, був трохи засмучений, що вона відреагувала саме так.

**Й. Д.:** Через чотири роки після дебюту до Вашого рахунку нагород додався Паспорт “Полі-



Міхал Задара та Тадеуш Ружевич. Світлина з: [media.swarthmore.edu/bulletin/?p=208](http://media.swarthmore.edu/bulletin/?p=208).

тики” і монографічний огляд у рамках 28-х Варшавських театральних зустрічей.

**М. З.:** Після фестивалю мої спектаклі стали відомими значно ширшому культурному колу. За цей час я зустрічав багато дуже різних людей – студентів з художніх шкіл, соціології, філософії, інколи навіть школярів та пенсіонерів. Сприйняття їхнє здавалося мені позитивним, і я не міг не дивуватися. Адже речі, які я намагаюся робити, є часто абсолютно незрозумілими і для мене самого. Вони не передають того, що я вже знаю, а тільки стан мого незнання і здивування.

**Й. Д.:** Питання радше полягає в тому, яким чудом Ви так легко увійшли в театр? Ви ж мали поповнити ряди “білих комірців” в ООН.

**М. З.:** Я серйозно займався театром з чотирнадцяти років. Але насправді освіта і біографія зобов’язали мене працювати в міжнародних інституціях. Американська школа, яку я відвідував у Відні, була тісно пов’язаною з такими організаціями, як ОПЕК та ОБСЄ. Ми брали участь у зустрічах з відомими експертами в галузі міжнародної політики і бізнесменами, обговорювали економічну ситуацію. Навчання в Сполучених Штатах я розпочав на факультеті політології. До історії політики в мене була справжня пристрасть, якої я не позбувся й досі. Але під час навчання настав період кризи.

**Й. Д.:** Ну то й що?

**М. З.:** Я зрозумів: або так, або ніяк. Або я буду в театрі, або “пакую валізи” і подаю заявку на практику в ООН. Або дивитимусь вистави, або шукатиму місця

серед чиновників. Це була емоційна криза, тому що творення мистецтва в цей час здавалося мені справою менш серйозною. Скориставшись річною перервою в Свартморському коледжі, я переїхав до Польщі і цілий семестр вивчав режисуру у Варшавській театральній академії. Я був шокований. Це було жахливе місце, таке “сіре”, що аж страшно про це говорити. Мене з біса дратувала професура, яка руйнує творчий потенціал молодих людей, не даючи їм можливості критично мислити, замикаючи їх у канонах театральних стереотипів. Та найгірше було те, що студенти цим захоплювалися. Нав’язування думок закріплювало систему влади. Нікого не здивуєш – людина в глибині душі прагне до фашизму.

**Й. Д.:** З тим же успіхом Ви могли викинути цю злість у театрі США, а не в Польщі.

**М. З.:** Там це було б марним. Там не моя культура, і я не відчуваю себе відповідальним за неї. В Америці на культуру загалом не дуже зважають. Мислення – це університети, публіцистика. Театр не належить до інтелектуального мейнстріму. Хто-небудь в Америці міг би уявити собі Джорджа Буша, який іде в театр? Врешті-решт, це абсурд! Президент США не має часу на театр, оскільки театр вважається розвагою. А в Польщі навпаки – не було б нічого дивного, якщо б Лех Качинський з’явився на театральній прем’єрі. Марек Боровський прекрасно знається на балеті, я слухав його лекцію про знамениту чоловічу версію “Лебединого озера”. Ми більше подібні до німців, яких не здивуєш участю канцлера у культурних заходах.

**Й. Д.:** Отже, на Вашу думку, ми – менш серйозні?

**М. З.:** Сімона де Бовуар писала: коли хтось сприймає щось надто серйозно, то він уже програв. Саме тоді, коли ми ставимося до власної релігії, Маркса чи просто до професії режисера “серйозно”, закінчується наше мислення. Я краще себе почуваю серед мислячих людей, тобто – несерйозних. Наприклад, Дюшан – робив речі доти, доки це справляло йому задоволення. Втомившись від установа пісуарів у музеях, він припинив цю справу. Ідея полягає в тому, щоб бавитися так, як це робить дитина, на сто відсотків, без зобов’язань. Я відчуваю загрозу поваги. Війни виникають через людей, які виношують надмірні, шалені плани і готові їх реалізувати за будь-яку ціну. Гомбрович писав в “Історії”, що коли б імператор Франц-Йосиф свого часу був менш серйозним і скинув черевики, не було б Першої світової війни. В Польщі періодом втрати іронічності можна впевнено вважати період попереднього уряду. Виступаючи в ЗМІ, політики не жартували, навпаки – робили серйозні міни. Тому моя мама вирішила, що буде краще дивитися тільки фільми про тварин.



**Й. Д.:** Це все серйозно?

**М. З.:** Геноцид, фашизм, “порядні люди”, які гвалтують своїх дочок, злі вчителі. Це серйозні питання. Але їх спричиняє відсутність іронії. Патріотизм, любов до Вітчизни – це справді круто, але якщо через це починають ділити людей на своїх і чужих, то стає зовсім невесело. Погані вчителі зазвичай не мають почуття гумору, а просто хочуть ввести жорстку дисципліну. “Статечні дядьки” на зразок політиків ніколи не бувають занадто іронічними. А щодо фашистів, то це особливо незабавна група людей.

**Й. Д.:** У театрі Ви робите досить радикальні речі...

**М. З.:** Радикальні?! Мені іноді соромно перед старшими акторами, бо те, що я пропоную, настільки делікатне і безневинне! Мій найбільший учитель Ян Пешек походить з міцної авангардної традиції, і тут найяскравішим прикладом була його співпраця з композитором Богуславом Шеффером. Вони разом творили такі вистави, які б сьогодні не наважився зробити жоден режисер. Наше театральне покоління, у порівнянні з попереднім, нестерпно консервативне. Коли я працюю зараз з Пешekom чи з акторами, які працювали з Йозефом Шайною, то відчуваю закомплексованість, бо не пропоную їм чогось більшого.

**Й. Д.:** Тобто театр прямує до регресу?

**М. З.:** Нещодавно я, композитор Домінік Стрихальські та Ян Пешек обговорювали наступну композицію Нам Джун Пайка: машиністи вивозять на сцену фортепіано, відкривають його, кладуть там kota й собаку, закривають, чекають дві хвилини, витягують kota з собакою, забирають фортепіано. Мені це здавалося досить провокативним. Потім Ян Пешек почав розповідати про співпрацю з Шеффером. І я, молодий авангардний режисер, разом зі Стрихальським, молодим авангардним композитором – зрозуміли, що у нас немає жодних шансів з радикальністю 60-х. Достатньо відвідати поверх акціоністів у Віденському музеї Леопольда. Це розчленування і пришивання різних частин тіла – дійсно вражає. 40 років тому було вже щось подібне, тому якась така метушня в “Картотеці” чи мазання кривавою рідиною в “Одповіді грецьким послам” можуть бути щонайбільш нудним або занадто мало здеконструйованим, але ніяк не шокуючим. І річ не в тому, що все вже було, а в тому, щоб з минулих мистецьких жестів черпати сміливість і наважитися сягнути рівня давніх витворів.

**Й. Д.:** Вам ще не набрид театр?

**М. З.:** Як глядач я завжди гарно розважаюся, коли спектакль не подає мені чогось уже готового. На спектаклях Крістофа Шлінгензіфа я не розумію, що відбувається протягом двох годин, і це чудово. Я шукаю саме ці якості, не подані глядачеві у вигляді готового продукту. Глядач – співтворець вистави, тільки його



Сцена з вистави “Хлопці з плацдарму” Ф. Мольнара. Режисер – Міхал Задара. Камерна сцена Національного театру. Варшава, Польща. Світлина з: [czasdzieci.pl/warszawa/teatru/spektakl,446831...](http://czasdzieci.pl/warszawa/teatru/spektakl,446831...)

розум і почуття доповнюють виконання. Якщо немає бажання для такої співпраці, то він нічого не візьме з вистави. Критики, які засуджують мої спектаклі, часто говорять, що вони не спрацьовують. І мають абсолютну рацію. Хоча звук робочого автомобіля є цікавим, але значно цікавіший звук поламаного автомобіля. Глядачеві тоді доводиться уявити, як цей автомобіль звучатиме, коли запрацює.

**Й. Д.:** Ви ставите так багато прем'єр за рік, що отримали титул стахановця польського театру.

**М. З.:** Коли мені хтось закидає мою працьовитість, то мені стає дуже сумно. Критики кажуть: “Режисер протягом сезону може зробити не більше трьох вистав”. На чому ґрунтується це дослідження? Фасбіндер завжди мав у друкарській машинці один сценарій, у ванній кімнаті – книгу для інсценізації, а в ліжку – готові нотатки для наступного сценарію. Кожна людина має різний ритм роботи, і незрозуміло, як можна це критикувати. Врешті-решт, в наступному сезоні я не поставлю жодної вистави. Здається, що все більше і більше спеціалізуюся в театрі, а насправді цього не хочу. Хочу вивчати нові речі.

**Й. Д.:** А щодо повернення до дипломатії?

**М. З.:** Можливо, на якомусь етапі життя... так... Дуже сумую за тим сидінням в костюмі і обговореннями. Тільки побоююсь, що жодна організація не захотіла б мене. Я трішки занадто – анархіст. Моя робота в театрі полягає у постійному ламанні вкорієних форм. В ОПЕК це могло б погано скінчитися.

*Розмовляла Йоанна Деркачев*

*Переклала з польської*

*Євген Сало та Михайло Гірняк*

Юлія КОВАЛЕНКО

## ЮВІЛЕЙНІ ПОДАРУНКИ ДО БІБЛІОТЕКИ ПОЦІНОВУВАЧІВ МИСТЕЦТВА ГРАЮЧИХ ЛЯЛЬОК

[*Стогній А. Музей театральних кукол. – Путеводитель. – Харьков: 2009.*]

[*Попов Л. Віктор Андрійович Афанасьєв. – К.: ТОВ “УВПК “ЕксОб”, 2009 – 344 с.*]

У рамках святкування ювілейного, сімдесятого, сезону в Харківському академічному театрі ляльок ім. В. Афанасьєва, епіцентр якого припав на вечір 19 жовтня 2009 р., відбулася презентація двох театральних видань: книги “Віктор Андрійович Афанасьєв” киянина, заслуженого артиста України Л. Попова, і путівника “Музей театральних ляльок”, автором якого є завідувач літературно-драматичною частиною театру О. Стогній.

Видання символізують наявність двох потужних центрів, двох шкіл лялькарів – у Харкові та Києві. При цьому, якщо харківська школа, історично перша в Україні, визнана давно і навіть за межами колишнього Радянського Союзу, то київська тільки недавно стала її відгалуженням на базі кафедри при Київському національному університеті театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Обидва автори – випускники Харківського інституту (нині університет) мистецтв ім. І. Котляревського: учень В. Афанасьєва з класу режисури Театру ляльок Л. Попов, що потім заступив учителя на посаді керівника кафедри; О. Стогній – випускник кафедри театрознавства, але – знову знаковий збіг – учень Є. Русаброва, нинішнього завідувача кафедри майстерності актора і режисури театру анімації (так 2003 р. перейменовано кафедру театру ляльок).

Книга президента українського центру UNIMA (Міжнародна спілка діячів театрів ляльок) Леоніда Попова є першою спробою систематично дослідити і викласти життєвий шлях та проаналізувати мистецький доробок, “ефект” чи “феномен” його вчителя

В. А. Афанасьєва. Саме цій меті відповідають перший розділ книги “Афанасьєв Віктор Андрійович – метр української лялькової сцени” та вражаючі своєю докладністю і структурною розгалуженістю додатки. Як зазначив Л. Попов, його книга – лише перший крок для майбутніх досліджень творчості В. Афанасьєва, і вона обов’язково ще стане в пригоді науковцям, що працюватимуть над цією темою, а особливо тому, що під її обкладинкою зібрано багато важливих документів та спогадів. Саме з них утворено другий і третій розділи: “Статті, виступи, доповіді, листування” та – “Спогади про Віктора Андрійовича Афанасьєва”.

Авторами цієї величезної праці, що має неабияке наукове значення, у нарисах третього розділу виступили такі провідні діячі вітчизняної сцени, як Є. Гімelfарб, С. Єфремов, Ш. Фюерберг, В. Кравець, О. Рубінський, а також метри, представники зарубіжжя – С. Столяров, В. Шрайман, В. Бугайов, В. Вольховський та ін., яким поталанило на життєвому шляху зустрітися з В. Афанасьєвим.

Під час презентації видань обидва автори – Л. Попов і О. Стогній, а також деякі присутні співавтори першого, виступали з невідомим творчим хвилюванням, бо написали не просто книги, а винесли на суд читача справу своєї безкінечної особистої зацікавленості, можна навіть сказати – свого професійного боргу.

Книга Л. Попова вражає обширом географії дослідження. Джерелами праці автору слугували Музей харківського театру, особистий архів і архіви колег

з Харкова, Одеси, Києва, а ще – Воронежа, Томська, Магнітогорська та Ізраїлю, Франції, США.

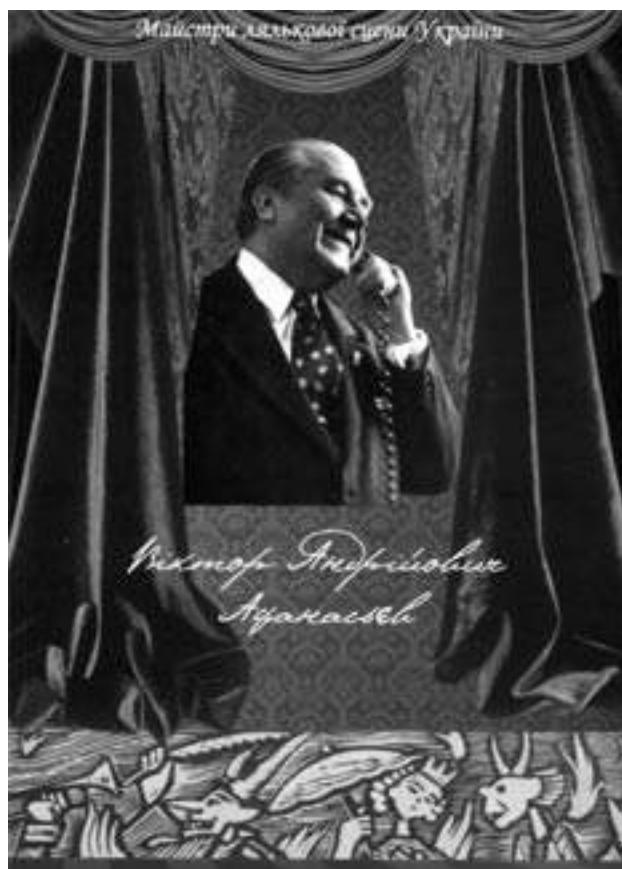
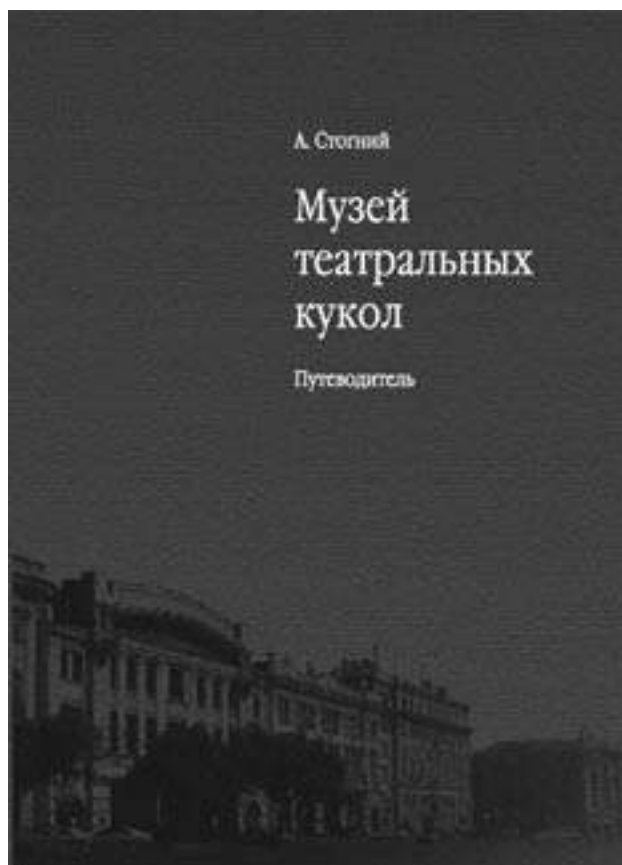
Праця О. Стогнія над путівником “Музей театральних ляльок” акумулювала не менші творчі зусилля, адже вона стала завершальним етапом концептуальної побудови сучасної експозиції музею, процесу, що тривав пів десятиріччя. О. Стогній та його помічники-ентузіясти – головний адміністратор театру В. Грибков і звукооператор П. Польщиків – разом виконали завершальні монтувальні роботи, завдяки чому музей тепер не тільки цінний як унікальний візуалізований підручник з історії розвитку театру ляльок у світі та, зокрема, на харківській сцені, але й за інтер’єром постає як взірць справжньої європейської виставкової культури (в чому величезна заслуга головного художника театру Н. Денисової).

Нині музей театральних ляльок при харківському театрі – гордість міста, тут щоденно проводять екскурсії як для дітей, так і для дорослих – студентів спеціалізованих вузів, представників організацій.

Разом із запасниками музей нараховує 11000 експонатів, більшість з яких – предмет гордоців харківських лялькарів, адже деякі з них безцінні навіть у порівнянні з експонатами найбільшого музею московського Великого театру ляльок ім. С. Образцова.

Харківський музей театральних ляльок має три експозиційні зали (згідно з цим, цілковито авторським рішенням О. Стогнія, укладено і розділи путівника). Перша зала присвячена історії харківського театру ляльок. Найстаріші ляльки тут – періоду дирекції О. Струменка, з вистав 1948-49 рр. (Балерина та Пінгвін з постанови “Цирк на сцені”, Гусак-пожежник з “Кициного дому”). Вистави-легенди: “Чортів млин”, з якого 1955 р. започатковано унікальну традицію вечірнього репертуару для дорослих, “Запорожець за Дунаєм”, “Король-олень”, “Чарівна Галатея”, “Божественна комедія”, “Дванадцять стільців”, “Шерлок Холмс проти агента 007” представлені в експозиції ляльками – головними персонажами.

Автор путівника у захоплюючій публіцистичній формі розповідає про зміну естетики та пошуки героя свого часу у театрі різних десятиріч, розглядаючи роботи провідних художників: О. Щеглова, Є. Гуменюк, Л. Братченка і незабутніх “зірок”, акторів П. Янчукова, Л. Гнатченко, Г. Стефанова, Л. Хаїта, Ш. Фюрберга. Перший зал музею оздоблений афішами і репродукціями ескізів вистав 1950–1990-х рр. XX ст. Особливо заслуговує на увагу той факт, що деякі з цих безцінних ескізів уціліли і нині доступні для огляду завдяки професійній пильності того ж таки Олександра Стогнія, який буквально врятував цілі розсипи старих, припалених пилом картонів та ватманів, байдуже винесених на смітник. Представлені тут і маски, що не мають аналогів, з вистави О. Інюточкина



“Святий і грішний” (у 1980-ті театр навіть отримав патент на технологію виготовлення велетенських масок в новий оригінальний спосіб) та безпрецедентні ляльки – шахи на підлозі-шаховій дошці з вистави 1990-х “Тінь” режисера О. Трусова.

Друга зала музею присвячена дарункам театрові від представників національних центрів UNIMA. Тут і ляльки з Польщі, від творців оригінальної лялькової реальності – художників А. Кілліана, Я. Вільковського, А. Бунша; Клоун з Ліссабону (дарунок Жоао Морейро); неповторні персонажі з вистави “Птах радощів” – дарунок члена президії UNIMA Рольфа Мезера (Дрезденський музей). Колоритний Витязь Янош прибув з Угорщини завдяки Дежі Сіладі, а Принцеса з вистави “Принцеса і Клоун” оселилася в музеї на знак щирої прихильності до харківських лялькарів керівника берлінського театру К. Шредера. Поруч з ними “мешкають” ляльки Монголії, Чехії, Болгарії.

У цій частині експозиції розташовано персоналії засновників театру, його корифеїв – стенди з портретами О. Струменка, В. Афанасьєва, Л. Гнатченко, Є. Гуменюк та О. Щеглова, який, що дуже цікаво, залишився в експозиції також у вигляді ляльки – автопортрета художника.

Навпроти них прилаштувалися нагороди театру від 1950-х років до сьогодні. А пишатися театрові є чим – тільки в останньому театральному сезоні вистави режисера О. Дмитрієвої принесли лавреатство Міжнародного фестивалю театрів ляльок ім. С. Образцова (Москва) та Диплом Першого ступеню Міжнародного фестивалю-біенале “КукART-IX” (Санкт-Петербург).

Жоден музей світу (а в означеній галузі їх не менше десяти) не може похизуватися наявністю такої колекції театральних значків, яку подарував музеєві колишній головний режисер театру Є. Гімельфарб. Значки з символікою фестивалів, конференцій, організацій лялькарів в усьому світі Є. Гімельфарб збирав понад сорок років. Сьогодні музей має можливість експонувати лише частину цього скарбу, що налічує кількості одиниць.

Душею третьої зали, присвяченої історії світового театру ляльок від Єгипту та Античності до авангарду ХХ ст., є музична скриня з танцюючими ляльками. Гадаю, її історія ідеально вклалася б у простір філософської казки Г. Х. Андерсена, адже цей безцінний витвір мистецтва придбав на базарі головний художник театру О. Щеглов; призначену торгівцями бути зламаною на скалки, скриню ХІХ ст. художник відреставрував, і понині вона дарує відвідувачам музею найбільшу радість залучення до дива, видобуваючи з себе чарівні звуки старовинних мелодій.

У цьому залі поруч з автентичними ляльками 1920-х років театру Івана Єфимова і Ніни Сімоно-

вич-Єфимової (Старий китаєць, Лис, Дівчина з дансінгу і Піонерка Ньюра є найдавнішими у колекції музею), героями вистав театру ім. С. Образцова або авангардними плоскими фанерними ляльками Міхаеля Мешке, розташувалися “новоделі”, виконані в майстернях театру за зразками історичних моделей ляльок найдавніших часів, що їх харків’яни можуть побачити хіба що у спеціальних підручниках. Утім, такі ляльки як Гіньюль, сицилійський лицар-маріонетка, придворна лялька з Тайланду є справжні-сінькими “іноземцями”, їх привезли в дарунок гості театру, а також його співробітники.

Прикрасою третьої зали є реконструкція ширми Оларія – традиційної форми ярмаркового театру Петрушки, а також Вертеп, який створив 1970 р. О. Щеглов з нагоди постави “Ляльки показують і розповідають” – уперше на теренах СРСР.

Оскільки путівник О. Стогнія розрахований на найширшу аудиторію – від школярів старших класів до професіоналів, зокрема, студентів та викладачів профільних вузів, то його структура також містить типологію театральних ляльок за устроєм і типом ляльководіння. Остання частина книги подає інформаційно-аналітичний матеріал, в якому йдеться про мистецькі пріоритети Харківського академічного театру ляльок на нинішньому етапі. Від історичної частини дослідження до останнього його розділу автор переконливо визначає і окреслює типові риси розвитку театру, з яких і склався так званий “феномен харківської школи лялькарів”.

Усе це дає право характеризувати видання не лише як путівник. Оригінальний аналітичний матеріал, авторська структурна систематизованість уже відомих даних, і, насамперед, певні наукові відкриття О. Стогнія (зокрема, перші публікації рідкісних фотографій – наприклад, фото репресованого у кінці 1930-х режисера І. Шаховця з дівчинкою-піонеркою, портрет О. Струменка, фото ляльок роботи Є. Гуменюк до вистави Всеукраїнського показового театру “Дівчинка і білочка”) дозволяють цій книзі претендувати на значно більше науково-фахове значення, ніж прикладний путівник.

Очевидним є те, що нині в Україні бракує фахівців у галузі історії, теорії і критики театру ляльок. Два нові видання, введені до наукового обігу завдяки їхнім авторам Л. Попову і О. Стогнієві, презентують різні наукові концепції. Л. Попов висвітлює шлях і заслуги окремої визначальної, знакової постати українського театру ляльок; О. Стогній узагальнив і сформулював практично відбиту ним в експозиції музею концепцію розвитку Харківського театру ляльок у часі і в контексті світових “лялькових” процесів. Кожен з цих накреслених шляхів є перспективним для подальшого розвитку у праці інших науковців.

Валеріян РЕВУЦЬКИЙ

## ПОПУЛЯРИЗАТОР УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ ТА ПРОЗИ

[Зенкевич Е. “Когда я была девочкой”. Воспоминания. – Москва: “Мик”, 1998.]

Видавництво “Мик” у Москві випустило 1998 р. російською мовою книжку спогадів “Когда я была девочкой” Євгенії Зенкевич, доньки відомого режисера й перекладача Павла Зенкевича (1886–1942), котрий став жертвою репресій сталінської доби: 1938 р. йому інкримінували популяризацію російською мовою української драми та прози. Обшук відбувся у його помешканні і тривав декілька годин. У спогадах Євгенії Зенкевич їх мешкання названо “укрнчлежкою”. Там зупинялись переважно всі ті українські діячі культури, котрі приїжджали до Москви. Їхні часті приїзди видалися підозрілими. Чи не підпільна тут антирадянська організація? Самого Зенкевича було оголошено “ворогом народу” й заарештовано. Протягом кількох років навіть родині не було відомо, що з ним сталося. І лише 1942 р. надійшло офіційне повідомлення, що він загинув від вад серця.

Павло Зенкевич переклав російською мовою усі п’єси Миколи Куліша й намагався поставити їх на сцені. Так йому вдалося рекомендувати до постанови мистецькому керівникові Московського Камерного Театру Олександрові Таїрову “Патетичну сонату”. Не зважаючи на колосальний успіх у глядачів, вона невдовзі була знята з репертуару. Перший її критик виступив під псевдонімом “И. Українець”. За свідченням відомого літературознавця Юрія Шевельова, за

псевдонімом крився Іван Микитенко, який виконував не тільки партійне доручення, але й використовував нагоду помститися за неуспіх своїх п’єс на сцені. Євгенія Зенкевич говорить, що п’єси Микитенка якщо навіть і були написані талановито, однаково залишалися агітками, натомість п’єси Куліша завжди продумані й пронизані чуттям, завжди своєрідні за своєю образною побудовою та сюжетними ситуаціями.

Не всі Зенкевичеві переклади п’єс Миколи Куліша збереглися. Також не зберігся й переклад останньої п’єси “Маклена Граса”. Його було відновлено в одному примірнику в архіві Зенкевичів. У відновленні українського тексту допомагав Лесь Танюк, пригадуючи репліки акторів, які були учасниками вистави цієї п’єси у Театрі “Березіль”.

Спогади Євгенії Зенкевич вагомі та цінні тим, що вони дають вражаючу картину арештів не тільки українських драматургів, а й визначних російських діячів театру. Як, наприклад, подано сумну долю та передчасну смерть Олександра Таїрова після закриття його театру. Критика Федора Каверіна, режисера цього ж театру, завдала митцеві нищівного удару.

Спогади Євгенії Зенкевич вийшли дуже малим тиражем, лише 500 примірників. Їх варто було б перевидати. Був 1998 рік...

Ніна БІЧУЯ

## ІМПРОВІЗОВАНА МАНДРІВКА З ВИДАТНОЮ СПІВАЧКОЮ

[Соломія Крушельницька. Міста і слава. – Львів: Априорі, 2009. – 167 с.: іл.]

Музично-меморіальний музей Соломії Крушельницької у Львові, продовжуючи свою вже багаторічну традицію у видавничій справі, подарував читачеві нову оригінальну й цікаву мистецьку книгу.

Автори-упорядники видання – Галина Тихобаєва (директор Музею) та Ірина Криворучка (головний хранитель фондів) знайшли спосіб подивитися

на постать, на діяльність, ба навіть характер нашої уславленої співачки з якогось особливого, несподіваного кута зору. Ключ до розуміння задуму вони дають у короткому, однак місткому вступному слові: “... нам хотілося б, щоб Читач сприйняв цю книгу [...] цілісно та безпосередньо: можливо, як імпровізовану подорож у часі і просторі, а можливо, як драму, що



ставилася на сцені театру Історії, де головну роль – і головну вокальну партію! – виконувала Артистка”.

Запропонована “імпровізована подорож у часі й просторі” має, однак, виразну, чітко окреслену лінію, де все позначене абсолютно точними, обґрунтовано й обдуманно використаними віхами. Ми простуємо поряд із Соломією крізь її життя від села Білої через континенти й міста, де розвивалася й утверджувалася слава Артистки чи й не геніяльної, а водночас наполегливої, працювитої, мудрої і безкомпромісної, – усе те в поєднанні не так уже й часто трапляється в театральному світі.

Соломія Крушельницька постає перед нами на тлі своєї історичної епохи й на тлі тих міст, де з особливо великим пієтетом ставилися до оперного мистецтва.

Для Соломії все почалося у Львові, а далі – Мілан, Краків, Одеса, Сантьяго, Варшава, Скерневіце, Санкт-Петербург, Париж, Неаполь, Бреша, Рим, Буенос-Айрес... Опісля – Віареджо і знову Львів, тут уже в іншій іпостасі. Що місто – то окремий розділ, і кожне з цих міст, кожен театр, знамениті партнери, композитори, друзі й прихильники, диригенти, театральні критики – усе це окремі історії, подані в книзі коротко, без зайвини, без патосу – бо навіть патос і перебільшення там, де правда й документ засвідчують більше, ніж пишномовні вигуки.

У виданні використано сотні унікальних фотографій, які скрупульозно й по-науковому серйозно збирали, вивчали, експонували й зберігали (тобто,

точніше, – зберігають) працівники Музею. Чимало з цих фотографій читач упізнає завдяки тому, що бачив їх на виставках у музеї, у буклетах, у каталогах, на поштівках, навіть календарях, що їх чи не щорічно пропонують музейники кожному, хто відвідує гостинний дім Соломії. Отже, є чимало впізнаваного – але також не один документ чи світлину упорядники подають у книзі уперше, відкриваючи читачеві можливість довідатися багато нового не тільки про Соломію Крушельницьку, а й про світ, який вона любила, який завойовувала своїм мистецтвом.

Говоримо про світ ще й тому, що світлини відтворюють характер міст, про які йдеться у книзі, дають архітектурну характеристику театральних будівель і відкривають красу їхніх інтер'єрів, являють диво театральних костюмів співачки, де кожна деталь тонко продумана, а витонченість не заперечує характерності, лиш підкреслює шляхетну поставу й досконалу пластику артистки. За тими світлинами – історія театру й архітектури, історія костюма й меблів, програмок та афіш, поштівок, почерків, особливості поведінки; Соломія постає дуже часто у профіль, підвівши ледь підборіддя, ледь розхиливши уста; біла легкість світиться на темному тлі. Над тими світлинами може працювати художник, антрополог, психолог, графолог – зібрані воедино, світлини (часом друковані вперше) забезпечені лаконічними вибірками з рідко тиражованих рецензій, листів, міркувань у щоденникових записах – одиничне так стає глобальним. На багатьох світлинах можна розрізнити імена фотографів; котрісь автори, на жаль, зостаються безіменними – і несподіванкою зближують фото, виконання яких належить самій Соломії – ось, приміром, загадковий сфінкс у далекому Єгипті.

Дизайнерові (художник Леся Квик) переважно вдається логічно і з почуттям міри розташувати в просторі книги іконографічний матеріал, який прочитується дуже органічно поряд із друкованим текстом.

Автори-упорядники додають окремо інформацію про використану для написання книги літературу – тут дослідження українських вчених та митців (І. Франко, Б. Фільц, М. Головащенко, Р. Пилипчук), музикознавців, театральних критиків – німецьких (Е. Краузе), італійських (Р. Келетті), польських (Т. Качинський); спогади Одарки Бандрівської, витинки з газет, що належать до архіву Соломії Крушельницької.

Завершує книгу диск із записами голосу Соломії Крушельницької: у її виконанні читач книги матиме чудову нагоду й можливість послухати вокальні номери з опер “Пер Гінт” Е. Гріга, “Аїда” Дж. Верді, “Мефістофель” А. Бойто, “Валькірія” Р. Вагнера, “Тоска” і “Мадам Баттерфляй” Дж. Пуччіні, а також українську народну пісню: “Вівці, мої вівці” та пісню “Родимий краю” В. Матюка на вірші С. Мидловського.

Світлана ШАШКО

## БІБЛІОТЕКА ВІД МИРОНА КИПРІЯНА

[Кипріян М. В. *Все в минулому...* – Львів: Видавничий дім “Панорама”, 2007. – 300 с.]

Якщо говорити про відомого сценографа, патріарха і української сценографії, народного художника України, лавреата Національної премії України ім. Тараса Шевченка, головного художника Театру ім. Марії Заньковецької Мирона Кипріяна, то немає людини, яка б не знала цього імені.

У нашому ж матеріалі йтиметься про маловідомі (широкому загалу) зацікавлення митця: його активну видавничу діяльність, що, своєю чергою, відкриває нам знаного митця із зовсім незвичного боку (як у хорошому театрі!), а саме: Кипріяна-літератора, біографа-дослідника, лірика, патріота, а головне – благородну й ерудовану особистість, яка свою художню натуру реалізує ще і в такий місіонерський спосіб. Адже більшість книжок, виданих за власний кошт, роздаровує людям. А “бібліотека” Мирона Кипріяна налічує 12 позицій!

Це літературно-художні видання М. Кипріяна: “Все в минулому...” (Львів, ВД “Панорама”, 2007. – 300 с.), “Володимир Кипріян – організатор і теоретик українського філателістичного руху в Галичині” (Львів, ЗУКЦ, 2009. – 40 с.) та “Весно моя, ти прекрасна” (Львів, ЗУКЦ, 2009. – 36 с.); перевидання рукописного ілюстрованого журналу для молоді “Дитячий шлях” (Львів, ЗУКЦ, 2009. – 108 с.), яке редагував і “видавав” рідний брат художника, 12-літній Богдан Кипріян, у 1934–1935 рр.; ряд репринтних видань: “Утрєня в святу і велику неділю пасхи. В ірмологіїні ноти укладена Іваном Кипріяном, слухачем IV року св. Богослов’я в Перемишлі” (Львів, ЗУКЦ, 2009. – 24 с.), Іван Кипріян. “Основи музики” (Львів, ЗУКЦ, 2009. – 232 с.), “Єктенії співані на (всепомощь) вечірні й утрєні в Немирові” (Львів, ЗУКЦ, 2009. – 24 с.), о. Іван Кипріян “Церковні пісні” (Львів, ЗУКЦ, 2009. – 34 с.), “Підручник початкових відомостей музики й співу. Написав Іван Кипріян” (Львів, ЗУКЦ, 2009. – 102 с.), “Партитура співів церковних і світських. Зібрав і видав Іван Кипріян” (Львів, ЗУКЦ, 2009. – 122 с.), “Співаник церковний для школярів. Частина друга, третя. Уклав Іван Кипріян, священник” (Львів, ЗУКЦ, 2009. – 78 с.), “Божественна Літургія святого Василя Великого й Божественна Літургія Передосвячених Таїн з додатком деяких піснеспівів страсної седмиці, свята Пас-



хи, благодарственной пісні св. Амвросія й австрійського народного гімну” (Львів, ЗУКЦ, 2009. – 18 с.).

Бібліотеку видань Мирона Кипріяна розпочала книжка “Все в минулому”, ґрунтовне літературно-художнє видання (наклад 2000 примірників), видрукуване на добротному офсетному папері, з великою кількістю ілюстрацій: родинних та театральних світлин, копій документів, художніх портретів авторства М. Кипріяна, макетів й ескізів до постав, натюрмортів, пейзажів тощо. Але головна принада цього монографічного твору – його текст, зміст, глибинність родинних замилувань автора та гідне подиву знання своїх пракоренів. “Предки нашої родини в XIV ст., покинувши Італію і власне невеличке князівство під Неаполем, розділились на кілька ліній. Одні осіли в

Пруссії і Австрії, інші – в Інфлянтах, де заснували місто Борхів, неподалік Риги, інші переїхали в Галичину, осівши в Кудриньцькому замку, Сокалі, Ярославі, що у Польщі. Один із прапрадідів на ім'я Кипріян (CYPRIAN DUKA BERRONISI COMES BORCH), одружившись з православною княжною Анною Козика (часи Брестської Унії), перейшов з римо-католицького на греко-католицький обряд. А будучи дуже прогресивних демократичних поглядів, відкинув усі титули, навіть змінив свій герб та герб своєї мами Доліва-Розражевської” [1].

Автор і оповідач подає родинну генеалогію, вписуючи її в суспільно-історичний контекст непростой історії краю, свідками і учасниками якої були члени родини Кипріянів. “Моя мама, Іоанна Вінярська, виходить заміж 1918 р. за Володимира Кипріяна – воїна УСС, її рідна сестра Марія Вінярська виходить заміж за Францішка Бялковського – солдата “Орльонт”. Два хлопчиська – чоловіки двох рідних сестер воюють між собою” [2]. Але негаразди і міжвоєнні лихоліття, здається, не лише забирали сили і життя, а й згуртовували велику дружну родину. “Брат Богдан народився у 1922 році в Празі, де проживали мої батьки. Батько був четарем (капітаном) УСС, і в Йозефові, під Прагою, де були інтерновані полонені УГА (Української Галицької Армії. – С.М.) разом з товаришами засновує “Гурток Українських Філателістів”, пише численні філателістичні фейлетони, які він підписує псевдонімом ВІКУСС (Володимир Іван Кипріян Український Січовий Стрілець)” [3].

Доля талановитого юнака – Богдана Кипріяна, літератора (“видавав” у 12 років рукописний часопис для дітей “Дитячий шлях”), художника, літератора, склалася трагічно. “Коли у 1943 році для виборювання незалежності рідного краю потрібне було життя, двадцятидворічний юнак віддав його, будучи заангажованим у підпіллі”, – читаємо вступну статтю Г. Доманської до видання М. Кипріяна [4].

Не залишає байдужим читача іще одна родинна історія: про дідового брата М. Кипріяна – отця Івана Кипріяна, церковного композитора та теоретика, просвітянина, народника, прогресивного громадсько-політичного діяча, пароха м. Немирів (1888–1919), капелана УГА, який трагічно загинув у Сибіру 1924 р. Детальніше про ті обставини читаємо: “У 1924 році отець Кипріян жив у бараку ч. А-332. Цей барак був також призначений для дітей, народжених у таборі... Шістдесятирічний отець Кипріян був тимчасовим опікуном тих маленьких кандидатів на смерть... Довідавшись від інших полонених, що наступного дня двадцять дітей розстріляють, і що тієї страшної холодної ночі вони були закриті у клітці без даху і питали про отця, він вирішив за будь-яку ціну проникнути до них...

Заметіль тривала чотири дні, і розстріл відклали на пізніше. Коли хуртовина закінчилась, вартові знайшли тіло отця Кипріяна у клітці разом із замерзлими дітьми. Він ще тримав руку одного хлопчика” [4].

Аристократизм духу і глибокі моральні засади великого роду Кипріянів виявились сильнішими за суспільні руйнації. Численні родинні і приятельські сучасні світлини, вміщені у книжці “Все у минулому...”, засвідчують по суті безмежну географію кола Кипріянів: від Європи до США, Аргентини та ін. Видатний український художник, сценограф Мирон Володимирович Кипріян свідомо обрав свій творчий і життєвий шлях. Він живе і працює у Львові. Сюди приїзять до нього гості з усього світу, він гордо показує їм рідне місто, ніколи байдуже не проходячи повз те, що хвилює. “Приїхавши з Кракова до мене в 2005 році, моя кузинка Кінга Городиська-Волковичка і Ванда Дескур-Висоцька, рідна сестра кардинала Андрія Дескура, першого дорадника Папи Римського Іоана Павла II, оглянувши їх (ансамбль на Личаківському цвинтарі двох пантеонів – солдат “Орлент” та героїв УСС. – С.М.) на цвинтарі, сказали, що меморіали польський і український прекрасні, а от мур-стіну, що розділяє ці два цвинтарі, треба зліквідувати – він абсолютно зайвий, про що я розмовляв з директором Личаківського цвинтаря Ігорем Гавришкевичем і науковим працівником Романом Фіголем, і ми абсолютно такої ж думки: границь між померлими бути не повинно” [5].

Тримаючи це солідне видання Мирона Кипріяна у себе на робочому столі як настільну книгу, корю себе за те, що належу до того покоління, котре не знає свого роду далі третього покоління, що не все ми робимо для вшанування гідних наших предків, що забуваємо досвід минулого, не вчимося на його уроках. І ще вірю: мрія художника Кипріяна має бути реалізована! “Треба створити у Львові історико-театральний музей усіх театрів Галичини – українських, російських, польських, єврейських, німецьких та інших. Адже еліта – поняття не титулу, а духовного аристократизму” [6]. І без минулого – немає майбутнього.

1. Кипріян М. *Все в минулому...* – Львів, ВД “Панорама”, 2007. – С. 6.

2. Там само. – С. 20.

3. Там само. – С. 23.

4. *Дитячий шлях*. – Львів, ЗУКЦ, 2009. – С. 4.

5. Доманська Г. “Отець Кипріян вірив, що в час його смерті святі у небі дадуть йому чисту сорочку...”/ Кипріян М. *Все в минулому...* – Львів, ВД “Панорама”, 2007. – С. 10.

6. Кипріян М. *Все в минулому...* – Львів, ВД “Панорама”, 2007. – С. 19.

7. Там само. – С. 13.



Юрій ВЕЛИЧКО

## ФЕНОМЕН ЮРІЯ СТАНІШЕВСЬКОГО

(Пам'яті Учителя)

Проблеми історії та теорії музичного театру тривалий час висвітлювали музикознавці, однак пропонувані музикознавчий аналіз мистецьких явищ і процесів не міг бути вичерпно повним без урахування театрознавчих аспектів. Тому звернення (на межі 50-х та 60-х років ХХ ст.) до розгляду власне театрознавчих питань розвитку оперно-балетного та опереткового мистецтва було, безумовно, на часі. Саме ця тематика понад пів століття залишалася провідною в широкому спектрі наукових уподобань відомого в Україні і світі вченого – Юрія Станішевського (1936 – 2009).

Народився майбутній науковець у столиці Слобожанщини – Харкові 28 жовтня 1936 р. Освіту здобував на філологічному факультеті (відділення української мови та літератури) Харківського університету. Друзів і викладачів Юрія вражала активність, з якою він працював у студентському науковому товаристві. Проте, коли 1956 р. в місцевих газетах почали з'являтися його публікації, навіть добрі знайомі Станішевського були дещо здивовані. Бо йшлося в тих статтях про ...балет. Згодом, у щойно заснованому часописі



*Юрій Станішевський біля стенду України на Міжнародній виставці балету в м. Ессен, 2006 р.*

*Декада української культури та мистецтва. Зліва направо: Віталій Кирейко, Віталій Губаренко, Мирослав Скорик, Юрій Станішевський та Олексій Коломієць. Азербайджан, м. Баку, 1979 р.*





*Анатолій Авдієвський вітає Юрія Станішевського з 70-літтям. Жовтень, 2006 р.*

*Юрій Станішевський (перший зліва) та члени журі Третього міжнародного конкурсу балету ім. Серґа Лифаря: Юрій Григорович, Анатолій Шекера, Аскольд Макаров, Серґій Ісанов, 1996 р.*



“Прапор” (тепер – “Березіль”), був надрукований надзвичайно ґрунтовний, глибоко аналітичний матеріал Юрія Станішевського, в якому зовсім ще юний студент із несподіваною, здавалося б, обізнаністю розглядав стан тогочасного українського балетного театру. А вже через рік (після закінчення аспірантури Державного інституту театрального мистецтва у Москві) молодий учений 1964 р. захистив кандидатську дисертацію з історії українського балету. Чим пояснити такий стрімкий фаховий поступ обдарованого науковця? Насамперед, талантом дослідника, дивовижною працьовитістю, а ще – вдало обраною тематикою наукового пошуку.

Сорок п’ять років (1964 – 2009) віддав Юрій Станішевський творчій праці в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, де 1974 р. успішно захистив докторську дисертацію (“Режисура й балетмейстерське мистецтво в українському музичному театрі. 1917–1941”) і тоді ж очолив відділ театрознавства, яким керував майже тридцять років (1974 – 2008).

Митець і влада, науковець і влада... Ми пам’ятаємо, наскільки болісними були колізії, пов’язані з цими взаєминами. Та учений завжди послідовно й безкомпромісно обстоював свою думку щодо національної неповторності, самобутності українського сценічного мистецтва, а це за радянських часів вимагало не лише наукової, а й неабиякої громадянської

мужности. Щодо оцінки безжалісного нищення тоталітарним режимом того справді талановитого й національно свідомого, що з'являлося на театральних теренах, то всі крапки над "і" він сам розставив ще в публікаціях часів "перебудови". Ю. Станішевський наголошував: "Адміністративно-бюрократична сталінська машина, спрямована на уніфікацію національного мистецтва в 40–50-роках, трощила, разом з письменниками-"націоналістами" і критиками-"космополітами", режисерів, виявляючи при тому особливу підозру й недовіру до тих, хто якимось чином був пов'язаний із Курбасом... Але й за часів короткої хрущовської відлиги, і тривалого застійного періоду брежнєвщини адміністративно-бюрократична машина продовжувала "по інерції" працювати. Все ще не припинялися пошуки "формалістів", "націоналістів" і "неблагонадійних" серед режисерів, покликаних оновити українську сцену, яка в 60-х роках поверталася до експериментів, до призабутої спадщини Курбаса".

Знайомство із творчим доробком професора Станішевського переконливо свідчить, що всім без винятку працям вченого притаманні надзвичайна сумлінність у доборі та опрацюванні матеріалу, обґрунтованість і глибина висновків, а понад усе – об'єктивність оцінок, незалежно від того, йдеться про події, явища або персоналії минулих часів чи сучасної нам доби. При цьому він, як дбайливий учитель, вимагав саме такого підходу й від своїх молодших колег та численних учнів (серед яких і автор цих рядків). Коли зважити на те, що більшість активно працюючих сьогодні в Україні театрознавців – учні Юрія Олександровича (або учні його учнів), то маємо підстави говорити про існування започаткованої ним наукової школи українського театрознавства.

Справді унікальним є особистий внесок ученого до вітчизняної науки про театр: понад тридцять монографій та сотні публікацій в українській і світовій пресі, десятки учнів, котрі впевнено торують власні наукові шляхи, плідна науково-організаційна робота. Зокрема, він був засновником та мистецьким керівником Міжнародного конкурсу артистів балету та хореографів імени Сержа Лифаря (1994), Міжнародного фестивалю танцю "Серж Лифар де ля данс", Всесвітнього фестивалю українського танцю імени Василя Авраменка та Міжнародного фестивалю "Діти й зірки світового балету". Він – автор балетних лібрето "Вікінги" Є. Станковича, "Пер Гюнт" на музику Е. Гріга, "Весілля Фігаро" на музику В.-А. Моцарта, нових варіантів сценаріїв класичних балетів "Корсар" А. Адана та "Раймонда"



*Юрій Станішевський з солісткою Національної опери України Оленою Філіп'євою, 2008 р.*

О. Глазунова на сцені Національної опери України... Дивовижно, що все це вдалося зробити одній людині! Та, мабуть, саме в умінні Юрія Станішевського об'єднати заради досягнення спільної мети близьких йому за своїм світобаченням людей і полягав "феномен Станішевського". І зовсім не обов'язково, аби його однодумці, колеги, соратники збиралися разом – вони могли перебувати у різних містах і навіть у різних країнах. Однак у всіх у них була – як слушно стверджує один із учнів Станішевського – "одна група крові".

Серед багатьох ґрунтовних монографій з історії та теорії драматичного театру, двотомника з історії музичної режисури, книг про оперне, балетне й опереткове мистецтво та їхніх провідних митців, є видання, що стало творчим підсумком п'яти десятиліть наполегливої праці вченого й котре одноставно оцінюється як унікальне явище української культури в цілому.

Зазвичай авторові властиве "батьківське" ставлення до своїх книжок: кожна з них йому дорога по-своєму. Але трапляються й улюбленці. Це монографія Юрія Олександровича – одна з його останніх фундаментальних праць – масштабне дослідження "Національна опера України. Історія і сучасність". І хоча її поява пов'язана з ювілеєм славетного ківського театру, книга позбавлена ознак надмірної парадности, притаманних подібним виданням. Натомість автор не тільки не обминає доволі численних труднощів та суперечностей, що поставали на шляху розвитку провідного музичного театру країни, а й глибоко аналізує їх.

На величезному фактологічному матеріалі, що ввів до наукового обігу сам, Станішевський-автор пе-

реконливо довів, що українські митці – співаки, танцюристи – з незмінним успіхом виступали з 50-х років ХХ ст. на сценах уславлених театрів світу. Сьогодні, в умовах незалежної України, ця усталена вже тенденція приносить свої плідні результати: Київська національна опера стала загальнонаціональним мистецьким символом нашої країни.

Завершуючи ці короткі нотатки, зазначу: вони не вмістили бодай малої частини того, що хотілося б розповісти про Ю. Станішевського. Лишилося чимало пов'язаного з першою й найпалкішою театральною пристрастю Юрія Олександровича – балетом, пізніше – оперою. До речі, остання його книжка, як і перша (1963), присвячена улюбленому мистецтву: “Український балетний театр. История и современность” (2009). Варта окремої розповіді успішна робота Української академії танцю, засновником і керівником якої був Станішевський, його величезна громадська діяльність як президента Національного комітету Всесвітньої ради танцю ЮНЕСКО, члена редколегій журналів “Український театр”, “Балет”, альманаху “Україна музична”.

Та про всі грані його таланту прочитаємо в книзі, присвяченій світлій пам'яті нашого улюбленого вчителя, заслуженого діяча мистецтв України, професора Юрія Станішевського, яку обов'язково створять його вдячні учні й колеги.



*Юрій Станішевський біля Київської національної опери.*



*Юрій Станішевський з дружиною Тетяною Швачко. Київ, 2008 р.*

Людмила ВАНЮГА

## ВЕЛИКІ ТА МАЛІ РОЛІ СУСАННИ КОВАЛЬ

“Маленькі міста не можуть дозволити собі мати великі театри. Але ніхто не може позбавити права маленькі міста мати великих акторів”. Ці слова Володимир Сушкевич, журналіст тернопільської обласної газети “Вільне життя”, сказав про надзвичайно талановиту актрису, прекрасну жінку і матір, педагога і громадську діячку Сусанну Василівну Коваль (1909 – 1978).

Ще зовсім маленькою дівчинкою вона із запалом читала для своїх односельців (народилася у с. Козацьке на Черкащині) вірші Тараса Шевченка. Навчаючись у київській трудовій семирічній школі, Сусанна відвідувала театральний гурток, яким керував учитель української мови, відомий український письменник Степан Васильченко. Саме він і відіграв визначальну роль у становленні світогляду майбутньої актриси.

“Одного разу дядько запросив мене на аматорську виставу учнів Київської трудової 61-ї середньої школи імені Франка. Драматичний гурток вів викладач цієї школи Степан Васильченко. Так щедра доля звела мене з письменником і педагогом, який засвітив у моїй душі ті дивні чари Мельпомени...” – розповідала пізніше, вже зною артисткою, Сусанна Коваль [1].

По закінченні школи вона навчалася у Київському кооперативному училищі. Та любов до театру, прагнення працювати на сцені перемогли, і Сусанна поїхала вчитися до Харкова, у мистецьку студію “Березоля”. Власне, на навчання в “Березолі” її благословив С. Васильченко: “Коли почувла, що в Харкові набирають у студію “Березоля”, пішла за порадою до Степана Васильовича, запитую, чи вийде з мене артистка... Він лагідно усміхнувся і впевнено сказав, що моє місце на сцені” [2].

На екзаменах у студію “Березиль”, перед Лесем Курбасом, Амвросієм Бучмою, Валентиною Чистяковою, Сусанна читала “Катерину” Т. Г. Шевченка та показувала свої етюди з вистав С. Васильченка. І комісія одностайно зарахувала її до студії.



*Сусанна Коваль.*



*Сусанна Коваль в юності.*



*Сусанна Коваль – студентка Харківського театрального технікуму, 1931 р.*



Сусанна Коваль – Діана у виставі “Не називаючи прізвиць” В. Минка. Режисер – О. Ріпко. Тернопільський обласний державний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1953 р.



Тоді ж вона працює в “Березолі” як практикантка. Творче спілкування з видатними митцями українського театру визначило її долю – після закінчення навчання Сусанну запросили працювати в театрі.

Навчаючись акторської майстерності в самого Леся Курбаса, вона добре засвоїла, що кожна роль є великою та важливою. Природно, що починала молода актриса з невеликих, епізодичних ролей: вводом на Римлянку у виставі “Змова Фієско в Генуї” Ф. Шиллера (прем’єра – 11 листопада 1928 р., режисер – Я. Бортник, художник Н. Шифрін, закінчував роботу над виставою Лесь Курбас), наречена Василя Чорнобривця у виставі “Бастилія Божої Матері” І. Микитенка (прем’єра – 1934 р., режисер Л. Дубовик). Та навіть у незначних епізодах проглядалась сценічна пластичність, органічність, вміння знайти “зерно образу”. Їй вдавалося створювати образи як молодих, так і старших за віком героїнь.

Не можна обійти увагою цікаву подію харківського періоду в біографії Сусанни Коваль. Скульптор М. Г. Манізер створив 1935 р. пам’ятник Т. Г. Шевченкові. За задумом автора навколо центральної фігури Тараса Шевченка розташовувалися шістнадцять бронзових постатей, що символізують історію України. Для створення скульптурної групи майстер запросив найвідоміших українських акторів. Серед багатьох претендентів обрали Івана Мар’яненка, Амвросія Бучму, Наталю Ужвій, Олександра Сердюка – і Сусанну Коваль.

“Ця актриса наділена дивовижним драматичним хистом, і мені легко працювати з нею над образом селянки-кріпачки”, – розповідала тоді про Сусанну Василівну скульптор Олена Олександрівна Ясон-Манізер, яка допомагала чоловікові в роботі над створенням скульптурної групи [3].

Згодом чоловік Сусанни – Григорій Квітко – очолює Республіканський український театр у м. Уральськ у Північному Казахстані, і вона переїжджає до чоловіка. Чотири роки (1937 – 1941) актриса працює в цьому театрі. Зі спогадів доньки Сусанни Василівни – Марти Григорівни відомо, що театр багато гастролював. Більше про життя митців нам нічого не відомо: діяльність цього колективу, ще потребує серйозних досліджень.

Усі плани та мрії про майбутнє в один день зруйнувала війна.

Актриса вирушає на фронт з двома маленькими дітьми. “Мені було тридцять два, я була повна сил, і сумління не дозволяло мені сидіти склавши руки. Воно кликало мене бути поруч людей, які, не шкодуючи життя, ведуть бої за рідну землю. Так я вирішила пристати до якоїсь військової частини. Дітей я взяла із собою. І, здається, вчинила вірно. На грізних дорогах війни близькість дітей постійно вселяла в мене силу, мужність, витримку”[4].

На воєнних дорогах Сусанна зустрічає різні театральні колективи, бере участь у концертах та на швидкуруч сформованих концертних бригадах. Так, у м. Валуйки Харківської області (нині – районний центр Белгородської області, Російська федерація) вона зустрічається з актором Київського російського театру ім. Лесі Українки Борисом Черновим, і вони готують концертну програму, з якою виступають перед бійцями. Дізнавшись, що у Воронежі перебуває Театр Червоної Армії, актриса вирушає туди. По дорозі зустрічає групу акторів з Полтавського драматичного театру, які радо прийняли її до свого колективу. Полтавчани мали із собою театральний реквізит, тому, окрім концертних програм, вони грали ще й вистави: “Шельменко-денщик” Г. Квітки-Основ’яненка, “Наталка Полтавка” І. Котляревського, “Лимерівна” Панаса Мирного, “Африканська любов” П. Меріме, “Медвідь” А. Чехова.

“У тих складних умовах жоден художник столичного театру не вигадав би стільки варіантів оформлення, як це робили ми. Моя єдина чорна концертна сукня гуляла по всіх образах. Грала я в ній і диверсанток, і партизанок, виступала з художнім читанням... Грала ми просто неба і в усі пори року. Нікому не заважали ні дощ, ні сніг, ні постріли. Коли вистава або концерт відбувалися ввечері, то освітлювали ми сценічний майданчик каганцями, зробленими з гільз з-під снарядів, або фарою від автомашини” [5].

В особовому листку акторки є й такий запис: “З 1942 р. по 1945 р. працювала вільнонайомною в 3-му кінногвардійському корпусі як актриса ансамблю, одночасно в корпусному госпіталі санітаркою” [6].

У творчому доробку актриси, окрім акторських ролей, були ще й твори художнього читання. Бог щедро нагородив Сусанну: крім незвичайного таланту перевтілення вона прекрасно володіла мистецтвом художнього слова. Актриса майстерно читала поезію І. Франка, Т. Шевченка, К. Симонова, Л. Ошаніна і чудово оповідала гуморески. Втомлені від боїв та розлуки з рідними, солдати заслуховувалися теплими ніжними поетичними словами, яких їм так бракувало у суворі дні війни. “Найбільший успіх випадав на мою долю тоді, коли я читала вірш І. Франка “Земле, моя всеплодюща мати”. Пристрасне слово І. Франка закликала гартувати мужність і силу для боротьби з неправдою, насиллям. Цей вірш я зберігала в своєму репертуарі майже всі роки війни” [7].

А в перерві між виступами ця незвичайна жінка, зі своєю негасимою енергією та жагою життя, перев’язувала рани солдатам, виносила поранених з поля бою. Про її ратні подвиги свідчать нагороди: Сусанна Коваль – кавалер медалей “За бойові заслуги”, “За оборону Сталінграда”.

Як свідчить сама актриса у своїй автобіографії,

після війни вона працює у львівському театрі “Мініатюр” (1944–1946), згодом переїжджає до Самбора, де працює в місцевому драматичному театрі (1946–1948), а після об’єднання 1948 р. Самбірського драматичного та Стрийського драматичного театрів працює у Стрию.

Однак свої найкращі ролі Сусанна Коваль зіграла на сцені Тернопільського музично-драматичного театру, де вона працювала від 1951 р.

Однією з її перших вистав на тернопільській сцені було “Одруження” М. Гоголя (прем’єра відбулась 15 січня 1952 р., режисер – О. Ріпка, художник – П. Калиниченко), де вона створила колоритний образ меткої та хитрої свахи Фекли Іванівни.

Наступною постановою, що надовго запам’яталася тернопільським глядачам, стала вистава “Її друзі” В. Розова (прем’єра відбулась 17 квітня 1952 р., режисер – К. Капатський, художник – В. Гетьман). У сюжеті п’єси лежить драматична історія дівчини Люсі, яка в юному віці втрачає зір. Її мати, Ганна Григорівна, робить усе можливе, аби тільки подолати біду. Знаючи страшний діагноз, мати як може бореться за життя доньки, підтримує її. Роль Ганни Григорівни зіграла Сусанна Коваль. Ось як згадує тодішній глядач: “Зал завмирав. Зал страждав разом з Люсею та її мамою. Зал аплодував мужності вродливої, незламної жінки, що боролась за життя своєї дитини... Як хвилююче і водночас стримано, трагічно, але з великою гідністю вела свою роль матері Сусанна Коваль” [8].



Сусанна Коваль – Оляна у виставі “Устим Кармелюк” В. Суходольського. Режисер – Кость Капатський. Тернопільський обласний державний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1953 р.



*Сусанна Коваль – Гапуся у виставі “Весілля в Малинівці” Л. Юхвіда. Режисери – Георгій Авраменко, Григорій Квітко. Тернопільський обласний державний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1952 р.*

“Сусанна Коваль – майстер збагачення художнього образу саме такими штрихами, такими єдино правильними деталями. Хто бачив її в ролі Фіети у виставі “Завтра буде нашим” П. Абрахамса (прем’єра відбулась 19 листопада 1953 р., режисер – О. Ріпко, сценографія С. Данилишина, музичне оформлення Ю. Грасицької), той певно збагнув силу її гри – простоту, яка ніколи не давалась легко, правдивість, яка досягалася високим мистецтвом”, – пише критик газети “Вільне життя” Борис Мінц [9].

Лесь Курбас навчав: “Той актор, котрий не перемінюється зовнішньо, багато більше впливає на глядача, більше зворушує його, ніж актор з натурою Протея” [10]. Сусанна була гідною ученицею Леса Курбаса. Для образів, створених цією акторкою, характерне багате внутрішнє наповнення. “Вона не вдається до зовнішніх змін. Вона залишається сама собою. Вона має право на це, бо досягає значно більшого: внутрішнього розкриття кожного образу. Вона показує нам діалектику душі. Це важкий шлях. Але саме на цьому шляху і приходиться справжня перемога справжнього мистецтва. Навіть виступаючи в

п’єсах старого репертуару, Сусанна Василівна грає, не копіюючи і не оживляючи старої фотографії. Вона грає, “дописуючи”, “домальовуючи” новими фарбами давно створені сценічні портрети” [11].

Недарма 1955 р. за видатні заслуги в розвитку театрального мистецтва Сусанні Коваль одній із перших в Тернопільській області присвоєно звання заслуженої артистки УРСР.

Період 50–60-х років ХХ ст. в репертуарі Тернопільського українського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка визначається орієнтацією на героїко-патріотичний репертуар. Неабиякою подією в мистецькому становленні театру була вистава “Наливайко” за І. Ле в постанові В. Грипича (прем’єра відбулась 23 квітня 1958 р., інсценізація – В. Серпкова та В. Грипича, сценографія – С. Данилишина, музика – Б. Антківа, хореографія – М. Безкровного). Вистава з величезним успіхом йшла як на тернопільській сцені, так і на київській – під час гастролей театру. У Тернополі квитки на виставу неможливо було придбати упродовж трьох місяців, а у Жовтневому палаці в Києві глядачі вітали акторів стоячи. Володимирові Грипичу вдалося створити яскраве полотно, головною ідеєю якого була боротьба за волю України. Досить сказати, що розпочиналася вистава мелодією забороненої в ті часи стрілецької пісні “Ой у лузі червона калина”. На Першій українській Театральній весні в Києві 1958 р. вистава здобула одностайне визнання. Виставу високо оцінив майстер української сцени Мар’ян Крушельницький.

С. Коваль виконувала роль Шаулихи, героїні другого плану, проте, саме за талановите втілення цього образу артистку відзначили грамотою Міністерства культури УРСР.

Постава “Наливайко” у режисурі В. Грипича вдруге з’явилася на сцені цього ж театру 1990 р., та, незважаючи на період загального національного піднесення, на жаль, такого визнання, як попередня, не здобула.

Не можемо обминути увагою і роль Тетяни, дружини Лавріна Запорожця у виставі “Незабутнє” (“Україна в огні”) за О. Довженком, що належить до числа найкращих в історії Тернопільського театру (прем’єра відбулась 26 листопада 1967 р., режисер – Я. Геляс, сценографія С. Данилишина, музичне оформлення М. Лисенка-Дністровського, хореографія О. Корковидова). Ярослав Геляс, прагнучи зберегти героїко-романтичний пафос творчості О. Довженка, його художньо-стилістичні особливості, вдається до поєднання різних видів мистецтва – пантоміми, балету, кіно, театру тіней. Та визначальне у виставі – гра акторів. Особливо високо тернопільські глядачі оцінили роботу виконавців головних ролей – Лавріна Запорожця (П. Загребельний) і Тетяни, його дружини



(С. Коваль). Постава отримала високу оцінку під час гастролей у Москві на сцені Кремлівського театру.

“Сусанна Коваль була надзвичайна актриса. Навіть, якщо у неї була роль без слів, вона не залишалась не поміченою глядачем, – згадував Анатолій Вікторович Бобровський, який довгі роки був партнером С. Коваль у багатьох виставах. – Грати з нею було за щастя. Вона ніколи не прагнула, як кажуть, “затямарити” партнера, сфокусувати всю увагу глядача на собі, на своїй особі, своїй героїні. Навпаки. Сусанна завжди працювала на партнера” [12].

Останньою роллю, яку зіграла актриса на сцені Тернопільського театру ім. Т. Г. Шевченка, була роль Марії у виставі “Земля” В. Василька за О. Кобилянською (прем’єра відбулася 12 травня 1972 р., режисер – М. Стефурак, сценографія С. Данилишина, музика Б. Крижанівського, хореографія А. Гончарика). На той час вона вже не працювала в театрі, її лише запросили на роль (згідно з радянськими законами, досягнувши пенсійного віку, вона у 1968 р. мусила вийти на пенсію). Дуже шкода, коли актори такого великого таланту рано покидають сцену: зрілий досвід майстрів сцени – запорука багатьох можливих творчих удач, та й у кого ж учитися молодим, як не у старших митців?

Сусанна Василівна була надзвичайно доступною, легкою у спілкуванні та в роботі, її дуже любили і цінували в театрі. Своє вміння та знання вона передавала молодим колегам, допомагала аматорським колективам, зустрічалася зі школярами – учасниками драматичних гуртків. Присутність її надавала спектаклю особливого звучання.

“У зал зайшла перша дама нашого театру, щоб переглянути шкільну виставу. Коли закрилася завіса, актриса відзначила гру юних акторів, побажала нам добре вчитися і шанувати своїх батьків. Усе це було сказано не голосно, але так значуще, що кожне слово запало в душу”, – згадує колишній учасник драматичного гуртка Тернопільської середньої школи №1, а сьогодні відомий і шанований в Тернополі кореспондент газети “Вільне життя” Володимир Сушкевич[13].

Після виходу на пенсію актриса передавала свою майстерність учням, яких навчала у драматичному гуртку Тернопільської середньої школи №3. Серед її учнів – Люся Давидко, тепер народна артистка України, актриса Тернопільського академічного театру ім. Т. Шевченка.

Першого березня 1978 р. Сусанна Коваль відійшла у вічність. Раптово, коли ніхто не сподівався. З актрисою прощалось усе місто, адже зі сцени вона довгі роки дарувала тернополянам хвилини радості й смутку, хвилини трепетних переживань.

...Минуло багато років відтоді, як зала завмирала, коли на сцену виходила Сусанна Коваль, та

у театрі досі пам’ятають цю навдивовижу талановиту актрису, її великі та малі ролі: Наталі Ковшик (“Калиновий гай” О. Корнійчука, 1950 р., режисер – О. Ріпко), Леді Мільфорд (“Підступність і кохання” Ф. Шиллера, 1951 р., режисер – О. Ріпко), Марусі (“Маруся Богуславка” М. Старицького, 1951 р., режисер – О. Ріпко), Варки (“Безталанна” І. Карпенка-Карого, 1951 р., режисер – Г. Квітко), Ганни Падолист (“Крила” О. Корнійчука, 1955 р., режисер – К. Капатський), Маргарити (“Мачуха” О. Бальзака, 1960 р., режисер – В. Грипич), Аполлінарії (“Серце не камінь” О. Островського, 1961 р., режисер – В. Шминець), Маври (“В неділю рано зілля копала” В. Василька за О. Кобилянською, 1963 р., режисер – Р. Степаненко), Свиридихи (“Оборона Буші” М. Старицького, 1963 р., режисер – Р. Степаненко) та інші. Серед гостросатиричних характерів Сусанни Коваль – Діана (“Не називаючи прізвищ” В. Минка, 1953 р., режисер – О. Ріпко), Каліберова (“Вибачайте, коли ласка” А. Макайонка, 1953 р., режисер – Б. Кодолович), Дорота (“Такі часи” Є. Юрандота, 1955 р., режисер – Р. Соболевський), сповнений м’якого гумору, світлого ліризму образ Христини Архипівни (“Платон Кречет” О. Корнійчука, 1946 р., режисер – Я. Майтюрєнко; вистава поновлювалась).

1. Коваль С. “Шукай краси, добра шукай”: Спогади про свого вчителя письменника С. Васильченка/Літ. зап. П. Медведика// Вільне життя. – 1979. – 7 січня.

2. Там само.

3. Залипко А. Одна із шістнадцяти//Вільне життя. – 1975. – 2 вересня.

4. Там само.

5. Коваль С. Панорама пам’яті:[Спогади артистки про концерти на фронті] // Музи тоді не мовчали. 1941-1945. – К.: “Мистецтво”, 1976. – С. 200.

6. Тернопільський обласний краєзнавчий музей. – ТКМНД – 7565. – Автобіографія Коваль С. В.

7. Коваль С. Панорама пам’яті:[Спогади артистки про концерти на фронті] // Музи тоді не мовчали. 1941-1945. – К.: “Мистецтво”, 1976. – С. 200.

8. Сушкевич В. Незабуття Сусанна Коваль // Вільне життя. – 2007. – 13 червня.

9. Міңц Б. Актриса// Вільне життя. – 1960. – 7 лютого.

10. Лесь Курбас. Театральний лист // Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи/ Упорядн., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. – К.: Мистецтво, 1991. – С. 41.

11. Міңц Б. Актриса// Вільне життя. – 1960. – 7 лютого.

12. Кушнірук З. Сусанна// Вільне життя. – 1992. – 25 січня.

13. Сушкевич В. Незабуття Сусанна Коваль // Вільне життя. – 2007. – 13 червня.

Ірина КРИВОРУЧКА

## СОЛОМІЯ КРУШЕЛЬНИЦЬКА У ВІДГУКАХ НІМЕЦЬКОМОВНОЇ КРИТИКИ

У панорамі світової музично-критичної літератури різних років Соломія Крушельницька представлена талановитою, всебічно обдарованою співачкою, неперевершеною драматичною акторкою, унікальною особистістю. Так про неї писали італійські, польські, французькі, англійські, американські, аргентинські дослідники, критичні інтерпретації яких достатньо відомі шанувальникам таланту української примадонни. Ці матеріали з відповідними коментарями опубліковані у двотомному виданні “Соломія Крушельницька: Спогади, матеріали, листування” (Київ, 1978, 1979), упорядником якого є Михайло Головащенко. Різноманітні рецензії, статті, спогади, що висвітлюють життєвий та творчий шлях співачки, представлені також у збірнику “Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів” (Тернопіль, 2008), який підготували до друку працівники Музею Соломії Крушельницької разом зі своїми колегами з Тернопільщини.

Рецепція Соломії Крушельницької у німецькомовному світі, натомість, вивчена значно менше. Тим часом, німецькі критики також досліджували індивідуальну модель творчої особистості Крушельницької й не оминали писати про її самобутність, чарівність та велич. Ще дотепер, залишається спірним питання виступів співачки у Німеччині, документальних підтверджень цьому не знайдено. Відомо лише, що Луїс Селар – керівник німецько-австрійського театрального агентства, ще 1901 р. пропонував артистці контракт з театром “Вестенс” у Берліні, та до реалізації цієї пропозиції не дійшло. Про те, чому Соломія Крушельницька, як інші її співвітчизники – Модест Менцинський, Олександр Носалевич, а згодом – Клим Чічка-Андрієнко та Іра Маланюк – не була заангажована до оперних театрів у Німеччині, можемо робити лише припущення: співачці пропонували або дуже обмежений репертуар, або ж її не задовольняли партнери по сцені чи сума гонорару. Не варто також виключати й політичних чинників, пов’язаних спочатку з подіями Першої світової війни, пізніше – з приходом до влади нацистської партії. Але при тому нижченаведений матеріал свідчить, що рідкісні вокальні та артистичні якості Крушельницької



Соломія Крушельницька. Мілан, 1896 р.

підкорили серця й німецьких музичних спеціалістів. Порівнюючи їхні інтерпретації з критикою фахівців оперного мистецтва інших країн, можемо зробити такий висновок: поляки, італійці, французи, оповідаючи про українську співачку, були багатослівними, у своїх барвистих суперлятивних висловлюваннях використовували численні епітети та метафори, натомість публікації їхніх німецьких колег є достатньо лаконічними й стислими, їхні судження виважені та об’єктивні. Часових рамок в оцінці яскравого мистецтва цієї жінки не існує; про Соломію Крушельницьку велюмовно писали як про житті співачки, її ім’я й сьогодні постійно зустрічаємо на сторінках різноманітних популярних та фахових музичних видань.

У контексті теми пропонуємо огляд збережених прижиттєвих та сучасних матеріалів про Соломію Крушельницьку, які були опубліковані у Німеччині чи друкувалися на сторінках німецькомовних видань інших країн. В основу дослідження лягли документальні пам'ятки, що зберігаються у фондах Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові, тексти, опубліковані у двох вищезгаданих українських виданнях, сучасна музикознавча література німецьких авторів, зібрана в процесі пошуку джерел до цієї теми. Український варіант перекладу з німецької мови подається за виданням М. Головащенко або у перекладі автора статті.

Згідно з хронологією, першою розглянемо статтю Еміля Бормана, німецькомовного композитора, який постійно мешкав у Росії, де займався педагогічною працею, був також редактором та видавцем, писав музично-критичні огляди. Декілька своїх розвідок Еміль Борман присвятив гастроллям С. Крушельницької у Санкт-Петербурзі (1900, 1902 р.). Так, 27 січ-

ня 1900 р. у газеті “Sankt-Peterburger Zeitung” була надрукована його стаття під заголовком “Артистка – винятковий феномен”. Ймовірно, що цю рецензію можна вважати першою у переліку німецькомовних критичних статей про Крушельницьку. Вже на самому початку свого огляду автор одразу ж застерігає читачів, що його позитивні враження від успіхів цієї артистки – “надзвичайно талановитої примадонни Варшавської опери панни Соломії Крушельницької” – не є суто особистими, а підкріплюються великим захопленням місцевої публіки, яку молода співачка зачарувала з першого виступу. Вказуючи на деякі хиби у вокальному плані – “часом плаский, відкритий звук, дещо вібруючі високі ноти, небездоганна інтонація”, Е. Борман усе ж таки наголошує на винятковому феномені Крушельницької-співачки та Крушельницької-драматичної акторки. Молодим, а також і досвідченим співакам, на думку рецензента, необхідно було б переймати у Крушельницької “подиву гідну виразність виконання своєї ролі, ясну, чисту вимову, не кажучи уже про яскравість самого співу”. [Тут і далі – переклад автора статті].

Інша стаття Еміля Бормана про українську виконавицю була надрукована уже в російській газеті “Северный курьер” 29 грудня (10 січня) 1900 р. Цього разу об'єктом дослідження критика стала постава опери Джузеппе Верді “Аїда” на сцені Маріїнського театру: Соломія Крушельницька (Аїда) співала разом з прославленими італійцями Енріко Карузо (Радамес) та Маттіа Баттістіні (Амонасро). На думку Бормана, тут співачка створила надзвичайно оригінальний образ головної героїні опери – доти публіка Санкт-Петербурга такого цікавого трактування постава Аїди – ефіопської царівни, яка стала рабинею, ще не бачила. Характеризуючи виступ Крушельницької, Еміль Борман знову ж таки повторює те, на чому наголошував у своїх попередніх оглядах: усім необхідно визнати надзвичайно великий талант співачки та своєрідність її мистецького обличчя.

Наступна критична замітка переносить нас із Росії до далекої Аргентини, країни, у якій впродовж кількох років (1906, 1908, 1910, 1912, 1913) Соломія Крушельницька здобула численних прихильників. Тут співачку величали “зіркою співу”, а до багатоголосого хору захоплення місцевих критиків приєдналися й дописувачі аргентинських німецькомовних видань. Усі без винятку рецензенти зазначали, що саме Крушельницькій разом з Артуро Тосканіні, який диригував оперними спектаклями за її участю, вдалося створити бездоганні образи в багатьох операх, виокремлюючи при цьому музичні драми Ріхарда Вагнера – “Лоенгрін”, “Валькірія”, “Сутінки богів”, “Трістан та Ізольда”. Оцінка аргентинської преси та музичних критиків була одноставна: теперішні по-



Соломія Крушельницька – Аїда в опері “Аїда” Дж. Верді.  
(Тут і далі світлини до статті з фондів Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові.)



Соломія Крушельницька – Електра в опері  
“Електра” Р. Штрауса.

стави “німецьких опер ... ніколи не досягали такого колосального й величного апофеозу”. На це також вказує і рецензент німецькомовної газети “Deutsche La Platta Zeitung” (28 липня 1906 р.). У статті “Трістан та Ізольда” невідомий автор пише: “Над усією виставою домінує особистість Крушельницької. Всевадна експресивність її співу та висока майстерність драматичної гри полонила навіть найвитонченіших любителів опер Вагнера”. Водночас критик авторитетно наголошує ще на одному моменті, а саме: присутність на сцені такої партнерки, як Соломія Крушельницька, допомогла учасникам вистави, в тому числі виконав-

цям головних ролей, вийти з певної пасивності, що дало змогу кожному акторові віднайти своє місце. Ця характеристика красномовно свідчить про своєрідну “домінуючу” роль Крушельницької в ході театрального дійства. “Її влада на сцені є цілковита” – так неодноразово твердили музичні критики.

Ще одна з прижиттєвих німецькомовних рецензій належить перу музикознавця Карла Дросте. Його стаття “Співачка особливого інтернаціонального характеру” була надрукована 1912 р. у штутгартському журналі “Neue Musikzeitung” (№ 1, стор. 10-11). Фотокопія цієї статті зберігається у фондах Музично-меморіального музею С. Крушельницької у Львові, що дає можливість аналізувати оригінальний текст<sup>1</sup>.

У своїй рецензії Карл Дросте пропонує читачам коротку біографію співачки (“походить зі стародавньої української родини, в якій давно плекано музику”), згадує про її успішні виступи в багатьох країнах світу, не оминаючи при тому й історії повторної прем’єри опери Пуччіні “Мадам Баттерфляй” за участю Соломії, водночас називає інші вдало інтерпретовані оперні партії співачки – Аїду, Валентину, Джоконду, Лорелею, Маргариту. Але до особливих заслуг артистки Дросте зараховує її успішну участь у поставках опер Ріхарда Штрауса “Саломе” (1906) та “Електра” (1909) на сцені знаменитого міланського театру “Ла Скала”. “Незаперечний успіх обох опер, – пише він, – пояснюється насамперед тим, що заголовні ролі виконувала Соломія Крушельницька. Раніше вона прославилася виступами в операх Вагнера, особливо в ролях Брунгільди та Ізольди, але, створюючи надзвичайно складні жіночі образи в двох останніх операх Штрауса, Крушельницька перевершила будь-які сподівання...”. Підсумовуючи цю характеристику, музикознавець висловлює думку, що Крушельницька, без сумніву, є “тепер найвидатнішою драматичною співачкою Італії”. Рецензія Карла Дросте особливо цінна та цікава ще й в іншій площині: вокальний талант Крушельницької він порівнює з мистецтвом німецьких артисток, які співали в операх Вагнера. У цьому ж контексті автор акцентує на своєрідності української артистки: “Її голос відзначається передусім тільки йому притаманною привабливістю та специфічним тембром; порівняно з голосами наших німецьких примадон (залишається тільки шкодувати, що не вказано жодного прізвища з цих виконавиць – І. К.), які співають в операх Вагнера, голос Крушельницької не варто розглядати

1. Частково ця стаття у перекладі українською мовою була надрукована у львівському виданні “Жіноче діло” від 31 грудня 1912 р.

як особливо великий, але він надзвичайно витривалий, оскільки дуже добре поставлений. Сама техніка співу артистки заслуговує найвищих похвал, і тому артистка наслідують виконувати досить відмінні у вокальному відношенні ролі (Мімі-Ізольда-Саломея). Навіть характер особистості та виконавський стиль співачки такі, що з найрізноманітнішою метою вона завжди може запропонувати щось своє власне, нове й оригінальне. Здається, що її творчий інтелект безмежний, а вогонь пристрасти мимоволі захоплює глядачів” (1, 178). Як бачимо, в цій частині тексту Карл Дросте зраджує своїй манері викладу, він виходить за рамки традиційної німецької стриманості та педантичності й переймає італійську веломовність та емотивність.

Остання із сьогодні відомих прижиттєвих німецькомовних рецензій представляє інший період творчості Крушельницької. Йдеться про її концертно-камерну діяльність. “Виступи у Чернівцях” – так називається огляд невідомого критика<sup>2</sup>, надрукований у газеті “Bukowiner Post” від 14 листопада 1911 р. На початку статті журналіст зізнається своїм читачам, що дотепер ніколи не чув про Крушельницьку й ставився з упередженням до її здібностей. “Як багато я не розумів, чого я не знав до цього часу”, – до такого невтішного для себе висновку після закінчення концертної програми доходить автор статті. Соломія Крушельницька повністю зачарувала його, а свої враження від виступу співачки критик описує досить своєрідно (поетично-містично): “Коли ці прекрасні уста відкриваються і починає звучати чужою для мене мовою теплий, гнучкий і дзвінкий голос, то здається, що потрапляєш у якийсь приємний, ніжний гіпноз. Усе стає загадковим, далеким, незвичайним... Свідомість повністю виключається, а почуття витають у блаженстві найвищих насолод”. До речі, саме цей критик пише у своїй статті про силу національної ідентичності Соломії Крушельницької. Йдеться про її манеру виконання українських народних пісень: “Співачку нагородили бурхливими оплесками, вона мусила співати “на біс”. Співала ще польською, німецькою та італійською мовами – справді інтернаціонально, але про це я писати не буду. Національне стало мені ріднішим... Вона сама сіла за рояль, повернулася до публіки й заспівала українських народних пісень, супроводжуючи невігядливу звукову лінію цих пісень простими акордами. У цьому вільному, подібному на речитатив співі відчувалися і сім’я, і народ, відчувалася якась дуже близька інтимність”.

Тут коротко зазначимо, що про концертні виступи Соломії Крушельницької писали багато й детально

в різних країнах світу. Значне місце в цій критиці належало характеристиці концертного репертуару співачки. Музикознавці вважали, що творам німецьких композиторів співачка не зрадила ніколи. Адже, укладаючи свою концертну програму, вона ніколи не оминала, поруч з солоспівами композиторів різних національностей, представити найкращі зразки вокальної лірики Шуберта, Брамса, Шумана, Франка, Штрауса. Після одного з концертів Соломії Крушельницької англійський критик у дописі до видання “Hobbies – The Magazine for Collectors” (1939), порівнюючи мистецький талант української артистки з манерою співу іншої виконавиці, підкреслював: “Твори Штрауса тепер гарно співає Елізабет Шуман, але у виконанні Крушельницької вони справляли глибоке й незабутнє враження. Вона співала їх з великим почуттям і тонким розумінням, вкладаючи у цей спів усю свою душу”. Інші оглядачі захоплювалися чудовим staccato співачки в “Erfenlied” Вольфа або ж її неперевершеною інтерпретацією “Ноктюрну” Цезаря Франка.

Звичайно, прижиттєвих німецькомовних оглядів та рецензій, що супроводжували виступи Соломії Крушельницької, є значно більше. Пошук цих документальних джерел потрібно вести в декількох напрямках, орієнтуючись на приватні збірки, бібліотеки та архіви як на батьківщині співачки, так і в різних країнах світу, не оминаючи насамперед німецькомовних – Австрії, Німеччини та Швейцарії

Світ сучасної німецькомовної музикознавчої літератури представимо декількома виданнями, у яких подано як окремі інформації про українську виконавицю, так і публікації, присвячені їй спеціально. Безперечно, цей матеріал для українських дослідників життя і творчості Соломії Крушельницької є дуже цінним і цікавим. Адже із сучасної перспективи про силу вокального мистецтва співачки можемо судити лише із фонографічних записів майже столітньої давності, а про її своєрідний дар інтерпретації оперних персонажів – із збереженого критичного матеріалу, який завжди носить суб’єктивний характер.

Почнемо з книжки “Unvergängliche Stimmen” (Francke Verlag Bern und München, 1962), авторами якої є Карл Йозеф Куч та Лео Ріман. Прикметною характеристикою цього видання, яке самі дослідники окреслили лексиконом оперних співаків, є презентація в енциклопедичному стилі постатей найвідоміших оперних співаків та співачок, голоси яких збережено на платівках. Короткі біографічні дані та стислий аналіз артистичного шляху доповнюють творчу силуетку того чи іншого митця. Текстовий матеріал про Соломію Крушельницьку, яку критики величають “найкращим сопрано свого часу”, є достатньо великим та інформативним з конкретним

2. Знаємо тільки криптонім автора статті – MR.  
– Прим автора.



Соломія Крушельницька – Ізольда в опері  
“Трістан та Ізольда” Р. Вагнера.

наголосом на її українському походженні. Водночас з переліком основних оперних партій, гастрольних мандрівок, участі Крушельницької у прем'єрних поставах, дослідники торкаються тем, про які дуже рідко згадують іноземні біографи співачки. Йдеться про її виступи у Варшаві та причини, які спонукали артистку покинути польську сцену. Зокрема, читаємо, що “як українку (автори лексикону мають на увазі її патріотичну позицію – *I. K.*), Крушельницьку втягнули у польські інтриги, через що співачку зненавиділи (*verhasst* – саме таке сильне слово вживають Куч та Ріман – *I. K.*) спочатку у Росії, а пізніше й у Польщі”. Інша, подана тут інформація, є суперечливою й стосується педагогічної діяльності співачки. За словами авторів статті, після завершення оперної кар'єри співачка у Мілані провадила власну школу співу. (Сьогодні на це питання однозначно відповісти не можна). Дослідники помилково вважають Мілан також тим містом, у якому Крушельницька померла, при цьому подано також і неправильну дату смерті

– 1946 рік. Мабуть, ці помилки пов'язані з браком в авторів інформації про співачку, яка з 1939 р. перебувала на території Радянського Союзу, а після Другої світової війни припинила всі контакти із західним світом. Завершує статтю короткий аналіз фонографічної спадщини Крушельницької. Підсумовуючи, дослідники доходять висновку, що “...багатство голосового матеріалу та глибокий оксамит тембру, досконалість фразування та стилева подача образу роблять її записи на платівках надзвичайно коштовними для фахівців та колекціонерів”.

Інший оперний лексикон, виданий у Берліні (*Henschel Verlag, Kunst und Gesellschaft*) 1978 р. також пропонує своїм читачам інформацію про Соломію Крушельницьку. Цей матеріал є значно меншим від попереднього й, поруч з достовірними фактами щодо артистичного життя співачки, містить низку помилок – Крушельницьку тут трактують як польське сопрано, неточно вказують окремі дати виступів, відсутня також інформація про останні роки її життя.

На завершення згадаємо популярне у Німеччині обширне тритомне дослідження “Великі співаки”, упорядником якого є музикознавець Юрген Керстінг”. У другому томі згаданого видання надрукована стаття Володимира Канторського “Найкраща “італійка” Соломія Крушельницька”. Вже сама назва цієї статті вказує на неправильне трактуванням автором національності співачки. Підсилює цю помилку та вносить ще більшу неясність у питання походження артистки те, що сам матеріал уміщений у розділі, присвяченому виключно російським співакам. На щастя, на цьому помилки вичерпуються, а текст можна охарактеризувати як хвалебну оду великій артистці. Це ще на початку статті підтверджує епіграф, який автор запозичив із книжки англійського дослідника Джона Стіна “Великі традиції”. Тут читаємо: “Серед італійських сопрано свого часу була одна драматична співачка, яка зуміла поєднати чесноти усіх (вокальних) шкіл. Це була, а, властиво, і є, основна характеристика Соломії Крушельницької”.

Перша частина статті присвячена творчій біографії співачки з переліком дат та виступів артистки, подається інформація про творчі взаємини Крушельницької з іншими відомими співаками – її партнерами по сцені – Карузо, Баттістіні, Беллінчоні, композиторами – Пуччіні, Штраусом, Піццеті, диригентом Артуро Тосканіні. До речі, ім'я цього відомого музиканта згадано тут ще і в контексті приватного життя артистки: йдеться про те, що Соломія Крушельницька була, за словами самого Артуро Тосканіні, єдиною співачкою, яка відкинула його залицяння.

У другій частині статті подано характеристику вокального мистецтва С. Крушельницької. Очевидним є, що аналіз голосу співачки робить людина, яка

добре орієнтується у тонкощах вокального мистецтва. “Володіла вона, – пише критик, – винятково милозвучним, добре поставленим, широкого діапазону голосом, вільно сягаючи від “ля малої октави” аж до “високого до”. Як і всі її сучасниці, вона вміло використовувала своє живе вібрато для інтенсивності виразу, при чому звук залишався заокругленим та зібраним”. Згадка про незначні технічні хиби виконання Крушельницької у статті звучить так: “Тільки тоді, коли співачка задля інтенсивності виразності намагалася надати тону більшої сили звуку, у неї неспіло проявлялися невиразно фокусовані тони, передусім у низах”.

Фонографічна спадщина співачки, вважає автор статті, також заслуговує найвищої похвали. Так, зокрема, говорячи про Аїдине “Ritorna vincitor” у виконанні Соломії Крушельницької, чуємо “елегантне розкішне фразування та пристрасну декламацію”, критик наголошує, що цей запис потрібно зарахувати до найкращих презентацій творів Верді на платівках.

Про те, що постать Соломії Крушельницької та своєрідність її мистецького обличчя привертає увагу меломанів і професіоналів-музикознавців у наші дні, свідчить ще один момент. Німецьке радіо WDR3 у циклі “Музичні пасажі” 10 жовтня 2000 р. трансливало півгодинну передачу, присвячену співачці. Підготував матеріал польський музикознавець Кшиштоф Верміцький, який обрав для своєї передачі назву – “Про галицьку Діву Соломію Крушельницьку – фіктивний портрет мецосопраністки”. На жаль, текст цієї радіотрансляції не зберігся. Але залишився робочий протокол передачі, у якому подано перелік ілюстративного матеріалу, використаного під час оповіді. Цей музичний супровід було представлено із записів на компактдиску (серія GEMM CD 9215) англійської фірми Pearl, яка 1996 р. першою у світі перенесла фонографічну спадщину Соломії Крушельницької зі старих архівних платівок на сучасні носії. Безперечним є те, що добір цих ілюстративних музичних композицій відображає особистий смак та симпатії самого автора передачі, а також його бажання представити німецькому слухачеві цікавий та неординарний матеріал. Свідченням цього є те, що поруч із аріями з відомих опер “Тоска” і “Мадам Баттерфляй” Джакомо Пуччіні та “Валькірія” Ріхарда Вагнера, можна було почути дві українські народні пісні “Вівці мої, вівці” й “Через сад-виноград”, які С. Крушельницька записала у США 1928 р.

Насамкінець, можемо з впевненістю твердити, що “феномен творчої біографії Соломії Крушельницької” актуальний не тільки для України. Сьогодні її репутація “найкращої сопраністки початку ХХ століття” є очевидною й загальноприйнятою в



*Соломія Крушельницька – Валентина в опері “Гугеноти” Дж. Майєрбера.*

музичному світі. У мистецькому обдаруванні української Диви інтернаціональним, зокрема – німецьким фахівцям оперного мистецтва, найбільше імпонує унікальний самобутній голос, що був частиною неординарної особистості співачки, та її незвична й дуже вдала драматична презентація різноманітних оперних ролей. Адже про українську примадонну будуть згадувати завжди, оповідаючи історію полярного “Мадам Баттерфляй”. Створені нею образи Брунгільди, Ізольди та Ельзи в операх Ріхарда Вагнера вважатимуть найвищим досягненням Крушельницької, а до шедеврів світового оперного мистецтва зараховані її виступи в ролях Саломе та Електри в операх Ріхарда Штрауса. Водночас, варто підкреслити, що завдяки Крушельницькій опери цих двох німецьких композиторів ввійшли в музичне життя європейських та країн американського континенту принципово новим явищем. Ці приклади свідчать, що резонанс творчості Соломії Крушельницької переступив усі кордони та часові епохи.

Юлія КОВАЛЕНКО

## ТАЄМНИЧЕ ЗАДЗЕРКАЛЛЯ ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК

Відзначаючи цього року свій ювілей, Харківський театр ляльок демонструє програму з найкращих вистав, що відбивають його історію і сьогодення. Яскравим свідченням мистецького кредо колективу на сучасному етапі стала вишукана постава до ювілейного вечора театру, що відбувся 19 жовтня 2009 р. “І корабель пливе...” режисера театру Оксани Дмитрієвої. Як справжній постмодерний витвір, вистава поєднала мотиви шоу В. Полуніна, трагікомічної ексцентрики Чарлі Чапліна, дель арте і балаганчика О. Блока. Нинішній Харківський театр ляльок уже не ховається цнотливо за ширмою, а відверто виходить на глибинний філософсько-естетичний діалог з публікою.

Харківським лялькарям від початків діяльності колективу притаманний репертуарний “пошук віялом”. На сьогодні тут грають кілька десятків вистав для дітей та чималий репертуар для дорослих глядачів. Саме у специфіці гри вечірнього репертуару полягає унікальність театру ім. В. Афанасьєва в просторі України. На цьому, зокрема, наголосив гість ювілейного свята, знаний авторитет серед художників театру ляльок Віктор Нікітін. З професійним зацікавленням слідкуючи за еволюцією естетики на цій сцені від 70-х, коли сам він учився на виставах Віктора Афанасьєва та художника Олексія Щеглова, В. Нікітін поділився думками з приводу актуальності театру, де відбувається корисний діалог художників з

різноманітними поглядами на театр ляльок: важливо не те, чи це театр за ширмою, чи театр ляльок з домінуючим живим планом, головне – вважає художник – щоб було живе мистецтво, а воно в Харкові є.

І дійсно, поруч з виставою-фундатором традиції “Чортів млин” за І. Штоком, яку здійснив у 1955 р. В. Афанасьєв, і яка досі, переживши три редакції, зберігається в афіші, уживаються експериментальні творіння Є. Гімельфарба, О. Трусова та О. Дмитрієвої.

Скориставшись приїздом з Росії Олега Трусова на святкування ювілею театру, ми обговорили з ним здійснену ще на початку 90-х років його програмну роботу “Скотарня”, яку й сьогодні з тим самим захватом сприймають глядачі. О. Трусов прагнув створити виставу – сучасний парафраз на “Чортів млин” свого вчителя, В. Афанасьєва. Притчу Дж. Орвела О. Трусов умістив у багатошарову сценічну форму політичного кабаре. Поруч з акторами, які грають у живому плані, співають зонги (композитор І. Гайденко), танцюють, застосовуючи метод відчуження, на ширмі “оживають” ультрахарактерні ляльки І. Борисової. Сам О. Трусов вважає, що те, як подає образ диктатора Наполеона Олексій Рубінський – завдяки гутаперчевій мікроміміці, вмінню “висловлюватися” в багатозначній паузі – це і є корінні традиції харківської школи ляльководіння, що мають бути дбайливо збережені.



Сцена з вистави “Дюймовочка” за Г. Х. Андерсенем. Режисер – О. Дмитрієва. Харківський академічний театр ляльок.



Сцена з вистави “Травнева ніч” за М. Гоголем. Режисер – О. Дмитрієва. Харківський академічний театр ляльок.



Сцена з вистави “Декамерон” за Д. Боккаччо. Режисер – Є. Гімельфарб. Харківський академічний театр ляльок.



Такі вистави, як “Ревізор” Є. Гімельфарба та “Травнева ніч” О. Дмитрієвої нині репрезентують протилежні полюси естетики театру. В “Ревізорі”, де зайнята чи не вся трупа, ляльки В. Нікітіна “оживають” на ширмі, щоб на дві години створити непереборну ілюзію реальності цього лялькового світу. В живій іпостасі постають тут лише Гоголь – І. Мірошніченко та Арапчєня – К. Павлова. Режисер не прагнув досягти узгодженості живого і лялькового планів, вони поєднані тут суто механічно – на зіставленні живого автора та його лялькових персонажів. Такий задум не дав розкритися повною мірою і головному художникові театру Наталі Денисовій, її сценографія тут не дійова, не образна, а ілюстративна, пасивна.

“Травнева ніч” – це етно-шоу, де енергетичний баланс, драматургію атмосфери вибудовано на чергуванні ритмів гурту “Даха-Браха” і вишуканого фонетичного театру – його творить у виставі камерний ансамбль з молодих акторів. Усе видовище пронизане музичними інтонаціями, поетизованими лейтмотивами – “відчуженими” рядками оповіді Гоголя. Режисер О. Дмитрієва та художник Н. Денисова шукали у цій виставі містичність язичницької України, автентичність ритуалу. Звідси і ляльки, що скидаються на народні, і образ Панночки – ляльки-мотанки, і янголи з кільканадцятьма крилами-пропелерами, і навіть алюзії на образність малюнків М. Приймаченко.

Колектив харківських лялькарів – на думку В. Нікітіна – це єдність не просто талановитих, але й дуже розумних митців, тому режисура увесь час доводить свою здатність скеровувати театр до нових обривів. Свого часу після В. Афанасьєва тут відкрив нову театральну реальність Є. Гімельфарб, який здійснив етапну постанову “Декамерон” у жанрі фарсу – венеційського карнавалу. Їдко кепкуючи з невігластва та забобонів, режисер одягнув акторів у стильні костюми та маски Н. Денисової, створив для них умови гри, по суті, в драматичному ансамблі комедії дель арте. Лялькам у виставі було відведено категорію ідеального, романтичного, акторів у живому плані скеровано на лицедійство, фарс, травестію, що зробило “Декамерон” своєрідною школою виховання вже поспіль двох поколінь акторів театру.

Неодноразово здобувала визнання театру на престижних українських та міжнародних фестивалях вистава “Майстер і Маргарита”. Вартість цієї роботи не в окремих акторських удачах. Безсумнівною здається лише концепція Воланда – О. Рубінського, що грає не інфернального сатану, а Духа, який сумнівається, за що й був скинений з небес. Прикінцевий монолог Воланда про тіні та світло на землі – вірець вражає афористичної сценічної діалектики. Але живе вистава десятиріччями, передусім, завдяки не-



Сцена з вистави “Майстер і Маргарита” за М. Булгаковим. Режисер – Є. Гімельфарб. Харківський театр ляльок.

банальному форматворчому методу Є. Гімельфарба і художників І. Борисової, Н. Тєслі, Н. Денисової. Причайлися у трансформованому пластичному середовищі неймовірні сценічні ефекти в дусі “фантастичного реалізму” М. Булгакова: дзеркала відбивають подвоєність світобудови, розгортають безодні простору, “випускають” на світ божий аж ніяк не божих створінь з когорти почту Воланда... Диспропорція між московським міщанством та героями біблійного циклу виявлена у розбіжності лялькових систем – персонажів, примітивних у керуванні або досконалих складних маріонеток. Головні герої з’являються на кону лише у живому плані.

Упродовж останніх двох сезонів підтвердили невпинний розвиток Харківського театру ляльок вистави “Дюймовочка” (диплом І ступеня на фестивалі ім. С. Образцова в Москві), “Чарівна каблучка” (Харківська муніципальна премія за найкращу режисуру року, 2008), “Прості історії Антона Чехова” (диплом І ступеня Міжнародного фестивалю “КукАрт” у Санкт-Петербурзі) режисера О. Дмитрієвої. Згуртувавши власними новаціями та справжньою поезією режисури як визнаних майстрів – В. Гіндіна, Г. Гуріненко, О. Ковалю, так і молодь: В. Міщенко, П. Савельєва, Н. Шапошникову, а найголовніше, поставши у гармонічному тандемі з Н. Денисовою, режисер творить поетичний, метафоричний театр, в якому актори розкриваються у відмінному від попереднього періоду стильовому камертоні.

Не можна не радіти, що театр, який у 1950–70-ті мав славу одного з провідних колективів у цьому жанрі на світовому рівні, сьогодні успішно виборює право на підтвердження такої високої репутації, не тільки використовуючи фірмовий бренд, але й вільно експериментуючи у царині сучасної естетики, прищеплюючи цій маленькій затишній сцені нові змістові пласти серйозної проблематики.

Надія ТРУШ

## ГРАН-ПРІ КОНКУРСУ – У ЛЬВІВ'ЯНИНА

Цей конкурс був започаткований 1991 р. з ініціативи головного диригента театру (нині, на жаль, покійного), народного артиста України Ігоря Лацаніча. Глибоко переживаючи засилля примітивної поп-музики (добру естраду, проте, поважав), хотів привернути увагу до оперного жанру взагалі та до рідного театру зокрема, прагнув відкривати молоді оперні таланти України, залучаючи до вокальних змагань і зарубіжних виконавців. Як патріот мав ще одну мету – прославляти творчість, популяризувати постать української оперної примадонни кінця XIX – початку XX ст. – Соломії Крушельницької. Впродовж кількох років домагався створення у Львові фестивалю оперного мистецтва ім. С. Крушельницької (1-й фестиваль відбувся 1988 р. і став традиційним) та конкурсу з ім'ям української оперної діви.

Згідно з Положенням про ці музичні свята, вони мали проводитись у такій послідовності: два роки – фестиваль, на третій рік – конкурс. На початку так і було, а потім графік змістився. Останній конкурс проводився ще 2003 р. Однак Міністерство культури і туризму України, керівництво Львівської Національної Опери докладають усіх зусиль, щоб конкурс жив і виконував свою благородну місію.

### Журі

Воно було справді представницьким і міжнародним. Кожен із його членів має досвід вокального судді: директор музею театру “Ла Скала” Ренато Гаравалья (Мілан, Італія), народний артист України, лавреат Національної премії ім. Т. Шевченка, професор Роман Майборода; народний артист України, лавреат Національної премії ім. Т. Шевченка, Герой України, композитор Мирослав Скорик; професор Музичної академії на Форо Буонапарте Анатолій Гусев (Мілан, Італія); генеральний директор – художній керівник Львівської Національної Опери, заслужений працівник культури України Тадей Едер; лавреат міжнародних конкурсів, провідна солістка Токійської опери Чіхіро Кавазоя (Японія); народний артист України, провідний соліст Львівської Національної Опери



*Роман Трохимук (Львів).  
Тут і далі світлини до статті –  
Олени Храмової.*

Степан П'ятничко; професор Гамбурзької академії музики Міхаел Стріхарж. Очолювала журі провідна солістка Національної Опери України, народна артистка України, Герой України, професор Марія Стефюк.

### Учасники конкурсу

На конкурс зголосилося 120 учасників із 14 країн. У боротьбу вступило 96 сміливців віком до 38 (жінки) та 40 (чоловіки) років.

Як на кожному вокальному змаганні, певна частина учасників перебувала не в найкращій формі: брали участь із розрахунку не на перемогу, а щоб набути досвіду, заявити про себе та покрасуватися в буклеті (до речі, гарно виготовленому). Організатор конкурсу – Державна дирекція міжнародних конкурсів та мистецьких програм “Арт-Україна”. Тому журі запропонувало на майбутнє робити попередні акустичні або аудіо- прослуховування.

Щодо значної більшості учасників, члени журі були одностайні в тому, що Україна має добрий потенціал в оперному виконавстві, і що тут є багато молодих співаків із чудовою вокальною природою. Зарубіжні гості радили артистам опанувати італійську мову, оскільки в репертуарах театрів найчастіше йдуть опери італійських композиторів: зі знанням мови донести у співі різноманітні почуття значно легше. Ренато Гаравалья зауважив й інше: “У мене склалося враження, що конкурсанти переважно зосереджуються лише на тому, щоб виховати у себе потужний голос. Проте, наголошую, не достатньо мати просто гарний великий голос, не достатньо уміння

*Александра Кубас (Вроцлав, Польща).*



брати високі ноти, треба вміти співати *riano*, *riani-ssimo*. Додам, що російську, італійську та німецьку опери на конкурсі виконували в одній манері. Це один із найбільших недоліків конкурсантів”.

### **Переможці**

На другий тур конкурсу пройшло 36 співаків, на третій – 12, і вони стали лавреатами. Серед жінок першу премію одержала Александра Кубас (Вроцлав, Польща), другу – Вероніка Коваль (Київ). Третю поділили Катерина Стращенко (Київ) та Тетяна Ганіна (Київ), четверту – Алла Родіна (Київ) та Надія Сичук (Одеса).

Серед чоловіків першість здобув Дмитро Гришин (Київ), друге місце – Євген Орлов (Київ), третє – Андрій Гонюков (Київ). Четверту премію поділили між собою Зефір Куїнн Голліс (США) та Антоніо Коріано (Італія).

Найвищу нагороду – Гран-прі – виборов провідний соліст Львівської національної опери, тенор Роман Трохимук.

У гала-концерті – за участю хору (головний хор-мейстер – Василь Коваль) та симфонічного оркестру театру (головний диригент – Михайло Дутчак), – який розпочинався “Молитвою” з опери “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського у виконанні італійця Антоніо Коріано, на сцені у декораціях із балету “Повернення Баттерфляй” М. Скорика–Д. Пуччіні



*Вероніка Коваль (Київ), Євген Орлов (Київ).*

*Засідання журі IV Міжнародного конкурсу оперних співаків ім. С. Крушельницької.*





*Члени журі IV Міжнародного конкурсу оперних співаків ім. С. Крушельницької. Зліва направо: Чіхіро Кавазоя, Тадей Едер, Ренато Гаравалья.*

(сценограф – народний художник України Тадей Риндзак) виступили всі лавреати конкурсу.

### Глядачі

Конкурс подарував їм виняткову можливість упродовж п'яти днів від ранку до ночі (1-й та 2-й тури) насолоджуватися популярними і рідковиконуваними аріями з опер українських та зарубіжних композиторів. На 3-му турі, що тривав три дні у виставах театру, де й виступили найкращі конкурсант, в одній виставі можна було почути співаків із різних міст і країн. Коли ж молодими виконавцями партій не вдавалося сформувати одного спектаклю, глядачі потрапляли на своєрідне попурі з найпоказовіших фрагментів із опер. Наприклад, на одному з вечорів одночасно прозвучали дії, картини або сцени з чотирьох вистав: “Трубадур”, “Ріголетто”, “Травіата” Д. Верді та “Тоска” Д. Пуччіні. І чим складніше було режисерському управлінню “збирати” виставу, тим цікавіше й незвичніше було відвідувачам театру.

### Гості

Упродовж 2-го туру, в якому учасники змагалися під супровід театрального симфонічного оркестру під батуютою львівських диригентів, гостинно виступив головний диригент Дніпропетровського академічного театру опери та балету Володимир Гаркуша. На закриття конкурсу було запрошено керівництво всіх оперних театрів України, яких щиро вітав колектив театру і глядачі. Особливо теплі емоції викликав момент вручення подяки Президента України

В. Ющенко директорів музею театру “Ла Скала” Ренато Гаравалья – за сприяння у встановленні скульптурного портрету Соломії Крушельницької у цій всесвітньовідомій культурній установі. Подарунок організаторів конкурсу – вишиту червоними і чорними нитками українську сорочку – Р. Гаравалья вдячно прийняв зі словами, що вдягатиме її якнайчастіше, пропагуючи культуру України.

### Преса

У “Музыкальном обозрении” від 1 лютого 2009 р. читаємо: “Засобів масової інформації, які пропагують високу культуру, дуже мало... Для “обслуговування” високої культури в ЗМІ необхідні відповідні кадри... Що потрібно зробити, щоб матеріалів про культуру звучало більше? Як зробити, щоб матеріали про культуру були не просто репортажами з описом якихось подій чи з хвалебними відгуками, а містили б серйозний аналіз, професійний критичний розгляд?”

Поставлені питання – окрема розмова, до якої пропонуємо приєднатися всіх зацікавлених. А щодо висвітлення великої культурної міжнародної події, з гіркотою зауважимо: керівництво ЗМІ високої культури не розуміє і не любить. Говоримо про керівництво тому, що є журналісти і професійні критики, які можуть і хочуть добротню і часто виступати на сторінках преси. Однак редактори мають інше зацікавлення – з привабливими, на їх погляд, сіро-жовтими кольорами, і нав’язують свої смаки читачам. Добре, що є у Львові газета “Високий Замок”, яка доволі уважна до театру. Однак маємо й протилежне. Наприклад, одна місцева газета виділила міжнародному оперному конкурсowi 9 рядків, а матеріалам під заголовками “Дідусеві перерізували горло” та подібними – вчетверо більше. Скажете: провінція! Наведемо інший приклад. Жоден столичний телевізійний канал, який має свої кореспондентські пункти у Львові, не відреагував на неодноразові запрошення до театру, не подав бодай короткої інформації з конкурсу, хоча спеціально для них була організована додаткова зустріч із членами міжнародного журі та забезпечений відеоряд – репетиції конкурсантів на сцені.

Однак, IV міжнародний конкурс оперних співаків ім. С. Крушельницької щасливо і красиво відбувся. Як підсумував генеральний директор – художній керівник Львівської національної опери Тадей Едер, не перешкодили ні криза, ні погана погода: “Ми набули ще більшого досвіду у проведенні таких грандіозних міжнародних заходів. Найголовніший висновок: цей унікальний конкурс треба готувати заздалегідь, не менш, як за рік. Тоді процес і результати будуть ще кращі. Колись Соломія Крушельницька говорила, що поклала собі за обов’язок виконувати справу якнайретельніше. Ми намагались робити так само”.

Вікторія ЯНІВСЬКА

## ПОСТАТЬ ІВАНА МАЗЕПИ: СУЧАСНІ МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ДОСЛІДЖЕННЯ

Вшанування 300-х роковин від дня смерті гетьмана Мазепи позначилося у Львові кількома подіями. Серед них, очевидно, найважливішою стала наукова конференція “Іван Мазепа і мазепинці: історія та культура України останньої третини XVII – початку XVIII століть”, що її 15 – 17 жовтня 2009 р. зорганізували та провели Наукове товариство ім. Шевченка в Україні й Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського Національної академії наук України у співпраці з іншими науковими й культурно-освітніми інституціями.

У рамках цього заходу 16 жовтня відбулась чисельно менша, але не менш цікава наукова конференція “Образ Івана Мазепи в драматургії, театрі та кіно”, ініціаторами та організаторами якої стали Театрознавча комісія НТШ в Україні та факультет культури і мистецтв Львівського національного університету ім. Івана Франка.

Відкриваючи конференцію, декан факультету культури і мистецтв академік Академії наук України, професор Богдан Козак наголосив на унікальності історичної постати Івана Мазепи. З привітальним словом до присутніх звернувся голова НТШ в Україні, доктор історичних наук Олег Купчинський. У короткому виступі він лаконічно й послідовно розкрив історичне значення постати гетьмана Мазепи в національній історії та сьогоденні, заакцентувавши наступне: “Постать українського гетьмана і доба, в якій він жив, мають першорядне значення для вироблення концепції нашої історії стосовно українського державотворення, а водночас переосмислення сенсу багатьох тогочасних політичних та культурних процесів у сучасних історичних реаліях України.”

Першим свою доповідь “Іван Мазепа – меценат” виголосив Володимир Овсійчук, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент АМУ (Інститут народознавства НАН України). Учений зупинився на широкій добротинній діяльності гетьмана, що виявилась насамперед у побудові низки церков. Також В. Овсійчук торкнувся подальшої трагічної історії цих історичних архітектурних надбань України. Як завжди, слухачам конференції, а

ними головно були студенти, доповідач передав не лише великий обсяг цікавої інформації, а й глибоко особисте, емоційно-піднесене ставлення до теми, до величної постати славетного українського мецената й будівничого.

Тему “Іван Мазепа у театральному мистецтві свого часу” розкрив Ростислав Пилипчук, кандидат історичних наук, професор, академік АМУ (Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого). За відсутності з поважних причин самого ученого, текст доповіді прозвучав у виконанні Б. Козака, отримавши, таким чином, окрім суто наукового, ще й артистичний вияв. Опорними пунктами запропонованого дослідження стали реконструкція театального європейського досвіду молодого Івана Мазепи, а також питання віддзеркалення образу Мазепи у драматургічній творчості авторів того часу – Д. Туптала, Т. Прокоповича, Л. Горки. Дослідник висунув гіпотезу про можливе знайомство І. Мазепи із виставами єзуїтського шкільного театру під час навчання у Варшаві й далі, під час перебування у цих країнах, – з театром Франції, Голландії. Окрему увагу

*Професор Володимир Овсійчук виголошує доповідь. Наукова конференція “Образ Івана Мазепи в драматургії, театрі та кіно”. ЛНУ імені Івана Франка, 2009 р.*





*Лариса Брюховецька (ліворуч) та Світлана Максименко – доповідачі на науковій конференції “Образ Івана Мазепи в драматургії, театрі та кіно”. ЛНУ імені Івана Франка, 2009 р.*

звертає вчений на “літературно-драматичні” контакти Івана Мазепи в Україні, зокрема, на знайомство із Д. Тупталом та його п’єсами. Ретельно розглянув Р. Пилипчук і “мазепинський” контекст трагедокомедії Теофана Прокоповича “Владимир”, підтримавши думку Валерія Шевчука про те, що цей твір не лише присвячений І. Мазепі: прообразом головного героя є сам гетьман України.

Про парадокси втілення образу гетьмана Мазепи в українському кінематографі розповіла Лариса Брюховецька, старший викладач кафедри культурології, керівник Центру кінематографічних студій Національного університету “Києво-Могилянська академія”. Відомий кінознавець зупинилась, зокрема, на тернистому шляху народження й прокату фільму “Молитва за гетьмана Мазепу” кінорежисера Юрія Іллєнка. Л. Брюховецька проаналізувала особливості поетики цього твору, режисерський задум, наголосила на неоднозначності сприйняття фільму як професійною, так і масовою аудиторією.

У другому засіданні із доповідями виступили господарі – викладачі кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Франка. Їхні доповіді торкалися проблем театрального втілення образу Мазепи на українській сцені в Галичині упродовж ХХ сторіччя. У чіткій хронологічній послідовності постала наскрізна лінія присутності цієї теми в творчості українських галицьких митців сцени. Роман Лаврентій, асистент кафедри, розкрив особливості вистав, створених у 30-ті роки театрами ім. І. Тобілевича та “Заграва” за трилогією Б. Лепкого “Мазепа”. Він зупинився на детальній реконструкції спектаклів,

питаннях естетично-жанрових пошуків у донесенні до глядача історично важливої національної теми.

Світлана Максименко, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри, зосередила увагу на поставі “Батурин” у режисурі В. Блавацького на сцені Українського театру міста Львова – Львівського оперного театру (1941) та її високих мистецьких якостях. Дослідниця розкрила соціокультурні контексти постанови, здійсненої на головній сцені окупованого гітлерівськими військами міста.

Маяя Гарбузюк, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри, проаналізувала переваги й недоліки сценічної версії трилогії “Мазепи” Б. Антківа за Б. Лепким у режисурі Ф. Стригуна у Львівському академічному театрі ім. М. Заньковецької (1991 – 1992). У цій доповіді також прозвучали питання щодо не надто якісної сценічної адаптації прозового твору, коли при перенесенні на сцену втрачається динамічність, дієвість, яскрава образність першоджерела. Проте ці недоліки не завадили, на думку доповідача, стати заньківчанській трилогії подією у суспільно-політичному житті Львова й України, справжньою громадянською акцією, що віддзеркалювала найістотніші державотворчі інтенції української нації у перші роки Незалежності.

В обговореннях доповідей та підсумкових виступах учасники та гості конференції підкреслили значущість постати Івана Мазепи як одного з цільних героїв національної культури і мистецтва та необхідність подальшого системного дослідження цієї теми в сучасному вітчизняному мистецтвознавстві й культурології.

Майя ІЛЮК

## ЛЬВІВ–ХАРКІВ. НОВА УГОДА ПРО СПІВПРАЦЮ

У березні 2010 р. у Львівському національному університеті імени Івана Франка факультет культури і мистецтв підписано угоду з Харківським державним університетом мистецтв імени Івана Котляревського. Цей документ передбачає наукову і творчу співпрацю між викладачами та студентами двох навчальних закладів. Офіційна угода стала якісно новим етапом у розвитку досить тривалих та плідних контактів обох мистецьких шкіл.

Започатковано їх ще восени 2005 р., коли у Львові, за співпраці ЛНУ імени Івана Франка, Академії мистецтв України, Управління культури Львівської облдержадміністрації та Львівського міжобласного відділення НСТД України було організовано Всеукраїнську науково-практичну конференцію “Театральні школи України: досягнення, пошуки, проблеми”. Тоді в гості до львів’ян приїхали представники акторських шкіл з Києва, Харкова, Сімферополя.

На запрошення харків’ян група студентів-театрознавців на чолі із науковим керівником М. Гарбузюк 2006 р. взяла участь у VI Всеукраїнській науково-творчій конференції студентів та аспірантів “Музичне та театральне мистецтво в дослідженнях молодих мистецтвознавців”, що відбулася у стінах Харківсько-

го державного університету мистецтв ім. І. Котляревського. Тоді ж львівські студенти-театрознавці стали й учасниками конкурсу молодих критиків на фестивалі “Театрон”, де посіли усі три переможні сходи п’єдесталу (голова журі – доктор мистецтвознавства Н. Корнієнко). Тодішні львівські студенти Софія Роса, Роман Лаврентій сьогодні – вже викладачі кафедри театрознавства та акторської майстерності; Олеся Нагірна – аспірантка кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Після певного спаду у 2007 – 2008 рр. контакти знову пожвавились: у травні 2009 р. спільними зусиллями Харківського мистецького вишу та факультету культури і мистецтв Франкового університету видано та презентовано в часі Міжнародного фестивалю “Золотий Телесик” посібник “Основи тренінгу і техніки актора театру ляльок” (Львів, 2009) Світлани Фесенко, багатолітнього викладача кафедри мистецтва актора та режисера театру анімації ХДУМ ім. І. Котляревського. Харківські лялькарі стали тоді ж активними учасниками науково-практичної конференції “Сучасність та майбутнє лялькового театрального мистецтва”.



Сцена з вистави “Одруження” М. Гоголя. Дипломна вистава студентів Харківського державного університету мистецтв ім. І. Котляревського (мистецький керівник курсу – Юрій Головін).

Тож потреба в педагогічно-науковій та творчій кооперації львівської та харківської мистецьких шкіл зростає з кожним роком. За словами декана факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імени Івана Франка, професора Б. Козака, підписана після тривалих перемовин та підготовки Угода про співпрацю поміж двома навчальними закладами відтепер сприятиме налагодженню планової систематичної діяльності.

Підписання документа справді мало не лише формальний вияв, а й практичне підтвердження: 19 та 20 квітня 2010 р. у приміщенні Першого українського театру для дітей та юнацтва харків'яни запропонували львівському глядачеві випускні роботи – вистави “За двома зайцями” М. Старицького, “Одруження” М. Гоголя, що їх прихильно зустріла вимоглива професійна аудиторія.

Харківську делегацію викладачів та студентів кафедри мистецтва актора та режисера театру анімації очолював мистецький керівник акторського курсу

Ю. Головін, у її складі були також викладачі кафедри О. Школьник та Ю. Коваленко. Цьогорічною зустріччю акторської школи харків'ян опікувалися відомі львівські митці Олег Стефанов та Олексій Кравчук, які свого часу були випускниками цього вишу, а нині працюють у Львівському академічному театрі ім. Леся Курбаса, поєднуючи творчу працю із педагогічною.

А зі студентами-театрознавцями за ініціативи наукового керівника II курсу доц. С. Максименко зустрілась театрознавець, викладач кафедри мистецтва актора та режисера театру анімації Юлія Коваленко. Гостя розповіла про історію становлення та розвитку театрознавчої школи у Харкові, про сучасні знакові події у театральному житті міста.

Ю. Коваленко, постійна авторка “Просценіуму”, зустрілася також і з редакцією часопису.

Отже, театральний міст “Львів – Харків” розбудовується та зміцнюється задля нових плідних навчальних та наукових контактів.



**Вікторія ШВИДКО**

## СПУДЕЙСЬКА ЗУСТРІЧ У ХАРКОВІ

Весна 2010 р. в сутності своїй, а не формально, для мене почалась з “Березоля”, Харкова і відчуття внутрішнього оновлення.

У Харківському державному університеті мистецтв ім. І. Котляревського 25–27 березня проходила X Міжнародна науково-творча конференція студентів

та аспірантів “Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців”. В її рамках діяла секція театального мистецтва, головою котрої був завідувач кафедри майстерности актора та режисури театру анімації Євген Русабров. Творили “міжнародність” дві країни – Україна та Росія. Молоді театро-





Євген Русабров

знавці з Харкова, Києва, Москви, Ярославля, Санкт-Петербурга та Львова мали приємність познайомитись, погостювати, поспілкуватись, поділитись, посміятись і посумувати, об'єднавшись світовим поняттям – ТЕАТР.

Загалом відбулося п'ять засідань, котрі підсумував дуже умовний "круглий стіл", роль якого зіграв...стілець! Після виголошення наукових тез та припущень, після цікавих і не дуже тем відбулась просто розмова. Про те, що болить; про те, що цікавить; про те, як рухатись далі.

День перший був насичений великою кількістю доповідей – аж 12! Початок дня, котрий став першим засіданням конференції, об'єднав між собою доповіді, насамперед торкалися простору і сценографії вистави. Учасники мали можливість послухати міркування про втілення на сцені різної драматургії (М. Гоголя, М. Салтикова-Щедріна, Т. Вільямса, П. Меріме та ін.) в інтерпретаціях таких режисерів як К. Гінкас, А. Праудін, В. Фокін – і, як виявилось, навіть Б. Тягно!

День другий минув менш активно, оскільки, на жаль, не всі учасники змогли прибути на конференцію. Проте серед тих, хто все-таки зумів це зробити, зазвучала проблема сучасної драматургії і сучасного драматурга, про яку говорила Настя Мордвинова, студентка кафедри театрознавства СПбГАТИ (Санкт-Петербурзької державної академії театрального мистецтва). Цікавою виявилась доповідь студентки того ж закладу Тетяни Плахотіної про оперний театр і його нинішній стан на прикладі постанов опери "Фальстаф" Ж. Бізе впродовж XX ст.

Третій день. Заключне засідання відбулося в День театру. Тоді мова зайшла про одну з найприємніших, як на мене, тем – театр ляльок. Але навіть тут звучали невеселі слова з приводу сучасного стану мистецтва лялькарів. Наталія Зайцева із вищезгаданого петербурзького вишу поділилась своїм болем, так би мовити, щодо примітивності втілення дитячої драматургії і відсутності "мудрих" режисерів. Малим глядачам пропонують невідь-що, не беручи до уваги їхню здатність засвоювати все – і добре, і погане як рівноцінне. Подібну ситуацію можна помітити



Наталія Зайцева



Анастасія Мордвинова



Тетяна Плахотіна



Ольга Власова



Сергій Фішер



Вікторія Швидко



Світлана Усаніна



Вероніка Склярєва

і в театрах ляльок України. Правда, підбадьорила в цьому сенсі доповідь Світлани Усаніної (студентка ХДУМ ім. І. Котляревського) про силуетно-тіньову виставу “Кішка, яка...” за Р. Кіплінгом в петербурзькому театрі “Ляльковий формат”. Усе-таки, може, не все втрачено, якщо трапляються бодай поодинокі випадки таких професійних і цікавих вистав.

Заключним моментом став уже згадуваний “круглий стіл”. Переважно йшлося про постаті режисера й драматурга як дві сили, що постійно борються за першість. Тут усі присутні зійшлися на думці, що потрібно розділяти сфери творчості одного й другого, даючи змогу розвиватись режисерському театру і сучасній драматургії осібно. Але питання по суті залишилось відкритим. Може, до наступної конференції?

А втім, товариству молодих науковців було чим зайнятись і попри серйозні справи. Перша українська столиця розкривалась у потоці весняного потепління, що сприяло активному спілкуванню та проходкам містом. Цікавою була екскурсія, яку провів відомий український театрознавець, доктор мистецтвознавства, професор Олександр Чепалов.

Нам також запропонували переглянути вистави харківських театрів. Зокрема, це була постава “Емігранти” в зовсім молодому Театрі 19 (режисер – І. Ладенко; в ролях – Сергій Бабкін та Олег Дідик). Приємною несподіванкою виявилось те, що 28 березня, після закінчення конференції, в Театрі ім. Шевченка відбувся 250 показ вистави “Троші” за І. Карпенком-Карим (режисер – М. Ярємків, прем’єра – 1993 р.). Для львів’ян і для мене зокрема це було особливо важливо тим, що в цій виставі колись, в час її прем’єри, грав Олег Стефан – нині відомий актор Львівського академічного театру ім. Леся Курбаса. На честь такого ювілею його та інших акторів, котрі вже не грають в чинному репертуарі, було запрошено на своєрідну театральну аплікацію. У виставі, змінюючи одне одного, грали актори всіх складів. Мушу сказати, що ця вистава, не зважаючи на поважний вік і об’єднання стількох акторів, була абсолютно живою і звучала напрочуд органічно. Тут присутня ота позапросторовість та глобальна актуальність, яка дозволяє глядачеві відчитувати всі коди режисера. Вічна тема щастя, тема “багатих та бідних” настільки наболіла і вкорінена, що й сьогодні напрочуд зрозуміла глядачам.

Конференція закінчилась, приємно й корисно проведений час пролетів непомітно... Але зв’язок не втрачено! Кілька років тому була започаткована студентська театрознавча організація під назвою МЕССІИИТ (Международный союз студенческих инициатив по инициации инертных театроведов). Вона об’єднує молодих театрознавців як мінімум трьох країн – України, Росії та Білорусії. Серед планів групи – створення сайту, де кожен початківець – критик, історик чи теоретик театру – міг би публікувати свої матеріали, обмінюючись думками і пропозиціями. Сподіваємось, найближчим часом ця ідея здійсниться. Звичайно, віртуальні зустрічі не замінять спілкування “наживо”, однак стануть надійним мостом до наступної, XI конференції.



## Наші автори:

**Ростислав Пилипчук**, академік Академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (Київ).

**Тетяна Мельник**, театрознавець (Київ)

**Ірина Криворучка**, філолог (Львів)

**Мирон Лукавецький**, заслужений діяч мистецтв України та Росії, режисер

**Любов Кияновська**, доктор мистецтвознавства, професор (Львів)

**Ганна Веселовська**, доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

**Світлана Максименко**, кандидат мистецтвознавства (Львів)

**Мирoslава Жишкoвич**, кандидат мистецтвознавства (Львів)

**Олег Стефан**, лавреат Національної премії ім. Т. Шевченка, актор (Львів)

**Андрій Приходько**, режисер (Київ)

**Михайло Резнікович**, лавреат Національної премії ім. Т. Шевченка, народний артист України, академік Академії мистецтв України, професор (Київ)

**Дар'я Отвага**, студентка IV курсу кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (науковий керівник – заслужений діяч мистецтв України С. Васильєв)

**Вікторія Ільків**, студентка III курсу кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, професор Г. Липківська)

**Катерина Шоломицька**, студентка 3-а акторського курсу Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (мистецький керівник курсу – проф. Ю. Висоцький)

**Ірина Чужина**, театрознавець, аспірантка Інституту мистецтвознавства, етнології та фольклористики ім. М. Т. Рильського (Київ)

**Міхал Задара**, режисер (Польща)

**Юлія Коваленко**, театрознавець (Харків)

**Валеріян Ревуцький**, академік Академії мистецтв України, професор, заслужений діяч мистецтв України (Ванкувер, Канада)

**Ніна Бічуя**, письменник, журналіст (Львів)

**Юрій Величко**, історик, журналіст (Харків)

**Людмила Ванюга**, асистент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка (Тернопіль)

**Надія Труш**, філолог (Львів)

**Майя Гарбузюк**, кандидат мистецтвознавства (Львів)

**Вікторія Швидко**, студентка III курсу театрознавчого відділення Львівського національного університету імени Івана Франка (науковий керівник курсу – кандидат мистецтвознавства, доц. М. Гарбузюк)

## Далі у “Просценіумі”:

**Ростислав Пилипчук** із продовженням дослідження історії українського професіонального театру в Галичині 60-х років XIX ст..

Перша в Україні публікація “Золотого черева” Фернана Кроммелінка у перекладі Ірини Стешенко (коментарі та передмова – Ірини Чужиної)

**Тарас Федорчак** з документами до історії Першого українського театру для дітей та юнацтва

**Овлякулі Ходжакулі** про режисерські мандри світом із зупинкою у Львові

**Світлана Максименко** з оглядом фестивалю “Мельпомена Таврії”

**Марія Ясінська** бесідує з Владом Троїцьким та Аттілою Виднянським

**Аліна Марченко** та **Катерина Дяченко** з оглядом II Міжнародного фестивалю театральних шкіл “Натхнення”

#### HISTORY

- 3 **Rostyslav Pylypchuk.** The Repertory and the Stage Art of Ukrainian Professional Theatre in Galychyna (in 60's of the XIX century) (Continue)  
14 **Tetiana Mel'nyk.** The View at the Vadym Meller's Scenography Heritage (Monuments from the Collection of the Museum of Theatre, Music and Film Arts of Ukraine)

#### ARCHIVES FILE

- 26 **Domiyan Kozachkovskiy.** Mariya Zankovetska Theatre (1926–1928) (Continue)  
32 **Iryna Kryvoruchka.** Mykhailo Golovaschenko's Archive in Lviv

#### MEMOIRS

- 36 **Myron Lukavetskyi.** People of High Spiritual Culture (The Artist's Memoirs)

#### CRITIQUE

- 43 **Liubov Kyianovska.** "Orpheus" by Gluck in the Modern Opera Conception  
45 **Hanna Veselovska.** Looking for the Teaching Book (The Festival "TYuG - 2009")  
50 **Svitlana Maxymenko.** Not Simply "Maria" (The IV-th International Festival of Female's Monodramas)  
53 **Petro Dzherelianskiy.** The Ukrainian Opera on the Ukrainian Stage (Review on the Performance "Cherevychky" by P. Chaikovskiy of Mykola Lysenko National Theatre of Opera and Ballet in Kharkiv)

#### PEDAGOGICS

- 57 **Myroslava Zhyskovych.** Pages from the Opera Studio of Mykola Lysenko Lviv National Music Academy's Chronicle.

#### IN PRACTICE

- 64 **Anatoliy Kravchuk.** Simply Thoughts. About my Craft (Fragments from the Diary. Translation from Russian by Mariya Antoniuk)  
75 **Oleg Stefan.** The Accents (From the Notes, have been Made in 2004–2007)  
86 **Andriy Pryhodko.** "Fröken" – the Art of Giving Oneself up (Interview by Mariya Yasinska)  
91 **Mykhailo Reznikovych.** She Could Play the Destiny... (Strokes to Actress Nataliya Dolya's Creativity Portrait)

#### THE FIRST STUDIES

- 94 **Darya Otvaga.** Stepan Vasylchenko and the Theatre (To the 130-th Birth Anniversary)  
100 **Viktoriya Ilkiv.** This Funny-Sad Kolokolnykov (The Actor's Creativity Portrait)  
106 **Kateryna Sholomytska.** The World Theatre Schools: the Meeting-2009 in Peking

#### THE WORLD

- 111 **Iryna Chuzhynova.** Theatre before the Evil's Face (The V-th International Festival "The Dialogue")  
119 **Mikhal Zadara.** "I am Terrible Courteous" (Interview by Yoanna Derkachev. Translation from Polish by Yevgen Salo and Mykhailo Girniak)

#### BOOKSTORE

- 122 **Yuliya Kovalenko.** Jubilee Editions to the Judger's of Playing Puppets Library (Stogniy A. The Museum of the Theatre Puppets. – The Guidebook. – Kharkiv, 2009)  
125 **Valerian Revutskiy.** Popularizer of Ukrainian Drama and Prose (Zenkevych Y. "When I was a Young Girl". The Remembrances. – Moscow, 1998)  
125 **Nina Bichuya.** The Improvised Journey with the Prominent Singer (Solomiya Krushelnytska. Cities and Glory. – Lviv: Anpiopi, 2009)  
127 **Svitlana Shashko.** The Library from Myron Kypriyan

#### NECROPOLIS

- 129 **Yuriy Velychko.** Stanishevskiy's Phenomenon (To the Teacher's Remembrances)

#### INFORMATION

- 133 **Liudmyla Vaniuga.** Susanna Koval's Main and Small Roles.  
138 **Iryna Kryvoruchka.** Solomiya Krushelnytska in the German Critic's Reviews  
144 **Yuliya Kovalenko.** The Mysterious through the Looking-Glass of the Puppets Theatre  
146 **Nadiya Trush.** The Grant Premium of the Competition has been given to resident of Lviv (The IV-th Solomiya Krushelnytska International Competition of Opera Singers)  
149 **Viktoriya Yanivska.** The Figure of Ivan Mazepa: The Modern Art Researches  
151 **Maya Garbuziuk.** Lviv-Kharkiv. The New Agreement about the Cooperation  
152 **Viktoriya Shvydko.** The Students Meeting in Kharkiv